



Representaciones visuales de la **ARQUITECTURA EN MICHOACÁN**

**José Martín Torres Vega
José Manuel Martínez Aguilar**

Coordinadores

Representaciones visuales de la

ARQUITECTURA EN MICHOACÁN

Primera edición 2024

©Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
Santiago Tapia 403, C.P. 58000
Centro Histórico, Morelia, Michoacán, 58000

Este libro fue evaluado por pares académicos en el mes de junio de 2024, a solicitud del Consejo Editorial de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, entidad que resguarda los dictámenes correspondientes.

Diseño y formación editorial: Laura Valdivia Moreno

Cuidado de la edición: José Martín Torres y José Manuel Martínez Aguilar

Derechos reservados conforme a la Ley

ISBN: 978-607-542-292-3

IMPRESO

ISBN: 978-607-542-294-7

ELECTRÓNICO

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de lo así previsto por la Ley Federal de Derechos de Autor y, en su caso, por los tratados internacionales aplicables. El contenido de los capítulos es responsabilidad de los autores.

Impreso en México / Printed in Mexico

Representaciones visuales de la
ARQUITECTURA
EN MICHOACÁN

José Martín Torres Vega
José Manuel Martínez Aguilar
Coordinadores

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
2024

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
PARTE I	
La arquitectura en la pintura mural. Tres obras de Roberto Cueva del Río en Michoacán	17
<i>Catherine R. Ettinger McEnulty</i>	
Arquitectura y vida cotidiana en Morelia a través de la obra pictórica de Mariano de Jesús Torres	39
<i>José Martín Torres Vega</i>	
Los operarios de la construcción en el imaginario urbano-arquitectónico de Alfredo Zalce (1908-2003)	65
<i>Jaime Alberto Vargas Chávez</i>	
PARTE II	
La colonia americana de la ASARCO en el mineral de Angangueo, Michoacán. Arquitectura de un enclave minero en la primera mitad del siglo xx.	105
<i>Teresita Fernández Martínez</i>	
Las imágenes de las estaciones ferroviarias porfiristas en Michoacán como fuentes historiográficas del patrimonio industrial	137
<i>Ma. del Carmen López Núñez</i>	
Las imágenes de arquitectura moderna en la revista <i>Artes de México</i> del siglo xx	161
<i>Claudia Rodríguez Espinosa</i>	

La imagen del <i>hogar moderno</i> en el suplemento dominical “Nosotras decimos”, de <i>La Voz de Michoacán</i> <i>Claudia Bustamante Penilla</i>	187
---	-----

PARTE III

Imagen, texto y contexto A propósito del estudio de la arquitectura, la imagen urbana y el turismo en el Michoacán de la posrevolución <i>Catherine R. Ettinger y Eugenio Mercado López</i>	221
El Jardín Azteca en la ciudad de Morelia. Representación de la arquitectura neoprehispánica <i>Alma Leticia García Orozco</i>	245
Lectura e interpretación de dos representaciones cartográficas de la ciudad de Morelia, los planos de 1869 y 1884 <i>Erika E. Pérez Múzquiz</i>	271
El paseo a Santa María de los Altos durante el Porfiriato. Arquitectura, espacios y prácticas socioculturales <i>José Manuel Martínez Aguilar y Kena Bolena Hernández Correa</i>	301
Imaginario urbano arquitectónico, fotografías publicitarias de los Pueblos Mágicos michoacanos <i>Leticia Selene León Alvarado</i>	327

INTRODUCCIÓN

En México, el estudio de las imágenes y la cultura visual desde las disciplinas pertenecientes a las áreas de las Ciencias Sociales y de las Humanidades ha venido en aumento durante los últimos años, abriendo nuevas posibilidades. El Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS), perteneciente al Instituto Mora, ha sido pionero en incorporar imágenes y material audiovisual como fuentes primarias, en la formación de recursos humanos sobre esta línea, así como en el impulso a la documentación y divulgación de investigaciones sociales.¹ Sus publicaciones y cursos han sido semillero para la discusión e interlocución con otras instancias académicas interesadas en estudiar y clasificar las imágenes y en su valor como evidencia histórica.

En el caso de Michoacán, un grupo de académicos del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo ha trabajado desde hace varios años en la investigación con imágenes y su construcción como fuentes, que incluye descripción, análisis, documentación, catalogación, digitalización y gestión de proyectos que las incorporan; esto ha dado como resultado coloquios, tesis y publicaciones, además de la catalogación de numerosas fotografías históricas.²

En la Facultad de Arquitectura de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, un grupo de profesores participa desde hace más de dos décadas en trabajos de investigación relacionados con la historia y la teoría de la arquitectura y el urbanismo de Michoacán; entre sus aportes se cuentan numerosas publicaciones de artículos indexados, libros colectivos, ponencias y conferencias. El mismo grupo de docentes, varios de ellos pertenecientes a cuerpos académicos, inició en 2017 un trabajo colegiado a través del Seminario "Arte y Arquitectura. La circulación de las ideas", en el que se discutió la posibilidad de abordar de nuevas maneras la historia

¹ Lourdes Roca et al., *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación del patrimonio fotográfico y audiovisual*, Ciudad de México, Instituto Mora, 2014, pp. 106 y 122.

² P. e. María Guadalupe Chávez y Martín Pérez (Coords.), *Diálogos entre la Fotografía y la Historia Social*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas, 2020.

de la arquitectura en Michoacán mediante un trabajo transdisciplinario que permita dar nuevas herramientas para el análisis de las imágenes –fotografías, planos, cartografía, tarjetas postales, pintura mural– como fuentes documentales y como objetos de estudio. Producto de este seminario fue la publicación *Historias de la Arquitectura en Michoacán. Una mirada desde las fuentes*.³

La presente obra sigue la línea de la publicación anterior al reunir doce nuevas investigaciones de la historia de la arquitectura y el urbanismo en Michoacán. La línea que articula estos capítulos está conformada por las representaciones visuales de la arquitectura y la ciudad, plasmadas en dibujos, pinturas con diferentes técnicas, murales, fotografías, tarjetas postales, representaciones cartográficas, litografías e infografías. En cada uno de los capítulos presentes en este libro se enfatiza la manera en que es representada la arquitectura y su trasfondo histórico e ideológico. Ello permite conocer la realidad de cada edificio, o bien, la manera en que cada artista la quiso representar.

Además de las fuentes documentales que cada autor consultó para su trabajo, el grupo de investigadores discutió textos que abordan cuestiones teóricas y metodológicas sobre la imagen como fuente documental y como objeto de análisis. Las reflexiones de cada uno permitieron estructurar los temas y encontrar puntos de coincidencia. Entre otros, se analizaron trabajos como el de Susan Sontag, *Sobre la fotografía*;⁴ el de John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*;⁵ el de John Berger, *Para entender la fotografía*;⁶ desde luego, el texto de Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*;⁷ y los contenidos en el libro *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación del patrimonio fotográfico y audiovisual*.⁸ Estos y otros documentos nos permitieron reflexionar sobre la importancia de entender las imágenes como "...documento, como huella que atestigua un punto de vista, pero a la vez nos obliga a reflexionar sobre su carácter de vestigio de un tiempo y espacio que estuvieron ahí, frente a quien trazó, capturó o registró visualmente, en el soporte que sea".⁹ No obstante, para identificar los códigos de los cuales es portadora, es necesario indagar sobre la sociedad que la generó, su autor,

³ Catherine R. Ettinger, Eugenio Mercado y José Martín Torres (Coords.), *Historias de la arquitectura en Michoacán. Una mirada desde las fuentes*, Morelia, UMSNH, 2020.

⁴ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Ciudad de México, Alfaguara, 2006.

⁵ John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

⁶ John Berger, *Para entender la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2017.

⁷ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

⁸ Lourdes Roca et al., *Op. cit.*

⁹ *Ibidem*, p. 106.

sus intenciones, a quiénes estaba dirigida, qué es lo que se puede ver, en qué circunstancias se elaboró, etc. Para el caso de nuestra disciplina, de la que se parte –la arquitectura–, el análisis de las imágenes requiere de un diálogo con la lectura de la materialidad, del espacio y de las prácticas socioculturales de la época.

El cuerpo del libro está dividido en tres partes. En la primera se encuentran las investigaciones elaboradas por Catherine R. Ettinger McEnulty, José Martín Torres Vega y Jaime A. Vargas Chávez, que tienen en común el análisis de la arquitectura a través de imágenes: dibujos, pinturas de caballete y pintura mural, respectivamente. La segunda parte contiene cuatro textos donde las representaciones de la arquitectura son fotografías, ya sea de colecciones inéditas o publicadas en diarios y revistas. Este apartado está conformado por los trabajos de Teresita Fernández Martínez, Claudia Rodríguez Espinosa y Claudia Bustamante Penilla. En el último bloque se agrupan textos en los que el tratamiento de las imágenes se analiza como resultado de un contexto histórico e ideológico particular, para difundir ideas, aspiraciones y representaciones del espacio. Forman parte de este bloque investigaciones de Catherine R. Ettinger McEnulty en coautoría con Eugenio Mercado López, Alma Leticia García Orozco, Erika E. Pérez Muzquiz, José Manuel Martínez Aguilar y Kena Bolena Hernández Correa, y cierra el apartado con el texto de Leticia Selene León Alvarado.

En el capítulo titulado “La arquitectura en la pintura mural, tres obras de Roberto Cueva del Río en Michoacán”, Catherine R. Ettinger analiza la representación de la arquitectura en la obra del muralista Roberto Cueva del Río en Michoacán, a través de tres obras en edificios diseñados y construidos por el arquitecto Alberto Le Duc entre 1938 y 1940. Estos son la escuela Tzipandacuri de la isla de Yunuén, el auditorio del teatro Emperador Caltzontzin en Pátzcuaro y la escuela Primaria Francisco I. Madero de Jiquilpan. La autora señala que a través de estas obras se puede observar cómo Cueva del Río reconoció el papel de la arquitectura en la concreción de los cometidos de la Revolución, así como el protagonismo que toma la representación de edificios y poblados en el desarrollo de estas pinturas.

Por su parte, en “Arquitectura y vida cotidiana en Morelia a través de la obra pictórica de Mariano de Jesús Torres”, José Martín Torres analiza la arquitectura moreliana y la vida cotidiana pintada por el mencionado pintor a finales del siglo XIX. El autor no sólo describe lo que se puede ver en las pinturas, sino que nos presenta el contexto histórico de su elaboración. Cuestiona por qué el moreliano representó elementos arquitectónicos que, de acuerdo con la fecha de las pinturas, ya no existían; se pregunta también por qué las únicas obras que se conocen fueron pintadas en un periodo de tiempo corto y se firmaron de manera distinta.

En “Los operarios de la construcción en el imaginario urbano-arquitectónico de Alfredo Zalce (1908-2003)”, Jaime Vargas Chávez analiza una serie de bocetos de estudio poco conocidos, elaborados por el pintor patzcuareño Alfredo Zalce Torres, donde los protagonistas son maestros albañiles vistos en sus sitios de trabajo y en la ejecución de sus tareas cotidianas, representando así la edificación de la ciudad. En estos bocetos, provenientes de los cuadernos de dibujo del artista, se puede entender el ámbito de la construcción en Morelia a mediados del siglo xx, y también permiten aproximarse al pensamiento de su autor y a su manera particular de representar lo que veía.

En el siguiente capítulo, Teresita Fernández Martínez revisa el modelo de organización social y urbana del poblado minero de Angangueo a partir del establecimiento de la empresa *American Smelting and Refining Company* (ASARCO). Para lograr el cometido, analiza las fotografías de la Colección Parker, en las cuales se observan características físicas del espacio y algunas formas de habitarlo. La autora recurre a un andamiaje teórico-metodológico en el que se apoya de diversas fuentes documentales manuscritas y editadas que permiten una aproximación más cercana de lo sucedido, destacando la arquitectura y el espacio habitable.

Ma. del Carmen López aporta al volumen un estudio tipológico en el que destaca la forma de las estaciones del ferrocarril a partir de un inventario fotográfico. El trabajo se basa principalmente en fotografías del año 1929, comparadas con tomas similares de 2009, lo que resulta un ejercicio que permite, entre otras cosas, ver las transformaciones arquitectónicas y urbanas de los sitios. La autora destaca la importancia de estos lugares como formadores en parte de la identidad de sus habitantes.

El texto de Claudia Rodríguez analiza una selección de obras arquitectónicas publicadas en varios números de la revista *Artes de México*, no sólo desde el punto de vista estético o inmanente de la fotografía en sí, sino que busca ir más allá para alcanzar una comprensión más completa que tome en cuenta los contextos sociales y culturales en que se produjo la imagen, tratando de dar una explicación entre la difusión de la arquitectura moderna mexicana de la segunda mitad del siglo xx y la edición de la revista en su primera época.

Claudia Bustamante presenta el capítulo: “La imagen del hogar moderno en el suplemento dominical ‘Nosotras decimos’”, de *La Voz de Michoacán*. La investigadora concentra su atención en las infografías publicadas a mediados del siglo xx en un diario estatal, pues reflejan la manera en que se recomendaba a las mujeres habitar el espacio en los hogares modernos y cómo esa visión se trasladaba al momento de construir la arquitectura habitacional de la ciudad.

El capítulo de Catherine Ettinger y Eugenio Mercado, intitulado “Imagen, texto y contexto. A propósito del estudio de la arquitectura, imagen urbana y el turismo

en el Michoacán de la posrevolución”, trabaja las representaciones visuales de la arquitectura en documentos gráficos y alfabéticos usados en la promoción turística y en la normativa para la conservación. Se comenta el uso de las tarjetas postales, los anuncios publicitarios y las guías turísticas de la primera mitad del siglo xx, así como la normativa del mismo periodo como fuente historiográfica. El análisis realizado por los autores aproxima al lector al conocimiento de la arquitectura de lugares turísticos donde se experimentaron el desarrollo y la modernidad, en gran medida por el turismo que llegó después de que se mejoraron las vías de comunicación, como las carreteras y las vías del ferrocarril.

Alma Leticia García presenta “El Jardín Azteca de Morelia: representación de la arquitectura neoprehispánica”. La indagación comenzó con el estudio de una litografía elaborada en la Escuela Industrial y Militar “Porfirio Díaz” y publicada en el periódico *La Libertad*. A partir de esta imagen, investigó sobre la obra escultórica que se refiere a la arquitectura prehispánica y, especialmente, a la representación visual de la misma. Parte de este capítulo se enfoca en la explicación del movimiento indigenista como mecanismo de construcción y legitimidad de la identidad mexicana, lo que da contexto al caso específico que aborda.

Erika Pérez Muzquiz presenta el capítulo “Lectura e interpretación de dos representaciones cartográficas de la ciudad de Morelia, los planos de 1869 y 1884”. La autora explica la situación del país y la necesidad que se tenía de registrar con precisión las ciudades, como Morelia. En su disertación, hace una lectura de dos planos de la capital de Michoacán para entender si en estas representaciones se puede vislumbrar una nueva concepción en el ordenamiento del espacio urbano decimonónico y cuáles habrían sido sus influencias.

A través de fuentes hemerográficas, fotográficas y cartográficas, José Manuel Martínez Aguilar y Kena Bolena Hernández Correa estudian el caso particular del paseo al poblado indígena de Santa María de los Altos, desde la historia de la arquitectura, para explicar cómo era el recorrido que hacían los morelianos para trasladarse a ese poblado, cuáles eran los elementos arquitectónicos y naturales que componían el paisaje en ese trayecto, así como las principales prácticas sociales que se llevaban a cabo durante el paseo y en ese lugar para la fiesta anual del 15 de agosto.

Finalmente, en el último capítulo que compone este libro, Leticia Selene León Alvarado analiza 24 imágenes que a partir de las dos últimas décadas fueron utilizadas por la Secretaría de Turismo del Gobierno del Estado de Michoacán para promocionar en distintos medios de comunicación los Pueblos Mágicos de la entidad, en donde el patrimonio urbano-arquitectónico es el referente principal. La autora cuestiona la forma en que desde esta institución gubernamental se utilizó dicho patrimonio arquitectónico para consolidar un imaginario turístico de lo que para ellos representa

un Pueblo Mágico, cuando las imágenes utilizadas no corresponden con la realidad ni capturan la riqueza cultural de dichos pueblos.

En conjunto, estos trabajos revelan las ricas posibilidades que otorgan colecciones de imágenes –pintura, fotografía, litografía, etc.– para el estudio no sólo de la arquitectura y de la ciudad como concreciones, sino también para indagar las ideas detrás de su gestión y la percepción de quienes las observan o habitan. Por otro lado, el hecho de que se presenten en este libro temas de localidades poco estudiadas en la historiografía, sugiere que aún queda un amplio nicho de oportunidades para futuras investigaciones.

José Martín Torres Vega
José Manuel Martínez Aguilar
Coordinadores

PARTE I

LA ARQUITECTURA EN LA PINTURA MURAL. TRES OBRAS DE ROBERTO CUEVA DEL RÍO EN MICHOACÁN

Catherine R. Ettinger McEnulty

Introducción

La arquitectura jugó un rol importante en el periodo de la Posrevolución mexicana. Fue coadyuvante en la atención de prioridades como la salud pública, la educación y la vivienda, proveyendo soluciones específicas que permitirían a los gobiernos enfrentar estas necesidades. Por otra parte, la arquitectura también participó en la construcción de una identidad nacional a través del despliegue de lenguajes neocoloniales y neoindigenistas, principalmente en la década de 1920. Por último, colaboró en una cuarta prioridad de la Posrevolución, la del turismo; en este caso a través del patrimonio histórico y de la idea del poblado típico.

De manera paralela, el arte también abonó a la Revolución tomando protagonismo a través del movimiento muralista que, al igual que en el caso de la arquitectura, participó en esfuerzos por educar al pueblo y por valorar lo propio en aras de la construcción de una identidad nacional. El muralismo tenía un acercamiento particular a la arquitectura; el pintar sobre muros implicaba un contacto directo con los objetos y, en muchas ocasiones, con el arquitecto. Para finales de los años cuarenta, con la Integración Plástica, inclusive trabajaban juntos arquitecto y pintor para asegurar coherencia entre el diseño de edificio y la propuesta general de pintura mural.

Aunque hay una amplia bibliografía sobre el muralismo, quedan huecos historiográficos, tanto geográficos como temáticos.¹ Referente a los primeros, es de notar

¹ La bibliografía es sumamente amplia. Destacaré la obra de tres volúmenes de Ida Rodríguez Prampolini (Coord.), *Muralismo mexicano. 1920-1940*, Ciudad de México, Universidad Veracruzana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes (Conaculta-INBA), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Fondo de Cultura Económica (FCE), 2012. También, los trabajos recientes publicados en Matthew Affron, Mark A. Castro, Dafné Cruz Porchini y Renato González Mello (eds.), *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano. 1910-1950*, Ciudad de México y Filadelfia, Secretaría de Cultura y Philadelphia Museum of Art, 2016.

la importante producción de pintura mural hasta en pequeñas localidades y en edificios escolares de pequeña escala, lo que dificulta su registro y cuidado. Para el caso de Michoacán, han recibido el interés de historiadores del arte obras de importantes protagonistas como Alfredo Zalce, José Clemente Orozco, Manuel Pérez Coronado y Roberto Cueva del Río, entre otros. Los pintores norteamericanos Ruben Kadish, Philip Guston y las hermanas Grace y Marion Greenwood dejaron obra en el estado que también ha recibido dicho interés.² Sin duda, los trabajos de Sonia Velarde han sentado las bases para profundizar en el estudio de este fenómeno en el estado.³

Referente a las temáticas tratadas en la literatura sobre pintura mural, estas no se agotan. Siendo la historia una construcción desde el presente, siempre existe la posibilidad de formular nuevas preguntas de investigación, con la transdisciplina de aportar distintas miradas. El presente capítulo, al igual que otros que componen el presente volumen, se vincula estrechamente con la pintura mural al ser el contenedor o lienzo para el artista. Como un primer acercamiento al tema de la arquitectura y la pintura mural en Michoacán destaca el libro colectivo *Arquitectura y murales en Michoacán*, que abona a la discusión que se emprende en el presente texto.⁴ Otra temática relacionada es precisamente la representación de la arquitectura en la pintura mural y el rol que jugaron los edificios ilustrados al comunicar los avances o los mismos valores de la Revolución, que es el tema central de este ensayo.

Se aborda el tema a través de la obra de Roberto Cueva del Río en Michoacán durante la presidencia de Lázaro Cárdenas. Se han seleccionado tres de sus trabajos: la escuela Tzinzipandacuri, en la isla de Yunuén del lago de Pátzcuaro; la decoración del auditorio en el teatro Emperador Caltzontzin, en Pátzcuaro; y el mural “La educación y la Revolución”, en la Escuela Primaria Francisco I. Madero de Jiquilpan. Las primeras dos obras fueron realizadas alrededor de 1938 y la última, en 1940.

² Sobre los primeros, ver Eugenio Mercado López, “El terror: contexto y motivo del mural de Guston y Kadish en el Museo Michoacano”, en Eugenio Mercado López (Coord.), *Arquitectura y murales en Michoacán. Génesis de una iconografía para la identidad regional*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), 2018, pp. 71-96. Sobre las hermanas Greenwood: James Oles, *Las hermanas Greenwood en México*, Ciudad de México, Círculo de Arte, 2000; y Dulce María Pérez Aguirre, *La obra mural de Marion y Grace Greenwood en México y Estados Unidos*, Tesis de Maestría, Instituto de Investigaciones Históricas, UMSNH, 2014.

³ Sofía Velarde Cruz, *Entre historias y murales. Las obras ejecutadas en Morelia*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, 2001.

⁴ Eugenio Mercado López (Coord.), *Arquitectura y murales en Michoacán. Génesis de una iconografía para la identidad regional*, Morelia, UMSNH, 2018.

Se argumenta que, en estas tres obras, el pintor reconoce el rol de la arquitectura en la concreción de los cometidos de la Revolución. Se observará el protagonismo que toma la representación de edificios y poblados en el desarrollo de estas pinturas, además de exponer la cercanía entre Alberto Le Duc, arquitecto de cabecera de Cárdenas, y Roberto Cueva del Río. Antes de entrar a esta temática central, se aporta una semblanza de la representación de la arquitectura en la pintura mural de la época, así como algunos datos generales sobre Cueva del Río.

Las representaciones de la arquitectura en la pintura de la posrevolución

En las expresiones artísticas del periodo de la Posrevolución, la arquitectura figura de manera prominente. Aparece en diversos medios, incluyendo la fotografía, la pintura de caballete, las tarjetas postales, el cine y la pintura mural. En ellos asume distintas funciones, en ocasiones como sujeto de particular interés, como en la fotografía propiamente de la arquitectura, en otras como fondo o escenario. En todo caso, estas representaciones forman parte de un discurso más amplio que, para el caso que nos atañe, se vincula con los mensajes de los gobiernos posrevolucionarios.

Por ejemplo, para los años veinte y treinta del siglo xx es común encontrar a la arquitectura como fondo, un escenario en que aparecen casitas vernáculas justo en un momento de rescate de lo mexicano y revaloración de las culturas indígenas y la vida rural. Así, en “Mujeres mayas”, de Roberto Montenegro (1926), casitas mayas flotan en el espacio; en “Baile en Tehuantepec”, de Diego Rivera (1928), hacen presencia estructuras de vibrantes colores entre densa vegetación; en el biombo con la escena “Vista de Miacatlán, Morelos”, de René d’Harnoncourt (1931), figuran chozas mayas en una escena selvática. Como estos ejemplos, hay numerosas expresiones que enaltecen la arquitectura tradicional de los poblados mexicanos y fortalecen el imaginario de los poblados típicos.

La arquitectura fue central en la atención a las prioridades del Estado; difícilmente se puede pensar en educación, salud y vivienda sin reparar en los proyectos gestados desde los primeros años después de la Revolución. La atención dada a la capacidad de los edificios de comunicar es particularmente notoria en el ámbito escolar, donde los lenguajes nacionalistas y la incorporación de pintura mural acentuaron la intención estética de la misma arquitectura que, además de resolver problemas utilitarios, contribuía a comunicar los valores de la Revolución, adquiriendo así una función pedagógica.

En diversas obras se reconoce la importancia de la arquitectura escolar, hospitalaria y fabril para lograr los cometidos de la Revolución. Así, en los murales del edificio de la Secretaría de Educación Pública, el panel “La maestra rural”, de Diego Rivera,

ubica a la protagonista frente a un edificio –que supondríamos es una escuela– en proceso de construcción. La labor de edificar o, en general, la laboriosidad, figura de manera importante en otros trabajos de Diego Rivera, como “El trapiche” (1923). En Michoacán toma un rol prominente en las pinturas de Ricardo Bárcenas, quien en “Plan sexenal”, ubicada en la planta alta del teatro Caltzontzin en Pátzcuaro, da un lugar central a obras fundamentales del cardenismo en el estado (Figura 1).⁵ Muestra diversas referencias a la arquitectura, que incluyen vivienda, construcción escolar y fabril, además de la representación del teatro Caltzontzin, el mismo edificio en que se ubicaba.



Fig. 1. Fragmento de “Plan sexenal”, de Ricardo Bárcenas (1937), en que aparece el recién terminado teatro Emperador Caltzontzin de Alberto Le Duc.

Fotografía de la autora.

⁵ Jennifer Jolly, “Ricardo Barcenás’s Plan Sexenal and Industrias de Michoacán: Between modernization and preservation”, en Eugenio Mercado López (Coord.), *Op. cit.*, p. 105.

La arquitectura también adquiere protagonismo en la pintura de la Posrevolución como símbolo de la modernidad, en particular en el marco del estridentismo, corriente de la década de 1920 que guarda relación con el futurismo italiano. Surgen en este contexto obras que hacen de la modernidad y de la ciudad tema central, donde los ángulos rectos y los cables –señales de dicha modernidad– ocupan el primer plano, como en “La subestación” o “El puerto”, ambos pintados en 1921 por Fermín Revueltas. La arquitectura fabril es también tema común en el periodo y se ejemplifica en “La tolteca”, de María Izquierdo (1931), y “Arquitectura, molinos y silos en gris”, de Rufino Tamayo (1931). Asimismo, la ciudad y la modernidad figuran de manera prominente o como temática central en algunas obras de Juan O’Gorman, como “El aeroplano” (1931) o “La Ciudad de México” (1949), entre otras.

Como uno de los principales artistas de la Posrevolución cardenista en Michoacán, Cueva del Río retomó varios de los temas arquitectónicos que vemos presentes en el muralismo del periodo: destaca la manera en que daba realce a la arquitectura y su rol en forjar los objetivos planteados por Cárdenas en Michoacán. Aunque no es central de sus pinturas, su despliegue en varias obras muestra una intención de reconocer su participación en el proyecto cardenista.

El pintor Roberto Cueva del Río

Roberto Rodolfo de la Cueva del Río, nacido en Puebla en 1908, se formó en la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad Nacional (antes Academia de San Carlos), donde se distinguió como caricaturista y acuarelista.⁶ Hacia finales de los años veinte participó en las misiones culturales de la Secretaría de Educación Pública, donde seguramente realizó obra mural no identificada en espacios escolares;⁷ el primer registro de pintura mural de Cueva del Río data de 1930, cuando terminó “Escenas de Acapulco” en el hotel “El Buen Retiro”, en Cuernavaca.⁸

Entre su obra más conocida están los murales de la embajada de México en Washington, D.C., en Estados Unidos, en el edificio que ahora ocupa el Instituto Cultural Mexicano. Este trabajo se pintó en torno a una escalera, Cueva del Río comenzó cuando tenía 25 años y lo realizó en dos temporadas: la primera entre 1933 y 1935, y la segunda en 1941.

⁶ Orlando Suárez, *Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII a. de C. - 1968*, Ciudad de México, UNAM, 1972, p. 118.

⁷ Realizó pintura mural en cinco planteles no identificados. Mabel Knight, “Roberto Cueva del Río. Artist” en *PEMEX Travel Club Bulletin*, vol. VIII, núm. 181-A, febrero 1948, p. 3.

⁸ Orlando Suárez, *Op. cit.*, p. 118.

Durante la primera temporada, pintó temas relacionados con la historia de México (el periodo prehispánico y la llegada de Cristóbal Colón) y con la cultura y tradiciones del país, como la fiesta de las flores y frutas en Tehuantepec y diversas escenas del México rural (Figura 2). Usaba una técnica similar a la de Diego Rivera, dibujando primero la silueta de las figuras en negro para después rellenarlas de colores –en el caso de la Embajada, con acuarela–. De regreso, en su segunda temporada, dedicó la última sección al panamericanismo, al incorporar un panel con héroes del continente y otro sobre las culturas prehispánicas.⁹ Cabe mencionar que en esta pintura incluyó a personas verídicas como Carlos Fuentes y su padre, quien trabajó como consejero en la Embajada, de 1934 a 1939.

Esta obra le dio gran visibilidad a Cueva del Río y posiblemente fue por medio de ella que el general Lázaro Cárdenas conociera al pintor. En todo caso, a finales de los años treinta se encontraba en Michoacán atendiendo diversos encargos de Cárdenas. Realizó dos trabajos en la Quinta Eréndira, la casa del general en Pátzcuaro. El primero fue la elaboración de una réplica de la pintura mural de Fermín Revueltas, que databa de 1930; esto en virtud de que la original no sobreviviría el proceso de renovación de la casa que emprendía Alberto Le Duc.¹⁰ La segunda obra fue “Historia y paisaje de Michoacán”, que se realizó sobre los cuatro muros del comedor con dos paneles en el pasillo de acceso a la casa.¹¹ Cárdenas también le encargó la decoración de la recién reconstruida casa familiar en Jiquilpan, donde el comedor está adornado con lámparas y frisos alusivos a los mayas. Asimismo, realizó un biombo con el tema “Historia de Michoacán” (1941) y fabricó unas urnas de barro con motivos locales para las casas de Cárdenas.¹²

⁹ Hay fotografías y descripciones de estos murales en <http://www.instituteofmexicodc.org/mansion.php>. Recuperado 10 enero 2017.

¹⁰ Ver Jesús Ernesto López Argüelles, “Fermín Revueltas-Roberto Cueva del Río en Jiquilpan: Breves apuntes,” en Álvaro Ochoa (Coord.), *Nadie sabe lo que tiene...* Morelia, Secretaría de Cultura de Michoacán y Fondo Editorial Morevallado, 2009, p. 177. Esta réplica se encuentra actualmente en el auditorio del Centro Interdisciplinario de Investigación para el Desarrollo Integral de la Comunidad Rural (CIIDIR) del Instituto Politécnico Nacional en Jiquilpan.

¹¹ Para descripción y análisis de esta encomienda, ver Catherine Ettinger con Eder García Sánchez, *La Quinta Eréndira de Lázaro Cárdenas. De casa campestre a sede del CREFAL*, Morelia y Pátzcuaro, UMSNH y Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL), 2021, pp. 79-104.

¹² No se sabe la fecha de elaboración de las urnas. Aparecen en fotografías de la Quinta Eréndira y también de la casa en Jiquilpan. Se conservan dos de ellas en el patio del CIIDIR en Jiquilpan.



Fig. 2. Fragmento del "Festival de Tehuantepec" de la Embajada Mexicana en Washington, D.C. Fotografía de la autora.

Los trabajos de Cueva del Río en Michoacán no sólo fueron encargos personales del general Cárdenas. También participó en varias obras públicas. En Pátzcuaro, decoró el auditorio del teatro Emperador Caltzontzin, además de realizar una pintura mural en su planta alta. Asimismo, pintó dos murales en el Mirador del Cerro

Colorado: “Vendimia” y “Danza del pescado”, ambos referidos a la cultura local.¹³ En la isla de Yunuén, del lago de Pátzcuaro, realizó pintura mural en la escuela Tzinzipandacuri y, en Jiquilpan, el mural “La educación y la Revolución” en la Escuela Primaria Francisco I. Madero.¹⁴ Adicionalmente, se le encargó una serie de ocho retratos para lo que sería la “Galería de héroes michoacanos”.¹⁵ Más adelante, Cárdenas le pediría un lienzo en óleo alusivo a la Constitución de 1814 con el título “Los constituyentes”, para el museo establecido en Apatzingán en 1950.¹⁶ Durante su paso por Michoacán, también fungió como director de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.¹⁷

Después de la temporada en Michoacán, el artista tuvo una carrera variada con obras de relevancia en los estados de Guerrero (Palacio de Gobierno,¹⁸ Chilpancingo, 1952 y 1957; Hotel El Mirador en Acapulco), Hidalgo (Exconvento de San Francisco en Pachuca),¹⁹ Morelos (El Casino de la Selva, Palacio Municipal y Palacio de Cortés en Cuernavaca) y Ciudad de México (Cámara de Senadores y Hotel Posada del Sol). Siguió dedicándose a la pintura de caballete y a la de acuarelas.

La arquitectura en tres murales de Cueva del Río. 1938-41

La obra de Cueva del Río en Michoacán es rica en temáticas. Su interés en la cultura purépecha se manifestó en pinturas que refieren su pasado –como su obra en la Quinta Eréndira, su retrato de Tariácuri en la planta alta del teatro Caltzontzin o de Tzinzipandacuri en Yunuén– y también en escenas de las costumbres y la vida cotidiana –“Vendi-

¹³ Conocido localmente como el Estribo Chico. Las obras son “Vendimia” y “Danza del pescado”.

¹⁴ Suárez menciona una escuela secundaria en Jiquilpan y marca el año como 1941. Probablemente se refiere a la pintura de la primaria que consigna, a un lado de la firma del autor, la fecha de 1940. Orlando Suárez, *Op. cit.*, p. 119.

¹⁵ Los personajes retratados fueron Tanganxoán, el virrey Antonio de Mendoza, José María Morelos, Miguel Hidalgo, Epitacio Huerta, Melchor Ocampo, Miguel Silva y Lázaro Cárdenas del Río. Actualmente, seis de ellos se encuentran en la Sala de Recepciones de Palacio de Gobierno en Morelia. El retrato de Lázaro Cárdenas fue mutilado: se pintó un nuevo paisaje de fondo sobre el original. Se encuentra en otro salón en el mismo edificio. El retrato de Miguel Silva está en el Hospital Civil. Hay una foto de Cueva del Río con los ocho retratos en el patio del Museo Regional de Michoacán y es posible que originalmente se hayan pensado para ese lugar.

¹⁶ Orlando Suárez lo data de 1944.

¹⁷ Comunicación personal. Ana María Cueva del Río. 11 enero 2017.

¹⁸ Hoy Museo Regional de Guerrero.

¹⁹ Hoy Centro de las Artes de Hidalgo.

mia", "Danza" o las decoraciones del teatro Caltzontzin—. Por otro lado, plasmó temas típicos de la Revolución mexicana que ponían en alto prioridades como la educación, la salud y la mecanización de la agricultura, que se manifiestan con claridad en la obra "La educación y la Revolución" en Jiquilpan. Por otro lado, como ya se señaló, incurrió también en temas decorativos con alusión inclusive a otras regiones.

Su obra se desarrolla en un estilo basado en el dibujo en negro de las siluetas de las figuras, que después se rellenan de color. Esta técnica aparece desde su obra temprana, como el mural en Washington, y se observa en los ejemplos michoacanos. En los tres casos seleccionados para análisis, las representaciones de las edificaciones abonan al discurso cardenista en relación con los poblados típicos y se evidencia el reconocimiento de la arquitectura como elemento clave para la difusión de los mensajes revolucionarios.

Auditorio del teatro Emperador Caltzontzin, Pátzcuaro

Posiblemente la primera obra de Cueva del Río en Michoacán fue la realizada en el teatro Caltzontzin en Pátzcuaro, que incluía la decoración del auditorio y la pintura mural "Encuentro del rey Tanganxoan II y el conquistador Cristóbal de Olid en los alrededores de Pátzcuaro en 1522" en la galería en su planta alta. La obra decorativa del auditorio es de particular interés en este capítulo por su relación con el tema de la arquitectura.

El programa decorativo se planteó desde el anteproyecto realizado por Albert Le Duc con el nombre Teatro Popular Lázaro Cárdenas.²⁰ No se descarta que Le Duc y Cueva del Río se hayan conocido antes de coincidir en Pátzcuaro y que el programa decorativo presente en el anteproyecto haya sido concebido en conjunto. Se sabe que Le Duc pasó un tiempo en Estados Unidos y su familia conserva una perspectiva suya del interior del edificio del *National Archives*. A decir del hijo de Le Duc, su padre trabajó con John Russell Pope, arquitecto *Beaux Arts*, diseñador del Monumento de Thomas Jefferson del ala poniente de la *National Gallery of Art* y del edificio del *National Archives and Record Administration*.²¹ El dibujo realizado nos hace suponer que Le Duc estuvo trabajando con Pope cuando se realizaba el proyecto y, considerando que la fecha de colocación de la primera piedra de ese edificio fue en 1933, ubicamos a Le Duc en la ciudad de manera contemporánea con Cueva del Río. Esto plantea la posibilidad de que se conocieran antes de encontrarse en Pátzcuaro trabajando en el Teatro Popular en 1936.

²⁰ [Anteproyecto. Teatro Popular "Lázaro Cárdenas" en Pátzcuaro Mich. Alberto Le Duc Arquitecto] Archivo General de la Nación, México, Sección Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río (AGNM-LCR), caja 1105, expediente 609-210.

²¹ Comunicación personal, febrero 2020.

El anteproyecto mencionado del Teatro Popular preveía un programa decorativo. El corte longitudinal esboza una cenefa en la parte baja del auditorio con motivos locales de flora y fauna, y en la parte superior escenas del paisaje y las casas de la región lacustre, repleta con una red de mariposa (Figura 3). El corte transversal presenta a detalle la ornamentación en torno al escenario que tenía previsto en el paño exterior un diseño de flores y roleos; el arco interior muestra en sus lados figuras de danzantes y, en el lugar de su clave, el arco tenía una máscara. Uniendo las partes sobre el arco aparece la leyenda “Y sin saberlo llevas en la embrujada mano la flor del mundo” (Figura 4). Aunque el proyecto sufrió modificaciones, algunos elementos de la decoración propuesta aparecen: hay dos mascarones, uno a cada lado del escenario. El plafón se trabajó a detalle y, como elemento central, tiene una gran lámpara en forma de batea de Uruapan (Figura 5).

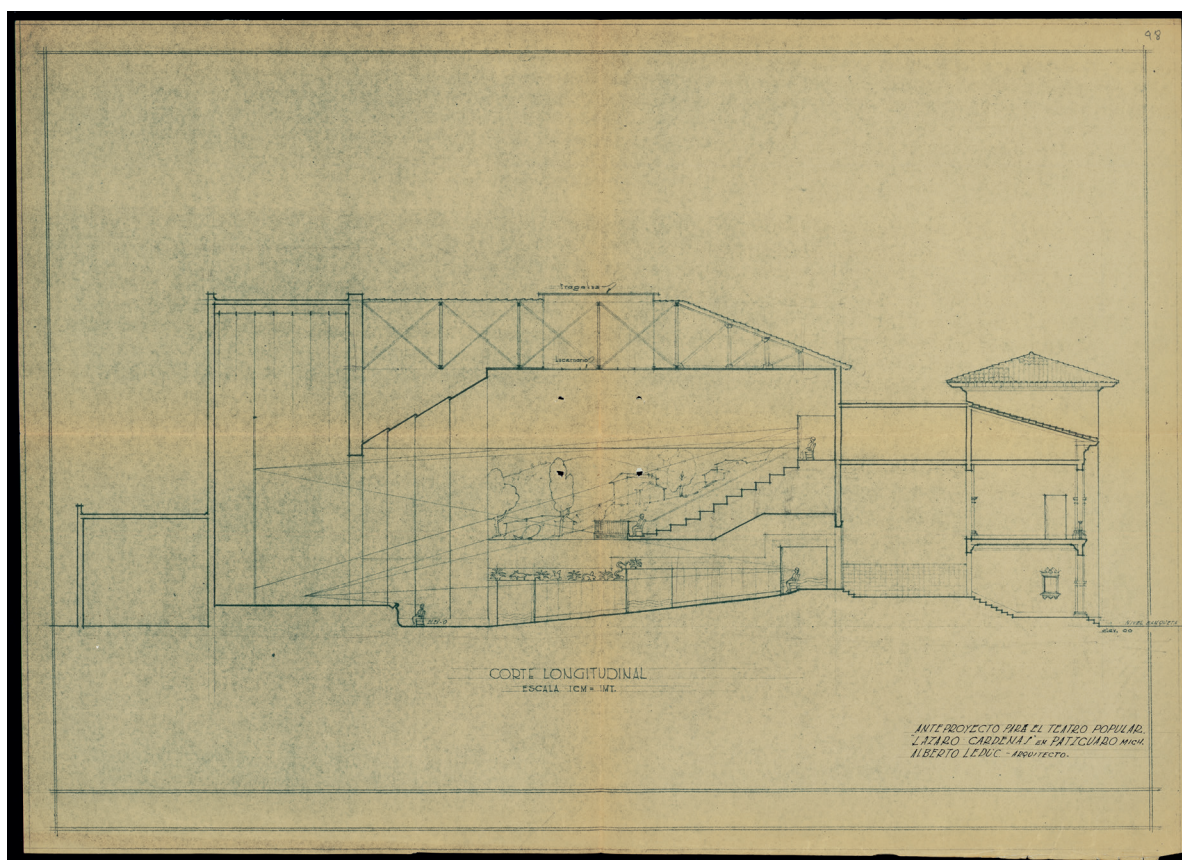


Fig. 3. Corte longitudinal del anteproyecto para el Teatro Popular Lázaro Cárdenas en Pátzcuaro. Fuente: AGN-LCR, caja 1105, expediente 609-210.

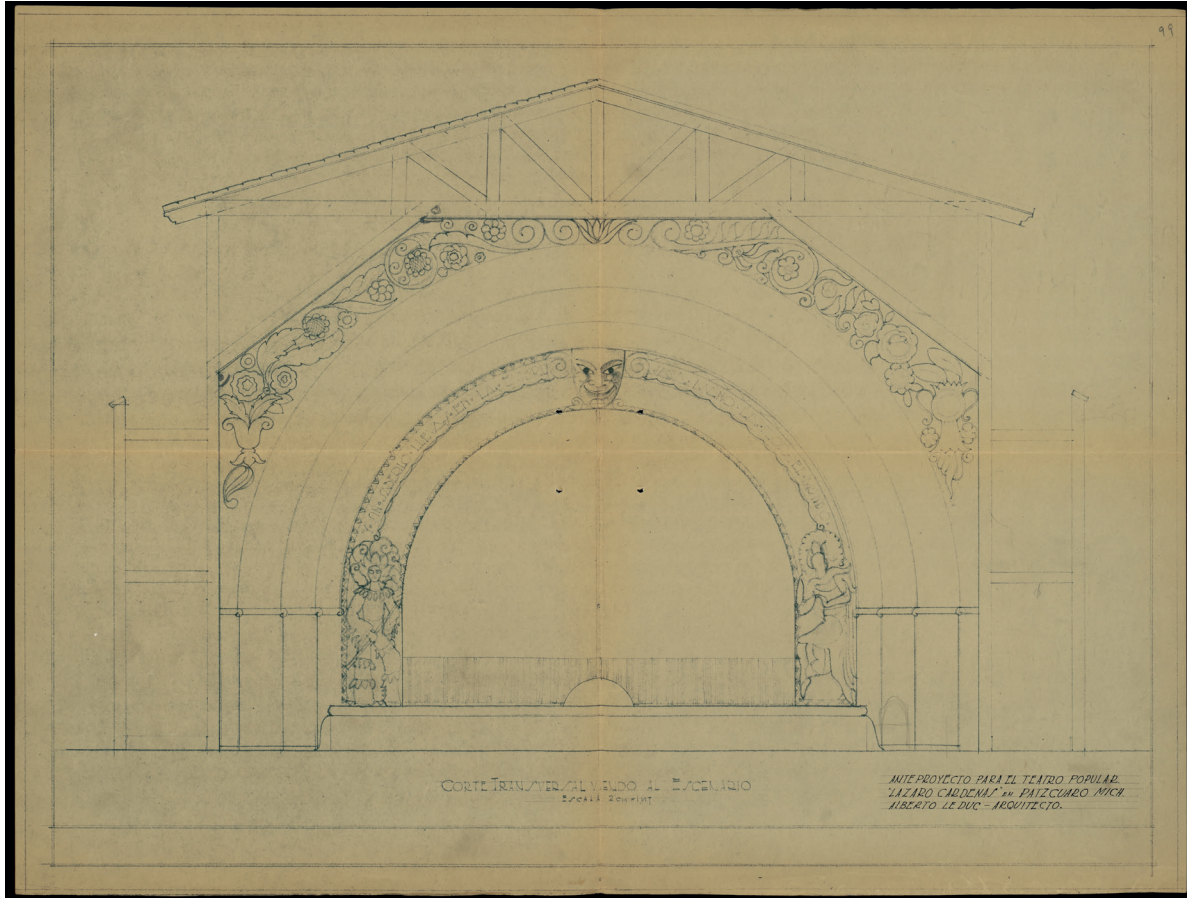


Fig. 4. Corte transversal del anteproyecto para el Teatro Popular Lázaro Cárdenas en Pátzcuaro.
Fuente: AGN-LCR, caja 1105, expediente 609-210.

Las similitudes entre el anteproyecto y lo realizado sugieren una comunicación cercana entre Le Duc y Cueva del Río. El pintor realizó una cenefa de óleo sobre aplanado en tres muros, que tiene un largo total de 25 metros con una altura de 2.5 metros.²² En ella rescató la idea de Le Duc, pero con imágenes de pescados blancos sobre un fondo azul. La flora y fauna propuesta por Le Duc curiosamente aparece en las rejas decorativas de la entrada. Y en lugar de grandes superficies con un paisaje, como viene en el proyecto, Cueva del Río desarrolló varias escenas relacionadas, por una parte, con la vida tradicional de la región –pesca, fabricación de guitarras, venta de artesanía, cacería de patos– y con la Revolución –el maestro rural.

²² Orlando Suárez, *Op. cit.*, p. 118.



Fig. 5. Fotografía del interior del teatro Emperador Caltzontzin terminada la decoración y previa a su inauguración.

Fuente: Archivo Ana María de la Cueva.

En la pintura mural del teatro, la arquitectura aparece en las representaciones de cuatro de las islas del lago: Pacanda, Jarácuaro, Janitzio y Tecuena (Figura 6). En los cuatro casos notamos un despliegue de las características que en este momento se promovían en relación con la idea de arquitectura típica. El trabajo desde el cardenismo por promover la imagen del poblado rural, de casitas blancas y techos de vertientes con teja roja de barro insertas en un paisaje verde –evidente en el cine de la época, en la gráfica relacionada con la promoción turística y en la remodelación de Jiquilpan– cobró fuerza en el pincel de Cueva de Río. Notamos cómo ubica casitas dispersas en un paisaje idílico para las islas de La Pacanda y Tecuena. En Janitzio retrata el caserío con las redes de mariposa al frente –recurso socorrido en la fotografía del sitio desde los años veinte a través de la lente de Paul Strand y replicado en la obra de diversos fotógrafos, incluyendo a Luis Márquez–. De igual manera, en Jarácuaro hay mayor densidad de construcción, aunque se sigue con la idea de una arquitectura típica.



Fig. 6. Las islas de Pacanda, Jarácuaro, Janitzio y Tecuena en la decoración del teatro Emperador Caltzontzin, realizada por Cueva del Río.
Fuente: Fotografías de la autora.

En las imágenes de Janitzio y Jarácuaro, el artista presenta dos obras contemporáneas representativas de los esfuerzos de Cárdenas en la región por fortalecer el equipamiento turístico y educativo. En Janitzio muestra la nueva atracción turística: la escultura monumental de Morelos, erigida en 1934 por el escultor Guillermo Ruiz, con la pintura mural de Ramón Alva de la Canal en su interior. En Jarácuaro, destaca la escuela recién terminada de Alberto Le Duc. Se trataba de una gran obra de arquitectura escolar que se proponía no sólo como centro educativo, sino también como centro comunitario. Además de los salones de clase, espacios para talleres y casa para el director, contaba con comedor y baños públicos para los habitantes de la localidad; en su momento fue el único inmueble de la isla con agua corriente. Aparece en la imagen el nuevo muelle y, al frente de la escuela, el teatro al aire libre, haciendo así alarde del flamante equipamiento a través del lugar jerárquico que otorga el pintor a la escuela en el paisaje de la isla. Es de notarse también una ausencia: la torre del templo, que se vería desde el muelle. Esto probablemente alude a la propuesta de sustituir a la religión con la educación y reemplazar el poder de los sacerdotes con la presencia de maestros rurales.

Escuela primaria Tzinzipandacuri. Isla de Yunuén

Cueva del Río realizó por la misma época pintura mural en la isla de Yunuén, también del lago de Pátzcuaro. Junto con la dotación de otros equipamientos, se había construido en ese lugar una nueva escuela en 1936. Esta edificación siguió el patrón de varias escuelas rurales en la región, con un cuerpo central –con la dirección en planta baja y la casa del maestro en planta alta– y dos alas laterales con pórticos de acceso a los dos salones. Adrián Soto estima que las pinturas se realizaron en 1938, trabajo más o menos contemporáneo con el del teatro, y constan de tres frescos en la portería exterior y pintura al óleo sobre tres muros en el salón al oriente.²³

En el primero de los tres paneles exteriores contiene la figura de Tinzipandacuri, cuyo nombre lleva la escuela. El segundo de los murales exteriores representa el origen de los purépechas y el tercero, la principal actividad de sustento local: la pesca. En el interior se desarrollan temáticas contemporáneas. Los dos extremos del salón tienen escenas de actividades deportivas, mientras que el muro largo al sur, frente a las ventanas, tiene dos escenas: una que refiere a la educación y otra relativa a la construcción de la nueva nación (Figura 7).

²³ Ver Adrián Soto Villafaña, "Rincones con historia. Yunuén, murales en una isla", en Ida Rodríguez Prampolini (Coord.), *Muralismo mexicano. 1920-1940. Vol. 1. Crónicas*, Ciudad de México, Universidad Veracruzana, Conaculta/INBA, UNAM y FCE, 2012, pp. 51-56. De ser esta la fecha, sería a finales del año, puesto que la biblioteca retratada lleva como nombre "18 de marzo" que, es de suponerse, alude a la Expropiación Petrolera.



Fig. 7. Tres fragmentos de la pintura mural de la escuela Tinzipandacuri, en la isla de Yunuén, realizada por Roberto Cueva del Río.

Fotografía de la autora, enero 2017.

En los dos tramos que abordan el deporte y las actividades de ocio, la arquitectura funge como escenario. Se observa de fondo, representando la vivienda tradicional con teja de barro y las redes de mariposa secándose, todo inserto en el paisaje lacustre con los cerros al fondo. En uno de ellos aparece un elemento arquitectónico asociado con la Posrevolución, y concretamente con la arquitectura escolar: el teatro al aire libre, en este caso una gradería con arcos a la orilla del lago. Podría ser referencia nuevamente a la escuela de Jarácuaro, aunque parece más bien una representación genérica.

La escena referida a la construcción se encuentra sobre el muro más largo. En el centro hay una explanada con andamios precarios sobre los cuales unos trabajadores cargan bultos. Las actividades están dirigidas desde la izquierda, donde un hombre con casco señala la obra, aparentemente dando instrucciones a los operarios que lo acompañan. Observan anotaciones en una hoja que está sobre una mesa donde hay también escuadras y un plano enrollado, símbolos típicos de la arquitectura.

De particular interés en esta sección es la arquitectura. Lejos del imaginario de lo típico y lo tradicional, el pintor la usa como parte del discurso de la Posrevolución, donde los procesos mecanizados y la industrialización del campo traerían bienestar, y donde la iglesia sería reemplazada por la educación. Así, tenemos un templo convertido en biblioteca que, aunque no es el caso local de la biblioteca Gertrudis Bocanegra –instalada en el templo de San Agustín–, sí lo refiere por sus formas. En el momento en que se realizaba esta pintura mural, Le Duc trabajaba en la conversión de ese templo a su nuevo uso como biblioteca. El edificio que aparece en la pintura marcado con el letrero “Biblioteca Pública ‘18 de marzo”,²⁴ paulatinamente se modifica hasta convertirse en fábrica. El roleo neobarroco, que aparece en su parte superior, baja en forma escalonada y atrás se asoma una cubierta fabril con sus chimeneas y, del lado derecho, torres de luz. Así, en el paisaje lacustre se inserta la modernidad simbolizada por las chimeneas de las fábricas.

La Educación y la Revolución.

Escuela Primaria Francisco I. Madero en Jiquilpan

En el fresco que Cueva del Río pintó en la Escuela Primaria Francisco I. Madero, en Jiquilpan, con el título “La educación y la Revolución”, nuevamente la arquitectura participa en el discurso y reaparecen obras contemporáneas de Le Duc, ahora en esta población. La pintura cubre una importante superficie en el zaguán de la escuela y en el pórtico que da hacia el patio cívico, con tres secciones en el zaguán y tres en el

pórtico.²⁵ La puerta misma de la escuela divide el antes y después de la Revolución, con la figura de Madero y la inscripción del año de 1910 sobre ella: a su izquierda, imágenes alusivas a la explotación de México por empresas extranjeras, en tonos oscuros, y a su derecha, escenas de la comarca lagunera y la mecanización de las labores agrícolas. En esta sección figura una arquitectura moderna de fondo, con edificios sencillos, cuadrangulares y sin elementos de ornato, marcados con los nombres de instituciones de apoyo al campo, como el Banco Ejidal de la Comarca Lagunera, la Casa del Agrarista y la Sociedad Cooperativa de Ejidatarios de la Comarca Lagunera (Figura 8).



Fig. 8. Tema de la agricultura en el vestíbulo de la Escuela Primaria Francisco I. Madero de Jiquilpan. Fotografía de la autora.

Sobre los cinco arcos que abren hacia el patio se desarrollaron temas típicos posrevolucionarios, referidos de manera más específica a Michoacán. Por lo menos, en su arquitectura así parece. En la primera sección, dedicada a la educación, el deporte y la salud, detrás de imágenes de maestros, trabajadores de imprenta, médicos, enfermeras y científicos, aparece un *collage* de edificios a la manera de “Metropolis”,

²⁵ Cubre una superficie de aproximadamente 150 m². Orlando Suárez, *Op. cit.*, p. 119.

de Paul Citroen (1923), o “Anarquía arquitectónica en la Ciudad de México”, de Lola Bravo Álvarez (1954). En este montaje, los edificios que aparecen en contrapicada no representan la modernidad genérica, sino los edificios de Jiquilpan. Por ejemplo, se observa a la izquierda un estadio de béisbol. Aunque por su forma sería difícil aseverar que es el estadio de Jiquilpan, sí es de notarse que recién se había terminado el estadio de béisbol 18 de Marzo en la ciudad. A la derecha aparecen dos obras recién terminadas de Alberto Le Duc: la Biblioteca Gabino Ortiz y la misma Escuela Primaria Francisco I. Madero (Figura 9).



Fig. 9. Fragmento del mural en la Escuela Francisco I. Madero de Jiquilpan, con temas de educación, salud y laboriosidad.

Fotografía de la autora.

Ocupando la parte central sobre el arco se observa una escuela marcada como Hijos del Ejército, de un claro estilo neocolonial; debajo de él, un hospital de aspecto moderno con lenguajes de *déco*. La selección de lenguajes modernos para el hospital podría tener dos explicaciones. La primera, que se trata del ahora desaparecido hos-

pital de Sahuayo, el pueblo vecino. La segunda, que se hayan usado estos lenguajes por querer comunicar la nueva concepción del hospital como espacio de la ciencia. Es de notarse que, de manera contemporánea, Alberto Le Duc construía en Jiquilpan el Hospital Octaviana Sánchez con un carácter afín a la propuesta de una arquitectura típica para Jiquilpan.²⁶

En las últimas secciones se abordan temáticas relacionadas con la producción fabril, agrícola y minera, y en ellas la arquitectura tiene menos protagonismo. No obstante, se tiene como fondo el perfil de una fábrica, los silos agrícolas, el edificio de una empaques agrícola como símbolos de la modernización. No se ha identificado si estas imágenes –como sucede con las obras de Alberto Le Duc– se derivan de algún ejemplo específico o si son representaciones genéricas, aunque pareciera ser el último caso.

Reflexiones finales

A través de esta revisión se ilustra la importancia dada por Roberto Cueva del Río a la arquitectura como elemento que fortalecía lo que buscaba comunicar a través de sus pinturas. Si bien las temáticas que aparecen en su obra son típicas del periodo, la arquitectura toma un protagonismo poco visto que muestra una sensibilidad a la manera en que coadyuvaba a lograr mejoras en educación, salud, vivienda y desarrollo industrial durante esos años. La importancia dada a la arquitectura en la obra de Cueva del Río no posee una explicación única, pero seguramente tiene que ver tanto con una amistad establecida con Alberto Le Duc como con el ambiente que se gestó en Michoacán en la época.

Referente al primer tema, como ya se mencionó, es posible que Cueva del Río y Le Duc se hayan conocido desde que ambos se encontraban en Washington a principios de los años treinta; lo que sí queda claro es que establecieron una amistad. Como testimonio de ello, en la sala de Alberto Le Duc González, hijo de Alberto Le Duc Montaña, hay un retrato de su madre, Domitila González, realizado por Roberto Cueva del Río. Cuenta Le Duc, hijo, que Cueva del Río también elaboró un retrato de sus dos hermanas.²⁷ Estas pinturas son evidencia de la cercanía entre el pintor y el arquitecto, ambos artífices del proyecto cardenista en Michoacán; y claro, otra evidencia se encuentra en los murales de Cueva del Río, alguno de ellos en edificios diseñados por Le Duc, que da protagonismo a la obra del mismo arquitecto.

²⁶ Esta obra se atribuye a Alberto Le Duc.

²⁷ Comunicación personal. Alberto Leduc González, febrero de 2020. Adicionalmente, Leduc González refiere que aprendió a pintar en el taller de Cueva del Río.

Con respecto al segundo tema, es de notarse cómo, a mediados de los años treinta, el proyecto cardenista se manifestaba de manera clara en Pátzcuaro y en Jiquilpan, asentamientos inmersos en un proceso de transformación a través de obra de imagen urbana, de la creación de instituciones culturales como museos y bibliotecas y de la construcción de escuelas y hospitales. A decir de Jennifer Jolly, el caso de Pátzcuaro es paradigmático como crisol de las políticas culturales de Cárdenas a nivel nacional.²⁸ En todo caso, Pátzcuaro y Jiquilpan recibieron no sólo escuelas y hospitales en atención a necesidades básicas, sino también importante equipamiento cultural y turístico. El arte, a través de la escultura monumental y la pintura mural, contribuyó sensiblemente a este proyecto. Así, a finales de los años treinta convergieron en Michoacán los escultores Guillermo Ruiz y Federico Canessi, los pintores Ricardo Bárcenas, Ramón Alva de la Canal, José Clemente Orozco y Roberto Cueva del Río, y los arquitectos Alberto Le Duc y Álvaro Aburto, todos cercanos al proyecto cardenista.

En este escenario hubo una interacción constante. Guillermo Ruiz, Cueva del Río y Le Duc aparecen una y otra vez trabajando, si no de manera conjunta, en cercanía.²⁹ Mientras Le Duc terminaba la Quinta Eréndira y Cueva del Río realizaba la pintura en el comedor, Ruiz elaboraba fuentes y bancas. Mientras Le Duc remodelaba la casa de los Cárdenas en Jiquilpan y Cueva del Río decoraba el comedor, Canessi elaboraba la fuente para el patio. Le Duc y Cueva del Río compartieron también el trabajo en la escuela primaria Francisco I. Madero y, probablemente, en el templo del Sagrado Corazón cuando se convertía en museo. Uno sólo puede imaginar las conversaciones, los intercambios y la fertilización de ideas a través de estas interacciones. En este escenario, no es de sorprenderse la comprensión por parte de Cueva del Río del rol

²⁸ Jennifer Jolly, *Creating Pátzcuaro, Creating Mexico: Art, Tourism, and Nation Building under Lázaro Cárdenas*, Austin, University of Texas Press, 2018. Para Jiquilpan, ver Catherine Ettinger, "Arquitectura, imagen urbana y la invención del poblado turístico. El caso de Jiquilpan, México", *PatryTer Revista Latinoamericana e Caribenha de Geografia e Humanidades*, vol. 5, núm. 10, agosto 2022, pp. 32-52. Disponible en <https://periodicos.unb.br/index.php/patryter/article/view/41062/33803>.

²⁹ Cabe destacar la obra de Le Duc en la región lacustre y en Pátzcuaro, donde intervino la Quinta Eréndira; realizó la construcción del teatro Emperador Caltzontzin en lo que había sido el convento agustino; remodeló el templo de la misma orden con la finalidad de que funcionara como biblioteca; realizó reparaciones en el Hospital de San Juan de Dios; rehabilitó el antiguo Colegio de San Nicolás para que allí funcionara el Museo de Artes y Oficios; y realizó un proyecto no construido para un "museo viviente", donde los turistas podrían ver a los artesanos trabajando así como comprar sus productos. En Jiquilpan, además de reconstruir la casa familiar de los Cárdenas, construyó la Escuela Primaria Francisco I. Madero, el Hospital Octaviana Sánchez, el Centro Recreativo El Casino y, probablemente, el Jardín de Niños Felicitas del Río de Cárdenas. Remodeló el Santuario para crear la Biblioteca Gabino Ortiz –adornado con pintura mural de José Clemente Orozco– y el Templo del Sagrado Corazón para que fuera museo. Adicionalmente, supervisó algunas obras públicas, siendo el intermediario de Cárdenas con encargados de diversas obras.

que jugaba la arquitectura en el proyecto revolucionario y la importancia otorgada a ella en su obra plástica.

Referencias

- AFFRON, Matthew, Mark A. Castro, Dafné Cruz Porchini y Renato González Mello (eds.), *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano. 1910-1950*, Ciudad de México y Filadelfia, Secretaría de Cultura y Philadelphia Museum of Art, 2016.
- ETTINGER, Catherine con Eder García Sánchez, *La Quinta Eréndira de Lázaro Cárdenas. De casa campestre a sede del CREFAL*, Morelia y Pátzcuaro, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) y Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL), 2021.
- , "Arquitectura, imagen urbana y la invención del poblado turístico. El caso de Jiquilpan, México", en *PatryTer Revista Latinoamericana e Caribenha de Geografia e Humanidades*, vol. 5, núm. 10, agosto 2022, pp. 32-52.
- JOLLY, Jennifer, *Creating Pátzcuaro, Creating Mexico: Art, Tourism, and Nation Building under Lázaro Cárdenas*, Austin, University of Texas Press, 2018.
- , "Ricardo Barcenás's Plan Sexenal and Industrias de Michoacán: Between modernization and preservation", en Eugenio Mercado López (Coord.), *Arquitectura y murales en Michoacán. Génesis de una iconografía para la identidad regional*, Morelia, UMSNH, 2018, pp. 97-132.
- KNIGHT, Mabel, "Roberto Cueva del Río. Artist", en *PEMEX Travel Club Bulletin*, vol. VIII, núm. 181-A, febrero 1948, pp. 2- 3.
- LÓPEZ Argüelles, Jesús Ernesto, "Fermín Revueltas-Roberto Cueva del Río en Jiquilpan: Breves apuntes", en Álvaro Ochoa (Coord.), *Nadie sabe lo que tiene...*, Morelia, Secretaría de Cultura de Michoacán y Fondo Editorial Morevallado, 2009, pp. 175-187.
- MERCADO López, Eugenio, "El terror: contexto y motivo del mural de Guston y Kadish en el Museo Michoacano", en Eugenio Mercado López (Coord.), *Arquitectura y murales en Michoacán. Génesis de una iconografía para la identidad regional*, Morelia, UMSNH, 2018, pp. 71-96.
- (Coord.), *Arquitectura y murales en Michoacán. Génesis de una iconografía para la identidad regional*, Morelia, UMSNH, 2018.
- OLES, James, *Las hermanas Greenwood en México*, Ciudad de México, Círculo de Arte, 2000.
- PÉREZ Aguirre, Dulce María, *La obra mural de Marion y Grace Greenwood en México y Estados Unidos*, Tesis de Maestría, Instituto de Investigaciones Históricas, UMSNH, 2014.

- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida (Coord.), *Muralismo Mexicano. 1920-1940*, Ciudad de México, Universidad Veracruzana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes (Conaculta-INBA), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Fondo de Cultura Económica (FCE), 2012.
- SOTO Villafaña, Adrián, "Rincones con historia. Yunuén, murales en una isla," en Ida Rodríguez Prampolini (Coord.), *Muralismo mexicano. 1920-1940. Vol. 1. Crónicas*, Ciudad de México, Universidad Veracruzana, Conaculta/INBA, UNAM y FCE, 2012, pp. 51-56.
- SUÁREZ, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII a. de C. - 1968*, Ciudad de México, UNAM, 1972.

ARQUITECTURA Y VIDA COTIDIANA EN MORELIA A TRAVÉS DE LA OBRA PICTÓRICA DE MARIANO DE JESÚS TORRES

José Martín Torres Vega

Introducción

En el presente capítulo se analiza la obra pictórica conocida de Mariano de Jesús Torres, que consiste en nueve óleos con la representación de algunos conjuntos arquitectónicos de la ciudad de Morelia y su contexto social.

Dichos edificios son mayormente religiosos y, en menor medida, civiles. Ellos son: la Catedral y la plaza de Armas, San Francisco, San Agustín, La Compañía de Jesús (Palacio Clavijero), el Colegio de las Rosas, el Acueducto y la plaza de las Ánimas, así como la calzada e iglesia del Santuario de Guadalupe.

Se trata de encontrar los motivos que tuvo el artista moreliano para pintar esos edificios y por qué lo hizo de esa manera, con elementos que ya no existían y que recreó a manera de memoria y nostalgia, características propias de los artistas costumbristas. Llama la atención el periodo breve de su obra, solamente de 1874 a 1876; eso lleva a preguntar por qué solamente pintó durante esos años, ¿acaso borraba las firmas para adecuar su obra por algún motivo especial?

También es importante notar los rasgos característicos de cada una de las pinturas para encontrar coincidencias y diferencias; es decir, analizar de manera particular cada obra, pero también en su conjunto. Este legado artístico permite ver las diferentes etapas de los edificios y conjuntos arquitectónicos, por lo que el comparativo con el estado actual muestra la segunda historia de los hechos arquitectónicos.

Por lo tanto, el objetivo principal de este capítulo consiste en analizar la obra de Mariano de Jesús Torres con la idea de encontrar los motivos que lo llevaron a representar la arquitectura y vida cotidiana de la ciudad. El autor y su obra ya han sido estudiados, existen algunos trabajos que dan cuenta de ello. Por ejemplo, uno de los primeros textos fue el de Adriana Pineda Soto: *Mariano de Jesús Torres. Un polígrafo moreliano*,¹ obra que se dedica al análisis de la producción impresa del personaje moreliano que nos ocupa, destacando su característica de escribir mucho sobre diversos temas y en diferentes tipos de documentos. Lo mismo posee una amplia producción periodística que algunos escritos sobre otros tópicos.

A continuación se muestra la Tabla 1, en la que se consignan los periódicos en los que participó directamente, desde el primero en 1870, y cierra con el publicado en 1917.

Tabla 1. Periódicos redactados o revisados por Mariano de Jesús Torres

No.	Periódico	Participación
1	<i>El Recreo</i> , Morelia, Imprenta de Mariano de Jesús Torres, 1870.	Responsable y redactor
2	<i>La Aurora Literaria</i> , Morelia, Imprenta de Mariano de Jesús Torres, 1875-1876.	Responsable y redactor
3	<i>El Observador</i> , Morelia, Imprenta del Estado, 1878.	Redactor
4	<i>El Arnero de Tío Juan</i> , Morelia, Imprenta de la viuda e hijos de Arango, 1881-1892.	Redactor
5	<i>El Pueblo Libre</i> , Morelia, Imprenta de la viuda e hijos de Arango, 1885.	Redactor
6	<i>El Centinela</i> , Morelia, Imprenta de Mariano de Jesús Torres, 1893-1921.	Responsable y redactor
7	<i>La Diadema de Gloria</i> , Morelia, Imprenta de Mariano de Jesús Torres, 1896 y 1906.	Responsable y redactor

(Continúa)

¹ Adriana Pineda Soto, *Mariano de Jesús Torres. Un polígrafo moreliano*, Morelia, UMSNH/Instituto de Investigaciones Históricas/Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1999.

No.	Periódico	Participación
8	<i>El Odeón Michoacano</i> , Morelia, Imprenta de Mariano de Jesús Torres, 1899 y 1901.	Responsable y redactor
9	<i>La Mujer Mexicana</i> , Morelia, Imprenta de Mariano de Jesús Torres, 1901.	Responsable y redactor
10	<i>El Iris Michoacano</i> , Morelia, Imprenta de Agustín M. Perea, 1910.	Redactor
11	<i>El Liceo Michoacano</i> , Morelia, Imprenta de Mariano de Jesús Torres, 1912.	Responsable y redactor
12	<i>El Defensor del Pueblo</i> , Morelia, Imprenta de Mariano de Jesús Torres, 1917.	Responsable y redactor

Fuente: Elaboración de JMTV.

Se advierte que en 1874 no tiene producción escrita, año en que –según las firmas de los óleos– pintó los cuadros del exterior de la Catedral y de la cerrada de San Agustín, Catedral y plaza Mayor.

Por su parte, Eugenio Mercado² analizó la obra con una mirada distinta. Él argumentó la utilización de las pinturas como una invitación a inversores y viajeros a conocer y formar parte de la ciudad capital del estado.

Sobre el autor y su obra

Mariano de Jesús Torres fue un personaje singular, tuvo la inquietud de desempeñarse en diferentes oficios, lo que permite ver lo versátil que era. Nació en Morelia el 17 de abril de 1838, en esta misma ciudad estudió Dibujo y Pintura en la Escuela Industrial Militar “Porfirio Díaz”, a la cual ingresó en el año de 1860; debido a la poca técnica en el uso de la perspectiva y las proporciones, así como en el dibujo de la

² Eugenio Mercado López, “La obra pictórica de Mariano de Jesús Torres, una mirada bajo una nueva perspectiva”, en Catherine Ettinger McEnulty y Salvador García (Coords.), *Michoacán, Arquitectura y Urbanismo, Patrimonio en Transformación*, Morelia, UMSNH/División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, 2008, pp. 169-176.

figura humana, parece que los cuadros objeto del presente estudio corresponden a esta etapa de estudiante y no a un profesional de la pintura.

Otro aspecto que llama la atención es la falta de continuidad en la producción de más obras, pues las conocidas se ciñen al periodo de 1874 a 1876, por lo que resulta muy raro que no haya o no se conozcan anteriores o posteriores a las registradas. Por ello, una suposición es que las pinturas de “El Pingo” sean más cercanas en tiempo y técnica artística a su época de estudiante que al desarrollo profesional de un artista. Aunado a lo antes expuesto, María Teresa Cortés, en una parte de la introducción del libro *Costumbres y fiestas morelianas del pasado inmediato*, data las pinturas entre 1850 y 1857, tres años antes de que Mariano entrara a estudiar pintura.³

Es de llamar la atención que no exista otro tipo de pinturas de caballete, dibujos ni grabados de otro periodo que no sea el consignado por las obras conocidas; además que, siendo un reconocido impresor, no existan ilustraciones rubricadas por él acompañando sus publicaciones periódicas, libros folletos, manuales, etc. ¿Por qué no lo hizo si, como decía, él se encargaba de todo, hasta de las recetas de cocina?

Murió en Morelia el 21 de junio de 1921. En agosto de 2005, las autoridades del H. Ayuntamiento de la ciudad exhumaron sus restos y los colocaron en la Rotonda de los Michoacanos Ilustres, ubicada en el Panteón Municipal, realizando para ello una ceremonia especial.

La pintura costumbrista

Fue un estilo donde predominó lo pintoresco y folclórico, en ocasiones influenciado por artistas y viajeros. Los temas podían ser reproducidos de litografías o dibujos existentes, sin que eso significara un demérito.

Tomaba como elementos principales las costumbres de la sociedad, por lo que el artista volvía los ojos al pueblo y a los monumentos del pasado, haciendo énfasis en lo local. En ocasiones se llegaron a retratar aspectos que ahora pueden ser vistos como vulgares, incluso se recrearon visiones desgarradas de contextos de barrio bajo. Durante el siglo XIX, las obras mostraban elementos de construcción de una nueva identidad.

³ María Teresa Cortés Zavala, “Identidad moreliana en la obra de Mariano de Jesús Torres”, en Mariano de Jesús Torres, *Costumbres y fiestas morelianas del pasado inmediato* (comp. y notas, Juan Hernández Luna y Álvaro Ochoa Serrano), Morelia, UMSNH/El Colegio de Michoacán, 1991, p. 23.

Son numerosos los artistas con obra pictórica en la época en que Mariano de Jesús Torres hacía lo propio; en este capítulo solamente se mencionan tres de ellos, dos michoacanos de nacimiento: Manuel Ocaranza y Félix Parra, y el veracruzano José María Jara, quien pintó piezas costumbristas morelianas. Se espera que con estas referencias se pueda dimensionar la obra que se analiza en este capítulo, no solamente en el sentido de la calidad o la estética, sino para diferenciar el trabajo de pintores de tiempo completo, mientras el que nos ocupa fue principalmente documentador de imágenes y su gente.

Manuel Ocaranza

Nació en Uruapan el 31 de agosto de 1841, estudió pintura en Pátzcuaro con Vicente Mendoza, y posteriormente en la Academia de San Carlos de la Ciudad de México con los profesores Pelegrín Clavé, Santiago Rebull y Salomé Pina. De 1875 a 1877 estudió en Europa, e inmediatamente a su regreso se incorporó como profesor de Pintura en la Academia de San Carlos. Falleció en la Ciudad de México en el año de 1882.

Entre sus obras relevantes se encuentran "Travesuras del amor", "La denegación del perdón de Maximiliano", "Melchor Ocampo en la tribuna de la Cámara de la Unión", "La flor marchita", entre otras.

Félix Parra

Nació en la ciudad de Morelia en 1845, a los 18 años de edad ingresó a la Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Ciudad de México.

Viajó a París, donde estudió en el año de 1876, y seis años más tarde se incorporó a la Academia como profesor de la clase de Ornato. En 1890 decoró el salón de Cabildos del Ayuntamiento de la Ciudad de México y en 1909 trabajó como dibujante en el Museo Nacional de Historia. Murió en 1919, en la capital del país. Entre sus obras más relevantes se encuentran: "Galimeo en la escuela de Padua" (1874), "Fray Bartolomé de las Casas" (1875) y "Matanza en Cholula o Destrucción de las Indias" (1877).

José María Jara

Nació en la ciudad de Orizaba, Veracruz, en el año de 1866, y murió en la ciudad de Morelia en 1939. Estudió en la Academia de San Carlos y fue alumno de José Salomé Pina, Santiago Rebull y José María Velasco.

Una de las facetas de Jara fue la de profesor, impartió clases de Dibujo y Pintura en el Primitivo y Nacional Colegio de San Nicolás durante 44 años. Se caracterizó por retratar las costumbres de la sociedad mexicana aunque, a diferencia de Mariano de Jesús Torres, no tomó la arquitectura como elemento fundamental de su obra, sino como espacio secundario.

Existe una notable diferencia entre la obra de los pintores que estudiaron en la Academia de San Carlos y la pintura de Mariano de Jesús; en los primeros se nota un dominio claro de la técnica, la proporción y la estética; mientras el pintor y abogado moreliano muestra un trabajo pueril, falto de las reglas básicas de la pintura.

Otras influencias

Hay algunas interrogantes en relación con la composición de las imágenes o figuras humanas en la obra pictórica que se analiza en este capítulo. Aparecen hombres, mujeres, animales y niños, todos ellos en actividades y actitudes propias de la vida cotidiana en la ciudad. Parece que tales personas fueron retomadas de algunas fotografías existentes en ese momento, pues al compararlas con lo pintado por Mariano, se encuentran semejanzas que hacen suponer que se inspiró en ellas.

Sobre otro tipo de referencias en las que se pudo basar al momento de pintar no se sabe mucho, pero existe una obra que resulta casi idéntica a lo que él plasmó en el cuadro que se ha referido como “Santuario de Guadalupe, calzada y alameda”, rubricado en 1876. Si se toma en cuenta que el grabado del Santuario de Guadalupe fue publicado en el año de 1843 (Figura 1), resulta imposible que “El Pingo” lo hubiera realizado, pues en ese año él contaba solamente con cinco años de edad.

Otro aspecto que resulta cuestionable es la manera de firmar sus óleos: en algunos, el tipo de letra es semejante a la de su firma manuscrita, con letras cursivas encadenadas y trazos suaves envolventes. En cambio, otras obras tienen una firma muy parecida a la manera en que rubricaba los impresos: con letra de molde y trazos firmes o hasta duros. Esta diversidad no está relacionada con la fecha de las pinturas, por lo que una posible explicación consiste en suponer que las firmas de estas pinturas fueron alteradas.

Una razón por la que pudieron ser modificadas sería para que parezca que las pintó en un lapso breve de dos años, y hasta decir que fueron preparadas para ser exhibidas en la Primera Exposición Michoacana del año de 1877, que corrió a cargo

del gobernador Bruno Patiño, quien buscó mostrar la grandeza del estado y su valor artístico, natural e industrial para atraer inversionistas.⁴

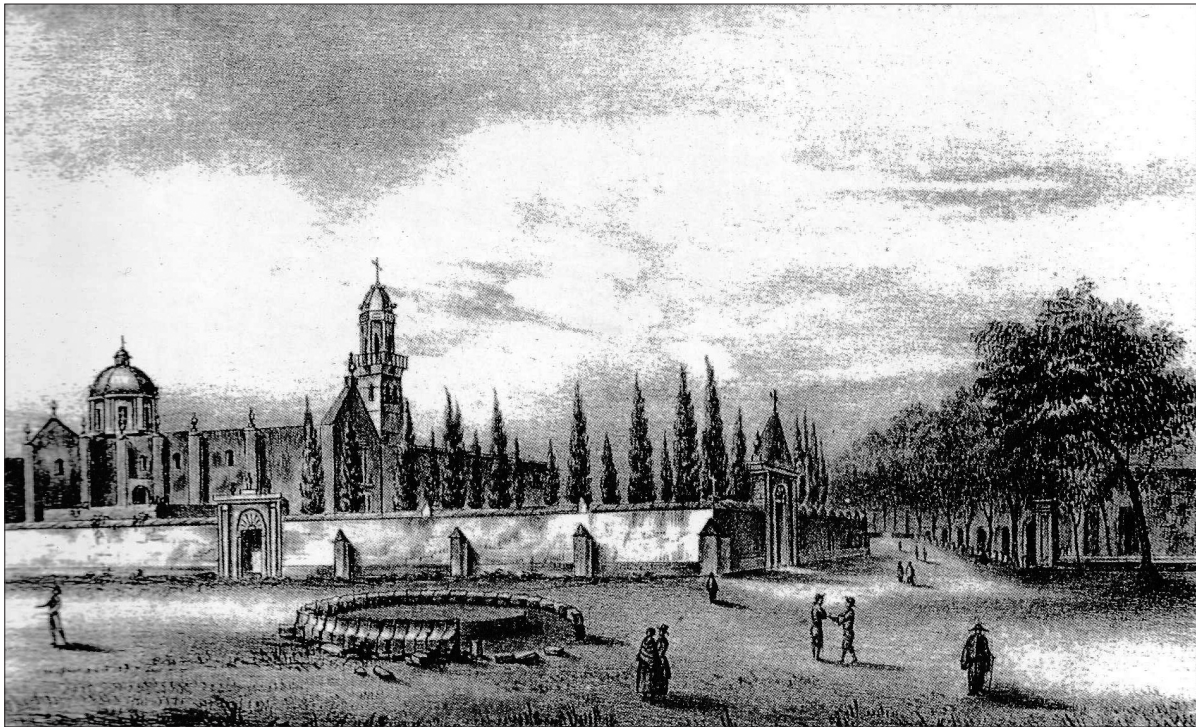


Fig. 1 Santuario de Guadalupe, 1843. Litografía publicada en *El Museo Mexicano*.¹

La obra pictórica a detalle

Al parecer, los edificios representados en las obras de “El Pingo” Torres son los más relevantes y monumentales de la ciudad, comenzando por el de mayor jerarquía: la Catedral, que por cierto es el único pintado desde la Calle Real, con su interior y las azoteas en la pintura de la plaza de Armas. También están reflejados conjuntos religiosos como San Francisco, San Agustín, la Compañía de Jesús (Clavijero), El Colegio de las Rosas y el exconvento dieguino, en ese momento santuario de Guadalupe. Otro óleo ilustra el acueducto –también monumento relevante–, en cuyo fondo aparece la plazuela de Ánimas.

⁴ Eugenio Mercado López, *Op. cit.*, p. 172.

Las fechas rubricadas de las nueve pinturas objeto de estudio son 1874 y 1876, es decir, no hay pinturas a 1875, ni de años anteriores o posteriores. Como ya se ha mencionado, las fechas y firmas aún dejan dudas sobre lo sucedido, es muy probable que las obras no fueran pintadas en la fecha que establece la rúbrica. Resulta muy difícil creer que un pintor sólo produzca durante dos años, pero además no existen siquiera dibujos o bocetos de estas u otras creaciones artísticas suyas.

A continuación se enlistan las nueve obras, ordenadas cronológicamente de acuerdo con la fecha que tienen dibujada:

Tabla 2. Obra pictórica de Mariano de Jesús Torres y año de elaboración

Catedral, vista exterior	1874
Catedral, vista interior	1874
Cerrada de San Agustín, Catedral y plaza Mayor	1874
Conjunto conventual de San Francisco	1876
Conjunto conventual de San Agustín	1876
La Compañía de Jesús y Colegio de San Nicolás	1876
Templo y Colegio de las Rosas	1876
Calzada de Guadalupe, acueducto y plaza de Ánimas	s.f.
Santuario de Guadalupe, calzada de Guadalupe y Alameda	1876

Fuente: Elaboración de JMTV.

En este texto se decidió presentar las pinturas de acuerdo con la jerarquía arquitectónica de los monumentos representados en ellas; es decir, primero la Catedral, posteriormente los conjuntos de frailes franciscanos y agustinos, que fueron los primeros en establecerse en la ciudad, sigue la Compañía de Jesús, el Colegio de las Rosas (otrora convento de monjas), el acueducto con la capilla de Ánimas y, finalmente, el santuario de Guadalupe.

En las obras existen varios elementos que pueden ser leídos, pero en este capítulo nos centraremos solamente en dos categorías: la arquitectura y la vida cotidiana. En la arquitectura se muestran los edificios en su totalidad, son el centro y motivo principal, pues a diferencia de José María Jara –con quien la arquitectura pasa a segundo plano–, acá la arquitectura es la protagonista y los personajes el complemento, lo que da valor a las representaciones.

Se incluyen actores de la vida cotidiana de la ciudad, como los dos cleros –el secular y el regular–, damas y caballeros de sociedad, vendedores de diferentes productos (gelatinas, fruta), así como militares y trabajadores de diferentes oficios, entre ellos perreros, cargadores, aguadores, entre otros.

Catedral, vista exterior, 1874

Esta fue una de sus dos primeras obras, está fechada en 1874 y se trata de una vista de la Catedral de Morelia observada del lado oriente de la calle Real (Figura 2).

La Catedral es el monumento más alto de la ciudad virreinal y uno de los más relevantes; Mariano de Jesús lo pintó como telón de fondo, ocupando casi la mitad de la composición; en relación del edificio con las personas, se nota la clara intención de destacar la importancia de la arquitectura sobre el resto de los elementos.

Debido a que este edificio no ha cambiado, resulta difícil ver los elementos que ya no permanecen, pero entre los pocos que han desaparecido está el monumento que aparece en primer plano en la parte inferior izquierda de la composición. La fachada principal tiene un color terracota que difiere del color de la cantería de las torres, da la impresión de que estaba pintada de ese color.

La calle es de tierra y la atarjea en el centro, de piedra; por ahí circulaban las aguas de desecho que iban a algún punto fuera de la mancha urbana. También en la calle se observan los medios de transporte del momento, como eran los caballos y los coches.



Fig. 2. Catedral, vista exterior, Mariano de Jesús Torres, óleo sobre tela, 1874.

Museo y Archivo Histórico Casa de Morelia, Morelos.

En lo referente a la vida cotidiana de la ciudad reflejada en esta y las demás obras, se percibe un mosaico de personas, actividades y elementos de lo que sucedía en Morelia; el artista aprovechó la pintura para hacer una especie de catálogo social en el que compiló lo que a su juicio era más representativo de la sociedad y sus estratos.

En la parte inferior izquierda de esta pintura se ve un mendigo con ropa de manga blanca, sin una pierna, caminando con una muleta; en la mano derecha lleva un sombrero y parece ir hacia donde camina un clérigo, quien aparentemente ignora que alguien lo busca. Aunque Mariano de Jesús Torres era profundamente católico, en esa imagen muestra la pobreza de ese individuo en contraste con un religioso manifestando opulencia con su ropaje e indiferencia hacia lo que pasa en su contexto inmediato.

También exhibe a un individuo llevado a la cárcel por tres elementos de la policía, con las manos atadas con un lazo detrás de su cuerpo. Atrás de ellos está la es-

posa, llorando y tapando su cara con el rebozo; tiene un vestido azul hecho harapos y un niño de la mano.

En el lado derecho inferior de la composición se observa a un vendedor con su producto y a unas damas ricamente ataviadas; así como un caballero elegante, conversando con un hombre a caballo y acompañado de una niña.

Esta pintura, como casi todas las de la colección que ahora se analizan, es una representación que no corresponde del todo con el referente; es decir que el pintor modificó, eliminó o agregó algunas cosas. En esta en particular, la perspectiva no corresponde a la realidad, el trazo fue modificado elevando el plano horizontal para que no se perdiera lo que aparece en el horizonte. De esa manera, se aprecia al fondo la iglesia de la Merced, monumento que es imposible ver si se toma como referencia el punto de observación de esta pintura.

Catedral, vista interior, 1874

Se trata de un fragmento que muestra el interior del edificio religioso, particularmente el costado siniestro de la nave: es decir, el lado de la epístola en relación con el altar principal, pero parte derecha de la iglesia desde la vista de los fieles, punto a partir del cual se observó y pintó esta obra (Figura 3).

Se aprecia el coro en el centro de la nave principal y no en el extremo norte, como está ahora. La decoración también ha cambiado: los pilares a la altura del altar tienen un color casi guinda. El piso y los candelabros tampoco corresponden a los que se encuentran al día de hoy, lo que significa varias modificaciones, pequeñas quizá, pero presentes.

La pintura muestra como punto central una procesión al interior de la Catedral, en la cual se lleva al Santísimo bajo palio, acompañado de un grupo de religiosos. Mariano de Jesús refiere la procesión de *Corpus* de la siguiente manera:

En el interior de la Catedral sale la procesión del Corpus, pero como podrá comprenderse, no tiene el mismo lucimiento que cuando salía fuera, y en consecuencia no hay en el público la misma animación que antiguamente.⁵

⁵ Mariano de Jesús Torres, *Costumbres y fiestas morelianas del pasado inmediato*, (comp. y notas, Juan Hernández Luna y Álvaro Ochoa Serrano), Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/El Colegio de Michoacán, 1991, p. 189.



Fig. 3. "Interior de la Iglesia Catedral", Mariano de Jesús Torres, óleo sobre tela, 1876.
Museo Regional de Michoacán, Nicolás de León Calderón.

Es claro que las personas se encuentran atentas a la presencia del Santísimo y la procesión, pues dirigen sus cuerpos y miradas hacia ese punto: algunas de pie, otras de rodillas, unas más en penitencia, y hasta el rayo de luz que entra por el óculo ilumina la escena.

Se muestra la diversidad de estatus mezclados en el lugar: aparece el caballero con bastón y bombín, una fina dama tomando agua bendita de la pila y un hombre con ropas más modestas que hace lo mismo en la otra pila. Uno de los personajes principales es el perrero, un jovencito quien, con látigo en mano, ahuyenta del espacio religioso al animal.

Cerrada de San Agustín, Catedral y plaza Mayor, 1874

Otra de las primeras pinturas, de acuerdo con su fecha, es la de la cerrada de San Agustín, Catedral y Plaza Mayor; se trata de una vista que muestra en primer plano la calle ahora conocida como cerrada de San Agustín, la Catedral en su totalidad y la Plaza Mayor. Por el tipo de vista, parece estar tomada desde la torre de la iglesia de San Agustín (Figura 4).

En 1870 se inició la renovación de la plaza principal, así que el jardín fue uno de los puntos relevantes, también se construyeron las fuentes de las esquinas y se colocó una columna al centro con una estatua de Morelos.⁶

El texto de Manuel Rivera Cambas da cuenta de las mejoras en la plaza principal, también conocida como plaza Mayor, entre las que destaca la colocación de fuentes en las esquinas del jardín; sin embargo, en la pintura de Mariano de Jesús Torres no aparecen, y deberían, dado que el óleo es cuatro años posterior a la nota impresa.

Aunque la Catedral no aparece en primer plano, esta imagen permite completar la visión a partir de la cual se conoce este monumento en la fachada exterior, el interior y la parte posterior; es el único en la pintura del que se tiene una visión completa a través de la mirada y el pincel del autor que nos ocupa.

A nivel de piso se observa la calle de tierra con la atarjea al centro. Un elemento constante en la obra de Mariano es la presencia de caballos y carros tirados por animales. Esta obra, a diferencia del resto, muestra las azoteas de las casas del núcleo central de la ciudad, impermeabilizadas y limpias de basura; también destacan los patios sin ninguna techumbre.

Se observa que varios edificios están aplanados y tienen color en sus fachadas; por otra parte, se ve el edificio de la esquina formada por las calles cerrada de San Agustín y Corregidora, donde ahora está el edificio Solorio, con una estética y estilo diferentes.

⁶ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental* (versión condensada de Carlos Macazaga Ramírez), México, Editorial Innovación, 1977, p. 135.



Fig. 4. Cerrada de San Agustín y plaza Mayor. Mariano de Jesús Torres, óleo sobre tela, 1874.
Museo Regional de Michoacán, Nicolás de León Calderón.

Debido a que se trata de una vista con ángulo en picada, es decir que los objetos se localizan a una altura media, las personas en la pintura son poco detalladas y de compleja lectura. En la parte central inferior se advierte un grupo de tres soldados (al parecer solían andar en trío por la calle, pues en la vista del exterior de Catedral también los hay en igual número). Una mujer de estrato humilde con su hijo y otra mujer de la misma condición acompañan a un hombre que va montado sobre un caballo, entre otras personas.

Conjunto conventual de San Francisco, 1876

El convento de San Buenaventura de la ciudad de Valladolid de Michoacán fue fundado en el siglo XVI, comenzó con una fábrica modesta y con el paso de los siglos logró consolidar un conjunto conventual de dimensiones considerables:

Dentro de ese gran perímetro estaba comprendido el templo y convento con su gran cementerio, rodeado de un muro de piedra y de ermitas ó capillas de estaciones donde se rezaba el vía-crucis; con tres portadas: una viendo al Norte y dos al Poniente, con frescos, sauces, cipreses y varias plantas de ornato; su extensa huerta de hortalizas y árboles frutales abarcando el hermoso templo de la Tercera-Orden con su correspondiente sacristía y casa de habitación para el sacristán y su familia.⁷

El templo de la Tercera Orden fue extinguido: “estaba excluido por las leyes de Reforma, fue, aunque indebidamente destruido, ampliándose, con el terreno que ocupaba y sus dependencias, la plaza del mercado”.⁸ Esta iglesia estaba alineada de oriente a poniente y su fachada miraba al poniente. Tenía una torre de dos cuerpos.

A pesar de que este edificio estaba fuera de lo prescrito por las leyes de Reforma, donde se contemplaba que los templos que estaban en culto no debían ser suprimidos, el coronel José Dolores Vargas, en su carácter de prefecto de Distrito, y Juan González Ureña, presidente del Ayuntamiento, le mandaron extinguir.⁹

La demolición de este edificio comenzó en 1860, y continuó en 1867 y 1868; la mayoría de sus materiales se utilizaron en la reconstrucción del teatro Ocampo.¹⁰ Si atendemos a la nota de Juan de la Torre, esta iglesia desapareció en 1868, y Mariano de Jesús la pintó entera y en su esplendor en el cuadro de 1867 (Figura 5). Entonces, ¿por qué pintó un edificio que ya no existía? ¿Fue por nostalgia, o la intención fue documentar la pérdida de una iglesia por iniciativa de las Leyes de Reforma?

En este cuadro retrató un ambiente más campirano: abundan los caballos y los burros de carga; se observa la fuente de la esquina, además del vaso que contenía el líquido para los humanos. También muestra el abrevadero que servía para que los

⁷ Mariano de Jesús Torres, *Historia Civil y Eclesiástica de Michoacán. Desde los tiempos antiguos hasta nuestros días*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1905, p. 504.

⁸ *Ibidem*, p. 505.

⁹ *Ibidem*, p. 546.

¹⁰ Juan de la Torre, *Bosquejo histórico de la Ciudad de Morelia*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1986, p. 111.

animales se abastecieran de agua. Por ello, vemos a un aguador de oficio y una señora que al parecer lleva cargado un cántaro. La pintura contiene más personajes, como un par de frailes con hábito propio de los franciscanos –ese que lleva capucha– y más personas que parecen diluirse en el horizonte.



Fig. 5. Conjunto conventual de San Francisco. Mariano de Jesús Torres, óleo sobre tela, 1876. Museo Regional de Michoacán, Nicolás de León Calderón.

Conjunto conventual de San Agustín, 1876

El convento agustino fue el segundo en establecerse en la ciudad durante la segunda mitad del siglo *xvi*, y como era propio de estas órdenes, sus conjuntos tenían templo, claustro, atrio, huerta y corral. El templo fue modificado en el siglo *xvii* y "...repara-

do con buen gusto en 1838 por el R. P. (Reverendo Padre) Maestro Perea".¹¹ Con la aplicación de las leyes de Reforma, el conjunto fue desmembrado. Mariano de Jesús Torres mencionó que:

Después el atrio se les redujo para formar un mercado, con tejabanes y sombras de petate, dividiendo á aquel un muro con una portada al poniente y otra al Norte, habiendo de él algunos árboles [...] El convento quedó reducido á una especie de vecindad y el templo se ha conservado bien, debido al desvelo de sus capellanes.¹²



Fig. 6. Conjunto conventual de San Agustín. Mariano de Jesús Torres, óleo sobre tela, 1876. Museo Regional de Michoacán, Nicolás de León Calderón.

¹¹ Mariano de Jesús Torres, *Historia Civil...*, *Op. cit.*, p. 506.

¹² *Ibidem*, pp. 507-508.

En esta pintura (Figura 6) se observa un ambiente más de comercio, en algunos textos se menciona este atrio con el nombre del mercado de los *agachados*, donde algunos productos se expendían en el suelo o en una mesa. Entre los alimentos que se preparaban en el mercado estaban los frijoles, a quienes don Mariano les escribió una oda: "...Ellos [los frijoles] permiten ser confeccionados, debajo de un tejado en las plazuelas, para servirse a pobres agachados...". Esta composición literaria pareciera estar siendo interpretada por el personaje que se encuentra con sombrero y capa, ubicado en la parte central inferior.

En la acera de la parte inferior izquierda hay un vendedor cargando sobre los hombros un producto, lleva un mandil atado a la cintura y, al igual que en otras pinturas, se observan los caballos en movimiento con una pata levantada, característicos del estilo de Mariano.

La Compañía de Jesús y Colegio de San Nicolás, 1876

Los orígenes del Colegio de la Compañía de Jesús se remontan al año de 1576, cuando recibieron del Ayuntamiento dos cuerdas y un solar para que materializaran su iglesia, colegio y demás espacios; dos años más tarde llegaron los padres Juan Sánchez y Pedro Gutiérrez, quienes habitaron una casa en ruinas.¹³

El terreno que lograron adquirir los PP. Jesuitas para la fundación de ese colegio y templo, comprendían por el lado que, ve al Oriente, desde el extremo Sur donde está la iglesia hasta el frente del templo de las Rosas, y por el Poniente, desde la esquina que forman las calles denominadas del Tesoro y el Huerto, hasta el extremo opuesto donde hacen ángulo dicha última calle de las Rosas.¹⁴

En la primera etapa de construcción, en 1582, se erigió la torre en el ángulo sureste del edificio, quedando aislada del templo.

¹³ Gabriel Silva Mandujano, "El Palacio Clavijero y la Biblioteca Pública (Ex-Colegio y Templo de la Compañía de Jesús)", en Silvia Figueroa Zamudio (edit.), *Morelia, Patrimonio Cultural de la Humanidad*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Gobierno del Estado de Michoacán/Ayuntamiento de Morelia, 1995, p. 121.

¹⁴ Mariano de Jesús Torres, *Historia Civil y Eclesiástica...*, *Op. cit.*, p. 508.

La iglesia estaba rodeada de un atrio por el lado Oriente, a donde ve su fachada, y al Sur donde tienen su puerta lateral. El muro que rodeaba el referido atrio fue destruido en 1877 por el gobierno transitorio del general Manuel González, quien puso allí un jardín construyó una fuente en el extremo Sur.¹⁵

Una fotografía fechada entre 1860 y 1880¹⁶ muestra el atrio en pie, de modo que la demolición pudo ser posterior a la fecha que Mariano de Jesús señaló.

En el Archivo Histórico Municipal de Morelia existe un expediente de 1912 en el que se autoriza el retiro de la barda por encontrarse en mal estado; ello permite cuestionarse si se trata de la misma, o si en efecto se demolió la que aparece en la pintura de Mariano de Jesús, y posteriormente se edificó la que alude el documento municipal.¹⁷



Fig. 7. La Compañía de Jesús y el Colegio de San Nicolás. Mariano de Jesús Torres, óleo sobre tela, 1876. Museo Regional de Michoacán, Nicolás de León Calderón.

¹⁵ *Ibidem*, p. 508.

¹⁶ Manuel González Galván, *Morelia ayer y hoy*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, p. 13.

¹⁷ Archivo Histórico Municipal de Morelia (AHMM), caja 25, exp. 122, año de 1922.

A diferencia de los barrios de San Francisco o San Agustín, en la pintura (Figura 7) se nota un ambiente en que predomina una élite de mayor poder económico y prestigio social; aparecen damas con elegantes atuendos y una distinguida pareja tomada de la mano. En un segundo plano, quizá denotando menor importancia, están personas de estratos más bajos, y no faltan los personajes de otras pinturas: un sacerdote, un vendedor de frutas y un hombre montado sobre un caballo, con el típico rasgo del animal con una pata delantera levantada.

Templo y Colegio de las Rosas, 1876

La orden dominica de mujeres conocidas como catarinas –o catalinas– fue establecida en la ciudad de Valladolid de Michoacán a finales del siglo *xvi* debido a las gestiones del obispo fray Alonso Guerra, religioso de la orden de Santo Domingo. El lugar fue donado por Melchor Hernández Duarte, rector del Colegio de San Nicolás y el cabildo eclesiástico fungió como patrono permanente.

El edificio fue habitado por las religiosas hasta el 3 de mayo de 1738, cuando se mudaron a un convento construido especialmente para ellas, ubicado sobre la calle Real de la ciudad.

El edificio que ocuparon al principio las monjas Catarinas, antes de trasladarse al convento en que se instalaron definitivamente, lo compró en 1744 el Ilmo. Sr. Obispo Matos Coronado en precio de \$4, 000 y estableció allí un colegio para niñas bajo la advocación de Santa Rosa, por lo cual el templo y colegio se denominó vulgarmente “de las Rosas”.¹⁸

Para el establecimiento del Colegio de Santa Rosa María, “Las Rosas”, se hicieron varios cambios tanto a la iglesia como a los claustros. De esa segunda historia del edificio es la pintura de Mariano de Jesús Torres, donde se aprecia la galería de la parte alta del claustro y a las colegialas en el recreo. Así lo describe:

Había internado, y a las que pertenecían á él, se les permitía los domingos en la tarde salir al mirador que está en dicho edificio, frente á la plazuela. Entonces era de ver, sentadas junto al barandal ó paseando en el corredor, gran número de lindas jóvenes que ostentaban en ese lugar su gracia y belleza.¹⁹

¹⁸ Mariano de Jesús Torres, *Historia civil y eclesiástica...*, *Op. cit.*, p. 523.

¹⁹ *Ibidem*, p. 524.

Ese espacio con vista al exterior era impensable en la época en que fue convento de monjas, pues las religiosas observaban voto de clausura; por ello el contacto, aunque fuera solamente visual, no estaba permitido.

Al fondo de la imagen (Figura 8), en el extremo norte del conjunto religioso arquitectónico que perteneció a la Compañía de Jesús, se muestra el convento de las monjas Teresas, quienes a decir de “El Pingo Torres” fundaron aquí su casa gracias a la iniciativa de la condesa de Pinillos en el año de 1824. El templo fue dedicado a Santa Teresa de Jesús. Con una nave alineada de sur a norte, la fachada del conjunto mira hacia el oriente, comunicándose con la plazuela, y se muestra frente al templo de las Rosas.²⁰



Fig. 8. Templo y Colegio de las Rosas, Mariano de Jesús Torres, óleo sobre tela, 1876.

Museo y Archivo Histórico Casa de Morelos, Morelia.

²⁰ *Ibidem*, p. 546.

Con relación a las personas, nuevamente se repiten varios personajes: las mujeres con vestidos elegantes acompañadas de una mujer –seguramente de servidumbre–, los caballeros elegantes, los sacerdotes, el aguador vestido de blanco en su característica pose en que se le representa casi corriendo. En la parte inferior izquierda, una mujer lleva el cántaro de agua en el hombro, un hombre la acompaña y parece que la corteja; es posible que sea la empleada de alguna familia de alta posición y aprovechó ir al agua a la fuente para encontrarse con el pretendiente.

En la parte inferior derecha unos niños juegan con una cometa. En general se percibe un ambiente agradable y no tan rústico como en la obra de San Francisco o de San Agustín.

Calzada de Guadalupe, acueducto y plaza de Ánimas, 1876

Los paseos de fin de semana en la ciudad de Morelia eran una de las actividades de recreo favoritas de muchos pobladores, los puntos a donde se paseaba eran el pueblo de Santa María, ubicado al sur de la ciudad; el paseo de las Lechugas, al norte; y la calzada y Santuario de Guadalupe, en el oriente de Morelia.

De los tres paseos, Mariano de Jesús Torres elaboró dos pinturas, una de ellas es la vista de la calzada, donde se aprecia el acueducto, con énfasis en el primer arco de izquierda a derecha del observador, de la capilla de las Ánimas del Purgatorio (Figura 9).

La fachada del templo veía al Oriente y tenía á su derecha una torre de dos cuerpos. La nave, cuyo largo era de Poniente á Oriente, presentaba regulares dimensiones y en el altar mayor se veía un retablo ó cuadro al óleo, figurando las Almas en el Purgatorio.

El edificio contiguo era de dos pisos y su frontis veía al Sur donde tenía su entrada, en la parte alta había celdas ó piezas que servían de prisión de las mujeres que allí se remitían por la autoridad [...] Frente al templo estaba una ancha plazuela con piso de tepetate y muy desigual, y se llamaba plazuela de las Animas.²¹

Igual que el caso del templo de la Tercera Orden de San Francisco, “El Pingo Torres” registró una iglesia que ya no existía, debido a que había sido demolida en el año de 1850.

Se muestra congruencia con las otras obras al repetir personajes y vestidos, entre otros elementos, como los caballos y animales de carga con una pata delantera levantada, o una pila y la gente que se abastece de agua.



Fig. 9. Calzada de Guadalupe, acueducto y plaza de Ánimas, Mariano de Jesús Torres, óleo sobre tela, s.f.

Museo Regional de Michoacán, Nicolás de León Calderón.

Santuario de Guadalupe, calzada de Guadalupe y Alameda, 1876

La otra pintura relacionada con el Santuario de la Virgen de Guadalupe es la que se observa en la Figura 10, firmada y rubricada en 1876. En la página electrónica del Museo y Archivo de la Casa de Morelos, se muestra la imagen de este óleo, fechado

en 1857.²² Se ignora por qué lo fecharon de esa manera, pues en la firma claramente aparece el año de 1876.

El antecedente de esa obra fue discutido en la Figura 1, intitulada "Santuario de Guadalupe", litografía fechada en 1843.



Fig. 10. Santuario de Guadalupe, Mariano de Jesús Torres, óleo sobre tela, 1876.

Museo Regional de Michoacán, Nicolás de León Calderón.

Esta pintura es la representación visual del barrio y santuario de Guadalupe a orillas de la ciudad. Muestra los personajes que se han descrito en las anteriores pinturas, lo diferente es la procesión que va de rodillas desde la calzada hasta la nave de la iglesia.

²² https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A4164 (fecha de consulta 25 de mayo de 2022).

Si fuera cierto que la litografía de 1843 fue retomada por Mariano de Jesús, entonces se trata de una imagen que influyó y determinó en mucho el estilo artístico de “El Pingo”.

A manera de conclusión

La obra pictórica de Mariano de Jesús Torres es de difícil lectura, permite la suposición de que algo raro pasó, pues no existe –o no se conoce– obra anterior o posterior a su periodo de producción artística, que abarcó un brevísimo lapso comprendido entre los años de 1874 y 1876. Lo anterior, aunado a una falta de pericia en la composición y estética de los retratos, permite suponer que los nueve óleos son obras realizadas en su etapa de estudiante en la Escuela de Arte, en la que seguramente fue auxiliado por sus profesores; es decir se trata de pinturas pueriles comparadas con las de contemporáneos como José María Jara o Félix Parra.

En cuanto al contenido, muestra una gran congruencia en las obras: el mismo estilo, personajes repetidos en actitudes, actividades, vestido y oficio, por lo que se puede afirmar que todos los cuadros fueron pintados por la misma persona.

Una de las tareas pendientes en el estudio de la obra de “El Pingo” es el análisis de las firmas a partir de un estudio de laboratorio en el que sean sometidas a rayos “X” e infrarrojos, pues aunque visiblemente existen dos tipos muy parecidos en la firma, se ha dicho y se sospecha que fueron alteradas, pero hasta que sean sometidas a revisiones como las mencionadas no se sabrá al respecto.

La representación de la arquitectura es una aportación del autor: pintó edificios que habían desaparecido bajo la aplicación de las Leyes de Reforma, por ello su capacidad de documentar permite conocer cómo fueron esas edificaciones extintas.

Referencias

CORTÉS Zavala, María Teresa, “Identidad moreliana en la obra de Mariano de Jesús Torres”, en Mariano de Jesús Torres, *Costumbres y fiestas morelianas del pasado inmediato* (comp. y notas Juan Hernández Luna y Álvaro Ochoa Serrano), Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/El Colegio de Michoacán, 1991.

- DÁVILA, Carmen Alicia y Enrique Cervantes (Coords.), *Desarrollo urbano de Valladolid Morelia 1541-2001*, Morelia, UMSNH, 2001.
- DE LA TORRE, Juan, *Bosquejo histórico de la ciudad de Morelia*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1986.
- GONZÁLEZ Galván, Manuel, *Morelia ayer y hoy*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.
- MERCADO López, Eugenio, "La obra pictórica de Mariano de Jesús Torres, una mirada bajo una nueva perspectiva", en Catherine Ettinger McEnulty y Salvador García (Coords.), *Michoacán, Arquitectura y urbanismo, patrimonio en transformación*, Morelia, UMSNH/División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, 2008.
- PINEDA Soto, Adriana, *Mariano de Jesús Torres. Un polígrafo moreliano*, Morelia, UMSNH/Instituto de Investigaciones Históricas/Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1999.
- RIVERA Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental* (versión condensada de Carlos Macazaga Ramírez), México, Editorial Innovación, 1977.
- SILVA Mandujano, Gabriel, "El Palacio Clavijero y la Biblioteca Pública (Ex-Colegio y Templo de la Compañía de Jesús)", en Silvia Figueroa Zamudio (edit.), *Morelia, Patrimonio Cultural de la Humanidad*, Morelia, UMSNH/Gobierno del Estado de Michoacán/Ayuntamiento de Morelia, 1995.
- TORRES, Mariano de Jesús, *Historia Civil y Eclesiástica de Michoacán. Desde los tiempos antiguos hasta nuestros días*, Morelia, Imprenta particular del autor, 1905.
- _____, *Costumbres y fiestas morelianas del pasado inmediato* (comp. y notas, Juan Hernández Luna y Álvaro Ochoa Serrano), Morelia, UMSNH/El Colegio de Michoacán, 1991.

Manuscritos históricos

Archivo Histórico Municipal de Morelia, AHMM, caja 25, exp. 122, año de 1922.

Fuentes electrónicas

https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A4164 (fecha de consulta 25/05/2022).

LOS OPERARIOS DE LA CONSTRUCCIÓN EN EL IMAGINARIO URBANO-ARQUITECTÓNICO DE ALFREDO ZALCE (1908-2003)

Jaime Alberto Vargas Chávez

Introducción

Nuestra investigación está relacionada con el tema de la 'circulación de las ideas en el arte', enfocándonos en el análisis y estudio parcial de la obra del pintor michoacano Alfredo Zalce Torres (Figura 1), particularmente sobre su gráfica –legada de formas variadas– y, en específico, en la contenida en sus libretas de apuntes relativa a la figura de algunos de los artífices del ramo de la construcción: maestros albañiles, canteros y demás artesanos de los gremios participantes, vistos en sus sitios de trabajo (fábrica material) durante la ejecución de sus tareas cotidianas. Además, reproducimos unas imágenes relativas a la proveeduría de los materiales: tabiqueros y ladrilleros.¹ Todos ellos participaron conjunta y ordenadamente en los procesos de edificación en la arquitectura de la ciudad de mediados del siglo pasado en recientes temporalidades, las cuales, aunque son diferentes, son limitadas, dado el escaso número de dibujos encontrados en esta interesante base de datos sobre el tema. Asimismo, los mostramos laborando al fondo en un par de imágenes conexas al género de edificios para la educación de los años cuarenta del pasado siglo xx, época en que la identidad del sistema educativo mexicano se estaba replanteando.

¹ Se trata de la publicación de algunos de los primeros trabajos litográficos del artista aún en ciernes, en la *Revista Contemporáneos*, 1928- 1931.



Fig. 1. Alfredo Zalce, Autorretrato, s/F, dibujos a pincel con tinta china sobre papel.

Fuente: Colección del autor.

Los libros como documentos impresos provienen de un principio bidimensional, salvo escasas excepciones. Las imágenes contenidas en este tipo de material de divulgación son congruentes con esta apreciación visual de carácter iconográfico que puede ser transmitida con facilidad al lector interesado, estableciéndose por lo general una subordinación al texto entre ambas; pero aquí, para nosotros, se trata de imágenes que, en su mayoría –por la simpleza de las líneas de su trazo–, pueden considerarse bocetos esquemáticos que capturan un momento de actividad en un tiempo y lugar –hoy indeterminados–, elaborados para el desarrollo de la idea de una obra por venir: proceso que el artista regularmente emplea para estudiar un tema, existiendo a este respecto niveles diferenciados de esquematización del lenguaje gráfico de cada artista.

Los bocetos más adelante mostrados nos permiten transitar por el *imago mundi* del artista, quien en su devenir por la vida los capturó como testigo presencial de hechos y momentos de la historia de México, como país, durante la amplia temporalidad (95 años) que le tocó vivir. Testimonió todo mediante su talento y herramientas como artista plástico para dejarnos en sus esquemas, dibujos, grabados y pinturas constancias vivas y legibles de su acaecer en el espacio de la ciudad. Con su obra valoró momentos relacionados con el fenómeno de las transformaciones urbano-arquitectónicas en aquellos contextos físicos de las diferentes latitudes de nuestro territorio nacional donde habitó, incluidos su gente y sus costumbres de carácter regional. Bocetos que fueron trabajados con el lápiz, el pincel o el buril del artista en escenas del quehacer cotidiano.

En 1953, Luis Cardoza (poeta guatemalteco contemporáneo de Zalce) le dedicó unas líneas en su libro *Pintura mexicana contemporánea*, expresando:

Extremado rigor dentro de una mezcla de austeridad y emoción, de espontaneidad y cálculo hay en el dibujo de Alfredo Zalce. Su línea jamás balbucea, neta y ágil, desnuda de todo lo

superfluo. No hay deformaciones significativas, sino afán indivisible, natural, de lograr rasgos reveladores: así alcanza su particular y extraordinaria resonancia.²

Sin temor a equivocarnos, este parafraseo seleccionado cuidadosamente por Echegaray para su reseña, le viene más que bien a la obra de Zalce, dado el poder descriptivo del poeta, que con prístinas e hilvanadas palabras acoge aquello que también hoy deseamos expresar acerca de los bocetos de los albañiles, como comprobará el lector cuando más adelante cuando lea y revise el trabajo del artista.

Vemos, pues, al arte como un medio de comunicación donde el artista, con emotividad y simpleza inocente, captura la esencia del tema *objeto de estudio*, creando un diálogo gráfico-descriptivo que permite a observadores presentes y futuros entender y disfrutar del lenguaje particular de sus ideas; además de identificar espacios o lugares, reconocer individuos o grupos, jerarquías entre los autores involucrados, formas de vestir para el trabajo con un claro lenguaje que habla de un orden organizacional de los personajes y percibir el momento de vida, captado y retenido mágicamente como en una bola de cristal³ en un tiempo determinado.

La presencia de Alfredo Zalce en el panorama de la plástica nacional ha sido sin lugar a dudas, enriquecedora por su capacidad creativa, su incesante voluntad de aprender en una obra atemporal desde el sentido de las luchas sociales, hasta la recreación de rostros múltiples de México.⁴

Los bocetos, bosquejos, dibujos, grabados, pinturas y producción intelectual de Alfredo Zalce Torres, hoy día, se hallan diseminados en fondos públicos y privados constituyendo en parte un patrimonio personal que no sólo es una expresión artística y cultural que atiende el apetito por lo estético del coleccionista, sino también que responde a intereses económicos y demandas del mercado del arte.

No así aquellas obras de dominio público que se encuentran insertas en inmuebles o espacios públicos –abiertos o cerrados– y que en un momento histórico fueron

² Miguel Ángel Echegaray, "Los géneros de Alfredo Zalce. El paisaje como personaje", en *Alfredo Zalce*, Madrid, Gobierno del Estado de Michoacán-Secretaría de Cultura, DGE Ediciones, 2005, p. 41.

³ Véase la Figura 120 que aparece como portada del libro *Alfredo Zalce, Autorretrato*, acuarela sobre papel, 54 x 38 cm, 1986, colección particular. En: *Zalce total*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Coordinación Nacional de Artes Plásticas, Gobierno del Estado de Michoacán, Gobierno del Estado de Guanajuato-Festival Internacional Cervantino, 1995, p. 92.

⁴ Rafael Tovar, "Presentación", *Ibidem*, p. 5.

incorporados al sitio como parte de la concretización de anhelos institucionales de nuestros gobernantes en turno para dejar una huella perdurable de la historia de su mandato; a la par que enaltecer la memoria de hechos relevantes de nuestra historia patria –local o nacional– a manos de la creatividad del artista que externa las ideas producto de su pensamiento creador en un lienzo, una pared (acaso como una corriente del muralismo o de sus resabios), o tridimensionalmente en una escultura en piedra, bronce o cualquier material de la predilección del autor o del mecenas para tal fin.

La investigación particular de esa producción intelectual del artista aquí nos ocupa tiene su referente en la línea de investigación sobre ‘la teoría e historia de la arquitectura de la ciudad’, vista a través de la mirada de Zalce cuando bosquejó aquellos hombres con sus conocimientos profesionales, creatividad e ingenio adquiridos otrora a través del gremio de la albañilería, hoy en la práctica cotidiana, pero que están permanentemente imbuidos en un proceso de cambio, evolución y crecimiento, siempre acorde a las aptitudes individuales o grupales de los constructores (peones, cabos, albañiles, canteros, maestros de obra, maestro mayor de la ciudad o de la catedral, agrimensor, valuador, asentista de agua, alarife, hoy día arquitecto); a la vez que se ven influenciados por los cambios evolutivos en los gustos estéticos de la sociedad de cada tiempo. Pero también acordes a aquellos relacionados con las bondades y límites de los materiales de época y a las tecnologías siempre en evolución.

Estas fuentes, mediante su investigación y análisis, nos ofrecen la oportunidad de brindar a los espectadores actuales una visión aún por redescubrir, no solamente de las formas del pensamiento de época, sino también permiten conocer –dado el tema seleccionado– las secuelas evolutivas, tanto de los procesos de obra como de los cambios relevantes de la estructura mental de la sociedad y de sus políticas, siempre en aras de alcanzar la modernidad de la ciudad. Lo cual puede contemplarse a través de los ojos del artista plástico, que en cada uno de sus productos nos muestra fragmentos que se piensan como partes de un rompecabezas, contribuyendo transversalmente con otros medios relacionados con la investigación de las ideas a la reconstrucción de momentos históricos de cambio en la ciudad, participando del análisis del fenómeno de las transformaciones urbano-arquitectónicas.

Interpretación de la cuestión

Como imagen, puede ser analizada y estudiada de formas diversas,⁵ auxiliando al descifrado de la realidad de la cual provienen sus originales. Acaso a partir de trabajos de investigación como éste podamos comenzar a producir procesos metodológicos particulares para lograr un mejor y más eficiente análisis iconográfico e iconológico, no solamente de este artista sino de cualquier otro; quizás mediante la ampliación de la información descriptiva que poseen las actuales fichas de catálogo para el rubro de las artes plásticas, que no llegan más allá de datos como el nombre del autor y de la obra, la técnica, medidas y el sustrato base del trabajo, el número de copia –si aplica–, y la fecha. También acerca de la propiedad, si es individual o privada, y a quién pertenece.

Pero acaso hasta ahí debe llegar la información que podemos obtener sobre una obra plástica, o qué más podemos incorporar a partir del contexto en el que fue realizada –como momento histórico pasado–, de las influencias (tanto de los gustos estilísticos de otros autores o corrientes de época que pudieron permear en el artista, como de las indicaciones, guías o caprichos de los propios mecenas que hicieron el encargo del trabajo); asimismo, conocer si se trata de una obra que integra una muestra individual del pintor o que se incorpora a una exposición colectiva.

Comparativamente, existen otros ejemplos de organización documental que están encaminados al análisis y estudio de las imágenes fotográficas, que contienen un listado más amplio de enunciados a considerarse para la catalogación de cada obra o de su conjunto, que incluyen los siguientes campos: documento; colección; número de registro; título; fecha; autor; soporte; conservación; lugar o emplazamiento actual; procedencia; descripción del documento; observaciones.⁶ Datos que bien podrían ser incorporados para auxiliarnos en beneficio de una catalogación más eficiente y pragmática de obras artísticas como las que más adelante presentamos.

Lanny Thompson también explora diferentes posibilidades en torno al estudio de fotografías históricas. Al buscar ir más allá de lo que como imagen artística de una realidad capturó el fotógrafo en su oportunidad, se percató de que, *aunque fueron*

⁵ Juan Miguel Sánchez Vigil, “Metodología para el análisis de las fotografías a través de la información de sus reversos”, en *Anales de Documentación*, vol. 21, n° 2, 2018.

⁶ Se recomienda ir al documento de donde procede este proceso de compilación de datos, para conocer a detalle sus alcances. Formato que nos compartió Guadalupe Chávez Carbajal de un modelo empleado para catalogar el archivo histórico fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas de la UMSNH, 2022.

producidas independientemente, al ser parte de una colección complementan estrechamente discursos muy distintos, “pero que contienen mensajes gráficos dados que son imágenes históricas, cuya interpretación”⁷ puede ser descifrada:

De acuerdo con la semiótica, las fotografías, al igual que otras imágenes y representaciones gráficas, son textos repletos de códigos y mensajes, de significantes y significados, que despliegan un juego entre la denotación y la connotación a través del cual se establecen significaciones. [...]. Ahora bien, ¿cómo leerla?⁸

Para el caso de las imágenes capturadas en una obra artística, encontramos que existen similitudes de los hechos sobre objetos, individuos, contextos físicos y momentos de la vida real, que son capturados e interpretados por el artista, quien los plasma como memoria histórica mediante una técnica determinada por él mismo, en una superficie de su agrado y accesible al momento. Pero, aquí cabe abrir un debate sobre las diferencias con las *imágenes* capturadas por la lente fotográfica, aprisionadas y asentadas en papel, dado que esta es “una representación verosímil del objeto real”.⁹ Postura que ya ha sido ampliamente criticada, no obstante que es una evidencia de la realidad con una fuerte carga de contenidos.

El alma en conflicto de Charles Baudelaire participa –como actor de época– de los cambios mentales que vive la sociedad decimonónica; entre otros, en razón de la aparición de la tecnología derivada de la fotografía, que indudablemente impactó la forma de percibir el mundo real. Momento de choque en el que la cultura perderá parte de su atractivo artístico.

La fotografía, en sus comienzos, fue objeto de una enardecida controversia en torno a su originalidad y calidad artística. En la Francia de mediados del siglo pasado (xix) –cuna del nuevo

⁷ “Desde el punto de vista de la perspectiva ideológica, la fotografía es considerada como un registro realista y objetivo”; aunque estos documentos, al igual que otros hechos, deben ser contextualizados en razón de su uso y los objetos que están contenidos en cada toma, e intentar rebasar el tradicional uso de la imagen, tan sólo empleada como ilustración para adornar o iluminar un tema, para pasar a convertirla en un texto visual auxiliar en la construcción de la historia social del objeto en estudio retenido sobre el papel, para su completo y adecuado análisis. Lanny Thompson, “La fotografía como documento histórico: La familia proletaria y la vida doméstica en la Ciudad de México 1900-1950,” en *Historias 29 Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Octubre 1992-Marzo 1993, p. 107.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

método de reproducción de imágenes– no sólo los románticos se negaron a aceptar a la fotografía en la esfera del arte, sino que inclusive los mismos pintores realistas, que apenas habían proclamado sus principios estéticos [...]. Baudelaire fue una de las voces más intransigentes. No vaciló en reprochar a los fotógrafos su malograda procedencia: pintores fracasados con escasas dotes artísticas y perezosos para concluir sus estudios [...] prófugos del verdadero arte.¹⁰

Pero aquí hablamos de la riqueza figurativa –gráfica– que los bocetos de Zalce contienen, mostrando representaciones abiertas¹¹ que fácilmente pueden ser entendidas y traspoladas a un lenguaje en texto, dada la claridad y sencillez de su mayoría. Tan casual resulta su lenguaje que manifiesta tal cual:

[...], el hombre de la Edad de Piedra tardía trató más y más de reconocer y conceptualizar sus límites temporales y de espacios. [...]. El expresar lo vivido y lo previsto, lo esperado y lo temido, y al mismo tiempo el deseo de conservar y plasmar, parece una continuación natural, aunque muy ulterior del proceso de desarrollo.¹²

En fin, y dado que se trata de una primera aproximación a un tema que, si bien está relacionado con el mundo de las imágenes y su concepción artística –que es una manera cercana a como los arquitectos nos ocupamos de nuestra tarea profesional en el día a día–, para este caso nos confesamos tan sólo aprendices, por lo que nuestros planteamientos apenas se hallan en proceso de construcción.

Breves notas sobre su formación académica

Sabemos que a la edad de 16 años, Alfredo Zalce comenzó su aprendizaje profesional en el área de las artes, atendiendo clases de 1924 a 1929 en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde cursó las siguientes materias: Pintura, con Germán Gedovius; Dibujo al Natural, con Leandro Izaguirre y Sóstenes Ortega; Anatomía, con Carlos Dublán; Historia, con José María Lozano; y Perspectiva, con Juan Pacheco; entre otras.

¹⁰ Patricia Massé, “Luis Campa, grabador y fotógrafo”, en *Historias 26 Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Abril-Septiembre 1991.

¹¹ Adrián Frutiger, *Signos, símbolos, marcas, señales. Elementos, morfología, representación, significación*, España, GG Diseño, 2005, pp. 170-171.

¹² *Ibidem*, pp.77-78.

Dos años después, en 1931, Zalce complementó sus inquietudes profesionales en la Escuela Central de Artes Plásticas: bajo la dirección de Emilio Amero aprendió las técnicas litográficas que empleó y perfeccionó a lo largo de su vida profesional; ahí, también Diego Rivera le compartió su saber, sus capacidades y experiencias sobre su particular visión de la plástica mexicana.¹³

Esto nos permite entender mejor las capacidades personales desarrolladas a partir de las aulas, para explorar el tema que nos ocupa con un conocimiento somero sobre los antecedentes de su formación profesional. Indudablemente, la simpleza de líneas y espontaneidad en sus dibujos manifiestan físicamente su talento. Pero además –en lo posible–, nos permite acercarnos también al hombre y al artista auxiliándonos de la lectura de quienes se han ocupado de construir la historia de la figura y obra de Alfredo Zalce. Sólo así podremos comprender su verdadera dimensión en el contexto nacional, tal cual Rafael Tovar y de Teresa expresó:

[...], Visión privilegiada, tanto en el ámbito de la pintura mural y de caballete como en el de la gráfica. Alumno de Diego Rivera, justo en la década en que éste animó, junto con José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, el muralismo mexicano. Zalce fue uno de los pintores que más directamente atestiguaron el desarrollo de este movimiento, para luego sumarse a él desde perspectivas novedosas que han alcanzado trascendencia.¹⁴

La crónica sobre sus redes de relaciones con los colosos con quienes en algún momento de su vida tuvo algo que ver, ya fuera en sus tiempos de escolástico o después, en su actividad profesional –a la que bien podemos agregar la intensidad de los tiempos socio-políticos que le tocó vivir–, nos encamina a preguntarnos: ¿cómo habrán sido esos diálogos con sus maestros que le abrieron el camino de las variadas técnicas, y qué animosidad grupal impulsó a él y a sus compañeros a experimentar, a abrir sus sentidos, a aprender a observar –más que sólo ver– la realidad envolvente de esa primera mitad del siglo xx?; ¿a dibujar como hacen los infantes, quienes en su candidez exploran y comunican con líneas simples sus ideas del mundo imaginario o de los objetos que les rodean tal cual los perciben? La obra de Zalce muestra que asimiló tal idea y logró dominarla con maestría en su *praxis* profesional, transmitiéndola también como docente a sus alumnos y en su taller.

¹³ José Juan Soriano, "Cronología", en *Zalce total*, *Op. cit.*, p. 109.

¹⁴ Rafael Tovar, "Presentación", *Op. cit.*

Los cuadernos de trabajo como fuentes primarias

Dado lo complejo del tema, debimos leer todo aquello que estuvo a nuestro alcance para entender en lo posible la personalidad de Alfredo Zalce y poner orden a nuestras ideas. Así comenzamos a estructurar esta investigación, ocupándonos del análisis de una faceta aún poco estudiada del trabajo gráfico de una figura de talla universal en el ámbito de la plástica mexicana: el maestro Alfredo Zalce Torres. El tratar de construir de manera simple un canal de comunicación entre sus dibujos, su temporalidad y sus sortilegios implicó un gran compromiso. Con limitaciones, pero con apertura de mente, interpretamos el lenguaje simbólico de la parte de su legado que aquí logramos conjuntar, y que si bien no tiene la abundancia que ofrecen otros géneros de su producción artística, a nuestro particular ver construye un puente de diálogo con nuestro cotidiano quehacer urbano-arquitectónico como arquitectos, dado que en estas obras podemos leer algunos de los diferentes tiempos y actitudes de vida que acaecen en la ciudad y para Zalce, como individuo.

Tal cual sucede para todos aquellos que tenemos una formación académico-profesional circunscrita en cualquier área del diseño: desarrollamos nuestro proceso mental creativo a través de un lenguaje gráfico, a partir de líneas, trazos o garabatos que evolucionan; y el lápiz, la pluma o el pincel plasma en el papel, lienzo, piedra o cualquier material asequible una imagen visible. Mas raras veces, los diseñadores construimos un cuerpo teórico-explicativo sobre el origen y evolución de nuestras ideas, a manera de pensamiento filosófico que, al tiempo –como el trabajo que nos ocupa–, pueda ser leído integralmente. Pero ¿acaso los artistas plásticos lo construyen paralelamente a la organización de sus ideas, legando además de una obra de arte la esencia de sus procesos mentales?

Las acciones de obra que los operarios de la construcción, dígase *albañiles*, que fueron capturadas por la mano e inteligencia de Zalce evocan momentos efímeros en un espacio determinado y en un tiempo ya ido, cuando participaban en lo cotidiano del *hacer ciudad*, por lo que los ojos del pintor tomaron de sí su atención e interés y aquí constituyen nuestros sujetos de estudio.

Para articular este texto, nos hemos acercado tanto a las fuentes primarias (archivos del autor estudiado) como a las publicaciones que a la mano hemos tenido y que parcialmente contemplan la versión del autor y su obra –con comentarios en texto a

voz de algunos intelectuales del medio de las letras y las artes plásticas—. Pero sustancialmente de la obra misma, como documento a nuestro alcance.

Nuestro caudal de información proviene, pues, de las fuentes antes asentadas que nos proporcionan narrativas recabadas en voz del propio Alfredo Zalce: tanto de Beatriz Zalce, su hija, como de entrevistas privadas o de algunas difundidas en medios públicos, que hoy todavía están frescas y pueden consultarse; también, de aquellas memorias que quedaron como historias vívidas de quienes con mayor o menor intensidad le conocimos, le vimos trabajar, le escuchamos y conversamos. Así se conservaron articulaciones transmisibles sobre la estructura del pensamiento que rigió su filosofía de vida, de igual modo, las de las fuentes bibliográficas.

Una de las dificultades que enfrentamos para presentar y estudiar este material consiste en que, dado el origen de estos bocetos y dibujos plasmados en libretas de apuntes que contienen los ejercicios cotidianos del maestro Zalce sobre muy variados tópicos,¹⁵ dicho material no está fechado, paginado, ni mucho menos firmado (salvo algunos bocetos), por lo que acaso también deberíamos agregar a nuestro discurso algo sobre las maneras de autentificar el material aquí mostrado.

Varias de estas imágenes provienen de una colección que resguarda la Fundación Cultural Alfredo Zalce (Morelia, Michoacán, México), aunque en su mayoría son de nuestra propiedad. Sin duda alguna, esta temática será la primera vez que salga a la luz, propuesta como parte de un modesto y personal homenaje al reconocido artista patzcuareense que nos honró con su amistad.

La revisión y análisis de los cuadernillos de apuntes del maestro Zalce nos aportan los bosquejos y dibujos elaborados en técnicas diversas: carboncillo, conté, tinta china, *Prismacolor*, técnicas mixtas. Destaca asimismo la ausencia del uso de *plumas atómicas*, de repuesto o desechables, y de los instrumentos para escribir o dibujar conocidos como *plumones*, aunque sí se le conoce una única obra a color en esta técnica, no incluida en estas libretas.

¹⁵ “[...] La mayoría de los artistas que egresaron de la institución (Escuela Nacional de Bellas Artes) en esos tiempos (1930’s) conservaron para siempre la costumbre de acompañarse de cuadernos y lápices para incrementar su repertorio visual y habilidad”, Rafael C. Arvea *et al.* (Coord.), *Libro-catálogo de la obra plástica de José Chávez Morado. Su tiempo, su país*, Guanajuato, Talleres Gráficos del Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988, p. 10.

En los cuadernillos que tuvimos a la mano es escasa su datación, ya fuera en las pastas o en las hojas interiores empleadas para apuntes;¹⁶ mucho menos están paginados, ni los apuntes o dibujos tienen título, y tan sólo unos pocos están firmados. Por segmentos, en cada cuadernillo de su actividad profesional dedica páginas enteras al estudio de ciertos temas, ya fueran elementos de la naturaleza (plantas, flores, árboles, forestas), animales, figura humana, paisaje natural o urbano-arquitectónico –a veces visto de forma aislada, otras, combinándolos a su voluntad–, en interiores y exteriores. También encontramos símbolos, grecas y figuras geométricas simples, por igual compuestas e integradas a paisajes, a formas arquitectónicas, o empleadas como simples elementos decorativos que se acercan o se alejan a los ojos del espectador y que en algún momento se mezclan. Esperando todos ellos al tiempo ser empleados en una nueva imaginería, no solamente en lienzo para convertirse en un cuadro, sino en mural, escultura u otra forma de su predilección.

Además, se les observa en secuencias que revisan y estudian manos, brazos, rostros, cuerpos, entornos y variados componentes, en una búsqueda permanente de ideas para satisfacer su concepto de la forma final sobre un tópico que buscó plasmar en su obra.

Hablamos, pues, no solamente de formas, sino también de luz y sombras, texturas; análisis en blanco y negro, aunque también del color. En algunos dibujos, anotó con su puño y letra aquellos datos importantes a recordar como detalles sobre la vestimenta de una figura humana (colores de la ropa: vestido, blusa, camisa, pantalones, sombrero, calzado) o sobre un apunte de paisaje (colores del cielo, nubes, peñascos y montañas, árboles, agua). Pero también, aunque pocas veces, encontramos inserto el color –como tal– en ciertos bocetos.

Arte y mecenazgo

Lo más común en el mundo del arte es la permanente búsqueda por parte de los *mar-chands*, coleccionistas, inversionistas, museos e instituciones educativas del acervo

¹⁶ Si bien fugazmente aparecen algunas fechas al inicio, en medio o al final de la libreta, acotamos que pareciera que en su trabajo cotidiano cambiaba una y la dejaba por ahí, e iniciaba otra a voluntad, para al tiempo después retomar la abandonada antes y seguir bosquejando otros temas en ella. De manera tal que parece que no tuvo un rigor en la secuencia del uso de estas importantes bases de datos del artista.

artístico de tal o cual expresión de las artes plásticas, aunque cada uno con diferente apetito. Encontramos que algunas obras no siempre están firmadas o fechadas, ni mucho menos se les identifica como de la autoría de tal o cual artista. De ahí el valor de estas libretas de apuntes que poseen el poder –como testigos mudos– de aportar a los investigadores del tema los elementos necesarios para autentificar la obra en cuestión. Ello, merced a los dibujos que agrupados por temas existen como antecedentes identificables acerca de una determinada obra plástica, realizados por el autor a manera de ejercicios gráfico-visuales, que en ocasiones abarcan un buen número de páginas. Desde siempre estos han tenido valores estéticos intrínsecos e inherentes a la historia, no solamente del artista:¹⁷ también se constituyen en irrefutables pruebas testimoniales –a las que exitosamente en alguna época pretérita se sumó la fotografía– acerca de un lugar (paisaje natural o urbano-arquitectónico), un grupo humano, un individuo o de cualquier componente registrado por este medio, cuya evolución en el espacio y el tiempo podría ser confrontada *versus* su estado actual y/o a placer en el futuro. Tienen, pues, un potencial como documento mismo.¹⁸

Pero acaso hasta ahí llega la información que podemos obtener sobre una obra plástica, o que podríamos incorporar a partir del contexto en que fue realizada –como momento histórico pasado–, las influencias –tanto de los gustos que puedan permear en el artista respecto de otros autores o corrientes como de los propios mecenas que hacen el encargo o del trabajo– y, también, si se trata de una obra que se incorpora a una exposición colectiva o a una colección privada.

Como imagen, cada boceto o conjunto de ellos pueden analizarse y estudiarse de formas diversas,¹⁹ auxiliando al descifrado de la realidad de la cual provienen sus originales. Acaso a partir de trabajos de investigación como este, otros puedan comenzar a producir procesos metodológicos particulares para el análisis no solamente de este artista, sino de cualquier otro mediante la ampliación de la información descriptiva

¹⁷ "Estos cuadernos nos confirman su vocación primera, última y única: sus dibujos nos acercan a lo humano, no se hacen comunes, nos hacen materia del pasado y del presente, nos hacen viejos y renacidos, nos hacen partícipes de un mundo en ocasiones incomprensible, pero siempre inquebrantablemente hermoso." *Ibidem*, p. 249.

¹⁸ "Estos cuadernos guardan respiraciones inagotables: todos y cada uno de sus dibujos se mueven solos, tienen vida propia, nos hablan de sí mismos. Y no necesariamente tienen que ser humanos para que podamos percibir sus aleatorias respiraciones. [...]" *Ibidem*, pp. 243-244.

¹⁹ Juan Miguel Sánchez Vigil, *Op. cit.*, pp. 1-2.



Fig. 2. Justino Fernández. Mapa pictórico de la ciudad de Morelia, 75.3 X 55.4 cm., impreso en color sobre papel marquilla.

Fuente: Secretaría de Hacienda y Crédito Público (dominio público), 1934.

que poseen las fichas actuales de catálogo, que apenas hablan del autor, agregando el nombre de la obra, la técnica y el sustrato base del trabajo, el número de copia –si aplica– y la fecha. También acerca de la propiedad, si es individual o privada.

Respecto al patrimonio cultural perdido, dañado, deteriorado por diversas causas, ¿acaso idealmente no deberíamos establecer la búsqueda de un modelo para una adecuada valoración, restauración –si aplica– y rescate integral? ¿Además de diseñar mejores sistemas de control patrimonial que sirvan tanto para la obra de Alfredo Zalce como de otros artistas plásticos cuyo talento creativo, ingenio y habilidades les permiten producir a un ritmo acelerado en el día a día, tanto que rebasa el rigor de sus capacidades administrativas? Es tal la demanda de sus obras, sumada al fenómeno de la Escuela-Taller que la mayoría de ellos tienen y en la que participan seguidores de todo tipo –alumnos que quieren aprender o mejorar sus habilidades, *marchand's* o *dealers*, de arte, bandoleros urbanos (arte traficantes, a decir del artista) y amigos–, que lamentablemente en ocasiones se aprovechan de la bonhomía del artista. Así como otros más, que propician la pérdida de la obra por sustracción.

La cartografía de época también evolucionó mediante la visión de individuos que se repensaban a sí mismos, luchando por escalar una posición en su medio, no obstante los resabios de las luchas intestinas sociopolíticas de ayer, aún latentes. Todos los pintores querían mostrar el cambio a partir de lo que en el día a día veían y plasmaban en sus trabajos, como memoria histórica en construcción. Así vemos otra forma de expresar los cambios de las urbes en planos al inicio de la década de 1930 (Figura 2).

Los albañiles y el constructor de la ciudad

Las imágenes sobre el tema de los albañiles realizadas por Alfredo Zalce en diferentes espacios, contextos y momentos de su vida recrean escenarios de cambio no sólo de la ciudad, sino de usos y costumbres de la vida cotidiana en el quehacer de la construcción y de sus operarios. Se trata de los obreros que –desde siempre– cada día se levantan de madrugada prestos a emprender una jornada más, trasladándose a sus cambiantes centros de trabajo. Y ahí, con el mejor de los ánimos merced a su ingenio, talento y esfuerzo contribuyen a construir el anhelo material más acariciado por el ser humano: el derecho de tener un techo que lo cubra a él y a los suyos, que los proteja de las inclemencias de la naturaleza; a conseguir un espacio físico que no solamente

les otorgue confort y seguridad a su núcleo familiar, sino que trascienda en la regulación de su mejor estado de ánimo para obtener aquellos valores indispensables a compartir en casa y con su comunidad.

El artista con breves y atinados trazos logra capturar la esencia de sus movimientos, de lo que en cada escena bosquejada se desarrolla como escenario –tras el telón– de su vida profesional diaria, en interés de satisfacer una demanda planteada en planos y gráficos que inicialmente plasmó el arquitecto-constructor buscando hacer realidad las necesidades solicitadas por un cliente, y que, en la obra, toca al maestro de la misma traducir tales ideas ya graficadas mediante instrucciones verbales a su equipo de operarios (albañiles y peones), para que con sus ingenios las conviertan en realidades físicas visibles para todos. En tales tiempos de cambio descritos, se pasa de lo subjetivo de las ideas a lo objetivo de los procesos de obra que son la esencia de los momentos captados por el profesional del arte, cuando hábilmente con sus medios seleccionados captura y congela escenas para la posteridad.

Los operarios de la construcción en cada tiempo han confeccionado accesorios simples para proteger su cuerpo de aquello que envuelve y define cada actividad edificatoria, como para su cabeza, el empleo del papel de los sacos de mortero y cemento, confeccionando sombreros para protegerlos del polvo y acaso un poco del sol, doblándolos de manera ingenua a la manera que todos de niños aprendimos experimentando con una hoja para hacer barcos de papel (Figura 3); o empleando los sacos de algodón donde hasta hace pocos años se ensacaba el azúcar o la harina, y que doblándolos con ingenio desde antaño han servido a los estibadores y cargadores para proteger su espalda y cabeza como lo apreciamos en la Figura 4 de los tabiqueros, y –como veremos más adelante– estos elementos fueron de uso cotidiano entre los operarios del ramo aludido. Pero acaso también podríamos leerlo como una expresión manifiesta de jerarquía en la cadena de mando de esta profesión. De modo que también expresan contenidos simbólicos diversos en el espacio y en el tiempo de cada sociedad.

A lo largo de estas líneas hemos hablado sobre lo deseable que sería encontrar mejores mecanismos metodológicos para procesar y mostrar de la mejor manera el material gráfico en comento, y también de cuánto hubiera facilitado nuestro trabajo el localizar notas o memorias del autor sobre los bocetos aquí presentados; pero entendemos que la forma de vida de un artista plástico muy pocas y contadas veces se ciñe a este tipo de rigores procesales. Por el contrario, en lo general sus ideas se dan de manera fresca y espontánea.

Por tanto, el mejor método a seguir como hilo conductor para relacionar la narrativa sobre ellos son las propias crónicas de las charlas ocasionales de Zalce con su hija, sus colegas con los que *a posteriori* compartió crónicas de vida, o lo legado en entrevistas que concedió a lo largo de su ejercicio profesional en medios de difusión diferentes. De la lectura, análisis y confrontación de datos de algunos que tuvimos a la mano surgió el guion de apoyo para nuestros comentarios acerca de cada imagen.

Entre las primeras obras del joven artista michoacano que tuvieron eco y merecieron ser publicadas encontramos varias, producto del aprendizaje que Zalce tuvo sobre litografía cuando aún estudiaba en el taller de Emilio Amero, en la Escuela Central de Artes Plásticas.²⁰

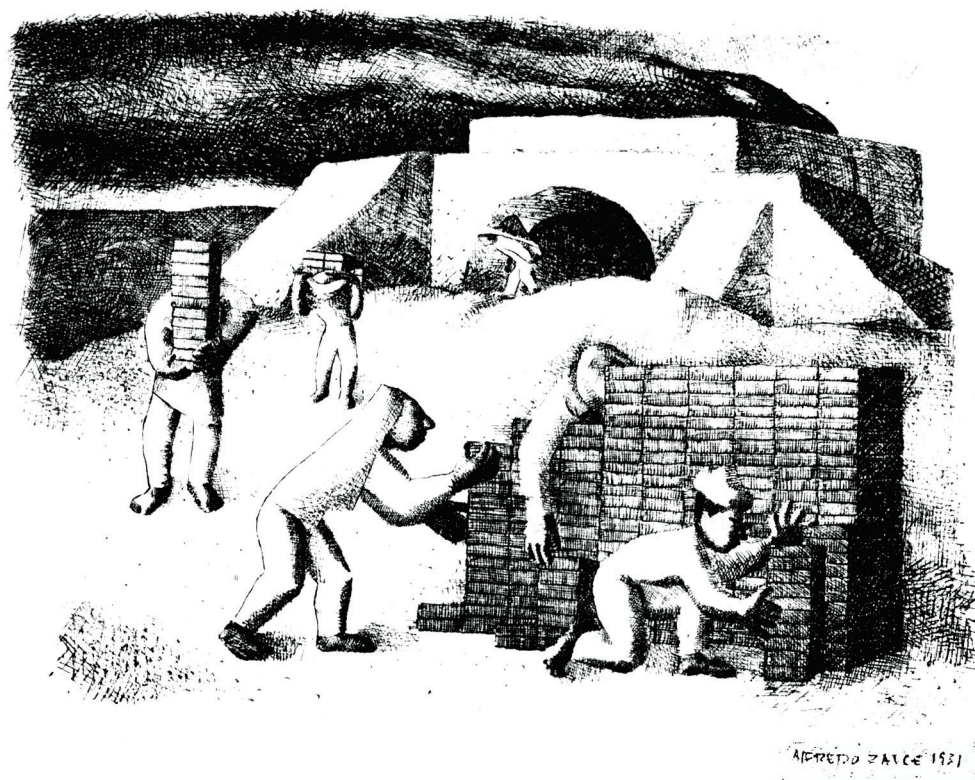


Fig. 3. Alfredo Zalce, Ladrilleros, 1931, Litografía en papel, P/A, 39 x 28 cm.

Fuente: Colección del autor.

Hoy, hace 91 años que la Revista *Contemporáneos*, 1928-1931, incluyó los trabajos de una serie de pintores, dibujantes, fotógrafos, artistas gráficos, cineastas e incluso escenógrafos, quienes colaboraron muy de cerca con literatos y poetas (aquí: el trabajo del poeta Bernardo Ortiz de Montellano se hizo acompañar de cuatro ilustraciones efectuadas para tal fin por Alfredo Zalce) para alcanzar el mismo ideal: la búsqueda de la identidad de un México moderno a la altura de las vanguardias internacionales, sin perder la esencia de lo mexicano a través de la propia introspección, militando en pro de la literatura mexicana más cosmopolita y al tanto de las ideas filosóficas y estéticas más importantes de las entreguerras.²¹

En el 2005, la directora del Museo Nacional del Arte-INBA emprendió la ardua empresa de montar una magna exposición en sus propias instalaciones, a celebrarse el siguiente año, y que albergaría alrededor de cien obras de autores como Manuel Álvarez Bravo, Julio Castellanos, Carlos Mérida, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano, Paul Cezanné, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí y Edward Westa, entre otros. La exposición adquiere notoriedad por su carácter inédito, ya que jamás se había intentado reunir las obras involucradas en su conjunto.²²

La anterior litografía, junto con la imagen de la página siguiente (Figuras 3 y 4) y otra denominada “Maniquíes” –que omito incluir en este capítulo por mostrar otro género de actividades diferentes a las de nuestro tema–, como ilustraciones, acompañaron un poema de Bernardo Ortiz de Montellano.²³

En este dibujo, la pesada carga de los ladrillos es llevada por cuerpos sin atributos ni en la ropa ni en el rostro reducido a perfil y a ojo a la manera egipcia o maya, entre la construcción en proceso tras la cual sigue otra y luego los cerros con líneas onduladas. [...].²⁴

²¹ Carta de solicitud de préstamo de las únicas tres obras entonces publicadas que sobreviven hoy día (propiedad del autor), para ser expuestas del 15 de junio al 2 de octubre de 2006 en el Museo Nacional del Arte-INBA. Roxana Velázquez Martínez del Campo, entonces directora de la institución, fechada el 22 de abril de 2005, 2 pp.

²² *Idem*.

²³ Deseable sería conocer el contenido para mejor entender el significado de las imágenes que acompañan el texto del poeta.

²⁴ *Zalce total*, *Op. cit.*, p. 26.

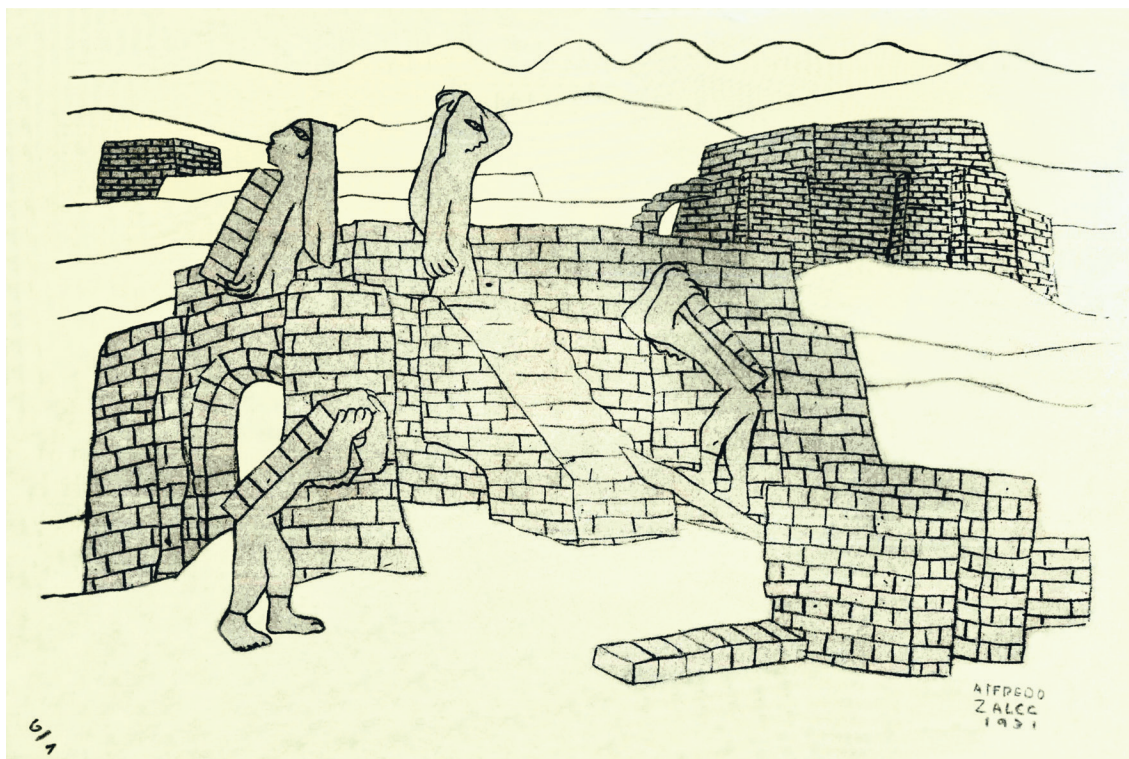


Fig. 4. "Tabiqueros", 1931. Agua fuerte, Papel Revolución, 39 x 32 cm, 6/9.

Fuente: Colección del autor.

La simpleza de los anteriores dibujos confirma la premisa a desarrollar, invocada en las aulas por algunos de sus maestros y que desde el inicio de su vida profesional le valió a Zalce para subirse a la palestra.

Recapitulando, para 1923, el joven Zalce apenas tenía 20 años y ya era tomado en cuenta. Vemos que entre ese periodo y 1931, es decir tres años después, la forma de concebir la realidad en sus trabajos ya marcaba diferencias respecto de sus contemporáneos, lo que le mereció ser incluido en la citada publicación, comenzando a ascender –con humildad y claridad en sus ideas– a un lugar donde los grandes de la plástica mexicana ya figuraban y se cotizaban por su experiencia y valores reconocidos de su producción artística.

En esta obra se aprecia la sencillez de trazo del autor, tanto de la figura humana como del contexto que la imaginaria del artista recrea, al grado que hasta se antoja fácil su dominio.

Son los cuerpos el espacio social clave, en ellos se sintetiza la clase y el grupo, la profesión y los hábitos de vida. Para probar la capacidad de apropiación de las gentes en situación, nada mejor que recurrir a un planteamiento corporal.²⁵

Construcción de las bases de la nueva educación

A partir de la revisión cronológica de sus actividades en obras que parcialmente han dado aportes sobre su vida como artista y su interés por contribuir al mejoramiento del medio de vida del mexicano de esas épocas, observamos que en 1932 Zalce se involucró en el medio educativo del Distrito Federal, al recibir un nombramiento como profesor de dibujo en algunas escuelas primarias de la capital del país.

Hasta 1935 también participó en la Superior de Construcción de la Secretaría de Educación Pública. Eventos que no escaparon a su atención como artista plástico y quedaron plasmados al menos en dos de sus obras que aquí presentamos (Figuras 5 y 6), mismas que a través de la clara representación de su involucramiento en ese quehacer, muestran al fondo el loable trabajo de los albañiles, edificando el modelo de escuelas que surgió a partir de una nueva filosofía en la enseñanza –tanto para la alfabetización y organización comunitaria de los adultos como para la enseñanza de las primeras letras a los niños–. Se aprecian las educadoras en el primer plano de las imágenes.

Al referirse a la política nacional establecida para la edificación de las nuevas escuelas que habrían de albergar las ideas de la política educativa para la nueva nación, Vargas Salguero señala:

[...], la prosecución de una arquitectura simultáneamente nacional y moderna no fue el afán espontáneamente propugnado por un Secretario de Estado (José Vasconcelos), sino la floración de contenidos que decantados en y por la conciencia social, llegaron a tener la pétrea consistencia de las tradiciones. Rectifiquemos pues: nuestro nacionalismo es de muy viejo cuño.²⁶ [...] era imprescindible anclarse en nuestro tiempo y sociedad; investigarla, conocerla y detectar las finalidades que ésta esperaba ver satisfechas a través de la arquitectura. Es necesario, se dijo, “imprimir más y más el sello personal y nacional en toda nuestra producción arquitectónica y comenzar a estudiar soluciones verdaderamente mexicanas a nuestros genuinos problemas mexicanos”.²⁷

²⁵ *Ibidem*, p. 44.

²⁶ Ramón Vargas Salguero, “José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica,” en Rafael C. Arvea et al. (Coord.), *Libro-catálogo de la obra plástica de José Chávez Morado. Su tiempo, su país*, *Op. cit.*, pp. 19-20.

²⁷ *Ibidem*, p. 20.



Fig. 5. Alfredo Zalce, "La Maestra", s/F, grabado sobre papel, 21 x 22 cm.

Fuente: En resguardo de la Fundación Cultural Alfredo Zalce (Morelia, Michoacán-México).

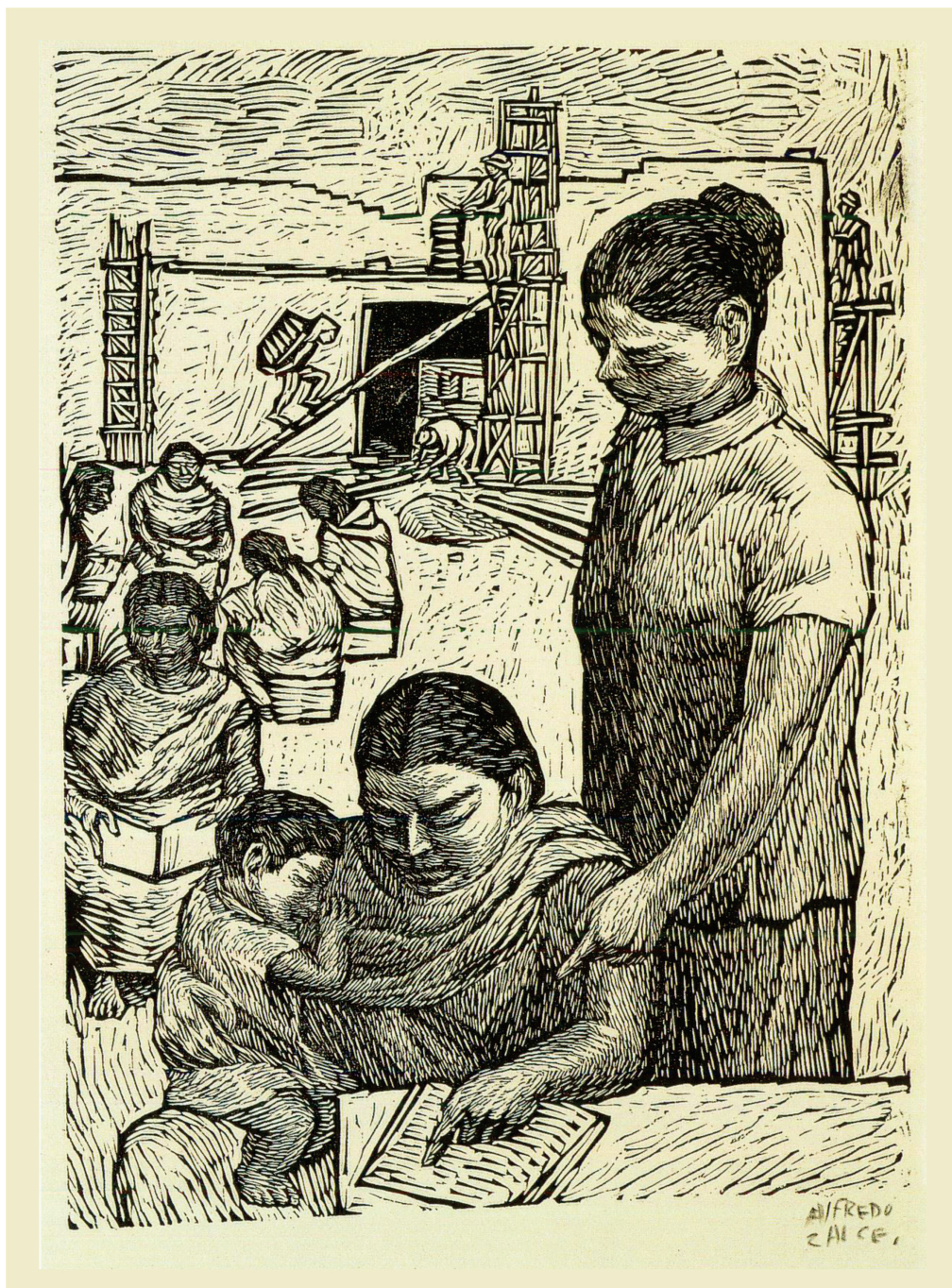


Fig. 6. Alfredo Zalce, "Maestra rural", 1938, grabado en linóleo sobre papel, 30 x 20.5 cm.
Fuente: En resguardo de la Fundación Cultural Alfredo Zalce (Morelia, Michoacán-México).

Estas dos obras están plenas de significados y significancias acerca de los valores sustantivos que tiene la educación de un pueblo que a esas fechas se repiensa, y donde Alfredo Zalce y un nutrido grupo de jóvenes artistas apoyan la nueva sociedad en construcción.²⁸

Publica carteles y realiza sus primeras xilografías (1935) para las Misiones Culturales que José Vasconcelos promovió en la República Mexicana y América Latina. Como participante de estas misiones trabaja al lado de maestros rurales y recorre los estados de Veracruz, Hidalgo, Zacatecas, Colima y Puebla.²⁹

Esfuerzo equiparable –aunque inicial y en menor escala– a la integración plástica que se logró en 1947, cuando los mayores exponentes de las artes conjuntamente con los más connotados arquitectos de México sumaron sus capacidades e ingenios en pro del proyecto educativo más ambicioso de todos los tiempos: la ciudad universitaria en la capital del país. Se fusionó lo mejor de ambas disciplinas en la idea institucional de gran visión para este conjunto urbano-arquitectónico educativo de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Los menesterosos en la gran ciudad

Cuando de poblamiento hablamos, tal cual aparece en la litografía adjunta de Zalce (Figura 7), su gráfica nos narra acerca de la transformación de la Ciudad de México a partir de la cuarta década del siglo xx. Adentrándonos en la imagen, podemos leer su expansión en curso, dada la presión demográfica producto de las migraciones de la gente del campo que posteriormente a la Revolución se mudó a la gran urbe mexicana en busca de mejores oportunidades, aunque propiciando hacinamientos que resultaron en cambios del modo de vida de los originarios de la capital. Pasaron de habitar –en su mayoría– en viviendas unifamiliares como modo de vida tradicional, a otras de las denominadas ‘vecindades’. Se incrementó la especulación del suelo a una mayor escala con el surgimiento de los edificios en altura, como medio de solución al proble-

²⁸ En 1935, Alfredo Zalce presentó en la Galería Posada de la Secretaría de Educación Pública su primera exposición individual, que comprendió tanto pintura como obra gráfica, sin lugar a duda relacionada con las vivencias de esos años que dedicó a la enseñanza de los educandos. *Zalce total, Op. cit.*, p. 109.

²⁹ *Ibidem*, p. 110.

ma de dotar de espacios suficientes tanto para la vivienda colectiva como para el comercio y oficinas públicas que demandaba la nueva modernidad. Al tiempo, surgieron nuevas alternativas y mejoras en los servicios públicos y el transporte.



Fig. 7. Alfredo Zalce, "México se transforma en una gran ciudad....", 1947, P/A, Grabado, buril sobre papel, 31 x 39.5 cm.

Fuente: Colección del autor.

Se trata de un cambio que rompe la historia de las mentalidades en relación con el fenómeno de las transformaciones urbano-arquitectónicas de la nombrada gran ciudad, tal como tiempo atrás ya sucedía en Santander, España, a mediados del siglo XVIII:

Todo mudó de repente, cuenta Gervasio Egvaras, una población se repone en lugar de la antigua; donde antes se veía un mutuo choque de olas se ve tierra seca, donde los mástiles de los navíos ahora los balcones de los soberbios edificios.³⁰

Visiones momentáneas que, sin lugar a dudas, le adentraban en el conocimiento de la evolución del pensamiento que imponían nuevos modelos urbano-arquitectónicos al rostro primero de la Ciudad de México; Zalce la ve evolucionar y crecer en medio de un caos manifiesto de su sociedad, expresando con gran poder descriptivo en su obra denominada: "México se transforma en una gran ciudad....":

El campo era la barbarie, el vestigio de glorias pasadas o la amenaza constante para la paz. Que esto haya sido así no fue producto de una elección personal, sino de un [...] modelo de crecimiento que centralizó el dinero, el poder y la cultura en la urbe e intentó negar la existencia de la campiña, por más que la chusma migrante durmiera en las aceras, poblara en los vecindarios e invadiera el centro de la capital, [...].³¹

Como antes señalamos, este tema está directamente relacionado con el fenómeno de las transformaciones urbano-arquitectónicas de la gran ciudad capital y contiene una retórica de lo que en 1947 se vivía en materia de crecimiento y expansión de la trama urbana de México, que como en un laboratorio de pruebas se medían las desigualdades sociales y económicas en un período cercano a la posguerra que afectó a la humanidad entera, no salvándose nuestra geografía nacional.

La fuerza con la que Zalce describe lo que sucedía en el Distrito Federal bien puede ser descrita como la visión de una escena dantesca que habla por sí sola: cada imagen, cada objeto, cada personaje tiene una realidad propia que en este gráfico queda plasmada. Sin lugar a dudas, esa visión del cambio que sufrió a partir de entonces la gran urbe donde había radicado el artista fue una razón que lo impulsó a emigrar y a repensarse en sus raíces michoacanas.

³⁰ L. Sazartónil Ruíz y A. L. Manjón Rodríguez, "Arquitectura y urbanismo en la época de la Ilustración", en *Catálogo patrimonial de Cantabria, III Santander y su entorno*, Santander, Gobierno de Cantabria, 2002, p. 185.

³¹ Si bien esta expresión proviene de una visión porfirista, no presenta conflicto alguno su puesta en valor años más tarde, para efectos de releer el rostro visible de la capital de la República, captado por Zalce. Susana Quintanilla Osorio, "La formación entre los intelectuales del Ateneo," en: *Historias 26 Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Abril 1991-Septiembre 1991, p. 98.

Para Zalce, esa expansión no parecía merecer una celebración de júbilo, entusiasta e irreflexiva; por el contrario, en su obra la manifiesta como una visión demoleadora. La meticulosidad de los detalles descritos mereció palabras del historiador del arte Fausto Ramírez:

Nos ofrece una visión desencantada y trágica del tan cacareado crecimiento de la capital. Se trata de una composición que combina y confunde las múltiples escalas que rigen las proporciones de personajes y edificios; figuras enormes como la del hombre yacente en el primer plano a la derecha, y del que sólo vemos el medio cuerpo inferior; se hallan contiguas otras inexplicablemente empequeñecidas. Como la del papelerero o ropavejero que se inclina sobre su costal en el extremo izquierdo del mismo término. Por las calles y azoteas de los suntuosos edificios (algunos de ellos todavía a medio construir), que son como un signo de la urbe en expansión, deambulan menestrales dedicados a los oficios más miserables, semejantes a un ejército de pepenadores o mecapaleros, niños desnutridos y perros famélicos, negando con su sola presencia toda credibilidad a la grandeza de esa capital en proceso de transformación. Pero si bien nos fijamos, no existe siquiera tal ciudad, sino más bien un conjunto de maquetas, de construcciones enanizadas que apenas se alzan sobre sus basamentos de juguete.³²

Su obra habla por sí misma: cada tema, cada objeto, cada personaje acaba teniendo vida propia a partir de ser procesado como una idea y quedar plasmado como imagen por la mano del artista. A ese tiempo, su investigación del tema muestra una claridad del procesamiento de los datos que tuvo a la vista, que amalgamó convirtiéndolos en una experiencia gráfica singular. La verdad histórica legada en su producto no solamente es una manifestación artística, sino una visión de grandes contenidos compartida con otros artistas y pensadores que participaron de las vivencias de esa época.

El libro de Salvador Novo sobre la vida de la Ciudad de México en 1947 nos relata los cambios en el modo de vida de sus habitantes, vistos a través de una narrativa de los lugares (negocios) que a esa fecha fueron surgiendo con la nueva forma de pensar de los ciudadanos, quienes demandaban sortilegios diferentes para el entretenimiento (cine, burdeles...).³³ Pero que no se ocupaba de difundir los verdaderos valores humanos, sino la frivolidad. De ahí el verdadero valor moral de la obra de Zalce.

³² Miguel Ángel Echegray, "Los géneros de Alfredo Zalce: El paisaje como personaje", en *Alfredo Zalce, Op. cit.*, pp. 52, 56-57.

³³ Por estos medios, lentamente comenzaban a olvidarse las atrocidades y despojos de la Revolución mexicana. Salvador Novo, *Nueva grandeza mexicana*, Ciudad de México, Conaculta, 1992, p. 112.

Por analogía, a este respecto también llamó nuestra atención la evolución de la crítica pública medida en el espacio y el tiempo sobre una de las primeras producciones cinematográficas de Luis Buñuel, *Los olvidados*, realizada en México en 1950. Cuando se estrenó, fue totalmente repudiada al grado de prohibirse su exhibición en múltiples salas cinematográficas, condenada por grupos diversos de la sociedad de aquel entonces, a los que no agradó la imagen de la sociedad que Buñuel mostró en su visión de la Ciudad de México de los años cincuenta. Sin embargo, este creador y director hoy día es considerado uno de los genios de la industria cinematográfica. El tiempo y la distancia le han otorgado un merecido lugar en la cinematografía mundial. Pues lo cierto es que tal filme logró trascender tanto por su contenido –le valió el título de Memorias del Mundo por la UNESCO– como por su dirección y realización, la cual resulta, en palabras de Octavio Paz, “una vía de salida de la estética surrealista al insertar en la forma tradicional del relato, las imágenes irracionales que brotan de la mitad oscura del hombre”.³⁴

La realidad mostrada en este filme mexicano sobre el discurso de los jóvenes adolescentes habitantes de zonas marginadas de la Ciudad de México es un imaginario construido por Buñuel, quien anticipa lo que media década después tendría vigencia en el cine *hollywoodense*.³⁵

En lo que respecta a la Figura 7, al verla bien cabría preguntarnos: ¿qué tanta de esa influencia recibieron artistas como Zalce con las vivencias de todos estos *happenings* de su época y viceversa?; así como ¿hasta cuándo debiera surgir el reconocimiento público o la reivindicación sobre estas obras de gran visión –entonces apenas visibles–, pero cuya narrativa estuvo enfocada en mostrar la realidad del mexicano en una época singular de su existencia, y cuyas acciones cotidianas hoy son paradigmáticas?

Beatriz Zalce, hija del maestro, entre su narrativa plena de vivencias y evocaciones sobre las historias de vida que a lo largo de su vida familiar había escuchado en casa

³⁴ Julie Amiot (traducción de Carlos Paz), “La adolescencia en *Los olvidados* (Luis Buñuel, México, 1950). Realidades, límites y persistencia de una nueva mirada del cine latinoamericano sobre la realidad”. Disponible en <https://Algarabia.com/los-olvidados-de-buñuel/>, fecha de consulta: 8 de agosto de 2022.

³⁵ Buñuel recibió dos mil dólares por la película y no tuvo derecho a ningún porcentaje de las ganancias posteriores; sin embargo, recibió el premio al mejor director y el premio internacional de la crítica de Cannes, Francia, en mayo de 1951. *Idem*.

sobre aquello que recién compartió, nos permite conocer la verdadera raíz de algunas de las obras de su padre. Así, para el grabado de la Ciudad de México, escribió:

Para 1947 México se había convertido en una gran ciudad. Zalce vio a un hombre y a un perro buscar comida en los basureros. El hombre le dijo al perro: Si no encuentro nada ¿Qué le voy a llevar a mi familia? [...].³⁶

Estamos ciertos de que, si bien tal hecho actuó como un detonador para incitar a su padre a elaborar un trabajo sobre la desgarradora visión de la capital de la República, donde el artista residía, también lo condicionó para pensar en mudarse a la provincia.

En su grabado "México se transforma [...]", atrás de la arquitectura en construcción, él ve al ser humano que sufre. Así, ubica a mendigos, pepenadores, vendedores informales y desposeídos que viven en las calles, y muestra a niños desnudos y famélicos sin alguien que los proteja, mediante un lenguaje gráfico de corte sencillo y directo, claro y entendible para cualquiera, pero que expone una imagen de la realidad que el artista observó. A él no le importó destacar la presencia de la interminable, profusa y desordenada red de cables eléctricos, que para entonces ya formaba parte del paisaje urbano citadino, tendida como una telaraña sinónimo del progreso del siglo xx.

[...]. Nacionalismo y modernidad aparecen entonces como las vías privilegiadas que una nación en ciernes toma para sí prácticamente desde el momento de su gestación; como las reivindicaciones trans-históricas que, con una genealogía de siglos, vertebraron no sólo a la arquitectura sino a las artes todas, a la música, literatura en primer lugar y a la pintura, escultura y arquitectura después, fungiendo además como los insoslayables parámetros de los más avanzados programas de política nacional; como los polos antitéticos de cuyas simbiosis habrá de emerger una nueva nación.³⁷

Los artistas-pintores bocetaban el diario acontecer de las ciudades, de su gente en el trabajo, de los albañiles transformando con efervescencia su morfología, empleando los nuevos materiales y técnicas (el concreto, el acero), plasmando los cam-

³⁶ "[...] Dichoso tú, que puedes comer basura; yo, no puedo llevar a casa esto para que lo coman mis hijos [...]." Esa escena dantesca le motivó a realizar el grabado: *México se transforma en una gran ciudad...* Beatriz Zalce, "Tantas cosas que vi. Semblanza de Alfredo Zalce", en *Alfredo Zalce, Op. cit.*, p. 27.

³⁷ Ramón Vargas Salguero, "José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica," en *Libro-catálogo de la obra plástica de José Chávez Morado. Su tiempo, su país, Op. cit.*, pp. 19-20.

bios provenientes de la evolución del pensamiento generacional. El lenguaje gráfico en la plástica es un poderoso instrumento de la comunicación, no sólo en la cultura sino como una idea misma de lo que el artista captura con cuidadoso detalle, traduciendo en su idioma de líneas, colores, texturas y formas, propiciando a través de búsquedas la ruptura anhelada por cualquier creador.

Conformando ideas para crear un mural colectivo

Enseguida presentamos una serie de dibujos contenidos en dos láminas con las que Alfredo Zalce comenzó este cuaderno.³⁸ En la primera (Figura 8), los dibujos ubicados en su parte superior muestran escenas de individuos de ambos sexos de una comunidad originaria en situación de desgracia atendiéndose los unos a los otros, se observan preocupados por efectuar las curaciones que cada herido demanda. Por sus rasgos y vestimentas podemos ver que se trata de un grupo indígena, acaso de la meseta purhépecha. En medio, vemos un conjunto de personas entendidas en el quehacer de la construcción. Se aprecian ejecutando diversas tareas: unos paleando y acarreando la arena; otros batiendo los agregados y el cementante; varios más auxiliados del mecapal sobre sus frentes, transportan materiales diversos; una pareja lleva en andas unas viguetas de madera. Al resto lo vemos cargando materiales relacionados con los procesos de obra que otros albañiles demandan en niveles (pisos) superiores para continuar sus actividades.

En estas escenas de la vida cotidiana se nota la maestría de Zalce para capturar con líneas simples y esquemáticas el perfil de cada individuo o grupo, su actividad y los enseres que utiliza para sus tareas. Representa con destreza los diferentes planos en que se desarrollaban los trabajos y es clara la lectura de las posiciones del cuerpo y los esfuerzos musculares que demanda cada proceso humano relacionado con nuestro tema.

A pesar de efectuar una revisión concienzuda de cada libreta de apuntes donde aparecen los bocetos de los operarios de la construcción, resulta siempre arriesgado datarlos.

³⁸ Páginas más adelante –en el mismo cuadernillo de apuntes– aparece un dibujo, que bien podría ser una propuesta de mural, y enseguida una lámina donde el artista segmenta la misma dividiéndola en ocho tramos a trabajar: el primero inicia con la fecha 27 de marzo; y el octavo finaliza con el 4 de abril de 1950.



Fig. 8. Alfredo Zalce, Sin título, s/F, dibujo a tinta china sobre papel, 16.5 x 23 cm.
Fuente: Colección del autor.



Fig. 9. Alfredo Zalce, Sin título, s/F, dibujos a tinta china sobre papel, 16.5 x 23 cm.
Fuente: Colección del autor.

En esta segunda lámina (Figura 9) se continúan detallando de manera más amplia las actividades de atención a los heridos. Si observamos las escasas vestiduras que en las diferentes escenas presenta el artista, corroboramos lo antes expuesto acerca de su etnia.

En este punto, la pregunta que cabe hacernos es si estos dibujos son figurativos y salieron de la mente del pintor, ideados y dibujados expresamente para la realización del aludido mural³⁹ o si fueron escenas que en algún tiempo él presencié, acaso cuando ocurrió el fenómeno natural de la formación del volcán Parícutín en Tancítaro, Michoacán.

Sentando cabeza en Morelia

A mediados de los años sesenta, papá comenzó a construir su casa en lo que más tarde sería la Avenida Camelinas. La hizo a su imagen y semejanza: las habitaciones chicas para resguardar la intimidad; la estancia amplia para compartir con los amigos el fuego de la chimenea. En la cocina, la voluta del diálogo se mezclaba con el olor del café negro y del tabaco avainillado. El estudio fue creciendo al igual que la mancha urbana. Antes se veía la Catedral desde la ventana; cuando las casas sustituyeron a los llanos, mandó construir un segundo piso. Al obstruirse nuevamente con tinacos y antenas de televisión, elevó el tercer piso y acabó pintando en un rincón de su torre de marfil. Desde la ventana contempló el mundo, lo dibujó, lo pintó para entregárnoslo [...].⁴⁰

La siguiente secuencia de láminas sigue el mismo orden con el que aparecen en la libreta de trabajo. El dibujo muestra diferentes momentos en las actividades de una fábrica material (obra) indeterminada. A diferencia de la mayoría de bocetos contenidos en los cuadernillos que tuvimos a la mano, todos estos fueron firmados por el autor.

En la lámina (Figura 10) de la página siguiente, es muy notorio el cambio de vestimentas, sobre todo los sombreros de los maestros albañiles. La escena muestra a dos individuos ocupados en la elaboración de un concreto (arena, grava y cemento), aparentemente en su primera fase del batido, todavía sin agregar el agua a la mezcla.

³⁹ En 1950, conjuntamente con Ignacio Aguirre y Pablo O'Higgins pintan el mural 'Éxodo de la población de la región del Parícutín', en la escuela rural de Caltzontzín, Michoacán. *Zalce total, Op. cit.*, p. 111.

⁴⁰ Beatriz Zalce, "Tantas cosas que vi. Semblanza de Alfredo Zalce", en *Alfredo Zalce, Op. cit.*, p. 29.



Fig. 10. Alfredo Zalce, Sin título, s/F, dibujos a pincel con tinta china sobre papel, 17.5 x 14 cm.

Fuente: Colección del autor.

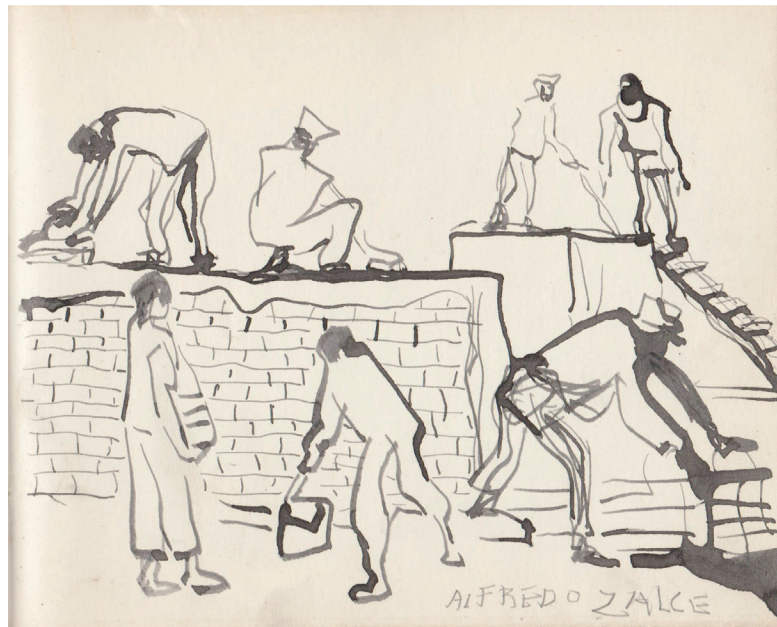


Fig. 11. Alfredo Zalce, Sin título, s/F, dibujos a pincel con tinta china sobre papel, 17.5 x 14 cm.

Fuente: Colección del autor.

El segundo bosquejo (Figura 11), elaborado con líneas frescas y espontáneas capas, presenta a un grupo de siete individuos, agrupados en dos niveles. En la planta baja –a nivel de piso– aparecen tres peones: el de la izquierda carga en sus brazos un bulto de mortero, estando próximo a descargarlo donde el segundo –en medio de la imagen– está efectuando el proceso de mezclar los componentes de la argamasa; y el tercero –a la derecha– está próximo a llevar el bote que ya contiene la mezcla a su hombro, para transportarlo *escaleras arriba*.

La segunda línea, en planta alta, perfila a los cuatro restantes. Dos a mano izquierda: el oficial que coloca una hilada de tabique del muro en proceso, y a su derecha el peón, que está poniendo al pie los tabiques. En el costado superior derecho vemos el sitio de descarga de la mezcla, donde un peón la distribuye en el piso y el otro peón ya descende la rampa para repetir la operación de apoyo en proceso. El cuadro denota efervescencia en todos los actores que participan de la escena.



Fig. 12. Alfredo Zalce, Sin título, s/F, dibujos a pincel con tinta china sobre papel, 17.5 x 14 cm.

Fuente: Colección del autor.

Esta tercera imagen (Figura 12) captura diestramente los movimientos del cuerpo que en cada actividad desempeñan los cuatro operarios. En la parte inferior derecha, un albañil coloca con su cuchara la mezcla en el arranque de un muro de tabique, material que a su espalda aparece en el piso; un segundo, al eje del anterior –que está con una rodilla al piso–, en posición erguida lleva al hombro un bote (alcoholero) con mezcla de mortero para atender a su maestro; un tercero –al centro–, que por igual carga en un brazo un bote de mezcla, pero casi al ras del piso; y el cuarto –a la izquierda–, ligeramente inclinado hacia el frente, como dispuesto a levantar un objeto.

Como en un escenario, el trasfondo de cada una de estas láminas es claro y muestra magistralmente los diferentes planos que físicamente pueden ser percibidos sin ser una manifestación compleja u ostentosa que se acerque a la tridimensionalidad de una perspectiva de caballete. La expresividad y simpleza de líneas es su mejor atributo.

La libreta donde aparecen estos dibujos contiene, además, unos apuntes para elaborar la escultura metálica de la Pila del gallo del Centro Histórico de Morelia, que hacia los años 1970 por enésima vez había sido robada. También coincide esa época con la del trazo de la avenida Camelinas, que se propuso como un nuevo eje vial para circunvalar nuestra ciudad capital.

El trazo de este eje vial tomó de sí una parte del polígono original de la casa-taller del maestro Zalce, lo que lo obligó a alinearse con el nuevo trazo, que redujo sus límites por el viento sur y hubo que elaborar nuevas bardas, ajustando la construcción primigenia de su espacio vital. Por ello, podríamos asumir que lo que estos bocetos muestran sobre el trabajo de albañilería bien podría ser parte de esa realidad de ajustes de su morada.

Algunas reflexiones finales a considerar

Como parte importante de la memoria histórica de nuestro artífice, en primer término, lo deseable sobre las obras restantes que aún se conservan de la heredad es no solamente inventariarlas, sino en un futuro cercano tenerlas debidamente catalogadas con el objeto de crear el Fondo Zalce en aras de conservarlas para exhibirlas en un museo a la altura universal del artista, tal cual sucedió hace años en la ciudad de Zacatecas con los fondos de los hermanos Coronel; y no solamente considerarlos importantes por su valor patrimonial, sino por lo que constituyen para nuestra historia.

Ciertamente estos documentos gráficos⁴¹ serán una herramienta indispensable, si es que las áreas de cultura correspondientes avanzan en pro de su rescate y compilación integral, procediendo como lo han hecho para artistas como Chávez Morado, en su análisis y estudio integral; amén de catalogarlas y digitalizarlas para su adecuada difusión también en medios actuales. Esfuerzo necesario en aras de su conservación y revalorización como elemento cultural sustantivo de nuestras raíces michoacanas y nacionales, y como tarea inaplazable.

Se podría, en un primer intento, mostrar sus trabajos profesionales tan sólo a nivel de catálogo que abarque toda su producción detectable, avanzando sobre la forma tradicional en que hasta ahora se ha construido la memoria histórica referente a la producción plástica de Alfredo Zalce; es decir, hacer algo más que continuar listándola únicamente como obra editorial (que captura parcialmente sus trabajos).

Asimismo, vale la pena revisar la biblioteca del artista para localizar al interior de las páginas de sus libros acotaciones personales sobre tal o cual tópico, sin menoscabar el clásico *pedazo de papel* que en cada momento sirvió para señalar algo de su particular interés, como auxiliar acaso para complementar una idea en construcción sobre las preguntas aquí planteadas sobre sus fuentes.

Intuimos, a través de su obra, que en el yo individual de Zalce existen muestras de la sorpresa que flotan en el éter de cada tiempo y que son constancia de las circunstancias precarias que al inicio de su vida profesional le tocó vivir –como a la mayoría de artistas–. Ya como profesional del ramo y habitante citadino, cuando deambulaba por la gran urbe observa la miseria urbana, propia de la contrastante pobreza que sus personajes manifiestan en cada visión de época.

La curiosidad y talento le permitió incursionar en la mayoría de géneros de las artes visuales:

Lo más seguro es que siempre llevara consigo un lápiz, una plumilla, un carboncillo. Porque todo lo que veía lo dibujaba. Y ahí están sus cuadernos íntimos para corroborarlo. Cientos de trazos que indican la búsqueda de la perfección. [...]. Los trazos de don Alfredo Zalce así lo señalan, y así debió haber sido, sin duda. [...].⁴²

⁴¹ Incorporando también los *cuadernos de trabajo* del artista.

⁴² Zalce muestra la realidad más allá de lo que está frente a sus ojos, y deja en cada boceto, dibujo, pintura un registro de la historia. Víctor Roura, "El cuaderno de las respiraciones", *Op. cit.*, p. 241.

Desarrolló un tema, repitiéndolo bajo un sinnúmero de alternativas técnicas, en escalas, colores, materiales diferentes, buscando abrir permanentemente las puertas a propuestas diversas, recordando siempre las enseñanzas de Germán Gedovius de impulsarlo a suprimir lo inútil en sus trabajos.⁴³

El tema de los dibujos de Alfredo Zalce contenidos en sus libretos o cuadernos de trabajo ocupó antes la atención de Víctor Roura,⁴⁴ quien lo trató bajo una óptica descriptiva. Como también de Beatriz, la hija de Alfredo Zalce y Diana de Gerriff, cuando el primero le mostraba sus bocetos y con voz de padre le pedía en la distancia entenderlo: “para que sepas lo que veo y lo que hago cuando no estoy contigo y aprendas a quererme”.⁴⁵

“Colmado” es una expresión muy de Beatriz Zalce al referirse a lo prolífero de la obra del maestro: cuando un tema inflamaba su corazón, e inspirado le daba vuelcos a esa idea con variadas versiones, ejecutadas en técnicas, formatos, materiales diversos. Fue un artista que nunca descansaba, que día a día durante toda su vida se despertó con ideas frescas a preparar su café para iniciar paralelamente su jornada de trabajo artístico. Fue muy fecundo, pues dejó una extensa y variada producción plástica en sus 95 años de vida (1908-2003).

⁴³ *Zalce total, Op. cit.*, p. 20.

⁴⁴ Desde siempre, a Beatriz Zalce se le da bien el lenguaje en texto, pues es su profesión. Además de conservar en su mente las memorias de las vivencias en casa de “papá”, como ella se refiere al maestro Zalce, seguramente capturó en papel un sinnúmero de recuerdos que en un artículo plasmó con pulcritud: “Me vine a Uruapan porque iba a fundar un taller de Artes Plásticas. Pensé: me estoy un año y me regreso a México. Pero ya no me gustó la ciudad. Estaban haciendo edificios por todos lados, rascacielos. En las noches nomás oías los ruidos de máquinas. Antes decía: vivo junto a ese parque [...] pero luego la seña fue un montón de basura [...]. Me pregunté ¿Qué hago en México? Me instalé en Morelia el 1° de mayo de 1950. No se me olvida la fecha porque coincide con una visita del general Cárdenas [...]; quedarnos en el estudio días y noches trabajando cada quien en lo suyo: él dándole vida a telas blancas y yo dibujando con palabras lo que me acaba de contar.” Beatriz Zalce, “Tantas cosas que vi. Semblanza de Alfredo Zalce”, en *Alfredo Zalce, Op. cit.*, p. 31.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 30.

Referencias

Libros

- ARVEA, Rafael C. et al. (Coord.), *Libro-catálogo de la obra plástica de José Chávez Morado. Su tiempo, su país*, Guanajuato, Talleres Gráficos del Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988.
- FRUTIGER, Adrián, *Signos, símbolos, marcas, señales. Elementos, morfología, representación, significación*, España, GG Diseño, 2005.
- NOVO, Salvador, *Nueva grandeza mexicana*, Ciudad de México, Conaculta, 1992.

Capítulos

- ECHEGRAY, Miguel Ángel, "Los géneros de Alfredo Zalce: El paisaje como personaje", en *Alfredo Zalce*, Madrid, Gobierno del Estado de Michoacán-Secretaría de Cultura, DGE Ediciones, 2005.
- ROURA, Víctor, "El cuaderno de las respiraciones", en *Alfredo Zalce*, España, Gobierno del Estado de Michoacán-Secretaría de Cultura, DGE Ediciones, 2005.
- SAZARTONIL Ruíz, Luis y A.L. Manjón Rodríguez, "Arquitectura y urbanismo en la época de la Ilustración" en *Catálogo patrimonial de Cantabria, III Santander y su entorno*, Santander, Gobierno de Cantabria, 2002.
- SORIANO, José Juan, "Cronología", en *Zalce total*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Coordinación Nacional de Artes Plásticas, Gobierno del Estado de Michoacán, Gobierno del Estado de Guanajuato-Festival Internacional Cervantino, 1995.
- TOVAR, Rafael, "Presentación", en *Zalce total*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Coordinación Nacional de Artes Plásticas, Gobierno del Estado de Michoacán, Gobierno del Estado de Guanajuato-Festival Internacional Cervantino, 1995.
- VARGAS Salguero, Ramón, "José Chávez Morado en el movimiento de integración plástica," en Rafael C. Arvea et al. (Coord.), *Libro-catálogo de la obra plástica de José Chávez Morado. Su tiempo, su país*, Guanajuato, Talleres Gráficos del Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988.
- ZALCE, Beatriz, "Tantas cosas que vi. Semblanza de Alfredo Zalce", en *Alfredo Zalce*, Madrid, Gobierno del Estado de Michoacán-Secretaría de Cultura, DGE Ediciones, 2005.

Artículos

- AMIOT, Julie (traducción de Carlos Paz), "La adolescencia en los olvidados" (Luis Buñuel, México, 1950). Realidades, límites y persistencia de una nueva mirada del cine latinoamericano sobre la realidad", Disponible en <https://Algarabia.com/los-olvidados-de-buñuel/>, fecha de consulta 08 de agosto de 2022.
- MASSÉ, Patricia, "Luis Campa, grabador y fotógrafo", en *Historias 26 Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Abril-Septiembre 1991.
- QUINTANILLA Osorio, Susana, "La formación entre los intelectuales del Ateneo", en *Historias 26 Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Abril 1991-Septiembre 1991.
- SÁNCHEZ Vigil, Juan Miguel, "Metodología para el análisis de las fotografías a través de la información de sus reversos", en *Anales de Documentación*, vol. 21, n° 2, 2018.
- THOMPSON, Lanny, "La fotografía como documento histórico: La familia proletaria y la vida doméstica en la Ciudad de México 1900-1950," en *Historias 29 Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Octubre 1992-Marzo 1993.

PARTE II

LA COLONIA AMERICANA DE LA ASARCO EN EL MINERAL DE ANGANGUEO, MICHOACÁN. ARQUITECTURA DE UN ENCLAVE MINERO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Teresita Fernández Martínez

Introducción

El presente capítulo analiza el modelo de organización socioespacial de enclave implantado por la empresa *American Smelting and Refining Company* (ASARCO) en el Mineral de Angangueo durante la primera mitad del siglo xx, así como la manera en que este modelo se reprodujo en la generación y uso de espacios urbano-arquitectónicos. Derivado de lo anterior, la pregunta que guía el capítulo es ¿de qué manera el modelo empresarial de enclave implantado por la minera ASARCO en Angangueo durante la primera mitad del siglo xx orientó la construcción de espacios habitables y la forma de vida de sus empleados extranjeros?

Partiendo de este cuestionamiento, se busca explicar cuáles y cómo fueron los espacios urbano-arquitectónicos construidos por la empresa ASARCO en Angangueo durante la primera mitad del siglo xx, y la manera en que sus empleados extranjeros los habitaban. Igualmente, el argumento del capítulo se centra en demostrar que el modelo de organización de enclave organizó el espacio habitable bajo la lógica de una sociedad segregacionista.

Las fuentes

El interés por reflexionar en torno a la generación de espacios urbano-arquitectónicos del Mineral de Angangueo durante los tiempos de la ASARCO nace de la afortunada po-

sibilidad de contar con un conjunto de fotografías, a las que me referiré en lo sucesivo como la Colección Parker, donde se encontraron interesantes testimonios de diversas facetas de la vida cotidiana de Angangueo durante un periodo amplio que abarca poco más de cuatro décadas (1930-1976) y que, al confrontarse con otras fuentes tanto de carácter histórico como contemporáneo, permitieron abordar aspectos inéditos de la historia del espacio habitable en Angangueo, Michoacán, durante la primera mitad del siglo xx.

Por otra parte, las fuentes escritas provienen del Archivo General de la Nación, (AGN), la Hemeroteca Nacional Digital de México (HNDM) y el Archivo de la Secretaría de Desarrollo Social (Sedesol) –actualmente bajo custodia del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), centro Michoacán–. De manera complementaria a las fuentes citadas, se hicieron observaciones en sitio, un registro fotográfico del lugar estudiado, así como entrevistas abiertas a personas que trabajaron en la empresa ASARCO durante el periodo de estudio.

El uso de las imágenes como fuentes documentales implicó tener presente ciertas consideraciones epistémicas que conviene mencionar. Se reconoce el carácter analógico de la imagen, es decir, la imagen no es la realidad indiscutible, pero sí su *análogon* perfecto. Por ello, los estudiosos del tema tales como Roland Barthes,¹ pero más recientemente Burke y Roca,² proponen ser reflexivos y críticos al cuestionar la relación entre la representación de la realidad y la realidad misma, tal como sugirió el pintor belga René Magritte desde los años treinta del siglo pasado, con sus provocativas obras surrealistas que buscaban deconstruir el orden existente entre imágenes, palabras y objetos, para hacer evidente la construcción mental de la realidad.³

Pese a que ni las imágenes ni los textos son verdades *per se*, no se discute que ambos documentos sirven para acercarnos a versiones y puntos de vista sobre un sinnúmero de situaciones y son indisolublemente complementarios. De igual manera, a pesar de su condición “traicionera”⁴ y a veces desacreditada por parámetros en ex-

¹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes*, Barcelona, Paidós, 1986. p. 13.

² Peter Burke, *Visto y no visto, la imagen como documento histórico*, Titivillus 09.06.16, ePub base r1.2; Lourdes Roca et al., *Tejedores de imágenes, Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*, Ciudad de México, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, Instituto Mora, 2014, p. 99.

³ Michael Foucault, *Esto no es una pipa, Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1981, pp. 9-45.

⁴ En el sentido que contiene la serie de obras de Arte de René Magritte, “La traición de las imágenes”.

ceso racionalistas-positivistas, la imagen es explícita y nos proporciona datos que difícilmente podrían haber quedado registrados en un texto o cualquier otro documento.

En el caso que nos ocupa, basta decir que la historia de Angangueo en tiempos de la ASARCO sería un tema casi perdido en la memoria, si no fuera por la existencia de los testimonios fotográficos que existen, en contraste con la escasez de textos escritos y la casi extinta generación de personas que vivieron en esa época, que dificulta recurrir a la historia oral.

La metodología

Del Valle plantea que, antes de emprender el camino hacia el análisis de una imagen fotográfica, se requiere tomar una posición frente al problema, es decir, definir si nos interesa indagar lo que el autor de la imagen quiso comunicar a través de la reproducción, o bien, nos atrae lo que dice la fotografía independientemente de las intenciones del autor.⁵ En ese sentido, se aclara que en este capítulo no se buscó dialogar con los Parker –autores del material fotográfico– para saber si la representación de las cosas fue como ellos la comunicaron a través de la fotografía. El enfoque es indagar lo que las fotografías dicen, más allá de la intención que ellos tuvieron. Como se expresa coloquialmente, “cada cabeza es un mundo distinto”: lo que quedó registrado en la mirada fotográfica de los Parker pertenece a su mundo interior, pero el presente capítulo no aborda tal perspectiva.

En cambio, las imágenes se analizan con referencia a su contexto histórico geográfico y su significación, con la finalidad de buscar respuesta a las interrogantes que se han planteado, derivadas de la perspectiva conceptual del trabajo. En suma, se pretende construir una historia que explique cómo fueron los espacios habitables que la ASARCO construyó para sus empleados extranjeros y cómo fue el uso de los mismos, en el contexto de un modelo empresarial norteamericano de enclave. En este sentido, las imágenes son esenciales, pero no habría sido posible interpretarlas sin la complementariedad de otras fuentes de apoyo y la observación del sitio.

La metodología empleada para abordar el contenido de las imágenes se basa esencialmente en la propuesta desarrollada por el equipo de investigación del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del Instituto Mora. Esta propuesta tiene su fundamento conceptual en los trabajos de Erwin Panofsky y otros autores contem-

⁵ Lourdes Roca *et al.*, *Op. cit.*, p. 107.

poráneos como Del Valle. A decir de Roca, consta de tres niveles de acercamiento: Preiconográfico, iconográfico e iconológico. Veamos brevemente en qué consiste.⁶

Inicia destacando el carácter indicial de la fotografía. En esta propuesta es de suma importancia la documentación y la catalogación, "con el fin de construir un mecanismo para sistematizar la información relativa a una imagen, a la hora de consignarla para su localización y reutilización".⁷ En ese sentido, se realizó la ficha colectiva de documentación que se muestra en la Tabla 1.

El camino metodológico propuesto por el LAIS asume que el investigador se enfrenta a la imagen con una predisposición cultural de la cual no se puede desprender fácilmente y que por sí misma abona a las subjetividades, pero estas se pueden matizar con la confrontación de otras fuentes. Consiste en las siguientes etapas:

- 1) **Preiconográfico.** Después de percibir la forma, se nos presenta el primer nivel de significado: el *significado fáctico*, que identifica las formas con objetos que conocemos por la experiencia práctica. Después se aborda el *significado expresivo*, que trasciende la simple identificación de objetos y entra en juego la empatía que surge por la familiaridad cotidiana con esos objetos y acciones.
- 2) **Iconográfico.** Para acceder a este nivel no basta estar familiarizado con el mundo de los objetos y acciones, sino que es necesario también conocer el mundo de las costumbres y tradiciones representadas para entender la imagen; es decir, comprender los códigos culturales. En este nivel también es posible la identificación del tiempo, el lugar, los objetos y los sujetos, a partir de las características físicas.
- 3) **Iconológico.** Se refiere al nivel de significado intrínseco o contenido, que le es esencial. "Determina la manera en que el hecho visible toma forma y está por encima de las voliciones conscientes; es donde se hace más evidente la interpretación ya ideológica, de acuerdo con todo nuestro conocimiento y experiencia como sujetos históricos que somos".⁸

⁶ La explicación amplia del método puede consultarse en: Lourdes Roca et al., *Op. cit.*, pp. 97-137.

⁷ *Ibidem*, p. 100.

⁸ *Ibidem*, pp. 100-109.

I. ÁREA DE IDENTIFICACIÓN	
Código de referencia	N/A
Título	Colección Parker
Fecha	1930-1975
Volumen	600
Grupo al que pertenece	Único. Archivo digital
Soporte disponible	Digital
Cámara	Réflex
Soporte original	Papel fotográfico
II. CONTEXTO	
Historia biográfica	La colección Parker se origina como producto de la afición a la fotografía de la pareja formada por la norteamericana Joyce Hartzel Parker y el inglés William Leonard Parker, avecindados en Angangueo, Michoacán, por motivo del trabajo en la minera <i>American Smelthing and Refining Company</i> , durante el periodo de 1930 a 1975.
III. ESTRUCTURA Y CONTENIDO	
Alcance y contenido	La colección comprende fotografías de un acervo particular que narra diferentes facetas de la vida de los Parker con temáticas tales como: escenas de vida cotidiana de Angangueo, actividad minera, viajes de los Parker, fiestas, niños y amigos de los Parker.
Valoración y selección en el archivo de procedencia	Es un archivo familiar que en su origen no tenía orden alguno. Se hicieron grupos de imágenes con el orden expuesto, para seleccionar se catalogaron por el momento sólo las que se ocuparon en la presente investigación.
Organización en el archivo de procedencia	Sin organización conocida.

Tabla 1. Ficha de documentación de la Colección Parker.

Como lo explica ampliamente Huberman en su obra clásica *Lo que vemos, lo que nos mira*, “La más simple imagen, en la medida en la que sale a la luz...no ofrece a la captación algo que se agotaría en lo que se ve, y ni siquiera en lo que dijese que se ve”. Añade que la imagen es dialéctica, portadora de una latencia y una energética propias; por tanto, nos exige que dialecticemos nuestra propia postura frente a ella,

es decir, lo que vemos en ella, con lo que ella nos hace experimentar.⁹ Además, se refiere a que no sólo hay que mirar las semejanzas, sino también las diferencias.¹⁰

Este nivel requiere realizar un ejercicio de interpretación a partir de los elementos captados en la imagen, pero además implica el análisis de la imagen a partir del contexto cultural en el que está inmersa. Esto requiere contar con un cúmulo importante de información proveniente de otras fuentes para acceder a un nivel de síntesis y superar la tendencia de utilizar la imagen para ilustrar un texto y no para interpretarla,¹¹ lo cual sin duda es un reto interesante para quienes no somos especialistas en el estudio de la imagen.

El capítulo se organiza en cuatro partes, además de la presente Introducción: I. La minería de enclave y el Mineral como concepto urbano, II. La ASARCO en Angangueo y la conformación de un mineral, III. La Colonia Americana de la ASARCO en el Mineral de Angangueo y IV. Reflexionando las imágenes: en búsqueda de significados.

I. La minería de enclave y el Mineral como concepto urbano

Sariego plantea que, entre 1880 y 1910, la minería mexicana vivió un periodo de auténtica restructuración y modernización productiva que siguió a varias décadas de inestabilidad y franco estancamiento derivado del periodo armado. Fue en gran medida una actividad empresarial concebida, dirigida y orientada por los intereses imperialistas de consorcios extranjeros, particularmente norteamericanos.¹²

La minería de finales del siglo XIX y principios del XX respondió a la política económica liberal de Porfirio Díaz, enfocada en incentivar la entrada de empresas extranjeras mediante facilidades legislativas y hacendarias. Ejemplo de ello es la legislación minera de corte liberal porfirista establecida en el Código Minero de 1892.¹³

⁹ George Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 61.

¹⁰ Celia Diez Huertas (Entrevista a), "Georges Didi-Huberman, El poder de las imágenes", en *Exit Book, Revista Semestral de Libros de Arte y Cultura Visual*, No. 10, 2009, p. 68.

¹¹ Lourdes Roca et al., *Op. cit.*, pp. 106-109.

¹² Juan Luis Sariego Rodríguez fue investigador emérito del INAH y dedicó su vida académica a estudiar los aspectos sociales y espaciales de la minería.

¹³ Paolo Riguzzi, "Legislación y propiedad minera en México, 1884-1937: concesión, derechos de propiedad y cambio institucional", en José Alfredo Uribe, Eduardo Flores (Coords.), *Comercio y minería en la Historia de América Latina*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015, p. 186.

Desde el punto de vista del presidente Díaz y sus colaboradores, la creación de condiciones favorables para impulsar el ingreso de la inversión privada extranjera con el fin de reiniciar el frágil desarrollo económico causado por la Independencia, era la única manera de que México formara parte de las naciones modernas y de evitar una nueva invasión extranjera.

Para conseguir la captura de capitales extranjeros, y de acuerdo con las teorías liberales ortodoxas, el Estado debía ser el creador y el guardián de un clima de orden y abstenerse de intervenir directamente en el proceso económico, siguiendo al pie de la letra el principio *Laissez faire, laissez passer*, característico del modelo económico liberal. En ese contexto, la presencia de las empresas norteamericanas en México – mineras y de ferrocarriles, especialmente– tuvo una importancia sin precedentes; casi todo el sector económico fue dominado por los intereses extranjeros y se orientó hacia las exportaciones, derivando en que quedara desconectado del mercado interno y propiciara la formación de enclaves económicos.¹⁴

En esos tiempos, gran cantidad de pequeños propietarios mexicanos con empresas familiares cedieron sus concesiones mineras a los extranjeros, quienes con nuevos e importantes capitales introdujeron técnicas más avanzadas en la producción de plata, como los procedimientos de flotación y amalgama, así como nuevos modelos de organización empresarial para modernizar la industria. Estos procesos revitalizaron antiguos distritos mineros plateros y conllevaron la apertura de otros, sobre todo en el norte del país, ejemplo de ello son el Boleo y Sierra Mojada.¹⁵

En este contexto, las empresas mineras que llegaron a México en la primera década del siglo XX, incluyendo la ASARCO, fundaron nuevos pueblos, particularmente en el norte de México, o reactivaron viejos reales de minas como en el caso de Angangueo. Al sistema de organización social y económica que implementaron en estos lugares se le conoce como organización de enclave.

El término enclave puede explicarse desde diferentes disciplinas, sin embargo, para el presente capítulo es de gran utilidad la definición que hace Sariego desde la economía, quien menciona que un enclave se refiere a:

¹⁴ Lorenzo Meyer, *Los grupos de presión extranjeros en el México revolucionario 1919-1940*, Ciudad de México, Colección del Archivo Histórico Diplomático Mexicano, 1973, p. 26.

¹⁵ Meyer, *Op. cit.*, p. 22.

...aquellas situaciones históricas en las cuales se dio una organización capitalista de la producción minera controlada en términos de inversión, tecnología y mercado por las empresas extranjeras de los países imperialistas. Aunque pudo darse una articulación entre la producción minera y otras formas de producción no capitalistas, la minería de los enclaves estuvo fundamentalmente vinculada y articulada con las economías industriales de los países imperialistas a través de los mercados externos.¹⁶

Para hacer posible la operación de nuevos complejos mineros o la reactivación de aquellos que habían venido a menos, los empresarios norteamericanos no únicamente tuvieron que contar con cuantiosas inversiones, sino que además se vieron en la necesidad de crear toda una infraestructura material para su desarrollo. Para ello, fue prioridad construir nuevas vías de comunicación, principalmente del ferrocarril, introducir servicios de energía eléctrica, líneas de telégrafo y teléfono, disponer de agua, fundar nuevos asentamientos para albergar a obreros, técnicos calificados, ingenieros y personal administrativo, todos ellos provenientes del más variado origen social y étnico.

En resumen, los empresarios mineros asumieron el rol de planificadores urbanos al diseñar y construir nuevas ciudades, de ahí que este tipo de asentamientos se identificó de manera genérica como *Company Town* o ciudades empresa, y de manera más precisa se conocen como Minerales. Así, con mayúsculas, menciona Sariago.¹⁷

Este fue el caso del Mineral de Angangueo que, si bien es un asentamiento con antecedentes virreinales y una historia de inestable actividad minera durante el siglo XIX, a inicios del XX dio un giro en su organización al implantarse un modelo empresarial con capital norteamericano que reestructuró por completo la limitada minería empresarial de tipo familiar que había dominado hasta entonces, renovándose en sus aspectos técnico, administrativo y espacial. De ahí que en la tradición popular y en su categorización urbana se le conoce como Mineral de Angangueo y no como Real de Minas. Por lo tanto, cabe poner en relieve que los minerales no se refieren únicamente a una categoría demográfica, sino que además responden a una forma de organización social y económica que se produce en el espacio laboral de la empresa minera y se reproduce en el espacio habitable del asentamiento.

¹⁶ Juan Luis Sariago, *Enclaves y minerales en el norte de México, historia social de los mineros de Cananea y Nueva Rosita, 1900-1970*, Ciudad de México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1988, p. 65.

¹⁷ *Ibidem*, p. 71.

Sariego, quien dedicó gran parte de su vida profesional a estudiar los minerales del norte de México, sugiere que dichos asentamientos constituyen un tipo de organización social urbana de enclave y presentan las siguientes características:

- a) Aislamiento geográfico.
- b) Paisaje modernizante que genera una ruptura con el paisaje existente.
- c) Mono ocupación.
- d) El control que ejerce la empresa en el espacio laboral de producción, continúa en el espacio urbano de la reproducción.
- e) Monopolio de la propiedad del suelo, los recursos naturales y los servicios urbanos.
- f) Diseño urbano segregacionista.

En las líneas siguientes se explica la forma en que se estableció el modelo de organización de enclave en Angangueo durante los tiempos de la ASARCO.

II. La ASARCO en Angangueo y la conformación de un mineral

De acuerdo con Sariego, la implantación de grandes empresas extranjeras en los sitios mineros de México generó no sólo un intenso repoblamiento y proletización de la población local, sino también una profunda transformación en las economías locales. Lo que destacó en este proceso fue la imposición de un sistema de producción capitalista en la actividad minera, controlado por las empresas extranjeras y orientado a los mercados externos, convirtiendo a la minería en el eje alrededor del cual se articularon subordinadamente las demás actividades económicas locales.¹⁸

Agrega Sariego que, además de repercutir en la transformación de la economía local, las empresas mineras diseñaron y construyeron el espacio habitable más adecuado para la fijación y reproducción de la fuerza de trabajo. En los Minerales, las empresas se atribuyeron el monopolio de la actividad económica, los recursos naturales, el espacio para la urbanización, el equipamiento, los servicios públicos y el comercio local. Todo lo anterior derivó en un control casi absoluto sobre la vida social, económica y política de esas poblaciones.¹⁹

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibidem*, pp. 71-72.

En Angangueo la hegemonía económica de la ASARCO y el dominio sobre el espacio territorial fueron decisivos desde su llegada en 1909. La primera medida fue arrendar un paquete de propiedades mineras y urbanas, propiedad de la empresa de capital inglés y mexicano denominada: Symon y Camacho. Esta compañía había sido creada por los señores Robert Symon y Sebastián Camacho para explotar las vetas mineras de Angangueo en los últimos años del siglo XIX.

La Symon y Camacho era también propietaria de la empresa *Michoacan and Pacific Railways Limited*,²⁰ subsidiaria de la Compañía Limitada del Ferrocarril y Minas de Michoacán. Estas empresas tenían como centro de operaciones la hacienda de Trojes, ubicada a pocos kilómetros de Angangueo, muy cerca del actual pueblo de Ocampo.²¹

Sin duda, el papel de las vías ferroviarias fue fundamental en la integración de la economía nacional y trasfronteriza hacia Estados Unidos. Desde la región oriente del estado, la *Michoacan and Pacific Railways Limited* se encargó de la construcción y manejo del ramal de ferrocarril Zitácuaro-Maravatío, que comunicaba a Angangueo con la línea México-Morelia, construida en 1883.²²

El paquete de propiedades arrendado por ASARCO a la Symon y Camacho, con el cual monopolizó la economía y el espacio local de Angangueo, incluyó: minas, caídas de agua y 67 haciendas de beneficio.²³ Además, propiedades urbanas relevantes como la manzana completa en la que se ubican el templo de la Purísima e Inmaculada Concepción y dos casas contiguas, localizadas en la calle Nacional, marcadas con los números 2 y 4, que comunicaban con el templo.²⁴

²⁰ Cabe mencionar que esta empresa ferrocarrilera también fue arrendada, pero en este caso al Ferrocarril Nacional Mexicano en 1909.

²¹ Sebastián Camacho fue senador de la República, participó como representante de diferentes compañías férreas tales como la de Ferrocarril Central y el Ferrocarril de Sonora, presidió el Banco Nacional de México y fue vicepresidente de la *Mexican Telegraph Co.* y de la *Mexican National Packing*, de acuerdo con Gloria Carreño, *Angangueo, el pueblo que se negó a morir*, Ciudad de México, Impulsora Minera de Angangueo, 1983 p. 16. Por su parte, Robert Symon fue presidente del Ferrocarril Central Mexicano.

²² Gloria Carreño, *Op. cit.*, pp. 40-42.

²³ *Ibidem*, p. 42.

²⁴ Archivo de la Secretaría de Desarrollo Social, Angangueo, Michoacán/Templo de la Purísima/Oficio No. 302-VI-1260, 9 de febrero de 1939.



Fig. 1. Imagen actual del interior del Templo de la Purísima Concepción.
Foto: TFM/diciembre/2018.

En una de las viviendas mencionadas se instalaron las oficinas de la ASARCO, mientras que en la otra habitaban algunos empleados extranjeros; también funcionó por algún tiempo como el Club de reuniones de la empresa, seguramente de manera complementaria o provisional, mientras se construía la Colonia Americana, alejada relativamente del centro urbano.



Fig. 2. Imagen actual de uno de los inmuebles arrendados por la ASARCO, mismo que tuvo diferentes usos: oficinas, casa de los empleados extranjeros, Club social.

Foto: TFM/diciembre/2018.

Las casas ocupadas por la ASARCO en el centro de Angangueo, eran construcciones de origen colonial y hoy en día forman parte de la arquitectura patrimonial de la localidad. El siguiente informe de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, con

fecha de diciembre de 1939, menciona el proceso de arrendamiento de la ASARCO a la Symon y Camacho en los siguientes términos:

En [el] pueblo de Angangueo existió una compañía minera muy fuerte que se llamaba, SYMON y CAMACHO y eran propietarios de toda la manzana donde se encuentra ubicado el templo de que se trata y cedieron el terreno y construyeron el templo, quedando únicamente sin terminar la torre a la que le faltaba el último cuerpo que posteriormente fue construido en una forma muy defectuosa, el templo tiene comunicación con las casa No. 2 y 4 que sirvió de Club o de las habitaciones de los empleados extranjeros, los señores Symon y Camacho vendieron todas sus propiedades y fundos mineros al señor Andrés Fernández, vecino de la ciudad de Pachuca Hgo., y este a su vez traspaso todas las propiedades a la Cía. Minera Trojes, que la dio en arrendamiento a la American Smelting, que tiene sus oficinas en la Avenida Madero No. 55 de esta capital.²⁵

Cabe mencionar que el documento anterior presenta algunas imprecisiones; en realidad, la familia Sotomayor fue la que inició la construcción del templo en 1884 (la historia oral y la placa que se encuentra en la torre del templo así lo afirman). Esta familia era originaria de Senguio y su iniciativa de construir el templo fue motivada por un sentido de agradecimiento al pueblo, por las riquezas extraídas del subsuelo.

A finales del siglo XIX, los Sotomayor le vendieron diversas propiedades urbanas y mineras a la compañía Symon y Camacho. No queda claro si se incluyó la venta del templo, lo que sí está documentado es que esta empresa tomó posesión de este inmueble y lo mantuvo cerrado por varios años, hasta que llegó la ASARCO a Angangueo y el recinto fue reabierto al culto en el año de 1913, a cambio de una "renta simbólica".²⁶

Sin duda, el cobro por derechos de uso del templo que impuso la ASARCO a la comunidad religiosa de Angangueo ilustra que el dominio ejercido por la empresa sobre la población fue más allá del ámbito laboral, para trastocar la vida social.

La nota de prensa que reseñó la transacción entre la ASARCO y la Symon y Camacho hacía alusión a la fabulosa adquisición que esto representaba, debido a que las minas habían tenido en el pasado una gran producción, a la que se atribuían muchos millones de onzas de plata. Se menciona también que en tan sólo uno de los túneles había más de 14 kilómetros de trabajo y que en el pasado la producción enviada de Angangueo a Aguascalientes había alcanzado dos mil toneladas por mes.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

Al momento de adquirir estas minas, la ASARCO tenía grandes expectativas porque, durante la primera década del siglo xx, el Mineral de Angangueo produjo una importante cantidad de sulfuros que llevaban dentro enormes cantidades de plata.²⁷ Además, fue impredecible en ese momento la inminente lucha armada revolucionaria que estallaría al año siguiente de la adquisición de ASARCO. Por este motivo la empresa tuvo que esperar casi dos décadas para desarrollar una actividad importante. Los frecuentes intentos de ataque de los revolucionarios no permitieron que la compañía trabajara durante los años de guerra civil, e incluso en los años inmediatos no hay indicios de gran actividad.

Por su parte, los testimonios documentales sugieren que fue en los primeros años de la década de 1940 cuando la actividad minera de la ASARCO cobró importancia; para 1935 la situación económica del país se calificaba como próspera, esto a pesar de la magnitud de los estragos causados a nivel mundial por la Gran Depresión.

De acuerdo con Meyer, la llegada de Cárdenas al poder coincidió con un ciclo ascendente para la industria minera. Las grandes empresas extranjeras incrementaron sus actividades y el mercado de la plata se recuperó, pese al temor ocasionado por las políticas nacionalistas. El precio de la plata se mantuvo alto debido a las compras efectuadas por el departamento del Tesoro de los Estados Unidos de América.²⁸

Derivado de esta serie de procesos de orden económico, internacional y nacional, la ASARCO inició una etapa de actividad minera realmente productiva, aprovechando la moderna maquinaria y las propiedades adquiridas algunos años atrás. De manera paralela, implementó nuevas formas de organización laboral basadas en una estructura empresarial capitalista, construyó nuevas instalaciones y cómodas casas para un grupo de empleados extranjeros que arribaron a Angangueo para trabajar en la empresa.

Entre los extranjeros contratados, había administradores y técnicos calificados en distintas áreas de la minería y la metalurgia. Algunos de ellos eran sumamente brillantes, como fue el caso del ingeniero mecánico William Parker, quien llegó al poblado alrededor de 1930 y permaneció ahí el resto de su vida, o el ingeniero de minas

²⁷ "Mines, Mining and miners", en *The Mexican Herald*, Ciudad de México, 25 de noviembre de 1909, p. 15.

²⁸ Meyer, *Op. cit.*, p. 25.

Mr. L. Budrow,²⁹ quien fue reclutado por la ASARCO para dirigir la empresa, con el cargo de Intendente, gracias a la experiencia adquirida por haber trabajado previamente con la compañía inglesa en Angangueo y en Pachuca.³⁰

Aun cuando los habitantes de Angangueo recuerdan a este grupo de personas como “los americanos”, en realidad era una población diversa, tanto por su nacionalidad como por su formación académica y experiencia laboral. Todos ellos se ocuparon de los trabajos de mayor jerarquía, mientras que para los trabajos inferiores se optó por emplear a la población local.³¹

A partir de los registros de ingreso del Departamento de Migración del Archivo General de la Nación, se observó que los empleados extranjeros llegaron con sus familias, ya que el 60% eran hombres y 40% mujeres, y también había niños en la citada Colonia Americana. Si bien el Departamento de Migración registró el ingreso de extranjeros a México para radicar en Angangueo desde la primera década del siglo xx, la mayor parte de ellos lo hicieron entre en 1930 y 1940.

No se puede dejar de precisar que los empleados de alto rango representaban más cercanamente los intereses de la minera *American Smelting*, motivo por el cual se buscó que su estancia en Angangueo fuera lo más confortable posible y se cubrieran sus expectativas económicas, funcionales y simbólicas para garantizar su permanencia en el lugar. Para darles habitación, la ASARCO construyó un conjunto habitacional que, de acuerdo con documentos de la época, se le conocía como la *Colonia Americana*.³² Cabe preguntarse ¿cómo era este espacio?, ¿cómo era la forma de vida de sus ocupantes?, ¿respondió a un diseño urbano segregacionista?, ¿se reprodujo en este espacio la posición laboral de los extranjeros en la empresa?, tal como lo plantea Sariego en su caracterización urbana de los Minerales. En las líneas siguientes, se buscará responder a estas preguntas.

²⁹ L. Budrow fue un experto en los aspectos técnicos y administrativos de la minería, autor del texto: *Methods of Mining and Ore Estimation at Lucky Tiger Mine*, New York Meeting, February, 1926.

³⁰ “Mines, Mining and miners”, en *The Mexican Herald*, Ciudad de México, 25 de noviembre de 1909, p. 15.

³¹ Juana María Reséndiz (Accionista de la extinta empresa Impulsora Minera de Angangueo y activista), comunicación personal, Morelia, Michoacán, febrero de 2012.

³² Archivo de la Secretaría de Desarrollo Social, Angangueo, Michoacán/Templo de la Purísima.

III. La Colonia Americana de la ASARCO en el Mineral de Angangueo

La generación de espacios urbanizados y la arquitectura de los Minerales constituyen algunos de los aspectos más fascinantes de la historia social de los mineros; aquí se traslucen características distintivas de algunas formas de dominación que la empresa ejerció sobre un naciente proletariado, pero también retrata otra cara de esa realidad: muestra el espacio habitable de grupos dominantes que gozaron de una situación de privilegio por ocupar los mejores cargos en el organigrama de la empresa, esto como consecuencia de diferentes circunstancias de orden profesional, social e incluso étnico.³³

Como en otros enclaves mineros, la ASARCO –en su rol de agente urbanizador– formó la Colonia Americana en Angangueo con la finalidad de proporcionar una vivienda suficientemente cómoda y moderna a sus empleados extranjeros, para de esta manera garantizar una fuerza de trabajo estable y generar un sentido de lealtad hacia la empresa. Sobre todo, en esos tiempos históricos posrevolucionarios en donde la presencia de los extranjeros en México era por demás cuestionable, debido a las ideas antiimperialistas que prevalecían.³⁴

Cabe mencionar que no se tienen datos precisos acerca de la fecha de construcción de la Colonia Americana, pero se puede deducir que fue entre 1930 y 1940, periodo en el cual –como ya se mencionó– se tiene el mayor registro de empleados extranjeros que ingresaron a México para establecerse en Angangueo.

La absoluta libertad que tenía ASARCO para dirigir la vida social en Angangueo, tanto dentro como fuera del ámbito laboral, quedó de manifiesto cuando se les permitió seleccionar un lugar privilegiado para erigir las viviendas destinadas a los empleados extranjeros que formarían la Colonia Americana. Este complejo residencial fue construido en un terreno ubicado en la parte baja de un cerro, alejado en aquel entonces del centro de la localidad. La topografía del lugar presenta pendientes suaves y se encuentra en contacto con la naturaleza por estar rodeado de un denso bosque de pino y oyamel, a semejanza de los cotos contemporáneos de tipo campestre. A diferencia de los barrios del resto de la población, el lugar elegido era amplio,

³³ Juan Luis Sariago Rodríguez, "Minería y territorio en México: tres modelos históricos de implantación socio espacial", en *Estudios Demográficos y Urbanos*, Vol. 9, Núm. 2, 1994, pp. 327-337. Consultado en: <https://doi.org/10.24201/edu.v9i2.910>, p. 331.

³⁴ Meyer, *Op. cit.*, p. 32.

fuera de las cañadas y zonas de riesgo por derrumbes, además contaba con suficiente agua, lo cual se hace evidente en los cuidados jardines que observan en las fotografías de la Colección Parker (Figura 3).



Fig. 3. Ubicación de la Colonia American en Angangueo, Michoacán.

Fuente: <https://www.google.com.mx/maps/place/61410+Mineral+de+Angangueo,+Mich./@19.6009501,-100.3485182,14z/data=!4m5!3m4!1s0x85d2bfb816cfaa81:0xacf6ce3aa4dc753e18m2l3d19.6196444!4d-100.2835336> (consultado el 8 de julio de 2022).

En contraste, el espacio urbano del resto de la población no podría crecer libremente porque estaba asentado sobre terrenos que habían pertenecido a la Hacienda de Jesús Nazareno desde la etapa colonial, y aún en la tercera década del siglo xx seguían en litigio. Derivado de dicha irregularidad, Angangueo carecía de fondo legal, por lo que la mayor parte de las viviendas de la población local se ubicaban en empinadas cañadas³⁵ donde el peligro por deslizamiento de la tierra era latente y la escasez de agua, un reiterado reclamo. El siguiente fragmento, derivado del litigio mencionado, da testimonio de la situación urbana de los habitantes de Angangueo en esos tiempos:

...el pueblo de Angangueo se encuentra enclavado en terrenos de la hacienda del mismo nombre: dispone de una superficie limitadísima para calles, plazas y casas; sus habitantes propenden naturalmente a ensanchar los estrechos límites de sus respectivas heredades, y cada vez que llevan a la práctica ese deseo, invaden terrenos de la hacienda, cuyos dueños en ejercicio de sus legítimos derechos detienen esos avances...³⁶

En una visita al sitio se pudo observar que el sembrado de viviendas en la Colonia Americana se hizo separando las edificaciones unas de otras, pero comunicadas por sinuosos senderos cubiertos con piso de ladrillo de barro que delimitan los jardines. Contaba además con los siguientes espacios: salón de juegos, jardines, estacionamiento y, al parecer, había un comedor colectivo además del individual que tenía cada vivienda. El lugar tenía modernos servicios urbanos que en esos tiempos no estaban disponibles para la población local: agua potable entubada, drenaje, energía eléctrica y teléfono.

Este conjunto de casas ha tenido diversos usos a través del tiempo: en los años ochenta del siglo pasado una empresa minera paraestatal llamada Impulsora Minera de Angangueo instaló ahí un lugar de hospedaje al que llamaron Hotel Parakata; actualmente el lugar pertenece a la empresa trasnacional Grupo México, y es utilizado para hospedar a los empleados de su subsidiaria Industrial Minera México.

Las casas de la Colonia Americana

Pallasmaa sugiere que la vivienda representa un escenario concreto, íntimo y singular en la vida de cada individuo. El acto de habitar es el medio esencial a través del cual nos relacionamos con el mundo que nos rodea. Es, ante todo, un intercambio y una

³⁵ Registro Agrario Nacional (RAN), Michoacán, Resolución dictada el 11 de febrero de 1922 en el que se dota de 600 hectáreas al pueblo de Angangueo, Michoacán.

³⁶ Flaviano D. Arguello, *La Hacienda de Jesús Nazareno en Angangueo, (Estado de Michoacán) Denunciada como terreno baldío*, Ciudad de México, Imprenta Chiquita de Regina, 1902, p. 3.

extensión; por un lado, el habitante se posiciona en el espacio y el espacio se refleja en la conciencia del habitante. Por otro lado, ese lugar se convierte en una expresión y extensión de su ser, tanto desde una perspectiva física como mental.³⁷

En este sentido, las imágenes pueden revelar aspectos íntimos de la vida cotidiana de los extranjeros, así como particularidades de ese intercambio recíproco del que habla Pallasmaa, y de la vivienda como extensión de cada uno de sus habitantes:

El habitar supone tanto un acontecimiento y una cualidad mental y experiencial como un escenario material, funcional y técnico...Además de las cuestiones prácticas de la vivienda, el propio acto de habitar es un acto simbólico e imperceptiblemente, organiza el mundo para el habitante.³⁸

Como escenario material, la casa que construyó la ASARCO en la Colonia Americana de Angangueo para sus empleados extranjeros respondió a la solución clásica de la vivienda campestre americana que se hizo popular en los Estados Unidos en las tres primeras décadas del siglo xx, especialmente en el noreste y suroeste de California.

Este tipo de edificación se originó en Gran Bretaña desde mediados del siglo xix y llegó a los Estados Unidos en las primeras décadas del siglo xx. Algunos autores señalan que su estilo sencillo y artesanal es una reacción a los edificios manufacturados y ornamentados de la etapa victoriana, una expresión del movimiento *Arts and Crafts*, es decir, una oposición ante la opulencia y la producción en serie de la Revolución Industrial, caracterizada por una exagerada ornamentación. De ahí que la propuesta de este movimiento fuera crear objetos de manera artesanal y personal, teniendo como premisa la calidad en el diseño y el buen gusto, y no la producción en masa.³⁹

El movimiento *Arts and Crafts* estuvo directamente relacionado con el surgimiento de las casas estilo *Craftsman* y *Bungalow*, arquitectura que jugaba con la misma mentalidad de estructuras simples pero reflexivas. Los bungalows estaban destinados a brindar a las familias de clase trabajadora la posibilidad de poseer una casa bien diseñada que fuera fácil de mantener y administrar.⁴⁰

La vivienda para los empleados extranjeros de la ASARCO ilustra de manera clara la transferencia de esta tipología arquitectónica, especialmente concebida para la clase

³⁷ Juhani Pallasmaa, *Habitar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2016, p. 7.

³⁸ *Ibidem*, p. 8.

³⁹ <https://www.archdaily.mx/mx/972980/450-anos-de-evolucion-de-la-casa-en-estados-unidos>

⁴⁰ *Idem*.

trabajadora de las corporaciones, donde las ideas de confort y practicidad propias de la vida moderna están presentes.

En todos los casos, las viviendas son de un nivel, consisten en una construcción formada por varios volúmenes rectangulares, perpendiculares entre sí, con planta en forma de "T" o "L", cimentados sobre una plataforma de mediana altura para aislar la construcción de la humedad del suelo, obligando a construir escalinatas para acceder a las viviendas. Además de la función utilitaria, estos escalones sirven también para enfatizar la importancia del acceso principal a la casa.

Sus cubiertas son techumbres inclinadas a dos o cuatro aguas, de las que sobresale el tiro de la chimenea. La inclinación de las cubiertas es suficientemente amplia para formar un ático. Uno de los aspectos distintivos de este tipo de vivienda americana recreada en Angangueo consiste en el tratamiento de la fachada principal, que se distingue por la presencia del *porche* con gruesas columnas que soportan el alero de su cubierta a dos aguas.

Si bien esta tipología de vivienda es esencialmente anglosajona, su construcción se adaptó de manera notablemente armónica al paisaje natural y construido de Angangueo; esto se explica por la forma de sus volúmenes y sus techos, el uso de una escala armónica con la arquitectura local y, sobre todo, por la adopción de materiales de construcción regionales como el tabique rojo recocido y la madera.

Cabe destacar el amplio uso de la madera en estas viviendas, tanto en los elementos estructurales, como muros, columnas y cubiertas, como en sus acabados. En la carpintería interior se observa su uso en puertas, ventanas y el piso de duela, creando un ambiente de cálida sencillez sin ser una vivienda claramente rústica porque, desde su origen, contó con todas las instalaciones modernas de una vivienda urbana.

Su interior se organiza a través de pasillos estrechos que comunican todos los espacios: sala de estar, recámaras, baño y cocina, en contraste con la vivienda colonial mexicana, que se organiza a través de un patio a cielo abierto circundado por corredores. La ventilación e iluminación natural se resuelven a través de las numerosas ventanas que comunican con los jardines de uso común, lo que genera una sensación de estar en contacto continuo con la naturaleza.

Un aspecto característico de la arquitectura habitacional anglosajona y que se reprodujo en la Colonia Americana, se refiere a las ventanas de madera tipo guillotina, formadas por dos hojas que se deslizan hacia arriba o hacia abajo. Su forma es rectangular vertical y generalmente eran pintadas con laca blanca (Figuras 4 y 5).



Fig. 4. Imagen actual de la Colonia Americana.
Foto: TFM /12/2018.



Fig. 5. Imagen actual del tipo de casas de la Colonia Americana.
Foto: TFM/12/2018.

Las amplias dimensiones del predio en que se construyó la Colonia Americana permitieron que las viviendas se organizaran separadas unas de otras, pero comunicadas a través de senderos y jardines. Esta disposición admitía guardar la privacidad en-

tre las familias en un conjunto habitacional colectivo. Estos espacios fueron frecuentemente el escenario de las fotos de los Parker y revelan aspectos interesantes no sólo de su materialidad, sino también de su uso social y de la forma de vida de sus ocupantes.

Con la finalidad de hacer una interpretación integral de las imágenes que ilustran los diferentes espacios que conforman la Colonia Americana y su uso social, se ha formado una serie con las Figuras 6, 7, 8, 9, 10 y 11 porque se considera que su significado individual se enriquece y complementa de esta manera. Siguiendo la metodología planteada en la introducción de este capítulo, se inicia con los aspectos pre iconográficos e iconográficos de manera individual, por lo que el análisis iconológico es realizado en forma conjunta.

Figura 6

En primer plano se muestra a un hombre de mediana edad, empleado de la ASARCO, sentado y posando sobre una silla de jardín. Tiene la pierna izquierda cruzada sobre la derecha. Se encuentra formalmente vestido con traje y corbata, sobre la pierna izquierda sostiene un sombrero clásico de fieltro de ala media, muy popular en la moda masculina de primera mitad del siglo xx.⁴¹

El personaje está ubicado en uno de los jardines de la Colonia Americana. En un segundo plano se observa un muro cubierto de plantas y un automóvil del que sólo se aprecia la parte trasera. La escena al aire libre se complementa con las sillas propias para una terraza o jardín fabricadas con madera, aparentemente de manera industrial, y, sobre ellas, cojines de tela rayada.

Figura 7

La imagen muestra en un primer plano a una pareja formada por un hombre y una mujer adultos, elegantemente arreglados con vestimenta de fiesta y posando sonrientes en una imagen de cuerpo entero; se encuentran en un jardín. En un segundo plano y a espaldas de ellos se observa la fachada lateral de una de las casas de la Colonia Americana. Se alcanza a observar el porche de la fachada principal de la casa adornado con papel color blanco, característico de las bodas, donde se encuentra un ensamble de música clásica tocando en vivo.

⁴¹ Fernández y Roche, *Los doce tipos de sombreros que necesitas conocer*. Consultado el 3 de septiembre de 2022 en: <https://www.fernandezyroche.com/blog/12-tipos-sombreros-necesitas-conocer/>



Fig. 6. Empleado de la ASARCO posa sentado en los jardines de la Colonia Americana. Años cuarenta, siglo xx.

Fuente: Archivo Parker.



Fig. 7. Pareja de adultos con vestimenta de fiesta para la celebración de una boda. Al fondo se observa la fachada lateral de una vivienda de la Colonia Americana.

Fuente: Archivo Parker.



Fig. 8. Niña y niño junto a un adulto que repara su bicicleta en los senderos de la Colonia Americana.

Fuente: Archivo Parker.



Fig. 9. Dos niños montados en un burro pasean en los jardines de la Colonia Americana. Son cuidados por dos mujeres de mediana edad.

Fuente: Archivo Parker.

Figura 8

La escena central se desarrolla en uno de los andadores de la Colonia Americana, el andador tiene un piso de ladrillo y está delimitado por plantas con flores; muestra a un niño y una niña cerca de un hombre adulto que ajusta una bicicleta infantil. A diferencia de los infantes de la localidad, que normalmente usaban overol de mezclilla o ropa propia de adulto, los de la imagen portan ropa acorde a su edad. El adulto viste un conjunto de camisa y pantalón de color oscuro, este último con una franja en los costados; aparentemente se trata de un uniforme de trabajo, por lo que puede suponerse que es un empleado de mantenimiento del conjunto habitacional.

Figura 9

Se observa a dos mujeres adultas caminando al lado de un burro que lleva sobre su lomo a dos niños pequeños. La escena se lee como un paseo por los jardines de la Colonia Americana. Ambas mujeres visten ropa casual; una de ellas usa un sombrero de ala ancha. Al cotejar esta vestimenta con la moda, se puede inferir que se identifican con las siluetas de los años cuarenta, cuando el largo y ancho de la falda era medio. La vestimenta de los niños con overol (que no de mezclilla y amplio, como el de los obreros) también corresponde a esa época. Al igual que en las otras fotografías de la serie, se observa el jardín con abundante vegetación y pasto perfectamente podado.

Figura 10

Captura de mujer joven que posa de pie frente a la cámara. Viste de novia, con un ramo de flores en las manos. El escenario es un espacio interior de alguna casa de la Colonia Americana, adornado con motivos nupciales como cintas de papel blanco. Se observa en la habitación que predomina la madera en los acabados arquitectónicos y el mobiliario, tales como: piso, puertas, sillones, mesas, bancos y los marcos de la pared. Hay pocos espacios vacíos: una maceta colgante con la cinta de papel y de fondo otra más grande con helechos, así como un cuadro y una puerta con cristales y cortina blanca transparente que deja pasar la luz.



Fig. 10. Mujer vestida de novia en el interior de una casa de la Colonia Americana.

Fuente: Archivo Parker.



Fig. 11. Salón de juegos de la Colonia Americana.

Fuente: Archivo Parker.

Figura 11

El lugar social por excelencia era el salón de juegos, un espacio con características constructivas similares a las viviendas y ubicado muy cerca del acceso principal a la colonia. Se puede apreciar cómo está perfectamente amueblado para cumplir su función recreativa y social: contaba con sillas y mesas de madera labrada, una mesa de billar, un piano y un moderno frigobar.

El salón estaba delicadamente decorado con numerosas lámparas colgantes, así como delgadas cortinas de color claro que cubrían parcialmente las puertas y las ventanas de madera blanca. Aquí se reunían los ejecutivos e ingenieros de la minera ASARCO a jugar billar, mientras sus esposas conversaban y jugaban a las cartas; en ocasiones, algún miembro de la comunidad tocaba el piano mientras disfrutaban de alguna bebida.

La escena nos transporta a una tarde en el salón de juegos del Club. La imagen se compone de cuatro planos principales, en los cuales podemos observar a tres pequeños grupos de personas:

- En el primero de ellos, dos mujeres de mediana edad están sentadas ante una pequeña mesa, disfrutando de sus bebidas. Sobre la mesa se encuentran una cajetilla de cigarros, un tarro para cerveza y un vaso, los dos últimos de vidrio.
- En el segundo plano, se aprecia a tres personas sentadas en otra mesa: dos hombres y una mujer. Uno de los hombres dirige su mirada hacia el frente del salón, donde otro caballero está jugando billar. El segundo hombre de este grupo se muestra de espaldas a la cámara. La mujer sentada en esa misma mesa mira hacia la cámara, a pesar de estar a varios metros de distancia.
- En el tercer plano, se encuentran dos hombres concentrados en una partida de billar. Al fondo, una ventana proporciona ventilación e ilumina el espacio desde el exterior.

Es una escena acogedora y animada, donde se aprecia la diversidad de actividades y la interacción social que ocurría en el salón de juegos del Club.

IV. Reflexionando las imágenes: en búsqueda de significados

Considerando la pregunta inicial formulada en la Introducción de este capítulo, que indaga sobre cómo el modelo empresarial de enclave de la minera ASARCO influyó en la construcción y uso de espacios habitables por parte de los empleados extranjeros en Angangueo durante la primera mitad del siglo xx, se destaca que este modelo de organización empresarial y espacial, enraizado en la ideología de una sociedad moderna, dio origen al conjunto habitacional conocido como la Colonia Americana. El objetivo principal de esta colonia fue establecer una base de empleados extranjeros calificados y productivos en Angangueo, proporcionándoles espacios habitables seguros, confortables y adaptados a sus necesidades, tanto materiales como simbólicas, con el fin de fomentar su permanencia en el lugar.

A lo largo del capítulo, se muestra que los extranjeros residentes en la Colonia Americana se asentaron en una zona privilegiada de la localidad, fuera de áreas peligrosas y con acceso a abundante agua, como se puede inferir por la presencia de vegetación en el interior del conjunto habitacional, según se aprecia en las imágenes. Además, se destaca que las viviendas eran cómodas y prácticas, e incluso, si las con-

textualizamos en el espacio y tiempo de Angangueo durante la primera mitad del siglo xx, podrían considerarse lujosas, ya que contaban con todos los servicios urbanos disponibles en esa época, como agua corriente, energía eléctrica y teléfono, mientras que el resto de la población carecía de estos privilegios.

Con respecto a la manera de habitar, la interpretación de las imágenes revela que los empleados de la ASARCO que residían en la Colonia Americana compartían relaciones de amistad y una implicación en la vida mutua evidentemente significativa, que los unía en una comunidad en la cual trascendían las meras relaciones laborales y de vecindad. Más bien, se adentraban en el “escenario concreto, íntimo y único de la vida de cada uno”, como menciona Pallasma.

Esto se observa claramente en las imágenes de la boda, la tarde en el salón de juegos o el paseo a lomo de un burro, compartido por señoras y niños de la comunidad. La Colonia Americana se convertía, además del espacio habitacional, en el escenario para celebraciones importantes de la vida social ya que, como sugiere Tonnie, “la vida de la comunidad consiste en la posesión y el placer mutuos, así como en la posesión y el goce de los bienes comunes”.⁴²

El estilo de vida lujoso al interior de esta comunidad cerrada, contrastaba fuertemente con la precariedad experimentada por la mayor parte de la población local, lo que resultaba en una organización del espacio basada en una lógica segregacionista, en línea con la caracterización de un enclave minero, como sugiere Sariego.

Para terminar, este capítulo revela que en la forma de habitar de la comunidad de empleados de la ASARCO en la Colonia Americana se refleja la importancia de discutir con mayor profundidad la producción e intercambio de ideas presentes en expresiones de prácticas culturales, tecnología, artefactos o edificaciones, derivadas de la implantación del modelo de organización socio espacial de enclave en el Mineral de Angangueo, Michoacán.

⁴² *Ibidem*, Op. cit., p. 31.

Referencias

Siglas y acrónimos

Sedesol. Archivo de la Secretaría de Desarrollo Social, actualmente en el Archivo Histórico del Instituto de Antropología e Historia, Centro Michoacán.

RAN. Registro Agrario Nacional, Michoacán.

HNDM. Hemeroteca Nacional Digital de México.

Archivos

Sedesol/Templo de la Purísima/Oficio No. 302-VI-1260, 9 de febrero de 1939.

RAN/Resolución dictada el 11 de febrero de 1922 en el que se dota de 600 hectáreas al pueblo de Angangueo, Michoacán.

Periódicos

HNDM, "Mines, Mining and Miners", in *The Mexican Herald*, Ciudad de México, 25 de noviembre de 1909.

Bibliografía

ARGUELLO, Flaviano D., *La Hacienda de Jesús Nazareno en Angangueo, (Estado de Michoacán) Denunciada como terreno baldío*, Ciudad de México, Imprenta Chiquita de Regina, 1902.

BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes*, Barcelona, Paidós, 1986.

BUDROW, L. R., *Methods of Mining and Ore Estimation at Lucky Tiger Mine*, New York Meeting, February, 1926.

BURKE, Peter, *Visto y no visto, la imagen como documento histórico*, Titivillus 09.06.16, ePub base r1.2.

CARREÑO, Gloria, *Angangueo, el pueblo que se negó a morir*, Ciudad de México, Impulsora Minera de Angangueo, 1983.

DIDI-HUBERMAN, George, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

DIEZ HUERTAS, Celia (Entrevista a), "Georges Didi-Huberman, El poder de las imágenes", en: *Exit Book, Revista Semestral de Libros de Arte y Cultura Visual*, No. 10, 2009, pp. 64-73.

FOUCAULT, Michael, *Esto no es una pipa, Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1981.

MEYER, Lorenzo, *Los grupos de presión extranjeros en el México revolucionario 1919-1940*, Ciudad de México, Colección del Archivo Histórico Diplomático Mexicano, 1973.

PALLASMAA, Juhani, *Habitar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2016.

RIGUZZI, Paolo, "Legislación y propiedad minera en México, 1884-1937: concesión, derechos de propiedad y cambio institucional", en José Alfredo Uribe, Eduardo Flores (Coords.), *Comercio y Minería en la Historia de América Latina*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.

ROCA, Lourdes et al., *Tejedores de imágenes, Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*, Ciudad de México, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, Instituto Mora, 2014.

SARIEGO Rodríguez, Juan Luis, *Enclaves y minerales en el norte de México, historia social de los mineros de Cananea y Nueva Rosita, 1900-1970*, Ciudad de México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1988.

_____, "Minería y territorio en México: tres modelos históricos de implantación socio espacial", en: *Estudios Demográficos y Urbanos*, Vol. 9, Núm. 2, 1994, pp. 327-337.

Fuentes electrónicas

ARELLANO, Mónica, "450 años de evolución de la casa en Estados Unidos". Consultado el 30 de agosto de 2022 en <https://www.archdaily.mx/mx/972980/450-anos-de-evolucion-de-la-casa-en-estados-unidos>

FERNÁNDEZ y ROCHE, "Los doce tipos de sombreros que necesitas conocer". Consultado el 3 de septiembre de 2022 en: <https://www.fernandezyroche.com/blog/12-tipos-sombreros-necesitas-conocer/>

Entrevistas

Juana María Reséndiz (Accionista de la extinta empresa Impulsora Minera de Angangueo y activista) comunicación personal, Morelia, Michoacán, febrero de 2016.

LAS IMÁGENES DE LAS ESTACIONES FERROVIARIAS PORFIRISTAS EN MICHOACÁN COMO FUENTES HISTORIOGRÁFICAS DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL

Ma. del Carmen López Núñez

Introducción

Los caminos del tren y la infraestructura ferroviaria construida durante el porfirismo en México ahora forman parte del imaginario del México moderno; son hitos identitarios en la ciudad y en el campo, y patrimonio industrial de la nación. Con el inicio de su construcción a finales del siglo **xix**, la forma de moverse por el territorio cambió. Los saberes tecnológicos para la comunicación, que se habían implantado en los países del norte, fueron apropiados en regiones de todo el país consolidándose durante el siglo **xx**. A finales de dicha centuria, su deterioro ha sido paulatino a partir de su desintegración como parte del sistema de transporte público.

La huella material que dejó el proceso industrializador en el país, en específico de la infraestructura encargada de dinamizar la comunicación y el intercambio de productos, con el tiempo creó memorias en las personas. A través de la recurrencia en sus actividades, las estaciones ferroviarias formaron parte de la vida cotidiana en las ciudades y los poblados; estas adquirieron significados que se representaron con imágenes. Se produjeron en diferentes momentos para su construcción y ampliación a través del tiempo como registro de lo acontecido en ellas y como representación de su huella en el paisaje. Ahora son distintivas como fuentes de información para la construcción historiográfica de diversos procesos en México que involucran la arquitectura.

Como hitos arquitectónicos, se han representado de diversas formas: a través de descripciones en textos, en mapas y planos arquitectónicos para su construcción; de litografías, pinturas y dibujos que muestran una época de crecimiento económico y de difusión turística a través del uso del ferrocarril como medio de transporte (ver Figura 1); de fotografías que evidencian hechos relevantes en la historia, como el movimiento armado de la Revolución mexicana, pero también como registro de los estragos que este ocasionó. Son imágenes producto de los procesos históricos que, a su vez, también han alimentado e influenciado nuestra memoria para llevar a cabo transformaciones en el territorio.



Fig. 1. Publicidad turística de "la ruta Morelia, Pátzcuaro, Uruapan" en 1954.

Fuente: Revista Ferrocarriles Nacionales de México, 18 de noviembre de 1954.

A decir de Ardévol y Muntañola, “las imágenes configuran nuestro propio entorno y tienen efectos reales sobre las acciones humanas y la conciencia, sobre nuestra relación con el medio natural y con los hombres, sobre nuestra percepción de otros pueblos y sobre nuestra identidad”.¹

Las terminales ferrocarrileras son los nodos de comunicación en la red, la cual tenía otros elementos que formaban parte de ella, mismos que conformaron la infraestructura necesaria para establecer las redes de comunicación y distribución de productos que conectarían entre sí diferentes regiones en el país, tanto como con el vecino del norte. Entre otros elementos a destacar, se construyeron viviendas para algunos de los trabajadores en cada una de las estaciones. En puntos estratégicos se instalaron centros de mantenimiento para las máquinas y los vagones, espacios para el resguardo de productos, así como lugares para el abastecimiento de insumos que la tecnología demandaba. Estos complejos industriales se construyeron en los primeros años por compañías extranjeras; en el caso particular por norteamericanos, quienes propusieron las formas y estructuras arquitectónicas que con el tiempo tuvieron cambios, pero que también se vieron influenciadas por su contexto inmediato, sea cultural o natural, urbano o rural. De esta manera, las edificaciones respondieron a ello con los materiales y procesos constructivos, por poner un ejemplo.

El establecimiento de estas redes tecnológicas estuvo vinculado con el proceso industrializador que inició en México desde la segunda mitad del siglo XIX, como eco de lo que en Europa había sucedido décadas atrás. Mismo que se llevó a cabo mediante “variadas presentaciones: capital, tecnología, técnica, arquitectura, propuesta de vida y relaciones sociales altamente jerarquizadas y discriminatorias en términos clasistas y étnicos”.¹ El ferrocarril es un ejemplo que se construyó a la par de la instalación de industrias como las fábricas textiles ubicadas en varios estados del país, al igual que la modernización de la minería.

En las últimas décadas, las estaciones de ferrocarril han sido valoradas como patrimonio edificado, principalmente en Europa, en donde se ha trabajado a través del Programa “Vías Verdes” en las líneas que han quedado en desuso. Muchas de ellas siguen en funcionamiento en países del norte global. En Latinoamérica también

¹ Vitoria Novelo Oppenheim, “Herencias culturales desconocidas, el caso del patrimonio industrial mexicano”, *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 21, 2005, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, p. 42.

hay importantes ejemplos de su rescate y legislación al respecto; en México, se han restaurado algunas y se han puesto en funcionamiento para diversos usos. En Michoacán, a inicios del siglo XXI se hizo eco del programa “Vías Verdes”, que se estableció en México por el gobierno federal a partir del año 2000. Se restauraron dos estaciones, las de Zamora y Tingüindín; pero al quedar en desuso y desvincularse del complejo territorial de la red ferroviaria y, finalmente, por problemas de inseguridad al no darles seguimiento para realizar su conexión mediante rutas de senderismo que siguieran las vías del tren –como se planeó inicialmente–, no han tenido los resultados esperados. Actualmente, varias de ellas están en ruinas, se considera que su puesta en valor, restauración y nuevo uso lograría darles nueva vida como detonantes para la convivencia social y el mejoramiento económico de las comunidades aledañas, lo que permitiría que nuevamente fueran parte de las prácticas espaciales cotidianas.²

La recurrencia de prácticas sociales, producto de saberes específicos –en el caso de las estaciones como lugares de encuentro social, de partida o llegada a diferentes sitios del país; como espacios para la carga y descarga de productos– se manifiesta en los elementos territoriales que son evidencias físicas materializadas sobre la superficie terrestre y que, en este caso, responden a la apropiación en el uso de nueva tecnología. Las sociedades configuran territorios de forma consciente o inconsciente a través del tiempo; mediante saberes y prácticas se construyen los elementos territoriales como parte de la geografía. La sociedad los interpreta cotidianamente, les otorga valores y los hace parte de su identidad; por ello es posible considerarlos como patrimonio. En este caso nos referimos a patrimonio industrial, y este no se refiere únicamente al edificio o la maquinaria, a decir de la Carta Internacional de Nizhny Tagil (2003):

El patrimonio industrial se compone de los restos de la cultura industrial que posee un valor histórico, tecnológico, social, arquitectónico o científico. Estos restos consisten en edificios y maquinaria, talleres, molinos y fábricas, minas y sitios para procesar y refinar, almacenes y depósitos, lugares donde se genera, se transmite y se usa energía, medios de transporte y toda su infraestructura, así como los sitios donde se desarrollan las actividades sociales relacionadas con la industria.³

² Para conocer algunas propuestas de nuevo uso desde la disciplina del diseño, pero fundadas en los procesos históricos, ver: C. R. Ettinger McEnulty, J. C. Lobato y J. H. Flores (Coords.), *Contextos. Arquitectura, naturaleza y cultura*. México. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2018, pp. 28-41, 60-69, 89-95.

³ ТИЦИН, *Carta de Nizhny Tagil sobre el patrimonio industrial*, Moscú, 2003. En línea: <http://mec-edupaz.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/view/52343/46731>

Así, estas edificaciones fueron resultado de la materialización de la cultura industrial, de la apropiación de saberes tecnológicos que generaron nuevas formas de moverse por el territorio y, por tanto, de construcción de nuevos espacios. No obstante que son ejemplo de una de las experiencias culturales relevantes del pasado histórico en Michoacán, la mayoría están en abandono; por ello la relevancia de su conocimiento y registro de su arquitectura para conocer el porqué de su diseño y las transformaciones que tuvieron a través del tiempo. Así, es necesario recurrir a las evidencias que dan cuenta de su estado actual y de los procesos históricos. En este caso, el eje desde donde se accede a la información son las fotografías.

Las imágenes son fuentes imprescindibles para la historiografía del ferrocarril mexicano, permiten responder preguntas de investigación desde diferentes enfoques disciplinares. Para la arquitectura, son una huella invaluable con el fin del análisis de su forma, estructura, materiales y sistemas constructivos; al confrontar estas fuentes con otros documentos, evidencian partidos arquitectónicos relacionados con nuevos usos que transformaron la forma de vivir en diversas regiones del país.

Algunas de las preguntas relacionadas con las estaciones del ferrocarril que interesa resolver son: ¿es posible identificar una tipología arquitectónica en las estaciones del ferrocarril de Michoacán a partir de las imágenes como fuentes de información?, ¿qué sucedió después del movimiento armado de la Revolución mexicana con estos edificios?

Para realizar un trabajo historiográfico que permita contestar las preguntas que guían este capítulo, nos acercamos al Centro de Documentación e Investigación Ferroviaria (CEDIF), a un acervo particular: el Fondo Comisión de Avalúo e Inventarios del Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos. Aquí fueron recopiladas las fotografías que han sido las principales fuentes de información para su confrontación con otros documentos de archivo y el propio edificio.

La imagen fotográfica como evidencia para la historiografía de la arquitectura

Se considera a las estaciones del ferrocarril como nodos de una red tecnológica, es decir, puntos donde se concentran personas y productos para lograr su traslado hacia otros lugares de conexión con otras partes de la infraestructura necesaria para el

funcionamiento del entramado tecnológico. Éstas aportan personalidad a la estructura territorial mediante los significados que la sociedad les asigna y son clave para entender uno de los elementos estructurales de los que se compone; los otros son las mallas y las redes⁴. Un número considerable de las redes técnicas desarrolladas durante el siglo XIX en Michoacán estuvieron dirigidas a la comunicación; de la misma manera que las telegráficas y las telefónicas. La red ferroviaria, además de llevar pasajeros a diversos lugares del país, sirvió para el traslado de múltiples mercancías que contribuyeron al abasto de las ciudades y a la distribución de productos generados en los espacios para la producción ubicados tanto en el medio rural como en el urbano. Fueron lugares de encuentro para viajeros, así como de personajes que, al percatarse de ello, vieron la oportunidad de ofrecer, entre otros, productos alimenticios caseros; así como de quienes, al no haber otra distracción en la localidad, se acercaban a indagar por las noticias de otros lugares y comentar los hechos cotidianos. En las estaciones se crearon microcosmos sociales: algunos de estos momentos se inmortalizaron a través de fotografías. A decir de Pérez:

La imagen, es un concepto que suele confundirse con una representación social, la primera se integra en un conjunto de significados, explicando la realidad cotidiana, las circunstancias y los fenómenos son contruidos a partir de experiencias, conocimiento, información y modelos de pensamiento heredados por tradición. Las segundas, no se convierten fácilmente en tradiciones por el dinamismo en el flujo de información, estas contribuyen al proceso de formación de conductas y a la orientación de comunicaciones y de interacciones sociales.⁵

Si bien se ha hecho referencia a diversas formas de *representación social* asociadas a las estaciones del ferrocarril, ya que estas han contribuido a la “formación de conductas” e “interacciones sociales”, en este caso particular nos enfocaremos en algunas imágenes fotográficas que explican una *realidad cotidiana* en un momento preciso, a partir de las cuales se pretende entender un “conjunto de significados” al confrontarlas con otro tipo de documentos. Pero también fotografías que registraron el edificio detenido en el tiempo y que permiten leer su forma y estructura; por tanto,

⁴ Para este capítulo se considera que la estructura del territorio está compuesta por varios elementos, como son nodos, mallas y redes. Ver: RAFFESTIN, Claude, *Pour une Géographie du pouvoir*, Paris, Librairies Techniques, 1980.

⁵ Carol Vanesa Páez Silva, *Fotografía y modificación de las representaciones sociales*, Tesis de maestría, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Bogotá, Corporación Universitaria Minuto de Dios, p. 12. Disponible en: <https://repository.uniminuto.edu/handle/10656/7238>

el énfasis es en la imagen como herramienta de lectura de realidades cotidianas en determinados momentos. En este capítulo, nos concentramos en las terminales del tren en Michoacán construidas antes de la Revolución mexicana; en particular de uno de los ramales, el denominado Yurécuaro - Los Reyes, para identificar las características de su forma y estructura arquitectónica, así como las afectaciones durante el movimiento armado y las posibles adecuaciones posteriores. Como primer paso para conocer la ubicación de cada una de ellas y sus características generales, se consultó el inventario fotográfico realizado durante la segunda década del siglo xx, ubicado en el Centro de Documentación e Investigaciones Ferroviarias (CEDIF), para confrontarlo con un registro realizado durante el año 2009 por la autora de este capítulo.

Inventarios fotográficos de las estaciones del ferrocarril en Michoacán: 1929-2009

En la fototeca del CEDIF⁶ se encuentra una colección fotográfica formada por la Comisión de Avalúo e Inventarios, producto del registro de todas las estaciones del ferrocarril en México después de terminada la lucha armada provocada por la Revolución mexicana, el objetivo por el que se realizó fue conocer el estado en que quedaron los edificios después de los ataques que muchos de ellos sufrieron por diferentes grupos revolucionarios. El recorrido por el estado de Michoacán se realizó entre los años de 1926 a 1929. Para conocer el número y estado en el que quedaron las estaciones de ferrocarril en ese momento, se solicitó una copia de los registros que se tienen en el lugar. Posteriormente, se ubicaron en un mapa que fue usado como guía para el trabajo de campo en que se actualizó el inventario durante el año del 2009.⁷ Las imágenes históricas se encuentran en álbumes fotográficos ordenados por líneas o ramales. En estos documentos, además de las estaciones del ferrocarril, se registran otros edificios e infraestructura de la época que evidencian su proceso de construcción; pero también el estado en el que quedaron diferentes elementos de la estructura después del movimiento armado (ver Figuras 2 y 2a).

⁶ Para conocer los servicios que brinda el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos, visitar el siguiente enlace: <https://www.miradaferroviaria.mx/el-centro-de-documentacion-e-investigacion-ferroviarias-el-repositorio-mas-importante-en-mexico-de-los-acervos-historicos-de-ferrocarriles/>

⁷ Este proyecto se denominó: "Vías para el encuentro de la cultura y la naturaleza" y se realizó gracias al apoyo del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Michoacán en la categoría "Creadores con trayectoria" en 2009. La responsable fue Ma. del Carmen López Núñez.

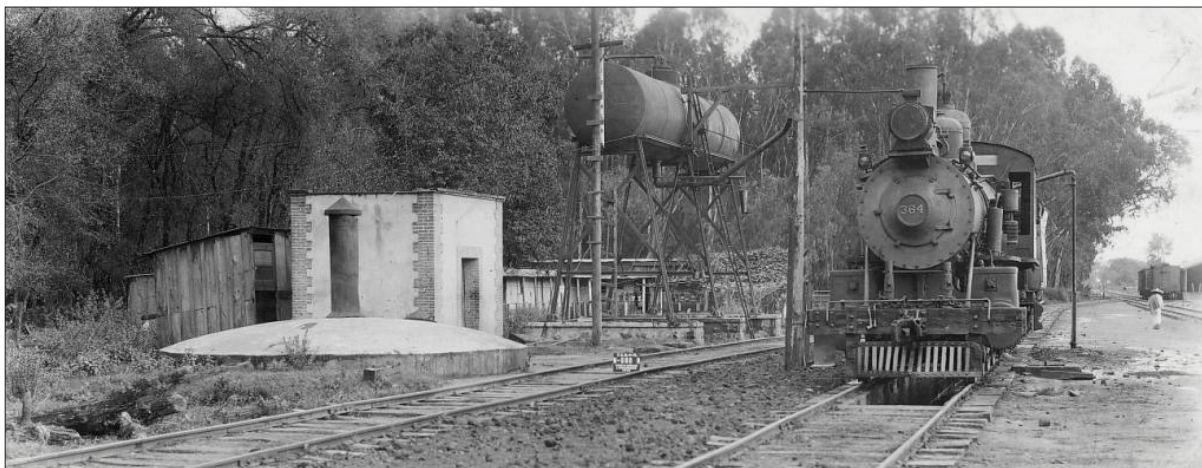


Fig. 2: A47. Depósito de aceite de mampostería, caseta de mampostería para la bomba, y tinaco para entrega de aceite, Uruapan.

Fuente: Fondo Comisión de Avalúo. Fototeca. 1926. Conaculta/CNPPCF/MNFM/CEDIF.

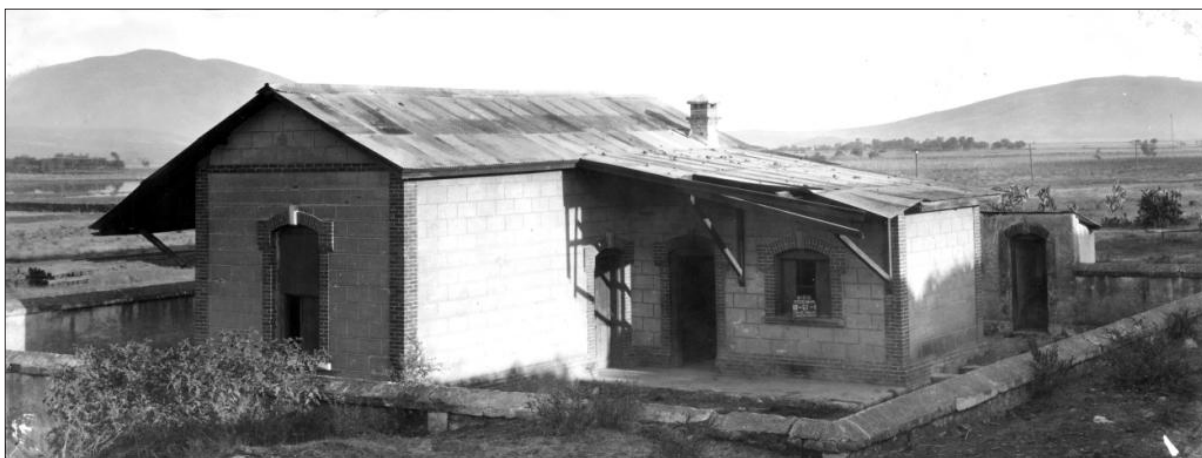


Fig. 2a: A41. Casa de adobe, tabique y lámina para habitación del jefe de estación en Chavinda.

Fuente: Fondo Comisión de Avalúo e Inventarios. Fototeca. 1929. Conaculta/CNPPCF/MNFM/CEDIF.

En Michoacán existieron hasta antes de la concesión de los ferrocarriles nacionales, iniciada en la última década del siglo xx, cinco líneas y ramales (ver Figura 3):

1. En el norte y poniente del estado, la línea troncal I, también denominada División de Guadalajara, que unía la Ciudad de México con la primera. Se desprendía de la línea del Ferrocarril Central Mexicano en Irapuato; en su recorrido atravesó una parte del estado de Michoacán, del kilómetro 91 al 146.
2. El ramal de Yurécuaro a Los Reyes o IB, que se desprende de la anterior. Las estaciones que se ubican en la línea y el ramal son ocho: La Piedad –en el estado de Guanajuato–, Patti, Yurécuaro, Falconi, Zamora, Chavinda, Moreno, Tingüindín y Los Reyes, en Michoacán.
3. La Línea IN se ramifica de la misma línea troncal en el municipio de Pénjamo, Guanajuato, para terminar en Ajuno, Michoacán. Las estaciones son seis: Villachuato, Curimeo, Panindícuaro, Tariacuri, Zacapu, Erongarícuaro y El Ajuno (ver Tabla 1).
4. En el oriente michoacano se ubica la línea O. Inicia en Maravatío y une a Zitácuaro y a Angangueo; es parte de la División del Pacífico que comunica a Toluca con Salamanca, en donde entronca con el Central. Las estaciones son ocho: Senguio, Irimbo, Áporo, La Junta, Ocampo, Sirahuato, Zitácuaro y Angangueo.
5. Por último, la línea N, de Pateo a Uruapan, que también parte de la División del Pacífico. Las terminales son 16: Pateo, Maravatío, San Antonio, Huingo, Queréndaro, Quirio, Morelia, La Huerta, Tiripetío, Lagunillas, Pátzcuaro, Ajuno, Jujucato, Paranguitirio, Aristeo y Uruapan.

Existió un total de 36 estaciones en Michoacán, de las cuales quedan en pie 31, cuatro de ellas en ruinas (ver Figura 3); en el Catálogo de Estaciones FFCC de México del Sistema de Información Cultural⁸ están registradas 27 de ellas.

⁸ Para ver el Catálogo, consultar en línea el Sistema de Información Cultural (SIC) México: http://sic.gob.mx/ficha.php?table=fnme&table_id=197&disciplina=

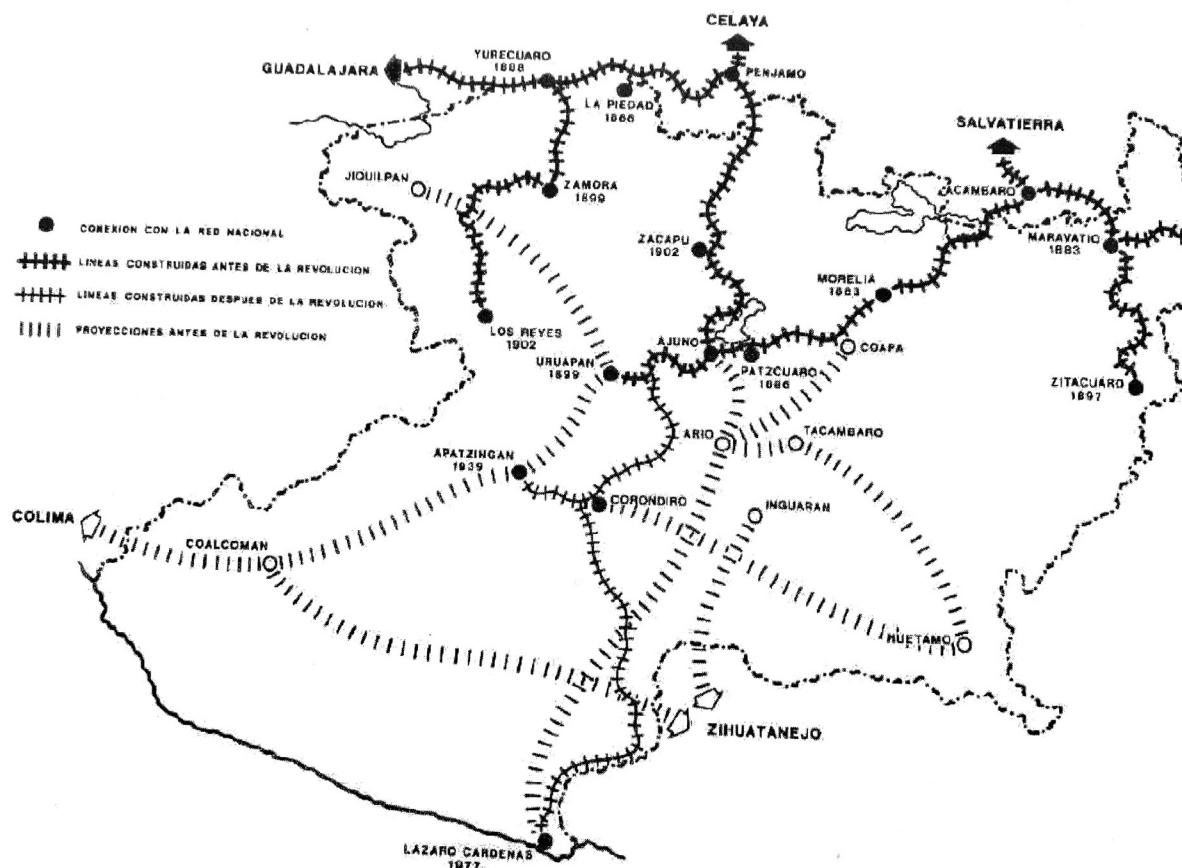


Fig. 3. Líneas y ramales de las estaciones del ferrocarril construidas y proyectadas en Michoacán durante los siglos XIX y XX.

Fuente: José Alfredo Uribe Salas, "Las comunicaciones y medios de transporte 1870-1910", en *Historia General de Michoacán*, Vol. III, s. XIX, Morelia, Gob. Edo. Mich./IMC, 1989.

La llegada del ferrocarril a Michoacán

Un elemento que coadyuvó al aumento de la producción agrícola, ganadera y de productos industrializados en México fue la llegada del ferrocarril. Porfirio Díaz, como presidente del país durante las últimas décadas del s. XIX, se empeñó en que a México llegaran los adelantos tecnológicos de los que ya gozaban los países europeos. Su puesta en marcha permitió mayor facilidad, rapidez y amplitud en la distribución

de productos y la mejora en la eficiencia de la tecnología para su transformación; así como la conexión del mercado de productos nacionales con el país del norte y la ampliación en el flujo de personas a otros lugares. A su vez, fue necesaria la apertura de nuevas tierras para satisfacer las necesidades crecientes, la instalación de nuevas fábricas y, con el tiempo, la ampliación de la red para conectar diferentes regiones en el país, así como con el país del norte.

En el estado de Michoacán existió un proyecto para la introducción del ferrocarril desde 1874; sin embargo, fue hasta el 13 de diciembre de 1877 cuando se facultó al Ejecutivo del Estado para que contratara a los señores don Luis Otero y don José Ma. Torres, y otra compañía, para realizar la construcción de un camino de fierro que partiera de la ciudad de Celaya hasta la de Morelia.⁹ Finalmente, en el año 1880, las compañías Constructora Nacional Mexicana y Limitada del Central Mexicano, subsidiarias de la compañía extranjera *Nikarson, Atchinson, Topec and Sante Fe Railroad y Palmer y Sullivan*¹⁰ firmaron un contrato para su construcción. Se celebró el 15 de diciembre entre el gobernador provisional del estado y el apoderado de la compañía constructora. El primer tramo con el que se comprometieron para la construcción del camino del tren fue de Pátzcuaro a Morelia, y de esta última ciudad a Salamanca; pero se dejó abierta la posibilidad de que la unión de estas vías se hiciera con algún otro punto del estado de Guanajuato donde fuera más conveniente conectar con el ferrocarril central.¹¹

En este mismo año, el estado gestionó una concesión del Gobierno Federal para la ampliación de la vía férrea desde Pátzcuaro al Pacífico.¹² Las posibilidades comerciales y de comunicación entusiasmaron a los empresarios y muy pronto el estado autorizó varias concesiones; sin embargo algunas, como la del Pacífico, tendrían que esperar mucho tiempo para su culminación¹³ (ver Figura 3). El factor topográfico y la cercanía

⁹ Amador Coromina, *Recopilación de leyes, decretos, reglamentos y circulares expedidas en el Estado de Michoacán*, Morelia, Imprenta de los Hijos Arango, Vol. 9, p. 135.

¹⁰ José Alfredo Uribe Salas, "Las comunicaciones y medios de transporte 1870-1910", en Florescano Enrique, *Historia General de Michoacán*, Vol. III, s. XIX, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán/ Instituto Michoacano de Cultura, 1989 p. 197.

¹¹ Amador Coromina, *Op. cit.*, Vol. 9, p. 99. Aquí se puede leer todo el contrato conformado por 18 artículos.

¹² *Ibidem*, p. 115.

¹³ José Alfredo Uribe Salas, "Las comunicaciones y medios de transporte 1870-1910", *Op. cit.* p. 199.

con la ciudad capital del estado permitieron que este primer proyecto tuviera éxito, ya que se buscaba que esta vía pasara por los valles y comunicara a la ciudad de Morelia.

Finalmente, el 12 de septiembre de 1883 arribó a la ciudad de Morelia el ferrocarril,¹⁴ comunicándola con Maravatío y Celaya. La vía ferroviaria 2era parte del ramal que conectaba con la Ciudad de México, pasando por Acámbaro, y que posteriormente la enlazaría con Uruapan; antes de llegar a este último punto se debía unir a Pátzcuaro. Después de algunas suspensiones en los trabajos por la crisis financiera de la compañía constructora, los trabajos se reanudaron. Para mostrar los avances de la obra se hicieron algunas inspecciones, como la descrita en un documento de la época:

El jueves último (del mes de agosto de 1885) a la una y minutos de la tarde, un carro de inspección del ferrocarril mexicano, esperaba a un grupo de caballeros de nuestra sociedad con el objeto de recorrer la vía herrada que rumbo a Pátzcuaro se construye actualmente. La invitación a estos había sido hecha por los galantes americanos empleados en dicho ferrocarril. [...] Primero el elegante caserío de esa magnífica quinta a que damos el nombre de hacienda de la Huerta. [...] El término del paseo fue Coapam donde la lluvia nos obligó a retroceder..¹⁵

El tramo comprendido entre Morelia y La Lagunilla, con una longitud de 36 kilómetros, construido por la empresa del Ferrocarril Nacional, se inauguró en el mes de noviembre de 1885; de allí, aquellos que viajaran en ferrocarril tenían que ser transportados en diligencias a Pátzcuaro.¹⁶ En el año de 1886 se aprobó la construcción de la vía férrea que uniría las poblaciones de Tacámbaro, Ario, Taretan y Uruapan con la ciudad de Pátzcuaro. Además, la compañía constructora, representada por el Sr. Carlos Sommer, se comprometió a instalar los llamados “accesorios” –telégrafo y teléfono–, a la par de la vía.¹⁷ Algunas haciendas se vieron favorecidas directamente con la llegada del ferrocarril al estado, ya que el proyecto de la línea ferroviaria pasaba por sus terrenos o muy cerca. En algunos casos, varios propietarios influyeron para que se construyera una estación en sus fincas, con el fin de tener acceso directo a este medio de comunicación.¹⁸

¹⁴ Martín Pérez Acevedo, *Empresarios y empresas de Morelia. 1860-1910*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1994, p. 99.

¹⁵ *Gaceta Oficial*, Morelia, septiembre 27 de 1885, Núm. 3, Tomo 1, p. 3.

¹⁶ *Gaceta Oficial*, Morelia, noviembre 17 de 1885, Núm. 18, Tomo 1, p. 2.

¹⁷ Amador Coromina, *Op. cit.*, Vol. 10, p. 63.

¹⁸ Ma. del Carmen López Núñez, *Espacio y significado de las haciendas de la región de Morelia: 1880-1940*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005.

Algunas haciendas en los alrededores de la ciudad de Morelia fueron Atapaneo, La Huerta y Coapa. A cambio de ceder el derecho de vía, las dos primeras pidieron se les hicieran ramales especiales para su propio beneficio; en la última se construyó un nuevo casco, ya que –aunque la vía pasaba por sus terrenos– este quedaba alejado del centro de almacenaje. En cada una de ellas se creó un nuevo espacio producto de las necesidades que generó la llegada del ferrocarril a la región, en particular la estación ferroviaria, en donde se contrataba el servicio y se cargaban los productos. Otras haciendas que tuvieron su estación fueron las de Queréndaro y Quirio, en estas la vía no pasaba junto al casco, pero sí por sus terrenos, por lo que instalaron una extensión de las vías que permitía cubrir la distancia faltante para trasladar sus mercancías mediante el uso de un tranvía. A la misma estrategia recurrió el propietario de la hacienda de Chapitiro. Las estaciones de La Huerta, Queréndaro y Quirio contaban con plataformas y rampas para facilitar la carga de los productos al ferrocarril para su comercialización. Manuel Ma. Solórzano, propietario de la hacienda de Atapaneo, consiguió que se le construyera una doble vía pagada por la constructora, para su beneficio.¹⁹

En las dos siguientes décadas después de la llegada del ferrocarril, la ciudad de Morelia mantuvo el control de los principales productos agrícolas de la región. Posteriormente, cuando la línea se extendió a otros lugares como Pátzcuaro y Uruapan, además de quedar comunicada con los principales lugares comerciales del país y con el sur de los Estados Unidos, Morelia y sus comerciantes fueron perdiendo poco a poco su influencia.²⁰

En el año de 1898 la hacienda de la Huerta quedó incorporada al sistema ferroviario, pues su dueño, Ramón Ramírez, contrató la construcción de un ramal que se desprende de la línea Morelia-Pátzcuaro al interior de su finca; esto, con el fin de agilizar la comercialización de sus productos, ya que esta hacienda era otra de las de mayor producción agrícola ganadera en la región.²¹ La extensión de dicha hacienda, en ese momento, era de 5 265 Has, que se trabajaban junto a las 1 755 Has de Coincho, ya que en este momento Ramírez era propietario de ambas.²²

¹⁹ Martín Pérez Acevedo, *Op. cit.*, p. 99.

²⁰ José Alfredo Uribe Salas, *Morelia, Los pasos a la modernidad*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1993, p. 44.

²¹ Martín Pérez Acevedo, *Op. cit.*, p. 106.

²² *Ibidem*, p. 103.

El ramal de Yurécuaro a Los Reyes, otra región agrícola relevante en el Estado de Michoacán, se inició en 1888 y se terminó en 1902 (Ver Figura 5). En 1899 finalmente se completó el tramo que unió Morelia con Uruapan. A la par se trabajaba en otros ramales; el de Pénjamo a Zacapu y Ajuno terminado en 1902 y que permitía llevar la producción al norte del país por este ramal. Iniciado el s. xx, fue necesario suspender la construcción de las redes ferroviarias con el inicio de la Revolución mexicana; pese a que estaban proyectadas tanto la ampliación de la red como la conexión del ramal de Morelia con las playas michoacanas del océano Pacífico, esto no se logró hasta el año de 1977; así como otros tramos proyectados, pero no concretados, como aquellos pensados para unir Michoacán con los estados de Colima y Guerrero (ver Figura 3).

Antes de la Revolución, el Estado intervino para que el capital extranjero no fuera dominante en este sistema. Posteriormente a la fusión entre el Ferrocarril Central y el Nacional, el Estado se constituyó como accionista al firmar en 1908 el convenio entre el gobierno federal y las empresas. Posterior a la lucha armada, la red ferroviaria quedó muy deteriorada, por lo que requirió de una gran inversión para reconstruirla; esto, aunado a la deuda contraída por el gobierno para su incautación en 1908, le hizo insostenible, por lo que en 1926 se entregó nuevamente a la iniciativa privada. En 1937 el presidente de México, Lázaro Cárdenas del Río, encabezó la expropiación ferrocarrilera y fue creada una administración obrera, pero tampoco pudo mantenerse; y en 1940 el gobierno se hizo cargo nuevamente. Durante todo el siglo xx el ferrocarril fue estratégico para la economía nacional, no obstante, en 1995 se privatizó y con ello fue cerrado el servicio de transporte de pasajeros, quedando concesionado únicamente para transporte de carga.²³

Con esta información es posible entender el proceso que llevó a su construcción y deterioro, y con las evidencias fotográficas, identificar –a través de la observación de su forma–, uno de los tipos arquitectónicos que adquirieron las estaciones del tren en Michoacán.

²³ Teresa Márquez Martínez, "Los archivos de ferrocarriles Nacionales de México", *América Latina en la Historia Económica*, Núm. 23, enero-junio 2005, p. 119.

Formas recurrentes en la arquitectura de las estaciones ferroviarias: la Línea IN (Pénjamo a Ajuno)

La construcción de las estaciones del ferrocarril en Michoacán dio pie a nuevas dinámicas sociales que modificaron las formas de vida; en particular en lo relacionado con la movilidad de las personas entre ciudades y poblados, pero también en la comercialización de los productos. La estación fue el centro de espera para pasajeros y comerciantes, pero también lugar de encuentros y un punto de contacto con otras regiones, e incluso para iniciar el viaje al país del norte.

En el caso de las estaciones construidas por compañías estadounidenses, su forma y distribución respondió a la experiencia de la compañía constructora en la edificación de complejos ferrocarrileros en su país de origen. Así, se tenían modelos arquitectónicos que respondían al análisis de los usuarios y flujos de productos y en los cuales se establecían dimensiones y materiales constructivos; sin embargo, estos podían variar según los recursos de materiales y mano de obra dispuestos en el lugar de construcción.

Para este análisis se recurrió a la tipología, entendida, a decir de Martí, como aquella que:²⁴

[...] estudia las formas recurrentes de la arquitectura considerando esas formas como manifestación de los modos de vida y de relación del hombre con su medio; es decir, analiza la forma arquitectónica en su autonomía, pero tratando de comprender los vínculos que establece con la sociedad y con la cultura, ampliamente entendidas.

En el caso de la compañía del Ferrocarril Central Mexicano, se tiene evidencia en documentos históricos de la existencia de tipologías diseñadas como base para la construcción de las estaciones: planos con representaciones arquitectónicas que se identifican como diseños numerados a los que se recurría según las necesidades del lugar donde se construirían (ver Figura 4). Al confrontarlas con las fotografías históricas y con la realidad, se aprecian las similitudes o coincidencias totales; ejemplo de ello son los diseños 7 y 8, que muestran similitudes con las estaciones construidas en la Línea I –División de Guadalajara–, que cubría de La Piedad, en Guanajuato, a Los Reyes, en Michoacán, pasando por Tingüindín (ver Figuras 5 y 5a), que en este estudio se nombró Tipología I.

²⁴ Carlos Martí Aris, *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Serbal, 1993, p. 81.

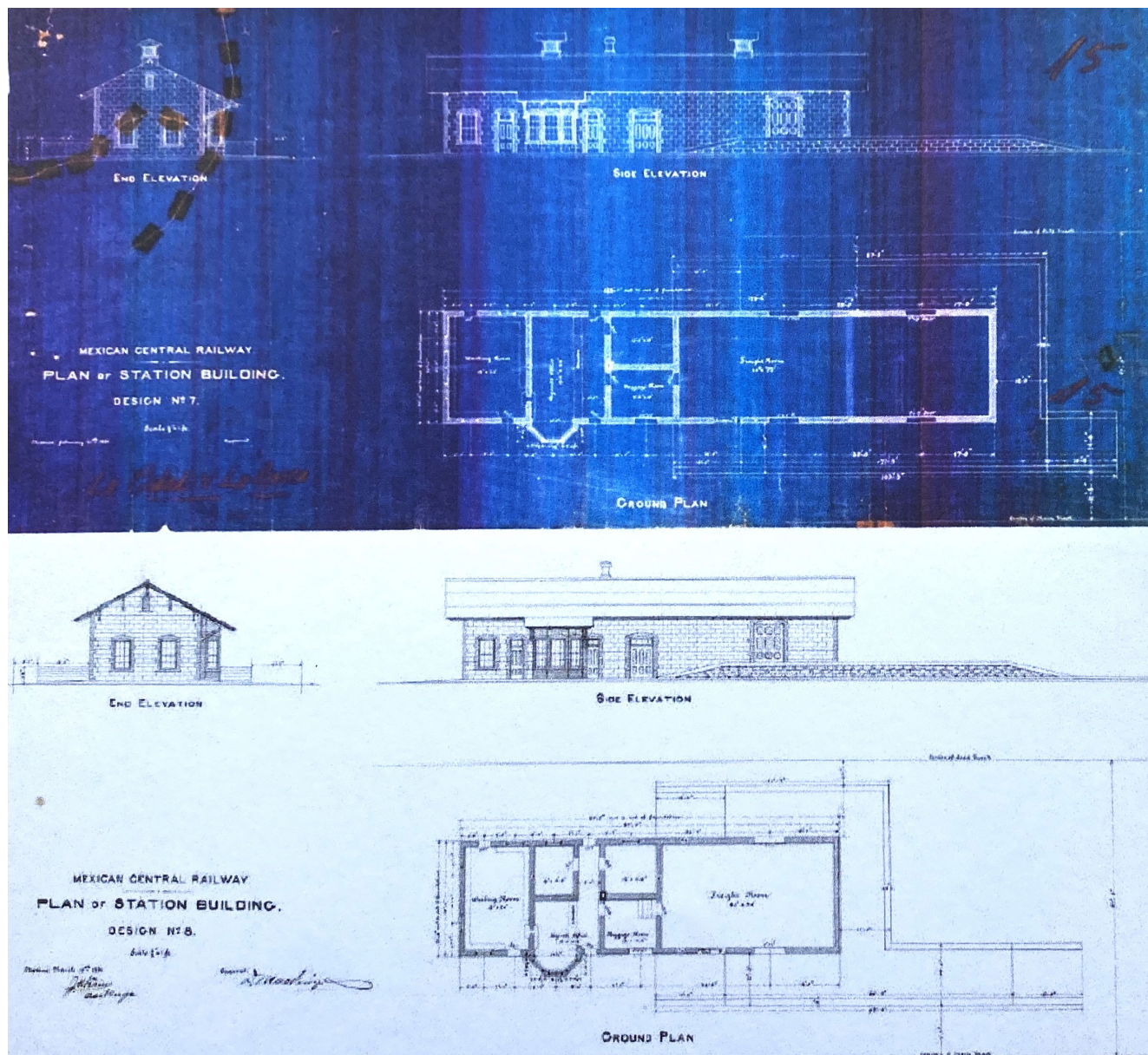


Fig. 4: Diseños 7 y 8 de la compañía del Ferrocarril Central Mexicano con una variación en el largo del área de almacenaje.

Fuente: Mapoteca CEDIF.



Fig. 5. Frente y lado horizontal del edificio de tabique y lámina (en ruinas) para oficina de la estación con cobertizo de madera y lámina para andén, Tingüindin. 1929.

Fuente: Fondo Comisión de Avalúo e Inventarios. Fototeca Conaculta/CNPPCF/MNFM/CEDIF.



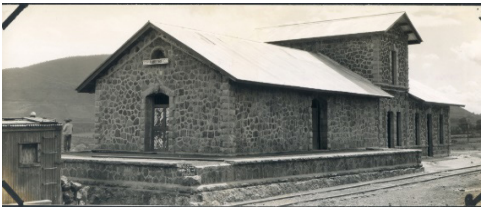
Fig. 5a. Estación de Tingüindin restaurada por el programa "Vías Verdes México".

Fuente: Fotografía tomada por la autora en el año 2009.

Por otro lado, sin haber tenido acceso a todos los diseños, se observa otra tipología en otro de los tramos en Michoacán; para diferenciarla, se numeró como II: la línea IN, de Pénjamo a Ajuno, en la que se advierte que las estaciones son muy similares, en algunos casos iguales, en cuanto a su forma, dimensiones, estructura y materiales constructivos, a excepción de aquellas provisionales y la Estación de Ajuno, que sobresale por su extensión y variación en su forma (ver Tabla 1).

Tabla 1. Tipología II

Línea IN, de Pénjamo a Ajuno km. IN-0 al km. IN-13
4.9-

Nombre y ubicación de la estación	Fotografía de la Comisión de Avalúos e inventarios, año 1929	Fotografía 2009	Tipología
01 Villachuato			Tipo II
02 Curimeo			Tipo II
03 Panindícuaro			Tipo II
04 Tariacuri			Provisional

Nombre y ubicación de la estación	Fotografía de la Comisión de Avalúos e inventarios, año 1929	Fotografía 2009	Tipología
05 Zacapu			Tipo II
06 Erongarícuaro			Tipo II
07 Ajuno			Tipo IIa

El partido arquitectónico que predomina es longitudinal en sentido paralelo con la vía; en algunos casos, simétrico en sentido transversal, pero la mayoría de las veces con uno de los lados, el del área de la bodega, más largo. Generalmente, con el área de espera del lado derecho de la fachada principal, al centro, el espacio de expendio de boletos, y en la planta alta del cuerpo central, la vivienda del jefe de la estación del lado izquierdo el área de almacenaje de las mercancías que se trasladaría en los vagones. Todas tienen la misma geometría y distribución de vanos, los muros son de mampostería de piedra y la cubierta de estructura de madera y lámina; la planta es modulada y la distribución de vanos es similar: tres de cada lado del área de espera, al centro dos en la planta baja y uno en el segundo piso; en el área de almacenaje, uno en cada fachada, más amplios para permitir el paso de las mercancías (ver Tabla 1).

La tipología arquitectónica identificada no es la única en las líneas que atraviesan Michoacán, tenemos por lo menos otras dos que por cuestiones de espacio y tiempo del presente capítulo no se muestran. Las imágenes prueban que algunas de las estaciones fueron muy afectadas en la lucha armada revolucionaria y no se reconstruyeron posteriormente. En su mayoría, las que se encontraban en esta situación al momento del inventario de inicios de siglo xx no fueron intervenidas para continuar su uso, por lo que al momento del inventario de 2009 estaban totalmente en ruinas o habían desaparecido.

La situación actual de las estaciones y vías del ferrocarril en Michoacán

Con la privatización del sistema ferroviario mexicano, se entregó la administración y manejo de estos espacios arquitectónicos y toda la red a diversas empresas extranjeras, como FERROMEX, *Ferrocarril Kansas Southern de México*, FERROSUR, entre otras, quienes tienen a su resguardo las líneas del tren y toda la infraestructura asociada. Al suspenderse el sistema de pasajeros, las estaciones del ferrocarril quedaron en desuso, así como diferentes ramales regionales: en total, el 36% del total de vías, es decir nueve mil kilómetros fuera de servicio. Como consecuencia, la mayoría de las estaciones están abandonadas y en deterioro constante. De los ramales en desuso, se levantaron las vías y no se ha buscado utilidad al derecho de vía, que es propiedad federal.²⁵

Una de las interrogantes que surgieron en el momento de realizar el inventario fotográfico del 2009 fue si existía alguna política pública encaminada a la salvaguarda de este patrimonio, tanto en el extranjero como en el país. Un ejemplo importante del rescate de los caminos del tren es el que ofrece España: ligado a los atractivos culturales que presentan sus pueblos, ha abierto las *Vías verdes*,²⁶ diseñadas para su rescate por medio de itinerarios de senderismo y ciclismo, que se han convertido en una de las alternativas de mayor éxito para el turismo ecológico tanto en ese país como en otros. Políticas similares se tienen en Francia y en Canadá.

²⁵ Información obtenida de: Tercer Seminario Iberoamericano Vías Verdes México 2008, I Puesta en Marcha de un programa de Vías Verdes, El programa Vías Verdes en México, 18 de junio de 2008, consultado en octubre 2009, www.museoferrocarriles.org.mx/secciones/viasverdes/tercerseminario.php

²⁶ Para mayor información al respecto ver la página: www.viasverdes.es

En el 2009, el programa *Vías Verdes de México* había realizado un inventario de las estaciones ferroviarias que se consideraban con valor histórico, cultural y artístico. En él, se señala que Michoacán contaba en ese momento con 27, ocupando el quinto lugar en cuanto a su número en el país. En México, se tienen registradas un total de 498 estaciones ferroviarias, de las cuales 308 son parte de la concesión a las empresas. En ese momento, los municipios y/o estados ya habían solicitado 110 de ellas para darles un nuevo uso; cabe señalar que 139 de las estaciones pertenecen a Ferrocarriles Nacionales de México, que se encontraba en liquidación, y 42 son reutilizadas con fines culturales.²⁷ Posteriormente, se realizó parte del Catálogo del Patrimonio Edificado Ferrocarrilero, cuyo responsable es el INAH.²⁸

En Michoacán, la mayoría de las vías ferroviarias se han concesionado en favor de la empresa *Ferrocarril Kansas Southern de México*. En desuso han quedado algunos tramos y ramales, como el ramal Yurécuaro a los Reyes, el ramal de Maravatío a Zitácuaro y Anganguero o línea O; y una parte de la llamada División del Pacífico: el tramo de Ajuno a Uruapan, pasando por Jujucato, Parangüitiro y Aristeo; de los cuales ya se ha levantado el hierro de las vías.

En el recorrido que se realizó para constatar el estado de conservación en que se encuentran dichas estaciones, se localizaron 39: algunas con nuevos usos, otras en abandono, unas más en ruinas y otras desaparecidas o sustituidas por construcciones modernas.

Entre estas, tres han sido restauradas por el Programa *Vías Verdes de México*: la de Zamora –que funciona como oficina y aulas para el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA)–, la de Tingüindín –sin uso–, y la de Anganguero –para fines de turismo–. Las dos primeras se ubican en el ramal de Yurécuaro a los Reyes y la tercera en el ramal de Maravatío a Zitácuaro, en ambos casos ya se han levantado las vías y se han puesto señalamientos alusivos al programa de rescate, sin embargo, no se tiene referencia de actividad turística en las rutas. También se ha restaurado la estación de Zitácuaro a iniciativa del gobierno municipal –es utilizada como museo–. El Consejo Nacional de Fomento Educativo (Conafe) hace uso de la que se ubica en

²⁷ Tercer Seminario Iberoamericano Vías Verdes México 2008, I Puesta en Marcha de un programa de Vías Verdes, El programa Vías Verdes en México, 18 de Junio de 2008, en: www.museoferrocarriles.org.mx/secciones/viasverdes/tercerseminario.php, diciembre 2009.

²⁸ Sistema de Información Cultural de México, en línea: http://sic.gob.mx/?table=fnme&estado_id=16, septiembre 2017.

Los Reyes, sin haber realizado algún tipo de acciones de restauración a los edificios a pesar de su evidente deterioro. La de Jujucato está ocupada por la escuela de la comunidad y la de Parangüitiro se usa como casa comunal. Fue posible apreciar dos casos en que están habitadas por personas de las comunidades, en Quirio e Irimbo.

De las estaciones que forman parte de alguna concesión, pero aun siendo usadas por la empresa como oficinas no se ha realizado ninguna acción tendiente a preservar su arquitectura, destacan casos como el de Uruapan, donde el acceso principal fue utilizado como basurero hasta hace muy poco, cuando los vecinos del lugar se organizaron y exigieron su rescate.

Consideraciones finales

Pese a lo expuesto, la mayoría de los testimonios arquitectónicos que existen están desapareciendo aceleradamente; muchos son los factores que intervienen en ello: por un lado, la creación de nuevas redes de comunicación ha propiciado una dinámica totalmente diferente en las regiones. En la última década del siglo xx, con la privatización del ferrocarril, se dejaron en abandono las estaciones e importantes tramos de vías.

Las imágenes de las estaciones del ferrocarril recuperadas a través de fotografías que se tomaron con un fin de registro de su estado en un momento específico, han servido para su conocimiento arquitectónico al confrontarlas con otro tipo de imágenes, como son los diseños que sirvieron de base para su construcción por parte de una de las compañías constructoras. Se ha probado, con base en el análisis de las imágenes, la existencia de diferentes tipologías arquitectónicas: al menos dos, en las que ha habido algunas modificaciones de los diseños preestablecidos por la compañía constructora, que al parecer respondieron a las necesidades de cada lugar, así como a los materiales que se tenían a la mano; pero también la introducción de nuevos materiales, como las cubiertas de lámina. En un futuro será necesario comparar cada uno de los tramos construidos en el estado de Michoacán para establecer todas las tipologías edificadas y tener más herramientas para la descripción detallada de los materiales y sistemas constructivos en cada caso, así como para su difusión con los habitantes de cada lugar y, de ser posible, su puesta en valor, restauración y nuevos usos.

Se observa que las redes ferroviarias están constituidas por las vías, con sus puentes e infraestructura accesoria, pero también por un universo amplio de edificaciones más allá de las estaciones: las casas de máquinas, de empleados, edificios para el almacenaje de productos; pero también de materiales y herramientas para el mantenimiento de las vías y el tren. Por tanto, la conservación del patrimonio industrial debe ir más allá del monumento aislado. En este caso, reconocer la estación del ferrocarril como parte de una red. Es decir, los elementos que conforman la estructura del territorio con el tiempo y su significación por parte de la sociedad, llevará a que se consolide como un patrimonio con valor social. Teniendo esto como base, la propuesta es continuar necesariamente con la articulación de estos nodos con el resto de la red, y que la población actual que los habita, mediante las redes de comunicación actuales como el internet, les dé un nuevo uso y con ello una nueva vida, pero conservando su espíritu como redes de comunicación.

Agradecimientos

Al personal del CEDIF por las facilidades para la obtención de las imágenes fotográficas de las estaciones del ferrocarril en Michoacán.

Referencias

- ARDÉVOL Piera, Elisenda y Nora Muntañola Thromberg (Coords.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Barcelona, UOC, 2004.
- COROMINA, Amador, *Recopilación de leyes, decretos, reglamentos y circulares expedidas en el Estado de Michoacán*, Morelia, Imprenta de los Hijos Arango, Vols. 9 y 10, 1888.
- ETTINGER McEnulty, Catherine Rose, Juan Carlos Lobato Valdespino y Jorge Humberto Flores Romero (Coords.), *Contextos. Arquitectura, naturaleza y cultura*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 2018.
- FLORESCANO Enrique, *Historia general de Michoacán*, Vol. III, s. XIX, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura, 1989, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2018.

- LÓPEZ Núñez, Ma. del Carmen, *Espacio y significado de las haciendas de la región de Morelia: 1880-1940*.
- MÁRQUEZ Martínez, Teresa, "Los archivos de ferrocarriles Nacionales de México", *América Latina en la Historia Económica*, Núm. 23, enero-junio 2005.
- MARTÍ Aris, Carlos, *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Barcelona, Serbal, 1993.
- Morelia: 1880-1940*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005.
- NOVELO Oppenheim, Victoria, "Herencias culturales desconocidas, el caso del patrimonio industrial mexicano", *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 21, 2005, Universidad de Buenos Aires Buenos Aires, Argentina.
- PÉREZ Acevedo, Martín, *Empresarios y empresas de Morelia. 1860-1910*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1994.
- PAEZ Silva, Carol Vanesa, *Fotografía y modificación de las representaciones sociales*, Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Bogotá, Corporación Universitaria Minuto de Dios, 2018. En línea: <https://repository.uniminuto.edu/handle/10656/7238>
- RAFFESTIN, Claude, *Pour une Géographie du pouvoir*, Paris, Librairies Techniques, 1980.
- TICCIH, *Carta de Nizhny Tagil sobre el patrimonio industrial*, Moscú, 2003. En línea: <http://mec-edupaz.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/view/52343/46731>
- URIBE Salas, José Alfredo, *Morelia, los pasos a la modernidad*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1993.

Documentos

- Gaceta Oficial*, Morelia, septiembre 27 de 1885, Núm. 3, Tomo 1.
- Gaceta Oficial*, Morelia, noviembre 17 de 1885, Núm. 18, Tomo 1.

LAS IMÁGENES DE ARQUITECTURA MODERNA EN LA REVISTA ARTES DE MÉXICO DEL SIGLO XX

Claudia Rodríguez Espinosa

Introducción

Durante las décadas de 1950 y 1960 México vivía, dentro del ámbito cultural, un proceso de renovación de la forma en que el arte se apreciaba:

[...] los cambios operados en el gusto artístico del México de aquellas décadas, como la polémica entre la escuela mexicana y las corrientes más vigentes del arte contemporáneo que se manifestaron con la aparición de un grupo de artistas que inyectaron sangre nueva al debilitado arte mexicano contemporáneo.¹

El México de mediados del siglo xx estuvo caracterizado por varios factores notables: un impulso a la economía del país, de la mano de la industrialización, provocó un éxodo campo-ciudad que desencadenó el crecimiento exponencial de las ciudades. Por ejemplo, en 1946 la población de México rondaba los 23 millones de habitantes, de los cuales, dos vivían en la Ciudad de México. Esto impactaría en la creación de nuevos fraccionamientos como Lomas de Chapultepec y los Jardines del Pedregal, diseñados por Luis Barragán; las colonias Vértiz-Narvarte, Lindavista, entre otras para clases acomodadas, y los multifamiliares para clases media y baja. Aparecieron los primeros supermercados, se abrieron salas cinematográficas, se inauguró

¹ Elsa Barberena Blásquez, "Índice de la revista 'Artes de México', 1a época, números 1-60, 1953-1965", en *Cuadernos de Historia del Arte*, Ciudad de México, UAM-IIIE, núm. 22, 1982, p. 7.

el aeropuerto de la Ciudad de México, aumentó la red carretera a nivel nacional y se multiplicó la industria agrícola.²

La parte negativa de este periodo es el aún latente analfabetismo de la mayoría de la población mexicana (hasta un 43% para medio siglo xx), a pesar de los progresos logrados en esta materia durante el periodo porfirista. Para solventarlo, se construyó un gran número de escuelas, con Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México a la cabeza en 1954, que además fue un verdadero parteaguas en la arquitectura mexicana. En el aspecto económico, durante el gobierno de Miguel Alemán se dieron dos grandes devaluaciones, una en 1948 y otra en 1950; en esta última, de \$4.80 por dólar americano, se llegó a \$12.50.

Como resultado de los factores anteriores, entre muchos otros, se dio una gran centralización en todos los aspectos de la vida nacional. Por ejemplo, esto se reflejó en la difusión de la cultura. Más de la mitad de las publicaciones relacionadas con la cultura eran editadas y publicadas en la Ciudad de México o, como menciona Camposeco, "En todo el país había 70 librerías, 15 de las cuales estaban en la Ciudad de México; mientras en 17 estados de la república, esto es, en más de la mitad de toda la nación, nadie vendía libros".³ Para 1950, el número de publicaciones (revistas, periódicos y libros) tuvo un incremento gracias a diversos factores, entre los que destaca el papel de José Vasconcelos. Aumentó el número de suplementos culturales y se dio un proceso de creación de nuevos medios de difusión con este enfoque; además del suplemento *México en la Cultura*, del periódico *Novedades*, circularon revistas como *Artes Plásticas*, *El Arte en México* y *Arte Moderno*, que se basaron en publicaciones como *Frente a Frente* y *El Machete*, de las décadas de los veinte y treinta del siglo pasado.

Fue en este panorama que la revista *Artes de México* hizo su aparición y se convirtió en un vehículo muy importante de la difusión del arte mexicano no sólo a nivel nacional, ya que tuvo una distribución a nivel internacional, principalmente en los Estados Unidos de América. Esta publicación abarcaba temas tan diversos como pintura, escultura, arte popular, cine, teatro, literatura, arqueología y muchas otras disciplinas artísticas; en particular, fue destacable su labor en la difusión de la arqui-

² Víctor Manuel Camposeco, *México en la cultura (1949-1961). Revisión literaria y testimonio crítico*, Ciudad de México, Conaculta, 2015, pp. 39-41.

³ *Ibidem*, p. 43.

tectura mexicana al abarcar desde la época prehispánica hasta la contemporánea de la segunda mitad del siglo xx. A través de textos, y sobre todo de imágenes, la revista colaboró en el proceso de construcción de una historia de la arquitectura mexicana, por lo que este texto no sólo hace énfasis en el estudio inmanente de la fotografía de arquitectura de esta revista, sino en el contextual de la misma, ya que –como menciona Suárez– “La comprensión global de una fotografía, sólo se logra cuando se explican tanto elementos que tienen que ver con los usos sociales o las condiciones culturales de producción de una foto, cuanto aspectos estrictamente del contenido de la imagen”.⁴

Tomando en cuenta la importancia de este medio de comunicación visual, se considera como objetivo de este texto analizar una selección de imágenes publicadas en algunos números de *Artes de México*, específicamente de obras arquitectónicas, no sólo desde el punto de vista estético o inmanente de la fotografía en sí, sino que se propone ir más allá en la búsqueda de una comprensión más completa de los contextos sociales y culturales de producción de estas imágenes, tratando de dar una explicación entre la difusión de la arquitectura moderna mexicana de la segunda mitad del siglo xx y la edición de la revista *Artes de México* en su primera época.

La lectura de la imagen de arquitectura

En este sentido, hay que considerar que, en primer término, una fotografía es un producto cultural, por tanto, responde a un agente social que la emitió y cuya visión de mundo quedó plasmada en ella más allá de la voluntad del propio autor. La fotografía como imagen se constituye de tres elementos básicos que siguen el modelo de un mensaje: una fuente emisora, que son los fotógrafos, editores, etc.; el medio receptor, que es el público que la observa; y el canal de transmisión, que es la publicación en sí misma. Cada uno de estos tres componentes requiere un método de análisis o exploración distinto, sobre todo partiendo de la idea de que un estudio inmanente no es suficiente para *leer* una imagen.

En el caso de las revistas *Artes de México*, se puede encontrar una gran cantidad de fotografías de arquitectura y urbanismo, que abarca desde la época prehispánica,

⁴ Hugo José Suárez, *La fotografía como fuente de sentidos*, Costa Rica, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2008, p. 25.

la etapa virreinal y neoclásica hasta la moderna; ello permitió en los años cincuenta a setenta del siglo pasado, una cada vez más amplia difusión de la producción edilicia mexicana. Como menciona Freund: "La fotografía constituye el punto de arranque de los medios de comunicación masivos como las revistas y periódicos",⁵ lo cual, en el caso de las imágenes de obras arquitectónicas, facilitó esta expansión.

La fotografía de arquitectura tiene características propias que permiten apreciar la materialidad del inmueble, y "se construye y se compone, de alguna manera, como lo hace el propio edificio, desmaterializándolo, manejando paralela e indistintamente la luz, la forma y el espacio".⁶ Imágenes de este tipo fueron difundidas por revistas de arquitectura difundieron imágenes que circularon en México durante la mitad de siglo xx, como es el caso de *Arquitectos de México*, que incluso tenía traducción al inglés para máxima difusión internacional; *Kabah en arquitectura arte construcción*, que tenía números dedicados a la historia de la arquitectura, teóricos y didácticos, y sobre arquitectura actual; la *Revista del Centro Regional de Construcciones Escolares para América Latina (Conescal)*, enfocada en arquitectura escolar; entre muchas otras. Esto permitió que en el siglo xx fuera "posible acceder a la cultura arquitectónica no sólo a través de la palabra, ésta y las imágenes se imbrican en una relación recíproca que es fundamental en el proceso de circulación de la arquitectura".⁷

Pinto Puerto y Guerrero Vega hacen una interesante reflexión sobre el papel que la fotografía de arquitectura ha tenido en el proceso de crear historia, e inclusive "superan el papel de medio de descripción de su forma, permitiendo conocer el proceso de generación de sus ideas, las técnicas dispuestas y los recursos científicos aplicados".⁸ Aunque esta afirmación tiene sentido al hablar de arquitectura histórica anterior al siglo xx, cobra especial relevancia en la difusión y análisis de la arquitectura moderna del siglo xx, ya que estas fotografías buscaban transmitir el espíritu de la época.

⁵ Gisele Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2017.

⁶ Iñaki Berguera, *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*, Barcelona, Arquia, 2015.

⁷ Noemí Adagio y Claudia Schmidt, "La cultura arquitectónica en el mundo impreso en la era de la fotografía" en *La biblioteca de la arquitectura moderna*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2012, pp. 23-27.

⁸ Francisco Pinto Puerto y José María Guerrero Vega, "Imagen y modelo en la investigación del patrimonio arquitectónico", en *Virtual Archeology Review*, vol. 4 núm. 8, 2013.

En los últimos años del siglo xx y lo que va del xxi, se ha dado un importante número de propuestas para analizar las fotografías desde múltiples disciplinas, destacando su aspecto social y material. El caso de la fotografía de arquitectura también ha sido objeto de esta tendencia de estudios, por lo que se considera un tema de actualidad y de gran importancia para el estudio de la arquitectura en sí misma. Por ello, en este capítulo se busca realizar un análisis de las imágenes de arquitectura que han aparecido en la revista *Artes de México*.

Metodológicamente, siguiendo la recomendación de Lahire, para “producir un conocimiento sociológico” se debe “analizar un corpus de fotografías sacadas en condiciones relativamente similares, en familias socialmente variadas y claramente situadas (sobre todo desde el ángulo de los respectivos capitales económico y cultural)”,⁹ y con base en esos materiales, leídos desde una matriz interpretativa teórica general y apoyándonos en herramientas metodológicas concretas, extraer interpretaciones científicas.¹⁰ La selección del material para este estudio parte de un conjunto de revistas *Artes de México* propiedad del Ing. Arq. Salvador Rodríguez y Alvarado, la cual consta de 59 números pertenecientes a la primera época de la mencionada publicación, con lo que se cubre el requisito mencionado de analizar un corpus coherente y relativamente homogéneo.

Retomando a Suárez, el análisis de una fotografía tiene cuatro herramientas a ser tomadas en cuenta, considerando que el énfasis se hace en el contenido y sentido del mensaje fotográfico:

1. Campo cultural de producción de la foto
2. El análisis denotativo
3. El análisis connotativo
4. Estructuras de sentido y el análisis estructural

La primera herramienta de noción de campo cultural de producción de la foto es tomada de Pierre Bordieu,¹¹ quien acorde a Suárez

⁹ Bernard Lahire, *El espíritu sociológico*, Buenos Aires, Manantial, 2006, p. 62.

¹⁰ Hugo José Suárez, *Op. cit.*, p. 25.

¹¹ Pierre Bordieu, *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

[...] cuando lee la realidad identifica espacios sociales con dinámicas semiautónomas donde los agentes que están en su interior luchan, se enfrentan y compiten de acuerdo a la posición que ocupan en la estructura [...] en el caso del análisis de la fotografía, se debe comenzar dibujando el campo cultural fotográfico tanto en sus características básicas como en sus agentes principales, por ejemplo, fotógrafos, consumidores, mercado, tecnología, etc.¹²

Ahora bien, complementando estos agentes, Barthes identifica que una fotografía puede ser objeto de tres prácticas, emociones o intenciones, y que son hacer, experimentar, mirar y que dependen de lo que identifica como *Operator*, es decir, el fotógrafo; el *Spectator*, que son aquellos que compulsan en los medios de difusión; y el *Spectrum*, que es el objeto fotografiado.¹³

Finalmente, Suárez afirma que para que exista una fotografía se deben dar los elementos constitutivos, que son el asunto o tema elegido; el fotógrafo; la tecnología, en tanto que materiales y aspectos tecnológicos; y las coordenadas de situación, que son las características cronotópicas de producción de la imagen.¹⁴

La segunda herramienta propuesta es el análisis denotativo que plantea Barthes, basado en un inventario de elementos reales que aparecen en la fotografía y que carecen de un código. Es básicamente una descripción objetiva del contenido de la fotografía.¹⁵ La tercera herramienta consiste en el análisis connotativo, en que la connotación, acorde a Barthes, "es la imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho [...] consiste, en definitiva, en la codificación del análogo fotográfico".¹⁶

La connotación en los procedimientos de trucaje (alteración de la imagen), pose (que se basa en el consenso general de estereotipos), y objetos (como inductores habituales de asociaciones de ideas) se produce por una modificación de la realidad, es decir del mensaje denotado. Los otros tres procedimientos de connotación son la fotogenia (el embellecimiento de la imagen mediante técnicas de iluminación, impresión y reproducción), esteticismo (cuando la fotografía se convierte en una composición visual) y sintaxis (el significante no se encuentra en la unidad, sino en la se-

¹² Hugo José Suárez, *Op. cit.*, p. 39.

¹³ ¹³ Roland Barthes, *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 35.

¹⁴ Hugo José Suárez, *Op. cit.*, p. 40.

¹⁵ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 16.

¹⁶ *Ibidem*.

cuencia).¹⁷ Barthes concluye que para poder hacer un análisis connotativo completo es necesario “aislar, inventariar y estructurar todos los elementos ‘históricos’ de la fotografía, todas las partes de la superficie fotográfica que extraen su propia discontinuidad de un cierto saber del lector o de su situación cultural, como se prefiera”.¹⁸

La cuarta herramienta es la de las estructuras de sentido y el análisis estructural, en que el objetivo es develar el mundo social fotografiado a través del análisis estructural de contenido para definir los modelos culturales. Sin embargo, esta herramienta queda fuera de los alcances planteados para este capítulo.

A partir de lo mencionado anteriormente, para este estudio se define la siguiente metodología:

Etapas 1. Definir el campo cultural de la fotografía, identificando:

1. Tema
2. Objeto
3. Fotógrafo
4. Coordenadas cronotópicas

Etapas 2. Análisis denotativo

5. *Descripción de la obra arquitectónica fotografiada*
6. *Descripción del contexto de la obra*
7. *Descripción de complementos*

Etapas 3. Análisis connotativo

8. Truaje
9. Pose
10. Objeto
11. Fotogenia
12. Esteticismo
13. Sintaxis

¹⁷ *Ibidem*, pp. 17-21.

¹⁸ *Ibidem*, p. 24.

La revista *Artes de México*: antecedentes y desarrollo¹⁹

Este medio de comunicación inició su circulación en 1953 y su *Copyright* es de 1960, siendo editada de forma mensual. La primera época abarcó de 1953 hasta 1980 y cada número abordaba un tema particular de la producción artística de México, aunque algunos temas llegaron a ocupar dos números.

En mayo de 1952, en el Palacio de Bellas Artes y durante la Primera Asamblea Nacional de Artes Plásticas, se fundó el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP). Este colectivo surgió dentro del proceso en que el realismo de la Escuela Mexicana de Pintura se enfrentó con la tendencia conocida como Ruptura, y tenía como objetivo principal mejorar la situación económica que enfrentaban los creadores artísticos mexicanos, sobre todo las generaciones jóvenes que no tenían acceso a la difusión masiva de sus obras y además sufrían de un escaso apoyo por parte de las instancias gubernamentales que manejaban el presupuesto destinado a las artes, reduciéndolo al mínimo.²⁰

En su asamblea, celebrada en la sala Manuel M. Ponce, participaron como ponentes David Alfaro Siqueiros, Guillermo Meza, Amador Lugo, Francisco Zúñiga, Feliciano Peña y Ángel Bracho; en las resoluciones, publicadas tiempo después, se destacó la necesidad de crear un boletín y una revista que abordaran las problemáticas del arte mexicano.

Como antecedente de este escenario, existió una publicación periódica que tocaba estos temas: el suplemento “México en la cultura”, del periódico *Novedades*, de circulación nacional. Los temas que abarcó fueron varios dentro del espectro de bellas artes, principalmente, y en su momento influyó en gran medida en la definición de rumbo de la cultura y las artes mexicanas. También presentaba artículos sobre crítica teatral, artes plásticas y cine. En temporadas se añadieron artículos sobre arquitectura, medicina, derecho, literatura infantil y moda. Entre 1949 y 1961 tuvo su desarrollo, con una media de ocho hasta doce páginas de extensión. En su declive fue factor decisivo “la renuncia en 1961 del periodista cultural Fernando Benítez a la dirección

¹⁹ La información disponible encontrada hasta el momento es muy escasa, por lo que se toma como base el trabajo de Raúl Cano Monroy, contrastándolo con las revistas en sí. Ver “Crónica | Primera época de la revista *Artes de México* (1953-1981)”, en Sinembargo.mx, 23/06/2019, disponible en <https://www.sinembargo.mx/23-06-2019/3600484> (consulta: 22 de febrero de 2022).

²⁰ Georgina Guadarrama Peña, *Abrevian*, Ciudad de México, INBA, 2005, p. 3.

del suplemento 'México en la Cultura', por causa de haber manifestado abiertamente su apoyo a la revolución cubana".²¹

Hasta ese momento, la única publicación que existía era *México en el Arte*, del Consejo Consultivo del Instituto Nacional de Bellas Artes, dirigido por Jaime García Terrés. Esta revista era considerada la de mayor difusión, pero estaba por desaparecer; para muchos pintores e intelectuales era excesivamente costosa, lo cual la hacía poco cercana a la gente. Las revistas *Artes Plásticas*, *El Arte en México* y *Arte Moderno*, editada esta última por la galería del mismo nombre, fueron otras revistas que intentaron abordar esta línea editorial, aunque sólo lograron publicar de tres a cinco números, desapareciendo rápidamente.²²

En el caso de la primera, tamaño tabloide, desde su logotipo se mostraba la relación indisoluble con el FNAP, y su línea editorial era de índole nacionalista, con énfasis en promover y difundir aquello considerado como patrimonio y producido por la guerra revolucionaria, abarcando temáticas desde "la integración plástica, la escultura, la arquitectura, el muralismo, la pintura de la Revolución, así como a los descubrimientos de la zona arqueológica de Palenque, entre otros".²³ Su modelo fueron las publicaciones *Frente a Frente* y *El Machete* de las décadas de los años veinte y treinta del siglo pasado.

Se planteó en un inicio de circulación bimestral. Su primer número fue publicado a finales de octubre del año 1952, seguido del segundo, en noviembre del mismo año, y el tercero, en enero del año siguiente. El cuarto y último número se editó en abril de 1953. Su cancelación dio paso a una revista en formato de 30 x 22 centímetros que superó a *México en el Arte* y adoptó el nombre tan conocido de *Artes de México*. El primer número salió a la luz en octubre de 1953, al lado de la exposición *20 Siglos de Arte Mexicano*, que abrió sus puertas en el Museo Nacional de Artes Plásticas, actual Palacio de Bellas Artes, el 20 de noviembre.

La revista *Frente a Frente* fue el órgano de difusión de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, publicada de manera irregular entre 1934 y 1938. Sus objetivos fueron apoyar el movimiento socialista mundial, difundir la educación entre la clase

²¹ Patricia Cabrera López, "Trascendencia del suplemento *La Cultura en México*", en *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, núm. 6, Universidad de Granada, 2013, disponible en <https://doi.org/10.32112/2174.2464.6.92> (recuperado el 20 de diciembre de 2023).

²² Raúl Cano Monroy, *Op. cit.*

²³ *Ibidem*, p. 17.

obrera y establecer una política antifascista.²⁴ Como menciona Durán, la revista, "[buscaba] incorporar prácticas domésticas sobre todo en la imagen, la literatura, la música y la plástica, mostrando las raíces de la producción cultural del México del siglo xx".²⁵

Por otra parte, *El Machete* fue un periódico fundado en 1924 por el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, creado por los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero. En este medio, se buscaba crear una visión a través del arte (principalmente dibujos y grabados) de sus posiciones políticas en favor del comunismo.²⁶

La revista *Artes de México*, durante su primera época, puede dividirse en cinco periodos caracterizados de la siguiente manera por Cano Monroy: el periodo comprendido entre 1953 y 1954 estuvo bajo la dirección del pintor Miguel Salas Anzures, quien a su vez fue el creador e impulsor de esta publicación.²⁷ La dirección artística estuvo bajo el cuidado del diseñador y artista plástico Vicente Rojo Almazán. El jefe de información fue Vladimiro Rosado Ojeda y el jefe de redacción fue el museógrafo Federico Hernández Serrano. Los principales colaboradores en este periodo fueron el pintor Miguel Covarrubias, el escritor José Mancisidor, el arquitecto Alberto T. Arai, el arqueólogo Eduardo Noguera y el historiador Ignacio Márquez Rodiles. Estos primeros números tuvieron una traducción al idioma inglés bajo el cuidado del editor Samuel Cossío Villegas.

El jefe de fotografía fue Agustín Maya, quien coordinó a los fotógrafos José Verde, Lola Álvarez Bravo, Luis Limón y Juan Guzmán. Los pintores e ilustradores fueron Elena Huerta, Antonio Lerma, Raúl Anguiano y Vicente Rojo, este último era también el director artístico. Los materiales documentales procedieron del archivo del INBA y de investigadores de la época con investigaciones propias y archivos personales. Finalmente, los integrantes del patronato en ese periodo fueron el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, el doctor y coleccionista de arte Álar Carrillo Gil, el político Marte R. Gómez, el arquitecto Carlos Lazo y el arquitecto y arqueólogo Ignacio Marquina.²⁸

²⁴ Javier Durán, "México, la Guerra Civil Española y el cardenismo: la revista *Frente a Frente*", en *La Palabra y el Hombre*, núm. 100, México, Universidad Veracruzana, 1999, p. 107.

²⁵ *Ibidem*, p. 117.

²⁶ Robert Herr, "'El machete sirve para cortar la caña': Obras literarias y revolucionarias en 'El Machete' (1924-1929)", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 33, no. 66, 2007, p. 133.

²⁷ Luis Cardoza y Aragón, "Una pequeña semblanza del pintor Miguel Salas Anzures, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 11, julio de 1968, p. 7.

²⁸ Raúl Cano Monroy, "CRÓNICA | Primera época de la revista *Artes de México* (1953-1981)" en *Sinem-*

El segundo periodo estuvo comprendido entre 1955 y 1963, e inició con un cambio en el grupo de redacción debido al enfrentamiento de Miguel Salas Anzures con el FNAP, y por consecuencia se convirtió en una revista independiente.

A partir de 1956 y al publicarse el número 13 dedicado a la *Arquitectura Contemporánea en los Estados Unidos*, se transformó el formato de la revista, aumentando su tamaño a 32 x 23 centímetros. Asimismo, el logotipo se rediseñó, suprimiendo la serpiente neo-prehispánica y cambiando las mayúsculas en la palabra "Artes". La frase "De México" se conservó en mayúsculas.²⁹

La dirección artística siguió a cargo de Vicente Rojo, ya que su relación de amistad con Salas Anzures se mantuvo.³⁰ El consejo editorial tuvo la continuidad de su director general Miguel Salas Anzures y Henrique González Casanova, junto con el mismo Vicente Rojas. Las traducciones, ahora también en francés, fueron editadas por Tomás Segovia, y las de inglés, por W. Garnett. Aunque la Universidad de México pagaba las ediciones, algunos personajes destacados como Dolores Olmedo, Eusebio Dávalos Hurtado, Ignacio Chávez, Roberto L. Mantilla, Amalia Castillo Ledón, Pedro Ramírez Vázquez y Jaime Torres Bodet, entre otros, integraron un comité de benefactores que, junto con el Comité de Patrocinadores integrado por Manuel Barbachano, Marte R. Gómez, Ignacio Beteta y Salomón Hale, apoyaban este proyecto cultural.³¹

El tercer periodo estuvo comprendido entre 1964 y 1966, e inicia con la crisis generada por el fallecimiento de su fundador, Miguel Salas Anzures. El nuevo director de la revista fue José Enrique Moreno de Tagle, licenciado en Derecho y en Filosofía y Letras, y quien también se desempeñó como vicepresidente y director de la revista *Arte y Cultura*;³² en 1965 se enfrentó a la disolución del patronato que aportaba parte de los gastos, pero se buscaron nuevos patrocinios y se aumentó el contenido, de 120 a 230 páginas. El Consejo de Redacción estuvo integrado por el director, el poeta Elías Nandino, Edith Muñoz y Jorge Yáñez. El Consejo de Asesores, integrado por el

bargo.mx, 23/06/2019, disponible en: <https://www.sinembargo.mx/23-06-2019/3600484> (recuperado el 22 de febrero de 2022).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Silvia Cherem, "Vicente Rojo: Medio siglo de recuerdos y escenarios", en *Reforma*, 14 de noviembre de 1999, disponible en https://www.criticarte.com/Page/enlaces/enlaces_de_actualidad/Vicente_Rojo_entrevista.html (recuperado el 20 de diciembre de 2023).

³¹ Raúl Cano Monroy, *Op. Cit.*

³² *Revista ITAM*, disponible en <https://www.itam.mx/sites/all/themes/coursat/semblanza/EnriqueMoreno.pdf> (recuperado el 20 de diciembre de 2023).

escritor Rafael Solana Saicedo, el productor, director y guionista Manuel Barbachano Ponce, el historiador Arturo Arnaiz y Freg, el escritor Francisco Monterde, el antropólogo Eusebio Dávalos Hurtado, el arquitecto Jorge L. Medellín y los historiadores Justino Fernández y Francisco de la Maza. Los colaboradores fueron el mismo de la Maza, el historiador Xavier Moyssén, los fotógrafos y coleccionistas Electra y Tonatiuh Gutiérrez y el poeta Salvador Novo.³³ Cano Monroy menciona también que dentro del grupo de asesores y colaboradores, acorde a su profesión, destacaron los historiadores con cuatro integrantes, seguidos de tres escritores, dos poetas, dos fotógrafos, un antropólogo, un productor y director cinematográfico y un arquitecto. Ellos influenciaron el contenido a desarrollar por la revista con temas monográficos. Se abarcaron varios frentes, por ejemplo, los números dedicados a *Pintura popular y costumbrista del siglo XIX*, *Vidrio, cerámica y metales*, *El deporte prehispánico*, *Mares mexicanos*, y destaca “la monografía del Museo Nacional de Antropología que fue el catálogo oficial de la nueva edificación proyectada por Ramírez Vázquez”.³⁴

El cuarto periodo estuvo comprendido entre 1967 y 1979, e inició con nueva administración en el segundo semestre de 1967, con los números 92-93 dedicados al Museo Nacional de Historia, y ya con la influencia del concepto de artes visuales como sinónimo de arte contemporáneo de la década de 1970.³⁵ La dirección estuvo compartida por Virgilio M. Galindo y José Losada Tomé bajo el Consejo de Administración, integrado por René D. Galindo, Raúl Horta, Francisco Fernández Cueto y José Ordóñez de la Vega. Los principales colaboradores fueron la historiadora Clementina Díaz de Ovando, el arquitecto y antropólogo Paul Gendrop, el historiador Miguel León-Portilla, la escritora e ilustradora Teresa Castelló Yturbide, María de los Ángeles de las Vilas, la historiadora Elisa Vargas Lugo, los arqueólogos Eduardo Matos Motezuma y Otto Schöndube, entre otros. La revista se abrió a historiadores, críticos de arte, antropólogos, etnólogos y especialistas en otros campos que, a simple vista, no tenían relación con el arte y la cultura mexicana.³⁶

³³ Raúl Cano Monroy, *Op. cit.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Lydia Elizalde, “Pragmática de la expresión gráfica de revistas de artes visuales y diseño en México”, en *deSignis*, vol. 21, Federación Latinoamericana de Semiótica, 2013, p. 151.

³⁶ Raúl Cano Monroy, “CRÓNICA | Primera época de la revista *Artes de México* (1953-1981)”, en *Sin embargo.mx*, 30/06/2019, recuperado el 22 de febrero de 2022 de <https://www.sinembargo.mx/30-06-2019/3604990>

El quinto y último periodo de la primera época se dio entre 1979 y 1981, en que, a mediados de 1979, con los números 194-195, *Zacatecas*, inició el declive de la publicación bajo la dirección de Manuel Barbachano Ponce y el Consejo de Administración integrado por Adolfo Patrón, Augusto Elías y Enrique Hernández Pons. En la Coordinación Editorial estuvo Olga Clemenzó Queipo y la Producción, a cargo de Alfonso Romero Jiménez Barbachano.³⁷

Casos de estudio

Para la selección de las imágenes a analizar se utilizaron los siguientes criterios: que pertenezca a la colección mencionada anteriormente, que sea de una obra realizada en el periodo de mediados del siglo xx, que exista información suficiente al respecto, que represente tres tipos diferentes de escala. Por ello, se seleccionaron las siguientes imágenes: el “*Anahuacalli*” (1955), de Juan O’Gorman y Diego Rivera, ya que en es una obra arquitectónica individual; forma parte de un número monográfico dedicado exclusivamente a este edificio; y el fotógrafo fue uno de los más destacados y pioneros de la fotografía arquitectónica en México.

El segundo caso seleccionado es “*Las arboledas*”, de Luis Barragán (1961), debido a su escala de conjunto y a que forma parte de un volumen de la revista dedicado a las fuentes de la Ciudad de México en que sólo una parte abarca esta obra; además de que el fotógrafo también fue uno de los más importantes a nivel nacional y colaboró con Luis Barragán en este proyecto, por lo que su mirada es diferente.

Finalmente, el tercer caso consiste en dos imágenes de la plaza Valladolid de la Ciudad de Morelia (1968); una de ellas captura un momento del proceso de su construcción y la otra muestra el después. La escala de intervención urbana, y sólo es mencionada en dos páginas del número de la revista, dedicado a la defensa del tesoro artístico de México.

Caso 1. El museo Anahuacalli de Diego Rivera

El número 64/65 de la revista (Figura 1), dedicado al museo de Diego Rivera, contó con la participación de su hija, la arquitecta Ruth Rivera Marín, destacada pionera en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional, no sólo

³⁷ *Ibidem*.

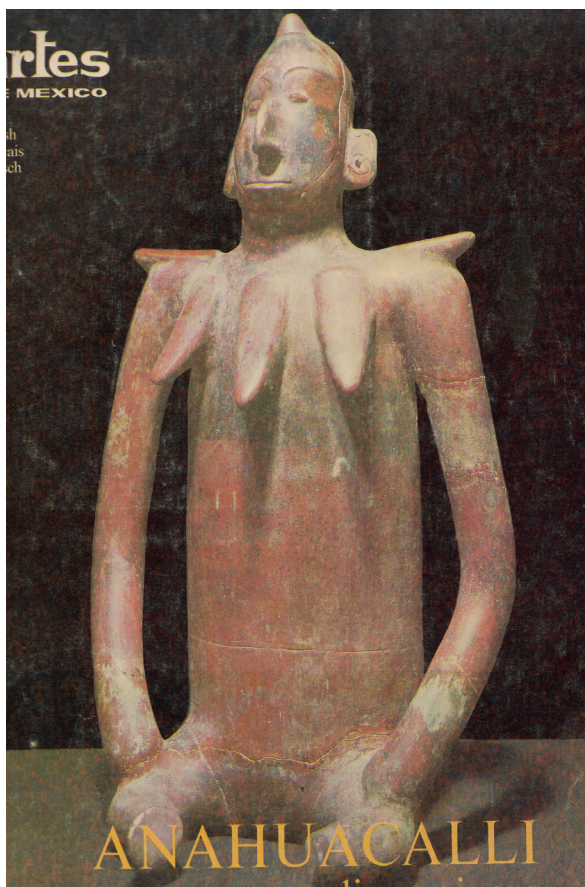


Fig. 1. Portada.

Fuente: *Artes de México*, núm. 64-65, año XII, 1965.

que es una descripción del edificio; el texto "La Ciudad de las Artes", redactado por Ruth Rivera, abarca las páginas 15 a 18 y hace un recuento del proceso de diseño del conjunto y del edificio en sí mismo, de la inspiración de su padre. Dolores Olmedo de Olvera presentó el texto "Museo Diego Rivera" en las páginas 19 a 24, en el que hace un recuento de las colecciones que albergaba. El ejemplar se complementa con el índice de imágenes, las traducciones y las fotografías, que carecen de pie de foto.

por ser una destacada profesora de esta escuela, sino que también fue la primera mujer en ingresar como alumna.³⁸ Raúl Cano Monroy menciona que este volumen

[...] fue especial porque constituyó una de las primeras fuentes bibliográficas de la apertura de ese museo. En él se relata la historia del recinto desde los intentos de Rivera por fundar dicho espacio que, desgraciadamente, no logró ver concluido. Para este número participaron quienes trabajaron en el proyecto museográfico y arquitectónico.³⁹

Este número perteneció al tercer periodo de la revista, consta de 188 páginas y tiene traducción al inglés, francés y alemán. Los colaboradores fueron el poeta Carlos Pellicer, la arquitecta Ruth Rivera y la coleccionista Dolores Olmedo de Olvera. Las viñetas fueron realizadas por Luis Eduardo Jurado. El contenido está integrado por el poema "Diego de Anáhuac", de la autoría de Carmen Alardín en la página 7; el texto "Anahuacalli", escrito por Carlos Pellicer, en las páginas 9 a 13,

³⁸ Janeth Salinas de la Paz, "Arquitectura: delatora cultural", en *Habitaria*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1999, pp. 1-4.

³⁹ Raúl Cano Monroy, *Op. cit.*



Fig. 2. "Anahuacalli".

Fuente: *Artes de México*, núm. 64/65, año XII, 1965, p. 65.

En la primera imagen a analizar (Figura 2), el tema es la obra arquitectónica, el objeto es el museo *Anahuacalli*, el fotógrafo es Guillermo Zamora y las coordenadas de situación son la Ciudad de México en el año 1965. Guillermo Zamora fue pionero en la fotografía de arquitectura en México, "con más de 10 mil imágenes tomadas a espacios arquitectónicos, capturadas a través de la lente de su cámara Korona durante

sus 50 años de fotógrafo”.⁴⁰ Sus inicios fueron como pintor en la Academia de San Carlos, y posteriormente ingresó al taller de fotografía de la misma, que estaba a cargo por Agustín Jiménez. Destacó por sus habilidades, en periodo corto de tiempo se convirtió en maestro de clases de fotografía. En una entrevista, Guillermo Zamora afirmó que

La formación de pintor ha sido esencial en mi trabajo como fotógrafo; la manera de percibir la luz y la sombra de los volúmenes arquitectónicos, así como los matices que de esta combinación se produzcan. Saber ver la luz, casi adivinar los volúmenes para cada espacio arquitectónico y elegir sus puntos de fuga más interesantes, ya que, tanto para la arquitectura como para la pintura, el recurso principal es la luz.⁴¹

Sus fotografías fueron en blanco y negro como resultado de esta postura,

[...] cada fotografía precisa de un estudio previo al lenguaje arquitectónico del autor: la fuerza o suavidad de su trazo, el manejo de la geometría, el juego armonioso de los volúmenes bajo la luz. Hay que estudiar el edificio a diferentes horas y días.⁴²

a) Análisis denotativo

En la fotografía se observa la obra arquitectónica diseñada por Diego Rivera y el arquitecto y muralista Juan O’Gorman; es una edificación destacada dentro de la arquitectura mexicana del siglo xx. Uniendo principios del movimiento moderno con un lenguaje neoprehispánico, la materialidad de este edificio se refleja en un predominio del macizo sobre el vano y la reinterpretación en piedra volcánica de elementos como el tablero/talud, arco falso o maya, columnas serpentinadas, cresterías de templos mayas y la superposición de basamentos piramidales. El edificio se encuentra en un contexto abierto, rodeado de vegetación y con una gran explanada al frente. El complemento principal es el nopal, ubicado al frente de la edificación, en el lado inferior derecho.

b) Análisis connotativo

No se aprecia trucaje en la fotografía. La toma del edificio, con cierta inclinación hacia el centro y el nopal como marco, permite crear una sensación de vacío al centro, en-

⁴⁰ Begoña Uribe, “La obra de Juan Sordo Madaleno bajo el lente de Guillermo Zamora”, en *ArchDaily*, 11 de junio de 2015, recuperado el 3 de junio de 2022 de <https://www.archdaily.mx/mx/767913/sordo-madaleno-bajo-el-lente-de-guillermo-zamora>

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

marcado por la arquitectura y la naturaleza en equilibrio. Los objetos destacados –el edificio prehispánico y el nopal– hacen destacar el sentido de mexicanidad que en esa época posrevolucionaria tuvo mucha fuerza; la fotogenia está dada por el contraste de luz y sombra: la silueta del nopal en oscuro contrasta con la claridad del cielo y se enfrenta con la definición del inmueble. El esteticismo de la imagen está dado por la composición de la fotografía, y la sintaxis por la secuencia de las demás imágenes que conforman este número de revista.

Caso 2. “Las Arboledas”

Este número, dedicado a las fuentes de la Ciudad de México, forma parte del quinto y último periodo de la revista en su primera época (Figura 3). Consta de 102 páginas, con traducción al inglés y francés. Fue coordinado por Ma. de los Ángeles de las Vilas, los fotógrafos que participaron fueron Luis López del Paso y Armando Salas Portugal, y como colaboradores participaron Román Piña Chan, José Rojas Garcidueñas y la propia Ma. de los Ángeles de las Vilas. El diseño correspondió a Jorge A. García Acosta.



Fig. 3. Portada.

Fuente: *Artes de México*, núm. 136, año XVII, 1970.

El contenido se divide en tres partes: la primera se intitula “El agua de la cuenca de México durante la época prehispánica”, de la autoría de Román Piña Chan, y consiste en un relato histórico del abastecimiento hidráulico desde las primeras civilizaciones que ocuparon esta región hasta el momento previo a la llegada de los españoles. La segunda parte se titula “Las fuentes de México”, escrito por José Rojas Garcidueñas; hace una descripción histórica de la evolución de las fuentes de la Ciudad de México desde el siglo *xvi* hasta el siglo *xx*. La tercera parte, titulada “De sus formas”, fue escrita por la coordinadora del número; hace referencia a los sistemas de trazo, la ubicación, la decoración, las influencias, los eventos internacionales que dejaron huella en esta

producción, y cierra esta parte con la obra de Luis Barragán. Este número no cuenta con índice de imágenes, sino que cada una tiene su pie de foto.

En la segunda imagen a analizar (Figura 4), el tema versa sobre la obra arquitectónica; el objeto es la fuente ubicada en el fraccionamiento Las Arboledas, el fotógrafo es Armando Salas Portugal y las coordenadas de situación son la Ciudad de México en 1970. Armando Salas Portugal fue un destacado fotógrafo mexicano con formación de químico, que en 1936 comenzó una carrera principalmente en fotografía de arquitectura y de paisajes de diferentes regiones de México. Este prolífico artista inició su trabajo en el ámbito de la fotografía de arquitectura con el ensayo fotográfico de Ciudad Universitaria a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Acorde a Jácome Moreno,

Su famosa colaboración con Luis Barragán comenzó en 1944 cuando éste estaba diseñando El Pedregal, relación artística que terminó hasta que Barragán murió en 1988 [...] definiendo con ello los imaginarios estéticos de uno de los proyectos urbanos más originales de la modernidad.⁴³

Luis Barragán, único arquitecto mexicano ganador del premio Pritzker, fue probablemente quien tuvo una mayor influencia en la producción edilicia mexicana de la segunda mitad del siglo xx. Originario de Guadalajara, Jalisco, inició su formación en la Escuela Libre de Ingenieros para posteriormente realizar viajes a Europa que acentuaron su interés en el paisaje: “Estableció un diálogo respetuoso con los árboles y la vegetación, y decidió incorporar en su quehacer creativo el agua y su sonido, el color y las texturas de los materiales”.⁴⁴ En el año 1957, realizó el proyecto del fraccionamiento Las Arboledas, ubicado en la zona metropolitana de la Ciudad de México. Destacan en él, “La plaza, la Fuente del Campanario y la Fuente del Bebedero, rodeadas de eucaliptos y viejos ahuehuetes”.⁴⁵ La colección más importante de fotografías de la obra de Barragán se encuentra en la *Barragan Foundation*, con sede en Birsfelden, Suiza.⁴⁶

⁴³ Cristóbal Jácome Moreno, “El ojo, la lente y la esfera Un autorretrato de Armando Salas Portugal”, en *Bitácora Arquitectura* [Online], núm. 20, 16 de mayo de 2011, recuperado el 2 de mayo de 2022 DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/fa.14058901p.2010.20.25165>

⁴⁴ Beatriz de María y Campos y Catalina Concuera, *Luis Barragán, arquitecto de la luz y el silencio*, México, Ediciones Tecolote, 2019, p. 29.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁶ Federica Zanco (ed.), *Luis Barragán. La revolución callada*, Milán, *Barragan Foundation/Vitra Design Museum/Conaculta/INBA*, 2002, p. 319.

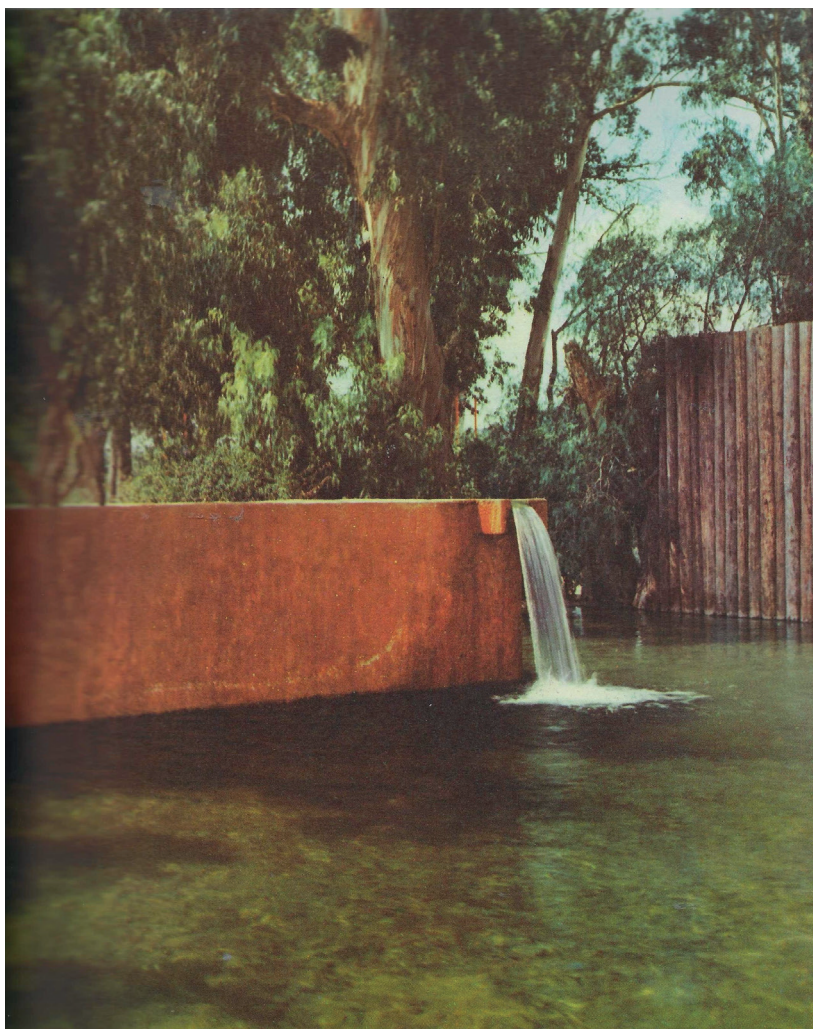


Fig. 4. "Las Arboledas de Luis Barragán".

Fuente: *Artes de México*, Núm. 136, año XVII, 1970, p. 81.

a) Análisis denotativo

La obra capturada a través del lente de la cámara es una fuente; consiste en un gran muro macizo de color anaranjado en cuya esquina derecha tiene una salida de agua que forma una pequeña cascada. El contexto es principalmente de árboles, acorde a su ubicación dentro del fraccionamiento Las Arboledas en el norte de la Ciudad de México, en lo que eran los terrenos de una antigua hacienda; también se observa un estanque y, al fondo, un muro de troncos de madera.

b) Análisis connotativo

En la fotografía no se aprecia algún trucaje, la toma es muy favorecedora al crear un contraste entre la materialidad de la obra y el contexto natural que la envuelve. El objeto es directo, la fotogenia se apoya en la hora en que fue tomada ya que se aprecian las sombras, y al estar nublado no se crean reflejos en el agua que pudieran afectar la toma. El esteticismo incluye una composición en planos seriados, con el agua al frente, la fuente en segundo plano, el muro de madera en tercero y al fondo los árboles. La sintaxis está dada por la secuencia de las demás imágenes que ilustran la obra de Barragán en este capítulo.

Caso 3. La plaza Valladolid de Morelia

Este número de la revista (Figura 5) también pertenece al último periodo de *Artes de México*. Consta de 168 páginas y está traducido al inglés. Fue coordinado por José Losada Tomé y cuenta con un número grande de colaboradores: Gustavo R. Velasco, Gonzalo Obregón, Felipe García Berraza, Clementina Díaz y de Ovando, Justino Fernández, Arturo Arnaiz y Freg, Carlos de Ovando, Manuel González Galván, José Cortina Goribar, Elisa Vargas Lugo, Xavier Moyssén, José Miguel Quintana, Luis Ortiz Macedo, José Ignacio Conde y Díaz Rubín, Jorge L. Medellín, Daniel Kuri Breña, Dolores del Río y Flavio Salamanca. Los fotógrafos fueron Carlos Alcázar y Arturo Vázquez, mientras que el diseño fue obra de Sandra Sámano. El contenido consta de 32 pequeños artículos de pocas páginas y que son principalmente descriptivos de obras artísticas como edificios, pinturas y obras urbanas.

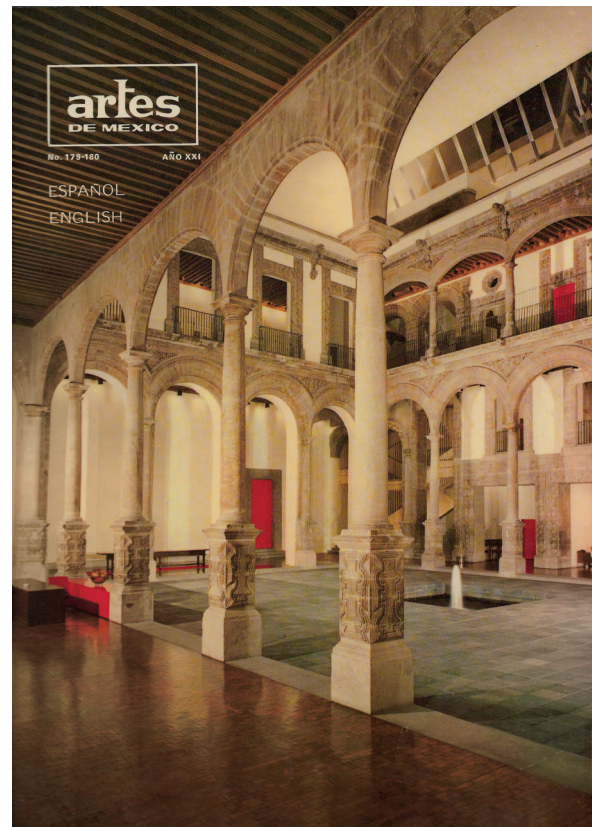


Fig. 5. Portada.

Fuente: *Artes de México*, núm. 179-180, año xxi, 1974.

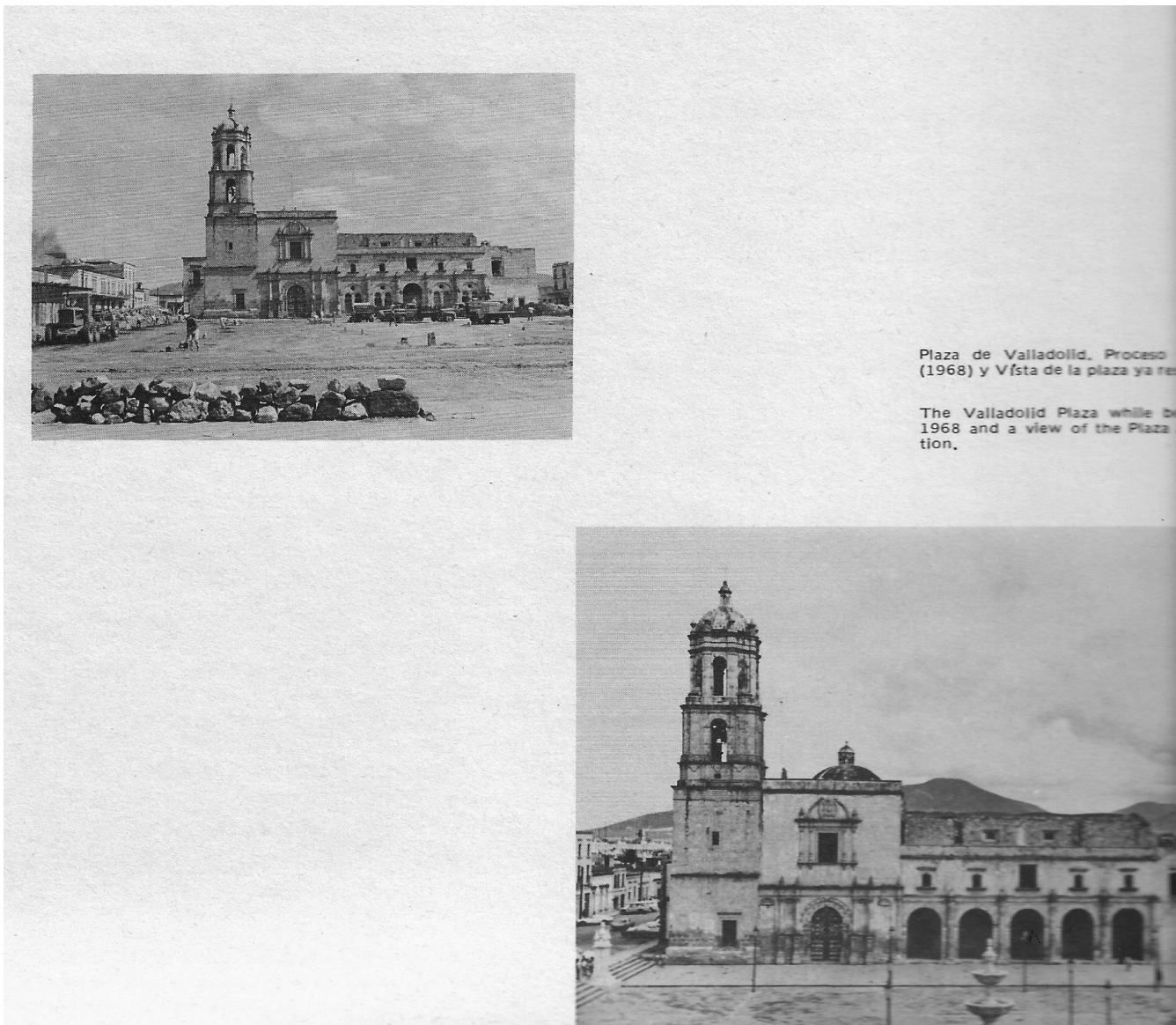


Fig. 6. La plaza Valladolid antes y después de su intervención en 1968.

Fuente: *Artes de México*, núm. 179-180, año xxi, 1974, p. 78.

El tercer caso a analizar consta de dos fotografías (Figura 6) de la plaza Valladolid de la Ciudad de Morelia: el tema es fotografía urbano-arquitectónica, la obra representada es la Plaza Valladolid, antes y después de la intervención de 1968; las coordenadas corresponden a la ciudad de Morelia en 1968. En este caso, y a diferencia de los ejemplos anteriores, la información sobre los fotógrafos es muy escasa e inclusive no fue posible identificar al fotógrafo que tomó estas imágenes. Es muy probable que haya sido Manuel González Galván, ya que es el autor de la Plaza Valladolid, construida en 1968. En el texto elaborado por Xavier Moyssén se hace una descripción del convento y del espacio abierto que se ubicaba frente a él, usualmente ocupado por comercio informal –reubicado en el Mercado de las Artesanías, en lo que había sido el huerto de los jesuitas–. Manuel González, además, añadió la fuente que hoy se ubica al centro de la plaza, junto con las bancas que lo rodean.

Manuel González Galván fue un arquitecto e historiador del arte, alumno de Francisco de la Maza y especialista en arte colonial, además de tener estudios en pintura, escultura y grabado. En el año 2004, la historiadora del Arte Elisa Vargaslugo publicó un artículo en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* en el que hace un recuento-homenaje a este arquitecto, y en el que considera que,

Su creación más importante en la ciudad de México fue el proyecto con que se remodeló el patio principal del Palacio Nacional con una fuente en el centro, con diseño inspirado en la fuente colonial de Pegaso, que existió hasta el siglo XVIII en la Plaza Mayor de la ciudad de México.⁴⁷

A lo largo de dicho texto, menciona lo que considera las principales aportaciones en todas las facetas de este personaje; sin embargo, no menciona su intervención en la plaza Valladolid, aunque sí otras obras: “En la ciudad de Morelia es donde se conserva el mayor número de sus obras arquitectónicas y donde dio asesoría para la restauración de plazas, como la de El Carmen, por ejemplo”.⁴⁸

a) Análisis denotativo

En ambas fotografías se observa la portada del antiguo convento de San Francisco, obra religiosa del siglo XVI, de estilo plateresco, y al frente el espacio abierto. La foto-

⁴⁷ Elisa Vargaslugo, “Manuel González Galván, 1993-2004”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 86, núm. 22, Ciudad de México, 2004.

⁴⁸ *Ibidem*.

grafía de la derecha, además, tiene una fuente de 1968. El contexto en ambas fotografías muestra las calles aledañas a la plaza, y en la imagen de la derecha se observa el perfil de las montañas al fondo. En la fotografía de la izquierda, los complementos consisten en camiones y trabajadores, y a la izquierda de la plaza, un murete de piedras amontonadas al frente de la imagen; en la fotografía de la derecha, en cambio, se observan la fuente, escalinatas de acceso a la plaza en el lado izquierdo, con un pilar de mampostería de cantería y postes de iluminación.

b) Análisis connotativo

No se aprecia trucaje en ninguna de las imágenes. La toma en la imagen de la izquierda busca destacar el proceso de construcción, por lo que se ven no sólo los camiones, la tierra y las piedras, sino que además se incluyen trabajadores. Por su parte, en la de la derecha se busca contrastar con su limpieza el desorden de la anterior. El objeto es el espacio en sí mismo, con su vacío en la imagen de la izquierda, y la fuente y luminarias en la derecha; la fotogenia se destaca en cuanto al contraste entre el caos de la izquierda y el orden de la derecha. El esteticismo es resultado de la composición, en que la derecha muestra no sólo la obra concluida, sino que añade el perfil de las montañas al fondo para crear una imagen *embellecida* al lado de una que muestra desorden. La sintaxis es precisamente el complemento entre ambas fotografías, en que una define a la otra y sólo se entiende el mensaje en cuanto se comparan entre sí.

A modo de conclusión: lo que dicen las fotografías

A lo largo de este texto se ha podido observar que al relacionar los contextos sociales, culturales e históricos del México de mediados del siglo xx se puede inferir aquello que subyace atrás de las fotografías de la arquitectura moderna publicadas en la revista *Artes de México*. El entender los antecedentes de los fotógrafos como creadores de estas imágenes permiten inferir las intenciones que pudieron tener al momento de hacer las tomas; por ejemplo, la relación estrecha entre Armando Salas Portugal y Luis Barragán pudo haber influido en las fotografías de su obra, en este caso "Las Arboledas", en que acentúa las características más destacadas de la obra de Barragán: muros sólidos, colores vibrantes, relación con el contexto natural y el uso del agua. El análisis denotativo y connotativo de la fotografía así lo sugiere, y se relaciona con los antecedentes de Salas Portugal como pionero de la fotografía de ar-

quitectura, por una parte, y por otra con el interés que en ese momento se apreciaba en el equipo editorial de la revista, de mostrar lo “nuevo, lo moderno, lo actual” no sólo de la arquitectura, sino de todas las expresiones artísticas.

Otra de las relaciones que muestra este análisis es el papel de Guillermo Zamora en la labor de difundir la arquitectura moderna a través de sus fotografías. El trabajo que realizó en el museo *Anahuacalli* es un claro ejemplo, ya que logró reflejar no sólo la materialidad del edificio, sino que a través de las imágenes interiores y exteriores, pudo recrear un recorrido virtual por todo el museo, que permite intuir las características de la arquitectura moderna fundidas con la cultura prehispánica.

El papel de Diego Rivera fue clave desde la fundación de la revista, cuando él formaba parte del Consejo de colaboradores junto con Siqueiros, Erasto Cortés, Manuel Álvarez Bravo, Jorge Enciso, Fernando Gamboa, Alberto Ruz, José Attolini, Juan O’Gorman, Carlos Mérida, Silvio Zavala, José Rojas Garcidueñas, Andrés Henestrosa, Paul Westheim, Leopoldo Méndez, Celestino Gorostiza, Carlos Pellicer y Manuel Toussaint, entre otros. En el segundo periodo de la revista se publicaron dos números dedicados a Diego Rivera, en sus facetas de muralista y pintor de caballete, lo cual muestra que su obra en general era de particular interés para los editores de la revista.

Finalmente, el caso de Manuel González Galván y la Plaza Valladolid de Morelia es interesante, ya que las imágenes que se analizaron presentan un antes y un después, pero tras realizar los análisis denotativo y connotativo se puede intuir un deseo por comparar lo nuevo y lo viejo, lo ordenado y lo desordenado, lo *bello* y lo *feo*, que podría ser un intento de justificar la validez de la intervención de un espacio público ubicado en el centro histórico de la ciudad de Morelia, y que en su momento causó controversia debido a varios hechos, como la reubicación de los vendedores ambulantes y la consecuente creación del Mercado de las Artesanías; la transformación del espacio al introducir bancas, una fuente que mezcla elementos del estilo plateresco con barroco tablerado (y que pertenecen a diferentes temporalidades); y la incorporación de luminarias en toda la plaza, rompiendo el espacio abierto.

Se puede concluir que la lectura de las imágenes de arquitectura es un tema muy amplio, que está en constante evolución y que es actual en tanto que integra múltiples disciplinas y variados enfoques, lo cual abona a la riqueza de la interpretación de estas imágenes. Es innegable la relación intrínseca de los contextos sociales, culturales e inclusive políticos y económicos con la producción de fotografías de arquitectura, y es a través de ella que puede lograrse una mejor lectura de estas imágenes.

Referencias

- ADAGIO, Noemí y Claudia Schmidt, "La cultura arquitectónica en el mundo impreso en la era de la fotografía", en *La biblioteca de la arquitectura moderna*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2012.
- BARBERENA Blásquez, Elsa, "Índice de la revista 'Artes de México' 1ª época, núms. 1-60, 1953-1965", *Cuadernos de Historia del Arte*, Ciudad de México, UAM-IIIE, núm. 22, 1982.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.
- _____, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.
- BERGUERA, Iñaki, *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*, Barcelona, Arquia, 2015.
- BORDIEU, Pierre, *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- CABRERA LÓPEZ, Patricia, "Trascendencia del suplemento *La Cultura en México*", en *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, núm. 6, Universidad de Granada, 2013, disponible en <https://doi.org/10.32112/2174.2464.6.92> (recuperado el 20 de diciembre de 2023).
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, "Una pequeña semblanza del pintor Miguel Salas Anzures, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 11, julio de 1968, pp. 7.
- CAMPOSECO, Víctor Manuel, *México en la cultura (1949-1961). Revisión literaria y testimonio crítico*, Ciudad de México, Conaculta, 2015.
- CANO Monroy, Raúl, "CRÓNICA | Primera época de la revista *Artes de México* (1953-1981)", en *Sinembargo.mx*, 23/06/2019, recuperado el 22 de febrero de 2022 de <https://www.sinembargo.mx/23-06-2019/3600484>
- _____, "CRÓNICA | Primera época de la revista *Artes de México* (1953-1981)", en *Sinembargo.mx*, 30/06/2019, recuperado el 22 de febrero de 2022 de <https://www.sinembargo.mx/30-06-2019/3604990>
- CHEREM, Silvia, "Vicente Rojo: Medio siglo de recuerdos y escenarios", en *Reforma*, 14 de noviembre de 1999, disponible en https://www.criticarte.com/Page/enlaces/enlaces_de_actualidad/Vicente_Rojo_entrevista.html (recuperado el 20 de diciembre de 2023).
- DE MARÍA y Campos, Beatriz y Catalina Concuera, *Luis Barragán, arquitecto de la luz y el silencio*, México, Ediciones Tecolote, 2019.

- DURÁN, Javier, "México, la Guerra Civil Española y el Cardenismo: la revista *Frente a Frente*", en *La palabra y el hombre*, núm. 100, México, Universidad Veracruzana, 1999.
- ELIZALDE, Lydia, "Pragmática de la expresión gráfica de revistas de artes visuales y diseño en México", en *deSignis*, vol. 21, Federación Latinoamericana de Semiótica, 2013, p. 151.
- FREUND, Gisele, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2017.
- GUADARRAMA Peña, Georgina, *Abrevian*, Ciudad de México, INBA, 2005.
- HERR, Robert, "'El Machete Sirve Para Cortar La Caña': Obras literarias y revolucionarias en 'El Machete' (1924-1929)", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 33, núm. 66, 2007.
- JÁCOME Moreno, Cristóbal, "El ojo, la lente y la esfera. Un autorretrato de Armando Salas Portugal", en *Bitácora Arquitectura [Online]*, núm. 20, 16 de mayo de 2011, recuperado el 2 de mayo de 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/fa.14058901p.2010.20.25165>
- LAHIRE, Bernard, *El espíritu sociológico*, Buenos Aires, Manantial, 2006.
- PINTO Puerto, Francisco y José María Guerrero Vega, "Imagen y modelo en la investigación del patrimonio arquitectónico", en *Virtual Archeology Review*, vol. 4, núm. 8, 2013.
- SALINAS de la Paz, Janeth, "Arquitectura: delatora cultural", en *Habitaria*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1999, pp. 1-4.
- SUÁREZ, Hugo José, *La fotografía como fuente de sentidos*, Costa Rica, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2008.
- URIBE, Begoña, "La obra de Juan Sordo Madaleno bajo el lente de Guillermo Zamora", en *ArchDaily*, 11 de junio de 2015, disponible en: <https://www.archdaily.mx/mx/767913/sordo-madaleno-bajo-el-lente-de-guillermo-zamora> (recuperado el 3 de junio de 2022).
- VARGASLUGO, Elisa, "Manuel González Galván, 1993-2004", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 86, núm. 22, Ciudad de México, 2004.
- ZANCO, Federica (ed.), *Luis Barragán. La revolución callada*, Milán, *Barragan Foundation/Vitra Design Museum/Conaculta/INBA*, 2002.

LA IMAGEN DEL *HOGAR MODERNO* EN EL SUPLEMENTO DOMINICAL "NOSOTRAS DECIMOS", DE LA VOZ DE MICHOACÁN

Claudia Bustamante Penilla

Introducción

Con el arribo del siglo xx se consolidó la estructura de la modernidad a partir de la transformación de valores, conocimientos, comportamientos, contextos culturales y fenómenos sociales. La ciencia y tecnología, los modelos productivos, la educación, la sociedad, el modo de vida y muchos más componentes de la cultura, como la arquitectura, sufrieron cambios definitivos. Este fenómeno fue impulsado por innumerables agentes entre los que se puede mencionar los medios de comunicación, los cuales ocuparon un lugar preponderante en el cambio de paradigma y son el tema que concierne a este capítulo.

En específico, los medios impresos como periódicos y revistas jugaron en todo el mundo un importante papel en la difusión de la arquitectura moderna, la manera de diseñarla, construirla y hasta habitarla; además, se promovió al asociarla a un nuevo estilo de vida más acorde a los tiempos. Dentro del ámbito de la vivienda, el ideal del *hogar moderno* se construyó de manera vehemente en estos medios a partir de un discurso incisivo, pero sobre todo a través del uso constante de imágenes sugerentes y atractivas que alimentaron el imaginario de los lectores, especialmente de las mujeres.

En este capítulo se analiza el suplemento dominical "Nosotras Decimos" publicado en *La Voz de Michoacán* durante la década de los años cincuenta, en especial las infografías con sugerencias para la vivienda que se incluyeron en 1954, ya que fueron las primeras publicaciones que tuvieron un alcance considerable entre los lectores del

periódico en el ámbito local. El objetivo es mostrar cómo a través de la imagen y el discurso se configuró el discurso del *hogar moderno* en este medio, y las coincidencias con la vivienda construida en la ciudad de Morelia durante la misma época.

La idea del hogar moderno y su presencia en los medios impresos

El concepto de modernidad es muy complejo y amplio, y es difícil definirlo con precisión. Por una parte, puede entenderse como un proyecto de progreso y emancipación a largo plazo, donde se enfatiza su potencial liberador; pero también se explica como un fenómeno transitorio relacionado con un momento y una moda específicos.¹ En este caso, dicho concepto se observa desde ópticas completamente diferentes, e inclusive opuestas, que igualmente lo definen pero que quedan en términos de lo conceptual.

Partiendo de la idea del progreso, la modernidad se refiere a todos aquellos rasgos de los tiempos modernos,² pudiendo ser exteriorizados o individualizados. El individuo se apropia de estas características y la entenderá desde su propia experiencia: “la modernidad aboga por una actitud hacia la vida que está asociada con un proceso continuo de evolución y transformación, con una orientación hacia el futuro que será diferente del pasado y del presente”.³ En la búsqueda de la experiencia de la modernidad, el ser humano persigue un cambio o una mejoría en su propia existencia, diferente de lo vivido hasta entonces.

Para efecto del presente capítulo, este concepto se manejará desde la idea de progreso y transformación del individuo en la búsqueda de una forma de vida alejada de las tendencias del pasado, la cual se verá reflejada en las concreciones arquitectónicas de su tiempo y lugar. La vivienda se convirtió en el laboratorio ideal para configurar este nuevo estilo de vida asociado no sólo a sus valores arquitectónicos, sino al carácter simbólico que cada individuo le otorga.

¹ Hilde Heynen, “Engaging Modernism”, en Hubert-Jan Henket & Hilde Heynen (editors), *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, Rotterdam, 010 Publishers, 2002, p. 379.

² Entiéndase que los “tiempos modernos” no se refieren a un momento específico, sino que dependen del individuo que los vive.

³ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity. A critique*, Massachusetts, MIT Press, 1999, p. 10.

Esto implica que el significado de la casa puede construirse a partir de las dinámicas que en ella ocurren: la perspectiva de lo familiar y lo no-familiar, las actividades cotidianas de la familia, la domesticidad e incluso con las expectativas que sus habitantes tengan sobre su propio modo de vida. También la vivienda puede adquirir otro tipo de valor simbólico cuando se le asocia con el nivel económico, social y cultural de quienes en ella habitan. A lo largo del tiempo la casa ha representado los estratos sociales pertenecientes a cada cultura, y con el arribo del siglo xx no fue la excepción.

La adquisición de una casa moderna no sólo simbolizó el alcance a un alto nivel de estatus dentro de la sociedad occidental de la época, sino que se reconoció como un ideal de modernidad donde, como ya se mencionó se busca en el presente una cualidad específica que le diferencia del pasado y apunta hacia el futuro, rompiendo con la tradición y rechazando la herencia de la antigüedad.⁴ Significó, además, el rompimiento con un pasado habitacional de prolongado arraigo, además de la aceptación de un presente arquitectónico totalmente distinto a lo que hasta entonces se había conocido; esto además proporcionaría una herramienta para alcanzar aquella anhelada modernidad, asociada a un nuevo estilo de vida. Por otra parte, el ser moderno también implicó la búsqueda del mejoramiento de la persona y de su entorno, dejando atrás las certezas de lo ya conocido.

Así pues, la idea del *hogar moderno* representa la posibilidad de crear un ambiente para la familia radicalmente nuevo y alejado de las formas del pasado, representativo de la idea de progreso y, además, del desarrollo de la persona como individuo. Los medios impresos como libros, revistas y periódicos fueron unos de los promotores principales de esta construcción, gracias a su alcance y efectividad en la comunicación del mensaje.

Ellos influyen en la manera en que percibimos las cosas; según Herbert Marshall McLuhan, estos son una extensión de los sentidos y modifican el pensamiento humano: "El medio tiene la capacidad de cambiar la forma en que pensamos sobre otros, sobre nosotros y sobre nuestro mundo alrededor".⁵ Algunos sólo se enfocan en la transmisión de información mientras que otros motivan la participación activa de los receptores.

⁴ *Ibidem*, p. 8. Traducción de la autora.

⁵ Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 88 y 89.

Históricamente, el desarrollo de estos medios se potencializó a partir de la industrialización gracias a la velocidad con que se tejieron las redes de comunicación. Tal es el caso de la prensa que, a fines del siglo xix, se benefició con el desarrollo del telégrafo y el teléfono, los cuales agilizaron los flujos de información e implicaron una relación más dinámica con los lectores.⁶ Al sumarse en ellos el uso de imágenes, los periódicos se convirtieron en herramientas muy poderosas para la construcción de la sociedad y la cultura del momento, pues las fotografías, dibujos, caricaturas y cualquier recurso gráfico cuentan con un enorme poder propagandístico al mostrar cómo una sociedad cree que es o debería ser.

Entrado el siglo xx, los diarios ilustrados se constituyeron en transmisores de noticias, pero también de ideas, opiniones y hasta ideologías;⁷ se convirtieron en *vehículos del saber* que podían alcanzar a cualquier persona impactando fuertemente en su manera de comprender el mundo, ya que las imágenes facilitan la comprensión rápida de las noticias y los lectores captan el mensaje de forma sencilla:

La imagen se constituye como un todo discursivo coherente mediante el cual se llevan a cabo estrategias de comunicación en las que está presente la intención de un emisor de comunicar un mensaje y de producir un efecto. El destinatario decodificará dicho mensaje según sus competencias culturales e icónico textuales [...].⁸

En ese sentido, los periódicos, junto con las revistas y los libros, fueron fundamentales para la difusión de la arquitectura moderna; incluso podría decirse que asumieron el papel que los tratados tuvieron a lo largo de la historia. Este fenómeno también se presentó en México y durante las primeras décadas del siglo xx ya existían numerosas publicaciones que divulgaban los cambios que se estaban dando en la arquitectura en todo el mundo, especialmente en Europa y Norteamérica, mostrando las nuevas tendencias al igual que la influencia que tuvieron entre los propios arquitectos, pero sobre todo en la gente.

Entre 1919 y 1940, en México ya circulaban diversas revistas que daban a conocer los adelantos tecnológicos del momento, al igual que los nuevos materiales y sistemas constructivos, además de las nuevas concepciones de sanidad e higiene,

⁶ *Ibidem*, pp. 108 y 109.

⁷ Lorenzo Vilches, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 169.

⁸ Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 29-35.

traduciéndolos en una arquitectura moderna, racional y a la vanguardia. Entre ellas se encuentran *El Anuario* de la Sociedad de Arquitectos (1922 y 1923), las revistas *Cemento* (1925-1930), que promovía el uso del concreto, y *Edificación*, donde se publicaron las conferencias que Hannes Meyer dictó en 1940; o *Arquitectura, Decoración y Planificación*, dirigida por Carlos Contreras, y *Arquitectura/México*, fundada en 1938 y dirigida por Mario Pani.⁹

Este tipo de publicaciones se enfocaban a un sector específico, con un conocimiento especializado y un mayor manejo del lenguaje. Por otra parte, en los periódicos también se dedicó un espacio importante a la difusión de la arquitectura del momento de una manera menos académica, pero no sólo eso, sino que se construyó todo un discurso relacionado con la manera de habitar estos nuevos espacios; todo esto bajo un lenguaje más amable y accesible al grueso de la población.

El *Excélsior* y *El Universal* por varios años dedicaron un espacio para dar consejos sobre cómo vivir mejor, sobre cómo decorar la casa o sobre qué electrodomésticos adquirir, por mencionar algunos casos: "Se sugería cómo debía ser la casa por dentro: su distribución, sus medidas, su decoración, y se mostraban las opciones arquitectónicas que podían satisfacer ese modo de vida al que todos aspiraban".¹⁰

Por ejemplo, en el suplemento llamado "Jueves de *Excélsior*",¹¹ en la década de 1950, se publicó una sección llamada "La casa de esta semana" la cual contenía información suficiente para construir una vivienda moderna, ilustrada con imágenes de carácter meramente arquitectónico (plantas, perspectivas y fachadas), con medidas y

⁹ Antonio Toca Fernández, "Evolución de la crítica de la arquitectura en México", en *Tiempo en la casa*, No. 38, suplemento de *Casa del tiempo*, Ciudad de México, UAM, marzo de 2017.

¹⁰ María de Lourdes Cruz González Franco, *La casa en la Ciudad de México en el siglo xx. Un recorrido por sus espacios*, Ciudad de México, UNAM, Facultad de Arquitectura, 2016, p. 97.

¹¹ Según Carlos E. Flores-Rodríguez, el "Jueves de *Excélsior*" aparece en 1922 como uno de los suplementos del diario *Excélsior*: "Hasta su último número en 1994, colocaría en su tiraje semanal temas políticos y de la cultura nacional con un diseño enriquecido con ilustraciones, donde el lenguaje e ímpetu de certidumbre llegaría también a sus anuncios publicitarios marcando época en el ideario y la memoria colectiva. A partir del número 1627 (de septiembre de 1953), hasta el número 3373 (de marzo de 1987), usualmente en el reverso de la contraportada mostraba impreso un plano arquitectónico identificado con un número de proyecto de autor para su venta. En sus más de tres décadas de vida, publicaría cerca de mil seiscientos prototipos de casas". Carlos E. Flores-Rodríguez, "Sobre el modernismo provinciano en México. La Casa de la Semana en Jueves de *Excélsior*", en *ACE Architecture, City and Environment*, vol. 16, No. 47, octubre 2021, p. 6. En: [<https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/357780/10371-13049?sequence=1&isAllowed=y>]. Fecha de consulta: abril, 2022.

hasta costos; esta publicación se insertaba dentro del proyecto de vivienda impulsado por el Estado en ese entonces (Figura 1).



Fig.1. Proyecto núm. 99-E de "Jueves de Excelsior".

Fotografía: CBP.

En resumen, la influencia de los medios fue evidente entre los especialistas dedicados a la arquitectura y la construcción; pero, además, el contenido y la imagen en publicaciones periódicas influyeron de manera importante en las formas de apropiación del espacio, ya que en ellos se sugería cómo habitar, cómo construir, cómo decorar, qué muebles utilizar y qué adelantos tecnológicos aprovechar, entre muchos tópicos relacionados con el espacio habitable. Ellos marcaron la pauta para que otros diarios de provincia siguieran el mismo camino e incluyeran en su contenido un discurso encaminado a construir el ideal del *hogar moderno*.

El suplemento “Nosotras decimos” de *La Voz de Michoacán*

En la ciudad de Morelia la presencia de los medios impresos y publicitarios fue cada vez más fuerte ya entrado el siglo xx, y su influencia en la construcción de la idea del *hogar moderno* también fue muy notoria. Por ejemplo, hacia la década de los treinta comenzó a aparecer en *El Heraldo de Michoacán* numerosa publicidad de aparatos electrodomésticos y automóviles, la cual inducía a la gente a adquirir dichos productos bajo la idea de que con ellos “la vida será más fácil” o representaban al *hogar moderno*.¹²

Este tipo de difusión no sólo influía en la percepción de la gente sobre una nueva arquitectura, sino que anunciar cualquier producto relacionado con la vida cotidiana era buen pretexto para promover este estilo de vida moderno. Esto quiere decir que, aun cuando en ese entonces no aparecían artículos o suplementos dirigidos específicamente a cambiar los modos de habitar la casa, de modo indirecto la publicidad incitaba a la gente a buscar una mejora en su estilo de vida.

Hacia fines de la década de los cuarenta surgió *La Voz de Michoacán*, el periódico de mayor circulación actualmente en la ciudad y en todo el estado. Fue fundado en el año de 1948 en el contexto de la posguerra y en un país posrevolucionario cuya democracia se encontraba en proceso de construcción. En un inicio consistió en una publicación semanal de pocas páginas; su aparición diaria fue posible hasta el año de 1953, gracias a la importancia y gusto que fue tomando entre la población del lugar.

¹² Los primeros números de *El Heraldo de Michoacán* se localizaron en la Hemeroteca Pública “Mariano de Jesús Torres” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, publicados en la década de 1920.

Los artículos y las notas periodísticas giraban en torno a los acontecimientos más relevantes ocurridos en el estado, ya fueran de corte político, social o cultural.

Desde el principio, el diario estuvo acompañado de imágenes muy diversas entre las que sobresalen las fotografías de los personajes involucrados en las notas, caricaturas, o bien, anuncios publicitarios relacionados sobre todo con el consumo de productos limitados al sector masculino, como los automóviles.

Sólo un año después, en 1954 apareció entre las páginas del periódico el suplemento dominical “Nosotras decimos” que sí estaba dirigido específicamente a las mujeres.¹³ Trataba cuestiones informativas de moda, belleza, cocina y administración del hogar, influenciado fuertemente por el formato utilizado en el “Jueves de *Excelsior*”; también se publicaban poemas y cuentos para incrementar la cultura general de este sector de la población. En pocas palabras, se buscaba educar a las mujeres jóvenes y casaderas en las buenas costumbres y el buen gusto dentro un marco de un estilo de vida aparentemente moderno:

...nosotras decimos, el suplemento semanal de “La Voz de Michoacán”. Un magazine que será un orgullo editorial. Impreso a 2 tintas, en el cómodo tamaño tabloide, con las más destacadas firmas en sus colaboraciones. Textos y material gráfico sazonados al gusto de la moderna mujer mexicana. Ameno, cultural, interesante, útil, bien presentado, *Nosotras Decimos* será la guía estética y moral de nuestras lectoras... *Nosotras decimos*, el súper suplemento semanal para la mujer, para el niño, para el hogar...¹⁴

Además de estos temas en apariencia banales, también se trataban otros más serios como la educación de los hijos, la familia o el divorcio. Un tema recurrente es el del *hogar moderno*, entendido como una estructura familiar con valores y comportamientos muy específicos, y su papel y significado dentro de la sociedad; es decir, predominaba un discurso moral sobre cómo debía ser la familia. Autores como José Vasconcelos escribieron sobre el hogar y su relación con la familia, lo cual le dio un gran valor a la sección e influyó en el significado que la sociedad de la época le dio a esta idea.¹⁵

¹³ Este suplemento fue producido y editado para el periódico *La Voz de Michoacán* por la Editorial Lemus, S.A., cuyo gerente general en el momento fue don Ignacio Lemus Orozco, con la colaboración de distintos autores y autoras, dibujantes e ilustradores.

¹⁴ Anuncio publicitario del suplemento semanal “Nosotras decimos”. José Tocavén (director), *La Voz de Michoacán*, año VI, No. 280, Morelia, 10 de marzo de 1953, p. 8.

¹⁵ El discurso de Vasconcelos gira en torno a los valores de la familia asociados con las antiguas vivencias coloniales, lo cual resulta contradictorio frente a las imágenes que se utilizaban en el periódico para

Entonces, la idea del *hogar moderno* es más compleja y va más allá de las paredes y los muebles de la casa; más bien se constituye como un discurso moral de cómo debía ser y comportarse la familia que la habitaba y cuáles eran los roles que cada uno de sus miembros debía tener en aras de la armonía del hogar. Sin embargo, en un sentido más objetivo y práctico, también se abordó el tema de la vivienda como parte de este constructo: cómo debía verse, organizarse, decorarse y construirse, siempre en relación con sus habitantes, la familia y, en especial, con la mujer.

La imagen del suplemento supuso un cambio radical con respecto al resto del periódico, pues se utilizaron nuevas técnicas y colores en su contenido. Por primera vez se vieron infografías que complementaron los textos de manera gráfica, motivando su rápida aceptación entre lectoras y lectores del diario y, por qué no, asegurando un éxito rotundo. De hecho, el diseño de la portada es muy moderno y atractivo, e invita a la lectora o lector a detenerse y revisar su contenido (Figura 2).

En su interior aparecieron diferentes planas o columnas ilustradas donde se publicaban múltiples consejos sobre decoración, sugerencias de mobiliario y los usos de diversos materiales para interiores como lambrines de madera y piedra, o materiales constructivos como el concreto y el vidrio, representativos de la modernidad. Incluso aparecieron diferentes soluciones arquitectónicas tanto para construcciones nuevas como para remodelaciones de recámaras, baños y cocinas; todo esto enfatizando la relación entre la casa, su significado y componentes, y la vida de la mujer moderna.

Las recomendaciones para la decoración del hogar y la selección y acomodo del mobiliario solían presentarse en el formato de columnas muy sencillas, las cuales fueron ilustradas en su mayoría por medio de fotografías que apoyaban la descripción de los textos, alimentando la imaginación del espectador y ayudando a construir la idea de cómo debía o podría verse la casa con esos objetos en ella. Como menciona Larequi Canga:

...la fotografía tiene un valor documental (ya) que sirve como testimonio de lo que acontece en la realidad. La foto puede ser descriptiva si muestra los detalles de una escena, suceso o protagonista de un hecho; o bien, puede constituirse como una prueba, un medio de autenticación de que cuanto se dice en un texto es auténtico.¹⁶

ilustrar el significado de la vida moderna. José Vasconcelos, "El hogar", en José Tocavén (director), *La Voz de Michoacán*, suplemento "Nosotras Decimos", año VII, No. 651, Morelia, 6 de junio de 1954.

¹⁶ Larequi Canga, *El diseño periodístico en prensa diaria*, Barcelona, Bosch, 1994, p. 118.



Fig. 2. Portada del suplemento "Nosotras Decimos", núm. 21.
Fotografía: CBP.

Por ejemplo, en la columna nombrada “La luz: encanto de la vida”, del número 2, se presentan diferentes modelos de lámparas que permiten iluminar el espacio de manera artificial. Esta columna se ilustra por medio de fotografías en blanco y negro, las cuales se centran en la manera en que los accesorios proyectan una luz dirigida y puntual. Las tomas son muy cerradas, por lo que la imagen se enfoca en sólo un punto de la habitación descontextualizándose del resto del espacio. La mayoría de los accesorios son de diseño moderno, de formas geométricas puras y materiales vanguardistas, como el metal. Sin embargo, estos conviven con otros objetos como muebles y elementos decorativos cuyo aspecto es más tradicional, de formas rebuscadas. No se observan personas en las imágenes, por lo que no se comprende la manera en que ellas interactúan con los accesorios y la luz a su vez.¹⁷

En el caso de “La sala-comedor”, del número 17, y de “Poco espacio y poco dinero”, del número 78, se publicaron diferentes propuestas para el acomodo de mobiliario en las estancias de las casas, ambas ilustradas con fotografías en blanco y negro. En el primer caso, aunque el artículo habla de la sala-comedor, sólo se muestra la estancia con algunos muebles, accesorios, cortinas y elementos decorativos. El foco de la imagen se centra en las lámparas y los muebles de aspecto clásico con formas sinuosas en las patas y, aunque no se aprecia bien el material, dan la impresión de ser de madera y algún tapiz de tela gruesa. Las superficies de los muebles son brillantes y la iluminación natural no existe; tampoco se observan personas, lo cual hace pensar que las fotos corresponden a escenarios montados especialmente para el artículo y no a viviendas reales.¹⁸ En cuanto a la segunda columna mencionada, sólo se observa una estancia con el acomodo de muebles con distintas formas, lenguajes y estilos.¹⁹

En estos casos las columnas son muy breves y de escaso contenido; sin embargo, las fotografías son importantes y toman mayor protagonismo pues permiten que el lector reciba la imagen de la casa fácilmente, pero además permean en el discurso del *hogar moderno* ya que tienen la capacidad de convertirse en un símbolo por la

¹⁷ Sin autor, “La luz: encanto de la vida”, en José Tocavén Lavín (Dir.), *La Voz de Michoacán*, No. 290, suplemento “Nosotras Decimos”, No. 2, Morelia, 22 de marzo de 1953.

¹⁸ Sin autor, “La sala-comedor”, en José Tocavén (director), *La Voz de Michoacán*, No. 368, suplemento “Nosotras Decimos”, No. 17, Morelia, 5 de julio de 1953.

¹⁹ Sin autor, “Poco espacio y poco dinero”, en José Tocavén (director), *La Voz de Michoacán*, No. 730, suplemento “Nosotras Decimos”, No. 78, Morelia, 5 de septiembre de 1954.

fuerte carga emotiva y connotativa que tienen, influyendo en el contexto, el saber, la cultura y la visión del mundo del individuo que las recibe.²⁰

En algunas ocasiones los artículos dirigidos a la decoración de interiores también se presentaron por medio de planas más amplias, con mayor espacio de impresión y un diseño gráfico muy cuidado. Por ejemplo, en la plana “Mesas nuevas para cocinas modernas”, del número 50, se muestran distintos modelos de mesas especialmente diseñadas para espacios pequeños y con doble función: comer y preparar alimentos. Ilustrada con fotografías en blanco y negro y de toma cerrada que se enfocan en los distintos modelos de mesas y/o repisas, a su vez se acompañan con textos que no sólo describen el mobiliario, sino que configuran la relación entre la cocina y la vida moderna:

La cocina del hogar moderno ha venido sufriendo una larga evolución y, dentro de ella, la mesa ha sido y sigue siendo un elemento muy importante. En la actualidad, cuando en muchos hogares se usa la cocina para tomar los alimentos, es preciso interesarse en la mesa con su doble función: superficie para comer y superficie para el trabajo culinario.²¹

En algunos casos se observan las mesas solas, pero en su gran mayoría forman parte del espacio, por lo que se entiende cómo conviven con el resto del mobiliario de la cocina. Su aspecto es moderno, de líneas geométricas puras y dan la impresión de estar hechas de materiales también modernos, como aglomerados de madera y metales.

El resto de los muebles mantiene la misma línea de las mesas e incluso se observa uno de los bancos diseñados por Alvar y Aino Aalto en el año de 1933.²² Asimismo, se aprecian los pisos de pasta de aspecto geométrico, muy utilizados en la época. La fotografía más grande muestra una mayor sección de la cocina y a una mujer utilizan-

²⁰ Mariana Minervi y Ana Pedrazzini, “El protagonismo de la imagen en la prensa”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, vol. 7, No. 58, Canarias, julio-diciembre, 2004. [versión digital].

²¹ Sin autor, “Mesas nuevas para cocinas modernas”, en José Tocavén (director), *La Voz de Michoacán*, No. 562, suplemento “Nosotras Decimos”, No. 50, Morelia, 21 de febrero de 1954, p. 7.

²² El icónico *Stool 60* de Alvar y Aino Aalto es el mueble más elemental, igualmente adecuado como asiento, mesa, unidad de almacenamiento o superficie de exhibición. Las patas se montan directamente en la parte inferior del asiento redondo sin necesidad de complicados elementos de conexión. Gracias a su geometría, el taburete se puede apilar para ahorrar espacio en una escultura de torre en espiral.

do la mesa (de la cual se trata el artículo).²³ El foco de la imagen se centra en la chica que utiliza la mesa como auxiliar en la preparación de alimentos: posee un aspecto joven, prolijo y bello. También se observa una estufa, uno de los electrodomésticos más promocionados en la época (Figura 3). Así, se logró integrar en una sola imagen los electrodomésticos que representan el progreso y la admiración por las máquinas como ideales de la modernidad del siglo xx, y a la mujer como protagonista principal del hogar moderno.



Fig. 3. "Mesas nuevas para cocinas modernas", en suplemento "Nosotras Decimos", núm. 50. Fotografía: CBP.

²³ Sin autor, "Mesas nuevas para cocinas modernas", Op. cit.

En la plana titulada “Originalidad y belleza en funcionales mesitas de labor”, del número 82, también se presenta un catálogo de mesas para labores como cocer, bordar, etc., de diferente tipo, estilo y material. Este catálogo se construyó por medio de fotografías en blanco y negro, en las cuales por primera vez se observan los objetos sin fondo, completamente descontextualizados de algún espacio que los contenga; sin embargo, presenta una intención gráfica muy atractiva que ayuda a captar la atención del lector.²⁴

Conforme pasó el tiempo el contenido del suplemento se hizo más sofisticado, lo cual fue notorio en las propuestas para la decoración de interiores pues se fueron incorporando ilustraciones y diagramas, además de plantas arquitectónicas en blanco y negro que permitieron visualizar el “antes y el después” del arreglo de los espacios. Tal es el caso de la plana llamada “Decoración al día”, que surgió en el año de 1956 y cuyo contenido se volvió más arquitectónico y menos decorativo. Por ejemplo, en “El arreglo de los cuartos de baño” o “Cómo alojar el televisor”, las ilustraciones muestran el resultado final de la propuesta de diseño por medio de perspectivas interiores que sólo usan colores sólidos para resaltar algunos elementos importantes de la escena.²⁵

Además de planas y columnas dedicadas al hogar moderno, “Nosotras Decimos” se caracterizó por el uso de infografías a dos planas y a color, hechas especialmente para mostrar propuestas de viviendas, las cuales resultaron ser recursos atractivos y de fácil lectura, puesto que:

[...] una infografía es la combinación de elementos visuales que aportan un despliegue gráfico a la información [y] se utiliza fundamentalmente para brindar información compleja de manera sintética a través de una representación gráfica y atractiva. Combina diseño, ilustración y periodismo.²⁶

Este recurso periodístico permite visualizar una idea equilibrando el aspecto estético y el contenido a partir de la descripción de un proceso o secuencia, logrando la comunicación del mensaje de manera clara, sintética y precisa, lo cual es probable

²⁴ Sin autor, “Originalidad y belleza en funcionales mesitas de labor”, en José Tocavén (director), *La Voz de Michoacán*, No. 754, suplemento “Nosotras Decimos”, No. 82, Morelia, 3 de octubre de 1954.

²⁵ Sin autor, “Cómo alojar el televisor”, en José Tocavén (director), *La Voz de Michoacán*, No. 1547, suplemento “Nosotras Decimos”, Morelia, No. 201, 13 de enero de 1957.

²⁶ Clarín, *Manual de estilo*, Buenos Aires, Ed. Aguilar, 1997, p. 125.

que haya contribuido al éxito del suplemento.²⁷ Además, las infografías tienen mayor alcance que un artículo de contenido más *serio*, puesto que accede a lectores de distintas características:

[...] la infografía produce un gran impacto en 2 tipos de receptores: los “veedores” y las personas menos lectoras. Los “veedores” pretenden entender las cosas de un vistazo. Los menos lectores, que leen poco por falta de tiempo o porque resulta un gran esfuerzo, encuentran en la infografía una valiosa ayuda para comprender el mensaje; esta permite, además, una entrada fácil a la lectura del texto.²⁸

Dentro del suplemento, en el mismo año de su surgimiento se publicó la serie “Un techo para cada familia mexicana”, conformada por cinco infografías muy vanguardistas que abordaron el tema de la vivienda desde un punto de vista meramente arquitectónico, pero de igual manera, fortaleciendo el discurso de cómo debía ser un *hogar moderno* con la mujer y la familia como actores principales. Al igual que en el “Jueves de *Excelsior*” se hace mención de la problemática de vivienda de la época en las ciudades, por lo que –de algún modo–, la publicación se alinea con las políticas públicas del Estado en materia de habitación de los años cincuenta:

México sufre la crisis de alojamiento [...] en los centros urbanos lo predominante es la escasez de habitaciones; en los centros no urbanos, el problema principal consiste en las malas condiciones de alojamiento [...] NOSOTRAS DECIMOS quiere poner su grano de arena a esta obra [...] ha decidido abordar el problema mediante la sugestión de ideas prácticas para realizar en forma útil y loable este ideal familiar.²⁹

Aunque sólo se localizaron cuatro de las cinco infografías, es muy claro que la intención principal era acercar a los lectores algunos modelos de vivienda que les permitieran conocer y entender este *hogar moderno* del que tanto se habla en el mismo suplemento. Se conformaron por textos que describían el programa y los espacios de la casa, complementados con dibujos de carácter arquitectónico.

²⁷ Mariana Minervi y Ana Pedrazzini, *Op. cit.*

²⁸ José Manuel de Pablos Coello, “Infoperiodismo, paradigma de periodismo visual impreso”, en *Cuadernos de Periodismo*, España, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad de La Laguna, 1992, p. 65.

²⁹ Sin autor, “La casa de hoy: luminosa y adecuada al clima”, en José Tocavén (director), *La Voz de Michoacán*, No. 580, suplemento “Nosotras Decimos”, No. 53, Morelia, 14 de marzo de 1954, p. 9.

La casa de hoy

En la primera propuesta, “La casa de hoy: luminosa y adecuada al clima”, se describe de manera muy sencilla una vivienda modesta de pequeñas dimensiones, las mínimas necesarias para contener el programa logrando la “amplitud de espacio en poco terreno”. Esta se ubica al centro del solar, por lo que tiene cuatro fachadas y la iluminación, ventilación y accesos se logran desde el sur y el norte, evitando así mismo el oriente y el poniente. Es notable que no exista una propuesta de cochera, lo cual resulta extraño pues el automóvil es parte de los símbolos del hogar y la familia modernos.³⁰

La plana está construida con diagramas arquitectónicos para la planta, perspectiva exterior y algunas interiores.³¹ En la planta el mobiliario se resalta con colores sólidos; el lenguaje interior se basa en la bicromía y para el lenguaje del exterior se utilizan colores sólidos en la ambientación (cielo, pastos, vegetación, accesorios). Se aprecia que la casa es completamente blanca y no hay figura humana.

El programa se compone por la recámara conyugal, la habitación de los niños, estancia (descanso y comedor), cocina con unidad de almacenamiento, baño (regadera y wc) en coincidencia con una familia nuclear de esquema tradicional, pero de pocos miembros. El espacio se divide de forma asimétrica en dos grandes áreas: pública y privada; la primera resulta en un espacio abierto sin soportes intermedios con iluminación orientada al sur a través de un ventanal de piso a techo. El acceso de la vivienda da directamente a la cocina y consiste en una pequeña puerta de pequeñas dimensiones (Figura 4).

Por otra parte, la zona privada contiene las recámaras para la familia separadas por un muro divisorio; la habitación de la pareja está orientada hacia el sur y la recámara para los dos niños, hacia el norte. A estos espacios se accede desde la zona pública, aunque están conectados entre sí por una puerta pequeña. La cocina y el baño se muestran alineados sobre el muro norte, lo que sugiere el uso de un muro espina o húmedo para las instalaciones hidro-sanitarias. Solamente se cierra el espacio destinado para el wc, mientras que lo que parece la regadera se delimita por medio de una especie de cortina. En la pequeña cocina se aprecia el uso de un mueble integral

³⁰ Sin autor, “La casa de hoy: luminosa y adecuada al clima”, *Op. cit.*

³¹ Entiéndase como “diagrama arquitectónico” un dibujo de carácter reductivo y de trazos simples que tiene como fin representar una idea.

para el lavado y preparación de los alimentos. Al centro de la zona pública se ubica una *unidad de almacenamiento* (lo que ahora se conoce como *isla*) para guardar objetos de uso común, aunque el espacio de guardado es prácticamente inexistente en las recámaras.



Fig. 4. "La casa de hoy: luminosa y adecuada al clima", en "Nosotras Decimos", núm. 53.
Fotografía: CBP.

El lenguaje arquitectónico de la planta no da pistas sobre el estilo de la vivienda, aunque constructivamente se observa que los muros perimetrales son más gruesos que los interiores y además las ventanas son de grandes dimensiones, lo que sugiere un sistema constructivo moderno. Esto a la vez indica que el edificio se resolvió en planta libre y las divisiones no reciben ninguna carga, lo cual también es un aspecto moderno de la arquitectura. En cambio, las perspectivas sí dan una idea de la esté-

tica arquitectónica, la cual, en general es de aspecto “[...] sobrio, líneas modernas, bien aireada e iluminada, acogedora y atractiva [...]”.³² A pesar de esto, el mobiliario sugerido es de aspecto más bien clásico, lo cual resulta en un lenguaje bastante contradictorio.

La casa del mañana

La infografía de “La casa del mañana: el espacio funcional” se conforma por diagramas –como un axonométrico de la planta–, pequeñas escenas interiores y una perspectiva aérea del conjunto. Es una propuesta más acabada que la anterior, pues presenta ideas para la construcción, decoración y amueblado aunque está pensada para un clima templado de la zona central del país.³³ La casa se aprecia desde el exterior por medio de una muy pequeña perspectiva aérea ambientada con vegetación y plantada al centro del solar, lo que permitiría el diseño de cuatro fachadas libres de colindancias, aunque esto realmente no sucede (Figura 5).

El programa es prácticamente el mismo que en “La casa de hoy” pero la gran diferencia es que el edificio se eleva sobre pilotes, por lo que en la planta baja se ubica un espacio completamente abierto que puede funcionar como jardín o cochera, lo cual le otorga un aspecto mucho más moderno:

¿Casa sobre pilotes? Sí para obedecer al imperativo del momento: gran solución para ganar terreno; en fin, aprovechamiento máximo. De esta superficie...ganada así bajo la casa, puede usted hacer una cochera o un jardín...puede usted gustar de la técnica ultramoderna.³⁴

Debido a la configuración del partido arquitectónico, el espacio habitable se ubica en la parte superior a la cual se accede a través de unas escaleras de una sola rampa ubicadas sobre la fachada oriente, cuyo descanso cuenta con una pequeña jardinera. Se compone de dos zonas: pública y privada, acomodadas de manera asimétrica. En la zona pública, francamente abierta, se encuentran la estancia, el comedor, la cocina, el baño y el acceso a la vivienda. El espacio se divide a través de un mueble

³² Sin autor, “La casa de hoy: luminosa y adecuada al clima”, *Op. cit.*

³³ Sin autor, “La casa del mañana: el espacio funcional”, en José Tocavén (director), *La Voz de Michoacán*, No. 593, suplemento “Nosotras decimos”, No. 55, Morelia, 28 de marzo de 1954.

³⁴ *Idem.*

tipo isla en el cual se integran la mesa y sillas del comedor. El área privada contiene la habitación de los padres, a la cual se accede desde la estancia; en cambio, a la recámara de los niños se llega desde la cocina. Ambas habitaciones están conectadas entre sí por medio de una puerta.



Fig. 5. "La casa del mañana", en suplemento "Nosotras Decimos", núm. 55.

Fotografía: CBP.

Tanto en planta como en las perspectivas interiores se aprecia la importancia de los muebles para la organización y guardado de los objetos en la casa, y además se cuenta con muebles modulares integrados al espacio de aspecto limpio y moderno. También la cocina está resuelta de manera integral, y en el dibujo se aprecia el uso de electrodomésticos de la época, como la estufa de gas. Muebles como sillas, sillones,

camas y accesorios también son de líneas limpias y sobrias, los cuales complementan toda la estética de la casa:

Note que el equipo interior de esta casa debe ser también un poco de vanguardia; en este sentido no encontrará usted ahí los muebles ordinarios. Estos [...] previstos desde que se dibujan los planos. Son muebles que forman parte de la casa fabricados con ella y para ella [...] se trata de dar a cada pieza los muebles que necesita según su función [...] cuando menos ofrece cuatro ventajas: espacio [...] práctica [...] economía.³⁵

Por otra parte, los grandes ventanales se ubican al norte y al sur, lo que implica un espacio bien ventilado y con gran iluminación natural. La fachada oriente está definida por la escalera de acceso, mientras que la poniente se cierra de lleno; sin embargo, la elevación sobre los pilotes otorga a las cuatro fachadas un aspecto vanguardista a pesar de la simpleza del objeto. En el discurso se habla de una vivienda “ultra-moderna”, y así lo muestra el dibujo arquitectónico, referenciando incluso a la *Villa Savoye* de *Le Corbusier*:

La casa del altiplano

La propuesta para “La casa del altiplano”, más acabada que las anteriores, ha sido pensada para un clima templado de la zona central del país, según las propias palabras del autor de la plana. En ella se presentan ideas sobre el programa arquitectónico y su distribución, pero también para construirlo, decorarlo y amueblarlo en una plana elaborada con diagramas: axonométrico de la planta, pequeñas escenas interiores y una perspectiva aérea del conjunto.³⁶

En la planta se observa todo el programa arquitectónico y su distribución en blanco y negro; se conecta con las escenas interiores por medio de colores (rojo y azul), lo que refuerza su carácter diagramático. El dibujo es arquitectónico, aunque con cierto aspecto caricaturesco y muy detallado, al grado de mostrar juguetes, zapatos y otros objetos pequeños. Los esquemas interiores complementan la información del isométrico y además se acompañan de breves textos descriptivos.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Sin autor, “La casa del altiplano”, en José Tocavén (director), *La Voz de Michoacán*, No. 617, suplemento “Nosotras Decimos”, No. 59, Morelia, 25 de abril de 1954.

La casa se aprecia desde el exterior por medio de una muy pequeña perspectiva aérea ambientada con vegetación y plantada al centro del solar. Esto implica que la imagen habla más sobre la organización del espacio y los elementos decorativos y menos del aspecto total de la vivienda.

La propuesta está resuelta en un solo nivel, en una planta compartimentada de grandes dimensiones. A diferencia de las viviendas anteriores, esta regresa a la organización a través de vestíbulos, por lo que la sensación espacial es más caótica y cerrada. Alberga mayor cantidad de espacios: cocina, estancia, área de lavado, estudio, recámara conyugal, recámara para un estudiante, recámara de los niños y sólo un baño para toda la familia. A pesar de la aparente desorganización, se separan claramente dos áreas: pública y privada. Se aprecia un diseño más integral de las habitaciones, pues tanto los espacios de guardado como la cocina y las camas forman parte del conjunto (Figura 6).

En teoría, se enfatiza la dialéctica entre interior y exterior, y la racionalización del espacio, conceptos centrales del discurso moderno:

Sus líneas dignas pero hermosas, se armonizan con todos los paisajes de nuestra tradicional Mesa Central. Esta sobriedad, unida a la armonía entre el exterior y el interior, y a la utilización racional de toda la superficie mural, preside el estilo del mobiliario. Los muebles independientes son escasos a fin de obtener el máximo de espacio libre. Cada uno de ellos tiene alguna característica ingeniosa y, además, puede ser ordenado a un buen artesano y construirse en materiales baratos o caros, según las posibilidades de cada quien.³⁷

Sin embargo, en el dibujo se observan soluciones que contradicen lo anterior: la vivienda es compacta y, en términos constructivos, pareciera que todos los muros son de carga, ya que cuentan con las mismas dimensiones en el dibujo; lo anterior les otorga un aspecto muy macizo, el cual se refuerza por el uso de pequeñas ventanas para cada habitación. Esto la hace muy cerrada al exterior, aunque una esquina curva le da una estética medianamente moderna.

El lenguaje interior no está dado por el espacio en sí, sino por el mobiliario y la decoración, donde destacan el uso de líneas simples y modernas parecidas a algunos de los casos mencionados con anterioridad. No obstante, las pequeñas ventanas recuerdan más a una casa tradicional y menos a una vivienda moderna. Además, estas

³⁷ *Idem.*

ventanas están cubiertas por cortinas de aspecto pesado y cerrado, lo que aumenta la sensación de antigüedad. Por lo tanto, el lenguaje es contradictorio entre un espacio compacto y mobiliario moderno y dinámico.



Fig. 6. "La casa del altiplano", en suplemento "Nosotras Decimos", núm. 59.

Fotografía: CBP.

La casa del sol

“La casa del sol” es una propuesta para un clima tropical cuya infografía se compone de dos diagramas: un axonométrico del interior, de grandes dimensiones, y otro del exterior, bastante más pequeño, así como de fotografías de muebles que ilustran las posibilidades de acomodo de los espacios que conforman la casa. El diagrama interior está hecho a mano en blanco y negro y, más que un plano arquitectónico, parece una caricatura. En cambio, la perspectiva exterior sí cuenta con una representación arquitectónica donde el edificio, resuelto mayormente en blanco y negro, se complementa con pastos y vegetación en tonalidades de verde (Figura 7).³⁸

Las fotografías de los muebles se enfocan en el objeto mismo y, aunque conservan el fondo, no se reconoce ningún espacio que los contenga. Los muebles de las fotos son exactamente los mismos de la perspectiva interior, lo que hace pensar que el autor del dibujo se inspiró en ellos para establecer el “diseño” de la casa. Cabe señalar que el exterior no corresponde del todo con el interior, pues en la fachada se observa una terraza con una cubierta ligera y ventanales de piso a techo, mientras que en el isométrico las ventanas son pequeñas y no hay indicios de la terraza.

El programa es exactamente el mismo que en “La casa del altiplano” (Figura 6); la diferencia en cuanto a espacios se encuentra en la recámara del estudiante, que fue sustituida por la recámara de “la muchacha”, y se incorporó una especie de porche con una cubierta ligera en la fachada principal (este sólo se aprecia en la perspectiva exterior, no en la planta). De igual manera, los muebles ya no forman parte del diseño de la casa sino que son objetos aislados; incluso en la cocina desaparece la idea del mueble integral.

Al exterior, el lenguaje de la casa es moderno, de líneas limpias y volúmenes simples más acorde a las propuestas modernas de la época. Sin embargo, al interior, los espacios cerrados otorgan un aspecto más tradicional, al cual se suman muebles de formas clásicas con muchas líneas curvas, o bien de materiales tradicionales como el mimbre. Se observan algunos electrodomésticos modernos como la estufa, el wc y el lavabo, pero esto no cambia el aspecto tradicional de la casa.

El mobiliario de las cuatro piezas es conservador y sólido, siendo a la vez sencillo y de líneas puras. Este mobiliario se adapta a las paredes y a los huecos; una preocupación general domina

³⁸ Sin autor, “La casa del sol”, en José Tocavén (director), *La Voz de Michoacán*, No. 646, suplemento “Nosotras Decimos”, No. 64, Morelia, 30 de mayo de 1954.

la instalación: utilizar al máximo cada centímetro de espacio mural para recuperar lo más posible de espacio en el centro de las habitaciones. Por esta razón se sugiere en cada pieza, fuera de los muebles estrictamente tradicionales, el uso de algunos en madera o en mimbre que sin desentonar el conjunto, ofrecen todas las ventajas prácticas de los muebles modernos.³⁹



Fig. 7. "La casa del sol", en suplemento "Nosotras Decimos", núm. 64.

Fotografía: CBP.

Ya que el diseño está pensado para el trópico, pareciera ser que se define a partir del uso de muebles de mimbre y la colocación de una terraza, no como en la actualidad, que se busca el mayor provecho de los vientos dominantes y la apertura de los espacios hacia el exterior.

Epílogo: La casa del mañana en vidrio y acero

Aunque la serie de infografías sobre la vivienda moderna del año de 1954 fue la primera y la única, eventualmente se siguieron publicando planas con un contenido parecido. “La casa del mañana” fue la última infografía que se localizó, publicada en 1957. De formato similar, y abordaje casi idéntico, trata sobre el aprovechamiento de la luz a través del uso del vidrio y el acero.⁴⁰

Se ilustró con un diagrama que contiene el programa arquitectónico, un axonométrico interior amueblado y a color, y una perspectiva exterior en técnica bicromática. En el isométrico interior se aprecia el acomodo de los espacios y el mobiliario moderno, así como colores y texturas; este también contiene la ambientación exterior con vegetación, pisos y pastos, y por primera vez aparecen la figura humana y automóviles, lo que permite apreciar más fácilmente la escala de la propuesta. Los muebles son de un aspecto moderno, destacando las sillas de formas geométricas puras y dinámicas.

Estos elementos coinciden con la paleta de colores predominante en la época, que recae sobre tonos cálidos como naranja, amarillo, rojo, o más fríos como los verdes brillantes. La pequeña perspectiva exterior tiene un carácter más arquitectónico y, a pesar de la simpleza del dibujo, permite apreciar el uso del vidrio y el acero que ahí se mencionan. El centro de la columna es el isométrico interior, mientras que el diagrama con el programa y el diagrama exterior, de menores dimensiones, sólo complementan lo que se muestra en la imagen principal (Figura 8).

El programa se organiza en un solo nivel de planta libre donde los muros divisorios cierran las habitaciones de la zona privada, al igual que en “La casa de hoy” (Figura 4) y “La casa del mañana” (Figura 5). La zona pública, de grandes dimensiones, se compone del baño, una estancia con cuatro ambientes diferentes y chimenea, y la cocina

⁴⁰ Sin autor, “La casa del mañana en vidrio y acero”, en José Tocavén (director), *La Voz de Michoacán*, No. 1558, suplemento “Nosotras Decimos”, No. 216, Morelia, 28 de abril de 1957.

integral con un desayunador, espacios separados por otra división que aparenta ser de piedra o madera y una jardinera. La zona privada contiene la habitación conyugal y la recámara de los niños, ambas con clósets que forman parte de la construcción.



Fig. 8. "La casa del mañana en vidrio y acero", en "Nosotras Decimos", núm. 1558.

Fotografía: CBP.

Tanto en planta como en la perspectiva exterior se hace énfasis en el uso de grandes ventanales de vidrio, lo que determina el lenguaje de la vivienda al convertirla en una construcción "ultra moderna", donde la relación con el exterior es muy fuerte, y la iluminación y ventilación naturales son de suma importancia. Por primera vez se incorpora vegetación al interior de la vivienda, lo que le da una estética más acabada y hasta hogareña. En la perspectiva exterior se aprecia el uso de una losa plana

ultra-delgada recargada sobre muros macizos de piedra y un perfil metálico. Esta rememora la síntesis espacial y material del pabellón de Barcelona.

La casa se ubica al centro del solar, con cuatro fachadas, y el acceso se encuentra sobre la estancia sin vestibular. El programa también plantea un *garage* en una esquina del terreno, completamente separado de la casa, lo que recuerda la clásica configuración de una vivienda norteamericana. Su aspecto es más bien utilitario, casi completamente cerrado, sólo iluminado por una ventana alta y alargada de pequeñas dimensiones. Se observa la intención del diseño de los espacios exteriores a través de la colocación de distintas especies de vegetación y el acomodo de los pisos en la terraza y el camino que rodea el edificio.

Reflexiones finales

La influencia que los medios impresos han tenido en el desarrollo cultural desde el siglo xix es innegable, tal como sucedió con la difusión y apropiación de la arquitectura moderna en el mundo durante la primera mitad del siglo xx. México no escapó a esto y las revistas de arquitectura conformaron uno de los vehículos más importantes para acercar este conocimiento a los especialistas como arquitectos y constructores.

Sin embargo, fue a través de los periódicos que la sociedad en general, las familias mexicanas y, en especial, las amas de casa, tuvieron acceso a estas nuevas viviendas, representativas de un nuevo modo de vida enmarcado dentro de la idea del *hogar moderno*. Los diarios de circulación nacional y local difundieron ampliamente los ideales de la modernidad, que poco a poco permearon en el imaginario de la gente. De esta manera, “Nosotras Decimos” acercó a los lectores michoacanos estas ideas, a través de recursos gráfico-periodísticos de fácil lectura y fuerte atractivo visual, coincidiendo con lo que circulaba en otras publicaciones a nivel nacional, e incluso internacional.

Y aunque se sabe que el diseño y construcción de las primeras aproximaciones a la vivienda moderna en Michoacán durante las décadas de los cuarenta y cincuenta responden a diferentes factores, el papel de la publicación de los suplementos semanales como el que aquí se presenta, o el ya mencionado “Jueves de *Excélsior*”, fue determinante en la construcción de un imaginario moderno en las familias de la época.⁴¹

⁴¹ A partir de los años cuarenta el papel de los ingenieros fue determinante en la construcción de numerosas viviendas unifamiliares y en serie en las colonias aledañas al Centro Histórico de la ciudad de Morelia, hechas a base de concreto y organizadas en planta compacta, alejadas totalmente de los

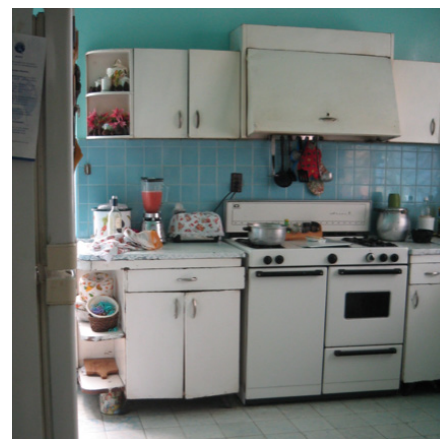
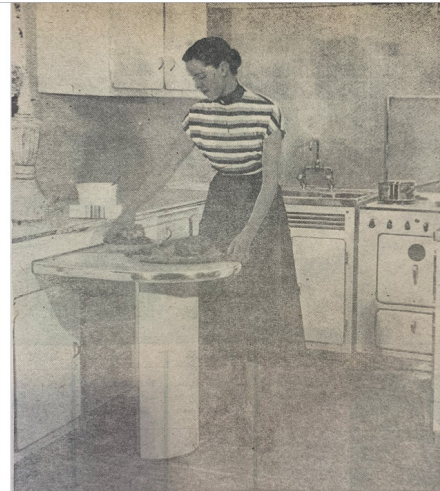
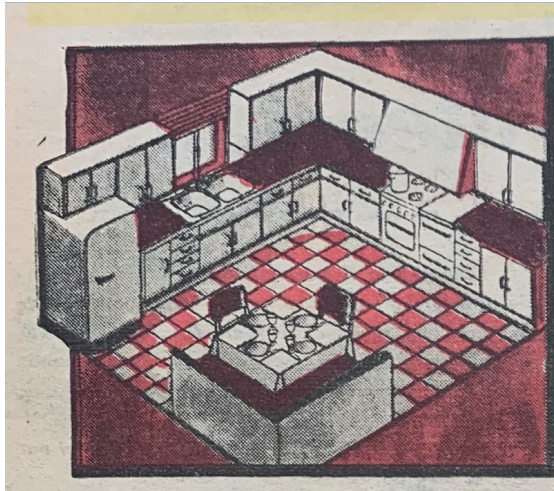


Fig. 9. Comparación entre "La casa del altiplano" y la cocina de la plana "Mesas nuevas para cocinas modernas", del suplemento "Nosotras Decimos" (1954) con la "Casa Ortiz" construida en Morelia (1954) y ubicada en la calle Antonio Alzate, No. 894, Centro.
Fotos: CBP.

Tal es el caso de la “Casa Ortiz”, construida en el año de 1954 por los ingenieros Rodríguez Voirol en Morelia (Figura 9), la cual, en palabras de la señora Lupita Ortiz: “[...] le gustó mucho pues se parecía a las casas que salían en los periódicos que su esposo le compraba [...]”.⁴² O de la vivienda construida por don Luis Penilla en la década de los cincuenta, en Yurécuaro, Michoacán, quien decía que: “la fachada de la casa la copié del “Jueves de *Excélsior*””.⁴³

Finalmente, al revisar el contenido de las unidades de análisis se observa que, en el suplemento del año 1954 existe una fuerte dicotomía entre la imagen de la vivienda moderna y el diseño interior; mientras que las casas tienen una estética funcionalista dada por sus muros lisos de concreto, grandes ventanales y espacios diferenciados, la propuesta de mobiliario en algunos casos sigue siendo clásica y tradicional, lo cual provoca un choque de lenguajes.

Estas contradicciones también se encuentran en viviendas que se construyeron en la época, como es el caso de la “Casa Jury” edificada por el ingeniero Vicente Mendiola en el año de 1950 (Figura 10), o la casa ubicada en Juan Escutia, núm. 91, de los ingenieros Rodríguez Soto, cuyo mobiliario y decoración tienen una fuerte estética clásica contra las líneas modernas de ambos casos.

Con el tiempo, el suplemento fue perdiendo fuerza hasta que dejó de publicarse en la década de los sesenta. El interés por fortalecer los ideales de la modernidad dentro del entorno doméstico a través de la idea del *hogar moderno* fue disminuyendo y dio paso a otros temas más diversos, emparejados con los cambios culturales que poco a poco transformaron el mundo.

esquemas virreinales. Consultar: Claudia Bustamante Penilla, “La vivienda moderna en Morelia: ¿una moda o respuesta al modo de vida?”, en Catherine R. Ettinger y Salvador García Espinosa (Coords.), *Michoacán: arquitectura y urbanismo. Patrimonio en transformación*, Facultad de Arquitectura, UMSNH, Morelia, 2008. Claudia Bustamante Penilla, “La vivienda residencial en Morelia como muestra de la modernización arquitectónica”, en Catherine R. Ettinger (Coord.), *Modernidades arquitectónicas en Morelia, 1925-1960*, Facultad de Arquitectura, UMSNH, Morelia, 2010. Claudia Bustamante Penilla, “El surgimiento de una nueva arquitectura habitacional en Morelia: 1940-1955”, en Luis Alberto Mendoza Pérez (editor), *La enseñanza y construcción de historias regionales en arquitectura*, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2011. Entre otros.

⁴² Testimonio obtenido en entrevista realizada por la autora a la señora Lupita Ortiz Montoya en el año de 2008.

⁴³ En el caso de la “Casa Penilla”, la fachada está configurada a través de un porche de forma circular sostenido por pilotes sobre el cual se colocó una terraza jardín. Testimonio obtenido en entrevista realizada por la autora a la señora Rosario Penilla, hija del constructor, en el año de 2008.

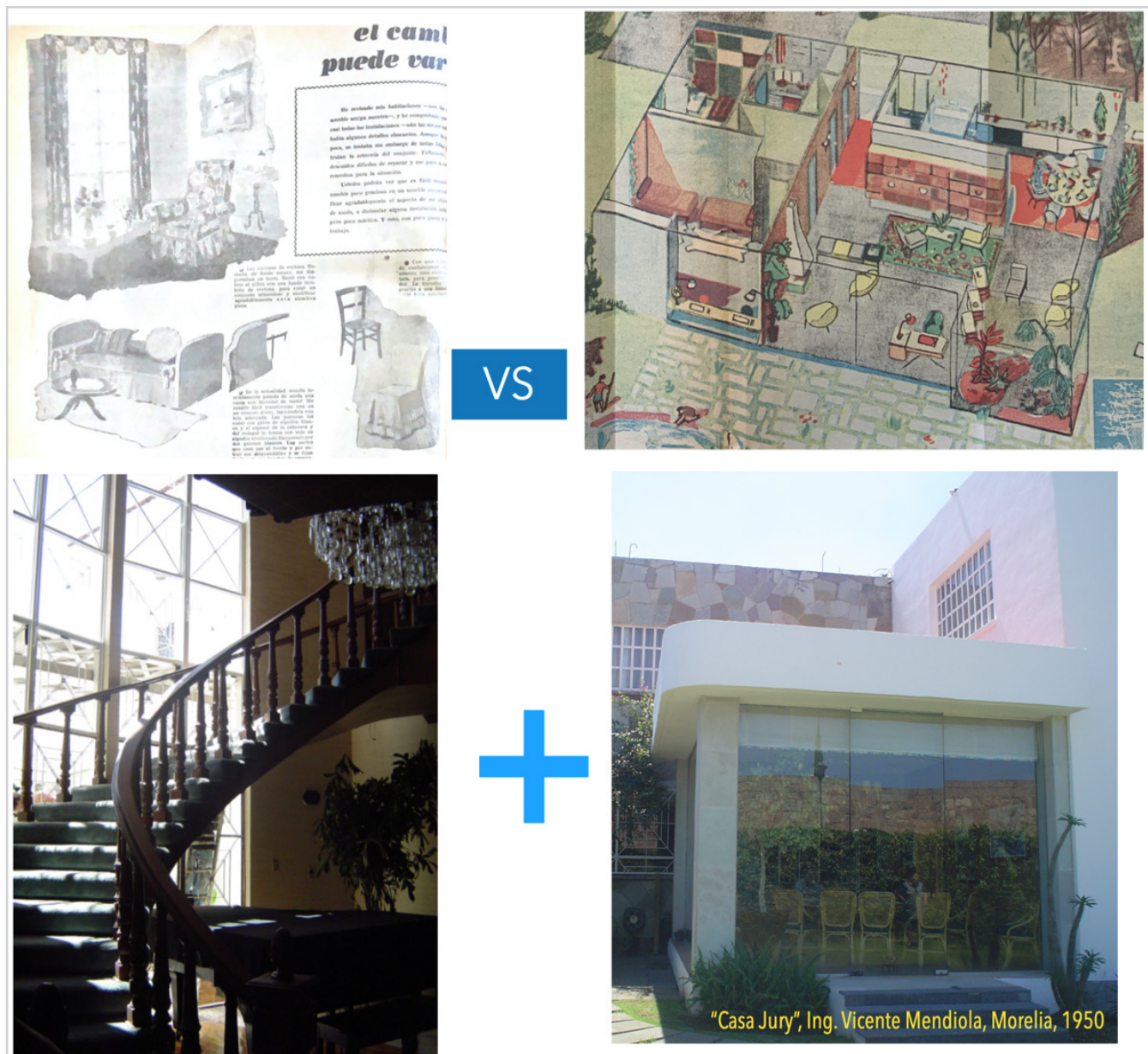


Fig. 10. Muebles y decoración clásica en convivencia con líneas modernas y simples, tanto en el suplemento "Nosotras Decimos" (1954) como en la "Casa Jury" (1950).

Fotos: CBP.

Referencias

- CANGA, Larequi, *El diseño periodístico en prensa diaria*, Barcelona, Bosch, 1994.
- Clarín, *Manual de estilo*, Buenos Aires, Ed. Aguilar, 1997.
- CRUZ González Franco, María de Lourdes, *La casa en la Ciudad de México en el siglo XX. Un recorrido por sus espacios*, Ciudad de México, UNAM, Facultad de Arquitectura, 2016.
- DE PABLOS Coello, José Manuel, "Infoperiodismo, paradigma de periodismo visual impreso", en *Cuadernos de Periodismo*, España, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad de La Laguna, 1992.
- FLORES-Rodríguez, Carlos E., "Sobre el modernismo provinciano en México. La Casa de la Semana en Jueves de *Excélsior*", en *ACE Architecture, City and Environment*, vol. 16, núm. 47, octubre 2021, en: [<https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/357780/10371-13049?sequence=1&isAllowed=y>]. Fecha de consulta: abril, 2022.
- HEYNE, Hilde, *Architecture and Modernity. A critique*, Massachusetts, MIT Press, 1999.
- , "Engaging Modernism", in Hubert-Jan Henket & Hilde Heynen (editors), *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, Rotterdam, 010 Publishers, Rotterdam, 2002.
- MCLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996.
- MINERVI, Mariana y Ana Pedrazzini, "El protagonismo de la imagen en la prensa", *Revista Latina de Comunicación Social*, vol. 7, núm. 58, Canarias, julio-diciembre, 2004 [versión digital].
- Sin autor, "Cómo alojar el televisor", en José Tocavén Lavín (director), *La Voz de Michoacán*, núm. 1547, suplemento "Nosotras Decimos", Morelia, núm. 201, 13 de enero de 1957.
- Sin autor, "Mesas nuevas para cocinas modernas", en José Tocavén Lavín (director), *La Voz de Michoacán*, núm. 562, suplemento "Nosotras Decimos", núm. 50, Morelia, 21 de febrero de 1954.
- Sin autor, "La casa de hoy: luminosa y adecuada al clima", en José Tocavén Lavín (director), *La Voz de Michoacán*, núm. 580, suplemento "Nosotras Decimos", núm. 53, Morelia, 14 de marzo de 1954.
- Sin autor, "La casa del altiplano", en José Tocavén Lavín (director), *La Voz de Michoacán*, núm. 617, suplemento "Nosotras Decimos", núm. 59, Morelia, 25 de abril de 1954.

- Sin autor, "La casa del mañana: el espacio funcional", en José Tocavén Lavín (director), *La Voz de Michoacán*, núm. 593, suplemento "Nosotras decimos", núm. 55, Morelia, 28 de marzo de 1954.
- Sin autor, "La casa del mañana en vidrio y acero", en José Tocavén Lavín (director), *La Voz de Michoacán*, núm. 1558, suplemento "Nosotras Decimos", núm. 216, Morelia, 28 de abril de 1957.
- Sin autor, "La casa del sol", en José Tocavén Lavín (director), *La Voz de Michoacán*, núm. 646, suplemento "Nosotras Decimos", núm. 64, Morelia, 30 de mayo de 1954.
- Sin autor, "La luz: encanto de la vida", en José Tocavén Lavín (director), *La Voz de Michoacán*, núm. 290, suplemento "Nosotras Decimos", Núm. 2, Morelia, 22 de marzo de 1953.
- Sin autor, "La sala-comedor", en José Tocavén Lavín (director), *La Voz de Michoacán*, núm. 368, suplemento "Nosotras Decimos", núm. 17, Morelia, 5 de julio de 1953.
- Sin autor, "Originalidad y belleza en funcionales mesitas de labor", en José Tocavén Lavín (director), *La Voz de Michoacán*, núm. 754, suplemento "Nosotras Decimos", núm. 82, Morelia, 3 de octubre de 1954.
- Sin autor, "Poco espacio y poco dinero", en José Tocavén Lavín (director), *La Voz de Michoacán*, núm. 730, suplemento "Nosotras Decimos", núm. 78, Morelia, 5 de septiembre de 1954.
- TOCA Fernández, Antonio, "Evolución de la crítica de la arquitectura en México", en *Tiempo en la casa*, núm. 38, suplemento "Casa del tiempo", Ciudad de México, UAM, marzo de 2017.
- TOCAVÉN Lavín, José (director), *La Voz de Michoacán*, año VI, núm. 280, Morelia, 10 de marzo de 1953.
- VASCONCELOS, José, "El hogar", en José Tocavén Lavín (director), *La Voz de Michoacán*, suplemento "Nosotras Decimos", año VII, núm. 651, Morelia, 6 de junio de 1954.
- VILCHES, Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1987.
- _____, *La lectura de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1999.

PARTE III

IMAGEN, TEXTO Y CONTEXTO. A PROPÓSITO DEL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA, LA IMAGEN URBANA Y EL TURISMO EN EL MICHOACÁN DE LA POSREVOLUCIÓN

Catherine R. Ettinger y Eugenio Mercado López

Introducción

En la historiografía de la arquitectura del periodo de la posrevolución en México han dominado dos temáticas. Por una parte, las arquitecturas que respondían a las prioridades de la Revolución mexicana, como la educación, la salud pública y la vivienda colectiva y, por otra, el rol de la arquitectura en la construcción de una identidad nacional a través de los estilos neocolonial y neoindigenista. El turismo, sin duda una cuarta prioridad de la Revolución, y la arquitectura que propició poco aparecen en las narrativas construidas acerca del periodo, esto a pesar de compartir con las otras temáticas un interés social y el despliegue de lenguajes que refieren la mexicanidad.

Referente a la arquitectura para el turismo, hay dos temáticas distintas. La primera, relativa a las intervenciones urbanas realizadas para homogeneizar algunos poblados y garantizar una imagen atractiva para el turismo. La segunda refiere a la arquitectura propiamente, los hoteles y gasolineras que darían servicio directo a los visitantes. Ambas se vinculan con la creación de imaginarios que serían útiles para la promoción turística.

La falta de estudios sobre la temática se relaciona en parte con la poca visibilidad de los fenómenos. Por un lado, hay poca conciencia de las intervenciones que crearon poblados típicos como Pátzcuaro o Taxco, por nombrar sólo dos que ahora han adquirido importancia. Suponemos que su carácter es histórico, sin reparar en las importantes intervenciones en los años treinta y cuarenta que les dieron su carácter actual.

En relación con la arquitectura, es de recordarse la importancia del automovilismo en el crecimiento del turismo hacia México durante los años treinta y cuarenta. La Carretera Panamericana fue inaugurada en 1936 en su tramo de Laredo a Ciudad de México y Acapulco, e inmediatamente dio lugar a un *boom* turístico, gracias en parte a la moda del automovilismo que prometía al turista la posibilidad de explorar nuevos paisajes y visitar pueblos no accesibles por viajes en tren. En Michoacán, la obra que incorporó el estado al turismo en forma definitiva fue la carretera México-Morelia-Guadalajara, concluida en 1939, gracias a la cual se facilitó el acceso de visitantes a poblaciones típicas y bellezas naturales a lo largo de su recorrido.

Mucho del equipamiento turístico se desarrolló al borde de estas carreteras y sus ramales, en pequeños poblados donde no había requisitos de licencias de construcción y no se cuenta con tales documentos. Adicionalmente, debido a los cambios en las carreteras, la modificación de rutas, la sustitución de algunos tramos con autopistas y la misma modernización del equipamiento, muchos edificios han desaparecido. Ante esta situación y la imposibilidad de contar con fuentes tradicionales para la historiografía, las fuentes gráficas se vuelven centrales; en particular, imágenes poco comunes para la historiografía de la arquitectura, como son las tarjetas postales, los folletos promocionales y las imágenes que aparecen en las guías de turismo.

Por lo anterior, las representaciones impresas vinculadas al turismo son una fuente no sólo para entender puntualmente la arquitectura, sino para adentrarnos también en el tema de los imaginarios que se buscaba crear o promover, en gran medida como respuesta a la mirada del turista. Sin embargo, para su uso falta, en primer lugar, comprender la naturaleza del material y las limitaciones que presenta para el trabajo historiográfico. Por otra parte, falta contextualizarlas, es decir, insertarlas en el discurso del momento y en las políticas públicas en materia de conservación y promoción turística.

En el presente texto se revisa el uso de las representaciones de la arquitectura en tarjetas postales, anuncios y guías turísticas, particularmente aquellas relativas a establecimientos de hospedaje, alimentación y estaciones de servicio de gasolina en México, publicadas en las primeras cuatro décadas del siglo xx. Asimismo, se aportan algunas consideraciones metodológicas para el análisis de ese tipo de elementos como fuentes de información para la historia de la arquitectura, reconociendo las dificultades implícitas en su uso. Adicionalmente, se exponen las formas y posibilidades para el análisis de fuentes escritas, en particular aquellas relacionadas con la legislación, sugiriendo las aproximaciones metodológicas para su análisis. Se trata el

caso de las notas de prensa, la legislación y testimonios escritos de actores políticos y académicos de la época, que permiten configurar un contexto para lograr una mejor lectura e interpretación de la imagen en su momento histórico.

La relevancia de este tipo de estudios para el caso de Michoacán, estriba en que la imagen urbana de poblaciones típicas y centros históricos se percibe por parte de sus habitantes y visitantes como un legado del pasado remoto; en tanto, los estilos arquitectónicos de los hoteles o estaciones de servicios que aparecieron en la etapa inicial del turismo en el estado, se advierten como producto de una moda estilística y de un pensamiento nacionalista. En esa valoración se desconoce casi por completo la forma en que el turismo incidió en el modelado de las expresiones de cultura material e inmaterial y como producto de un programa de gobierno que desarrolló estrategias y legislación de fomento al turismo que tuvo como base el aprovechamiento económico del patrimonio cultural a través de esa actividad. El uso de imágenes turísticas y otras fuentes no convencionales que aquí se presenta, permite desentrañar y comprender el complejo contexto en que se han modelado y producido la arquitectura y el escenario urbano en la historia reciente de Michoacán.

Las tarjetas postales y anuncios publicitarios como fuentes historiográficas

Los materiales provenientes de la promoción turística –anuncios publicitarios y tarjetas postales– son abundantes, sobre todo el caso de las tarjetas postales. Se trata de imágenes que circulaban con facilidad y que estaban al alcance de un sector importante de la población. A partir de la invención del *Real Photo Postcard* en los años cuarenta del siglo pasado, las tarjetas postales podían ser producidas por cualquier persona con cámara fotográfica y medios para la reproducción; siendo así, se convirtieron en una manera común de difusión de los servicios turísticos. Hoteles, restaurantes y estaciones de servicio fabricaban y vendían tarjetas que servirían de anuncio de sus servicios. En este tipo de tarjeta postal, a diferencia de las típicas escenas urbanas, de monumentos o vistas panorámicas, se incluyó una arquitectura sencilla que, de otra manera, no sería documentada. Para el caso del estudio del equipamiento turístico en la carretera Panamericana, se trata no sólo de una arquitectura prácticamente desaparecida, sino también de una arquitectura poco retratada en otros tipos de imágenes. Los moteles

y las gasolineras a pie de carretera no aparecen en la fotografía de las ciudades, que se interesaron primordialmente por los hoteles urbanos. Por otra parte, en muy pocos casos se encuentran referencias a los arquitectos que los construyeron. Con el paso del tiempo y los cambios en las rutas, muchas de esas edificaciones desaparecieron o fueron modificadas, por lo que las tarjetas, los folletos y los anuncios en guías de turismo se convierten en fuentes que permiten conocer las características de esta arquitectura.

Cabe mencionar que hay algunas dificultades con estas fuentes. En primer lugar, es muy difícil su estudio sistemático: el poco aprecio por estos medios efímeros llevó no sólo a que no se conservaran en archivos, bibliotecas u otros repositorios, sino también a que no haya una clasificación universal que permita su ubicación; aunque esta situación está cambiando en algunos repositorios y colecciones que se integraron de forma azarosa, al igual que su conservación.¹ En ocasiones, estos acervos son muy vastos y responden a intereses de los coleccionistas y de los repositorios, por ejemplo, las colecciones relacionadas con la Revolución mexicana.² Es decir, las colecciones no son representativas sino resultado de la casualidad y de los intereses particulares de los coleccionistas. A diferencia de la documentación de archivo, estas imágenes suelen aparecer completamente descontextualizadas, sin la posibilidad de conocer sobre la autoría y el contexto de su producción.



Fig. 1. Ejemplo de tarjeta de lino que retrata el hotel Huizache en Coahuila, con información para turistas en el anverso.

Colección: C. Ettinger.

¹ Teresa Matabuena Peláez, Julia Palacios Franco, Marisela Rodríguez Lobato y María Cristina Sánchez de la Vara, *Percepciones de México a través del uso de la tarjeta postal*, vol. II, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2015.

² *Ibidem*.



Fig. 2. Ejemplo de tarjeta postal *Real Photo* de Desentis con vista panorámica de Mazatlán, que permitiría el estudio de la historia de los hoteles en esta ciudad costera.
Colección: C. Ettinger.

Otra de las dificultades con las que se enfrenta este tipo de documentos es el fechamiento. La técnica y los materiales con que se plasmaba la imagen arroja un rango; por ejemplo, las tarjetas de lino texturizado con la aplicación de color fueron comunes entre 1930 y 1944, y los *Real Photo* a partir de los años cuarenta (Figuras 1 y 2). En pocos casos se puede establecer con precisión la fecha en que se realizó la toma fotográfica. Las fechas de envío, cuando aparecen, ayudan a datar, pero sin certeza alguna, aunque en ocasiones esa información resulta de mucha ayuda.³ Adicionalmente, la firma del fotógrafo o de la casa productora puede auxiliar en determinar la época.⁴

Con referencia a la cuestión de autoría, hay muchas tarjetas firmadas por el fotógrafo o por la casa productora. En algunas clasificaciones no se distingue entre estos dos roles, que pueden coincidir o no. Es un dato de suma relevancia cuando se quiere usar el material para historiar, pues la procedencia del fotógrafo y la posibilidad de comprender la motivación, la perspectiva que llevó a la selección del sujeto, del encuadre, de la técnica, son claves para la interpretación. Como lo ha señalado Fernández Tejeda: aunque había un "registro notarial, el plagio o la reimpresión de tarjetas con otro nombre no se podía evitar", por lo que "en muchos casos es difícil saber si se trata de una original o una copia".⁵ En este sentido, la posibilidad de indagar las motivaciones de la mirada del fotógrafo se dificulta.

³ Mary L. Martin y Tina Skinner, *Architecture of Old Mexico. Vintage Views of Spanish Colonial Courtyards, Facades, Streetscapes, & Interiors*, Atglen, Pennsylvania, Schiffer Publishing, 2007, p. 7.

⁴ Teresa Matabuena, et al., *Op. cit.*

⁵ Citado por Teresa Matabuena et al., *Op. cit.* p. 34.

En la gran mayoría de los casos, se sabe que las imágenes se produjeron con la finalidad de venta turística y de representación de sitios y sus atractivos. No obstante, hay una diferencia entre la imagen que se gestaba para promover un sitio y aquella que estuvo tomada como recuerdo; en cada caso, son el resultado de una selección de quien promueve o pretende vender las imágenes, o bien de aquel que desea retener la experiencia del viaje y un momento significativo de su vida. Otro grupo de tarjetas responde directamente al propietario, quien las crea para difundir sus establecimientos o para regalar al visitante a manera de recuerdo. La prevalencia de tarjetas que muestran hoteles atestigua la importancia de su uso en la promoción de los establecimientos (Figuras 3 y 4).

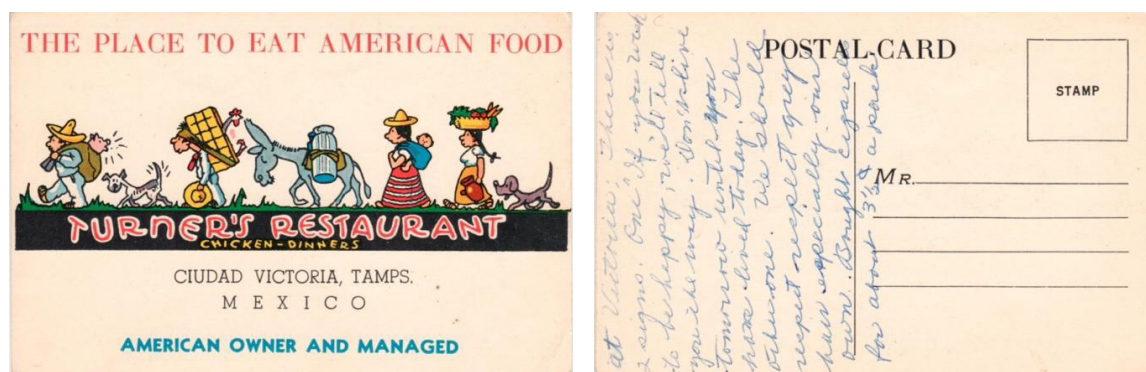


Fig. 3. Tarjeta postal de anuncio para *Turner's Restaurante*.
Colección: C. Ettinger.

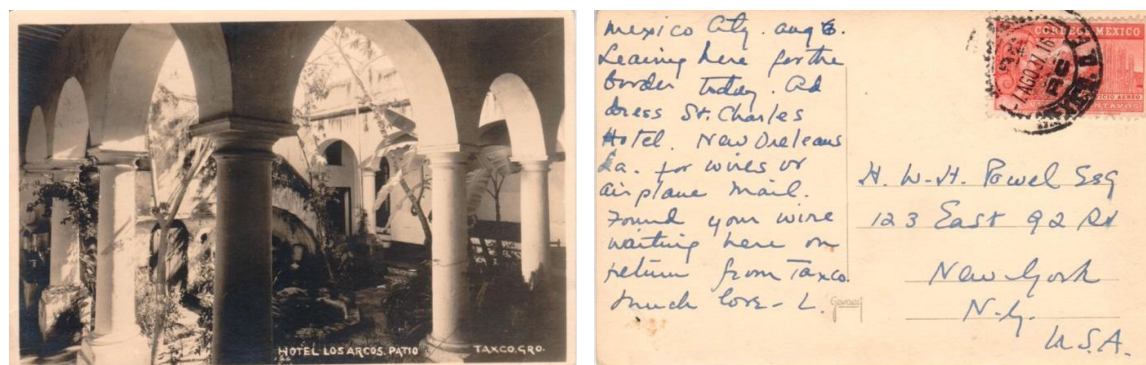


Fig. 4. Tarjeta de *Hotel Los Arcos* en Taxco con vegetación tropical.
Colección: C. Ettinger.

Las imágenes fotográficas de promoción turística suelen seguir ciertas fórmulas y se encuentran las mismas perspectivas una y otra vez. El gusto por la vista panorámica en picada es común en tomas generales, en donde los edificios aparecen insertos en el paisaje. Estos se prestan para tomas de paisajes lacustre, pero también para ciudades coloniales y poblados típicos.

Para el caso de las tarjetas de promoción de establecimientos de servicio al turismo, los corredores y patios tradicionales son escenas comunes, principalmente para el caso de alojamientos; en interiores, pisos de barro, mobiliario tradicional y chimeneas. Un elemento que suele estar presente en las representaciones de estos establecimientos es la vegetación, que enfatiza las conexiones entre espacios interiores y exteriores y la vida al aire libre en los trópicos.

Un tercer rubro de representaciones refiere el caso de los montajes que, en algunos casos, siguen la tradición decimonónica de los *tipos* que representaban grupos sociales y oficios.⁶ Para las primeras décadas del siglo xx habían aparecido representaciones de la tehuana, la china poblana y otras figuras representativas de las regiones de México; en este sentido, “[...] los pintores y los grabadistas no trabajaban pensando en los futuros historiadores, y lo que a ellos o a sus clientes les interesaba puede no haber sido una representación exacta de una calle urbana”.⁷ Se entiende desde luego que la fotografía es distinta a la pintura en las posibilidades de manejo, pero se observan muchas tarjetas que utilizan el *collage* como manera de crear nuevas imágenes; en otra modificación sustancial del aspecto *real* se aplicaba color a las tarjetas, que es una manera de limpiar la imagen y de modificarla en aras de comunicar algunas ideas sobre México. Así, aparecen montajes de mexicanas *típicas* con fondos de arquitectura tradicional, como parte de la promoción de un imaginario sobre el país.

El uso más claro de la tarjeta es la identificación de las características materiales de los edificios. Permite, como lo mostraron Arreola y Burkhart, conocer la evolución de edificios o calles e identificar edificios desaparecidos.⁸ Pero, en relación con el turismo, contienen otros mensajes en torno a los imaginarios y las intenciones de

⁶ Isabel Fernández Tejedo, *Memories of Mexico: Mexican Postcards 1882-1930*, Ciudad de México, Banobras, 1994, p. 34.

⁷ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 85.

⁸ Daniel Arreola y Nick Burkhart, “Photographic Postcards and Visual Urban Landscape”, *Urban Geography*, vol. 31, núm. 7, 2010, pp. 885-904.

representar a México. Igual que sucedía en los retratos de estudio, en ocasiones las imágenes de las tarjetas eran montadas.

El estudio de las tarjetas en México ha permitido reconocer las características de las estaciones de servicio de la carretera; el modelo que empleó Pemex a partir de 1936 utilizó lenguajes *regionales* con arcos de medio punto, muros blancos, teja roja. Pocas de estas estaciones siguen en funciones y las tarjetas, así como los anuncios en guías, han sido fuentes importantes para comprender no sólo su estética sino también sus funciones en representar a México y en crear lugares recordables en la carretera. Hay referencias a pintura mural en las estaciones de servicios, así como de tiendas de artesanías y comedores.

A través de las postales se han podido identificar las tipologías comunes de alojamientos y de restaurantes a pie de las carreteras y en algunos poblados. Se sabe que los *tourist courts* de los años treinta y cuarenta del siglo pasado se desarrollaron en amplios jardines con habitaciones independientes y espacio para el automóvil gracias a las imágenes de las tarjetas postales. No hay otras fuentes que permitan conocer este eslabón entre el hotel urbano y el motel de cadena que aparecería unos años después (Figura 5).



Fig. 5. *California Courts* en Monterrey, Nuevo León. Difícilmente se podrían conocer las características de alojamientos de este tipo si no fuera por las tarjetas postales.

Colección de C. Ettinger.

En las postales han aparecido algunos que refieren lugares para comer, como *Turner's* o el Merendero el Charro, que muestra una arquitectura efímera que poco ha sobrevivido. En ambos casos, se observa que no sólo se promueve el negocio, sino también se construye una imagen de un México tradicional y estereotipado.

Las tarjetas postales, además de tener un uso como recuerdo o para promover sitios turísticos, eran en ocasiones publicitarias de negocios privados. Sobre todo, después de que se desarrolló el *Real Photo Postcard*, que permitía a cualquier persona con cámara fotográfica producir una tarjeta, fueron usados por propietarios de hoteles, estaciones de servicio y restaurantes para difundir sus negocios.

En todo caso, hay que advertir la riqueza de las tarjetas como fuentes pues nos proveen no sólo de una información testimonial de las características materiales de los edificios, sino también revelan intenciones en la manera de presentar al país a los visitantes extranjeros. Las perspectivas, la vegetación, el paisaje, la selección de detalles y de vistas comunicaban.

Un aspecto relevante es la notoria presencia de algunos lugares como Taxco, Cuernavaca y Pátzcuaro antes de que fueran ciudades propiamente turísticas. Las tarjetas postales participaron en la creación de estos sitios como destinos y como representación de la vida pintoresca en México. De igual manera, la selección de monumentos a representarse participó en la gestión de identidades locales, regionales y nacionales.

Si bien la imagen con usos vinculados con el turismo permite acercarnos a una arquitectura que de otra forma permanecería en el anonimato, la comprensión de las características de las edificaciones y de las poblaciones visitadas por los turistas requiere de realizar la reconstrucción histórica del contexto social, económico y político de la época, lo cual rebasa las posibilidades de transmitir información de la imagen. Es por ello que es importante acudir a otro tipo de fuentes no convencionales en el estudio de la arquitectura, como se verá enseguida.

Las notas de prensa y la legislación

Indagar el contexto de la época de estudio permite una mejor comprensión de la producción arquitectónica, ya que es "[...] es un hecho histórico, producto de una sociedad y de un momento determinado [...], es el resultado de una serie de factores y condicionantes que influyeron en su creación [...]";⁹ es parte de los acontecimientos que en su conjunto reflejan el concepto de mundo imperante en la sociedad en que se produce y de las múltiples influencias que la configuran.

⁹ José Antonio Terán Bonilla, "Consideraciones que deben tenerse en cuenta para la restauración arquitectónica", en *Conserva*, núm. 8, 2004, p. 102.

Es en ese sentido que las notas de prensa, la legislación, así como las declaraciones y el discurso de políticos e intelectuales se presentan como fuentes de información de interés para comprender el origen, la evolución y los efectos del vínculo entre el turismo, la arquitectura y una imagen urbana representativas de lo mexicano en las primeras décadas del siglo xx.

Las notas de prensa relacionadas con el turismo en México durante la temporalidad de estudio constituyen un amplio universo de trabajo. En ellas se dio cuenta de la difusión e impacto del turismo en el ámbito regional y nacional del país.¹⁰ Asimismo, a través de ellas se puede establecer el proceso de circulación de ideas que propició la difusión de esa nascente actividad y su adopción para integrarse en los planes y programas de los gobiernos posrevolucionarios de este país. Por su parte, la legislación de la época permite identificar diversos documentos relacionados con el fomento del turismo y su relación con la protección legal del patrimonio cultural de la nación durante esa etapa en la historia nacional. Asimismo, existen testimonios escritos por actores políticos y del ámbito académico de la época que permiten adentrarse en ese contexto social y económico, así como en las motivaciones ideológicas de las políticas culturales y turísticas del Estado mexicano en esa temporalidad.¹¹

La utilización de esas fuentes de información ha sido frecuente en nuestra disciplina, sin embargo, en la mayoría de los casos se limita a la elaboración de fichas de trabajo con miras a contextualizar los proyectos y las obras en estudio. Esto deriva de la propia formación del arquitecto, más vinculada con lo visual y la materialidad, propios de su quehacer profesional, que con lo abstracto de las ideas plasmadas en los textos. No obstante, su potencial se manifiesta al acercarse a técnicas de análisis utilizadas en el estudio de fuentes escritas; particularmente nos referimos al análisis de contenido y al análisis de discurso.

El análisis de contenido se refiere a un conjunto de procedimientos interpretativos de textos que tienen por objeto elaborar y procesar datos relevantes sobre las condiciones en que se produjeron esos textos o en su empleo posterior, para lo cual se utilizan “[...] técnicas de medida, a veces *cuantitativas* (estadísticas basadas en el recuento de unidades), a veces *cualitativas* (lógicas basadas en la combinación de

¹⁰ Eugenio Mercado López, “El turismo en la provincia mexicana, notas de prensa 1886.1945”, en *Revista PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 2021, vol. 19, núm. 2, pp. 369-381.

¹¹ Eugenio Mercado López, *Turismo, imagen urbana y arquitectura en las políticas públicas. México en las primeras décadas del siglo xx*, Morelia, UMSNH - Red Centros Históricos Conacyt, 2020.

categorías) [...]”.¹² Este análisis debe incluir la definición de las categorías de análisis, las unidades de análisis, así como del sistema de recuento o de medida. Existe una diversidad de instrumentos susceptibles de utilizarse, acordes con la naturaleza del documento; asimismo, mediante un proceso estadístico es factible identificar cuantitativamente términos o palabras, campos semánticos, hábitos verbales, o bien la ocurrencia o ausencia de los mismos, lo cual es una herramienta básica, pero útil, para identificar la relevancia de ciertas ideas en un texto.¹³

A partir de esta técnica, se ha podido corroborar el peso que tuvieron los intereses económicos y políticos en el surgimiento del turismo en México y su vínculo con las expresiones culturales; el traslado casi literal del modelo turístico europeo hacia Iberoamérica a través de España; la búsqueda de un estilo arquitectónico y de una imagen urbana representativa de lo nacional como rasgo compartido por diversos países del Nuevo Continente; así como el inicio de la configuración de una imagen turística como versión simplificada y representativa de los valores nacionales y regionales, para diferenciarse de las tendencias globalizadoras.

Igualmente, se ha confirmado un primer auge del turismo en México en la década de los treinta del siglo pasado, como una tendencia creciente que se generó a partir de las últimas décadas del siglo XIX, al identificar que las notas sobre el tema se generaron primordialmente entre 1929 y 1941.¹⁴ Pero estos últimos datos también hablan del sentido ideológico del turismo y la cultura durante esa época, y en particular la utilización de la prensa, de la arquitectura y de la imagen urbana como material ideológico, lo cual hizo necesario acercarse al análisis del discurso para su mejor comprensión.

A partir del concepto de la ideología en su acepción marxista, se han tratado de encontrar las intenciones detrás de los postulados de los grupos dominantes;¹⁵

¹² José Luis Piñuel Raigadas, “Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido”, en *Estudios de Sociolingüística*, vol. 3, núm. 1, 2002, p. 7.

¹³ Existen herramientas gratuitas en la web que permiten realizar los procedimientos de conteo de palabras, recurrencia y estadísticas, las cuales proporcionan palabras claves y visualización de resultados en diversos formatos. Algunas de estas herramientas son sencillas y ofrecen resultados limitados, como el simple conteo de palabras (Lexicool), en tanto que otras son más complejas y permiten contar con datos relevantes para la interpretación de textos (Voyant tools). Asimismo, existen programas especializados con un costo que prometen recursos adecuados para la investigación (Maxqda; QDA Miner, etc.).

¹⁴ Eugenio Mercado López, “El turismo en la provincia mexicana...”, *Op. cit.*, pp. 369-381.

¹⁵ Antonio Gramsci, *La política y el Estado moderno*, Premio Editora, Ciudad de México, 1979; Hugues Portelli, *Gramsci y el bloque histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Ciudad de México, 1973.

por su parte, Foucault propuso una alternativa para la lectura de las ideologías y específicamente uno de sus productos, como son las formas jurídicas, planteando que éstas pueden interpretarse como el origen de modelos de verdad vigentes en la sociedad.¹⁶ Esas visiones permiten abrir otras vertientes en el análisis y la interpretación de los textos, una de los cuales es el análisis del discurso.

Metodológicamente, el análisis del discurso presenta tres dimensiones, como son el uso del lenguaje, la comunicación de las creencias, así como la interacción en situaciones sociales. Bajo esa premisa, el estudio del discurso trata acerca de las propiedades del texto o de la conversación, así como del contexto, “es decir, las otras características de la situación social o del suceso de comunicación que puede influir sobre el texto o la conversación. En suma, el análisis del discurso estudia la conversación y el texto en el contexto”.¹⁷

En el contexto de la semiótica, el análisis del discurso considera que los signos se organizan en dos tipos de códigos, como son los paradigmas y los sintagmas; el análisis sintagmático aborda la estructura de la superficie del texto, en tanto que el análisis paradigmático se enfoca a identificar los significantes preexistentes al que se encuentra presente en el texto.¹⁸ En otros términos, en tanto el análisis paradigmático trata de identificar lo que se dijo y por qué se dijo, el análisis sintagmático se cuestiona acerca de qué fue lo que realmente se dijo. A partir de estas premisas es factible inferir igualmente aquello que se dejó de decir, a lo que se denomina análisis del contenido subyacente.

Para el interés de la investigación en torno a la arquitectura y el turismo, se plantea la conveniencia de conjugar el análisis de contenido y el análisis de discurso para abordar el estudio de los textos. Para ello, es factible seguir una estrategia metodológica que se puede sintetizar en los siguientes puntos: Identificación de las unidades de análisis; elaboración y llenado de fichas de registro de los documentos; análisis de contenido (conteo de conceptos y graficación); análisis de discurso (análisis paradigmático, análisis sintagmático y análisis del contenido subyacente); elaboración de

¹⁶ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1999.

¹⁷ Teun A. van Dijk (comp.), *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 2000.

¹⁸ Jorge Peña, “Perspectivas acerca de la Influencia de los Medios de Comunicación de Masas en la Opinión Pública”, en *Revista del Magíster en Antropología y Desarrollo. Antropología social aplicada*, núm. 2, 2000, s/p. <http://www2.facso.uchile.cl/publicaciones/mad/02/paper06.htm>.

esquemas, mapas mentales, tablas auxiliares de análisis y comparativas; así como la redacción de resultados. Cabe señalar que el análisis de textos requiere de un amplio conocimiento del periodo histórico de estudio, lo cual permite contrastar los resultados del análisis del discurso con los hechos y las ideas de la época, acto indispensable para asegurar en la medida de lo posible la adecuada interpretación del texto y de su contexto.

Al conjugar el estudio de las imágenes como fuentes históricas, con el análisis de contenido y de discurso de textos, es factible establecer el contexto de la época y así comprender de mejor forma la producción de arquitectura para el turismo en Michoacán durante la etapa posrevolucionaria.

Las representaciones de Michoacán y su arquitectura

En las imágenes turísticas asociadas con Michoacán en los años treinta y cuarenta predominan las ciudades de Morelia y Pátzcuaro, la primera asociada con la arquitectura colonial y la segunda con la entonces llamada arquitectura típica. En las tarjetas se repiten con frecuencia los temas y las composiciones. Siendo así, destaca el gusto por la fotografía de monumentos conmemorativos, templos, edificios coloniales y plazas y jardines. Las vistas de calles también son comunes, sobre todo en poblados típicos y, tal como se mencionó, aparecen con mucha frecuencia los alojamientos.

Volviendo a los dos usos señalados en la introducción a este capítulo –caracterizar la arquitectura del pasado y comprender el rol de la imagen en la constitución de imaginarios–, existen ejemplos destacados para Michoacán. Para el primer uso y en relación con el estudio de la arquitectura hotelera para Morelia, hay numerosas tarjetas postales del Hotel Virrey de Mendoza y el Hotel Alameda, uno que representa la elegancia colonial, el otro la promesa de la modernidad.

El registro fotográfico del Hotel Virrey de Mendoza a través de las tarjetas postales incluye, además de la fachada –que da fe de los cambios en el edificio con la construcción del tercer piso–, tomas interiores que permiten entender el carácter que tenía el patio en la primera etapa de funcionamiento del hotel, así como la decoración de los interiores. La observación cuidadosa nos acerca inclusive al tipo de comodidades que podía esperar un huésped dentro de su habitación (Figura 6).



Fig. 6. Las tarjetas postales del Hotel Virrey de Mendoza no sólo dan fe de su tercer piso, sino también del carácter de su patio y de las habitaciones en los años cuarenta.

Fuente: Mercedes Lynn de Uriarte *Postcard Collection*, *University of Texas Libraries*, *The University of Texas at Austin*.



Fig. 7. Estas imágenes y otras provenientes de tarjetas postales permiten entender los cambios en la Posada de Don Vasco a través de las décadas.
Fuente: Colección C. Ettinger.

El registro fotográfico y las tarjetas postales del Hotel Alameda también proporcionan una ventana hacia su aspecto en los años cuarenta, cuando los jardines en el acceso y el gran techo jardín con su palomar le daban un carácter distinto al actual.

Para el Pátzcuaro de las décadas treinta y cuarenta el alojamiento que más aparece en las tarjetas postales es la Posada de Don Vasco, construido en 1938 y obra del arquitecto Alberto Le Duc. La ubicuidad de imágenes del hotel seguramente es resultado de políticas de la misma empresa, que las usaba con fines publicitarios, aunque el tamaño del moderno hotel y su visibilidad para automovilistas que llegaban a la ciudad seguramente influyó. En todo caso, las imágenes que se han encontrado, incluyendo fotografías del Albergue Tolimán –asociado con el hotel–, y del Casino cuando el boliche operaba, permiten una lectura de los usos y cualidades de los espacios en los años cuarenta (Figura 7).

Ya se ha mencionado la importancia de las tarjetas para el seguimiento de los hoteles en formato de *court* que poco han pervivido. Para el caso de Morelia, una tarjeta postal permitió confirmar que se realizó la construcción de un “campamento de turistas” cuyo plano se había encontrado en el archivo de Jaime Sandoval. Del edificio no quedan rastros, pero a través de cotejo con fotografía aérea de la época se ha podido determinar su ubicación sobre Avenida Acueducto (Figura 8).

Como estos ejemplos, hay numerosos otros en diferentes ciudades del estado donde el registro fotográfico realizado en tarjetas postales puede apuntalar la investigación en géneros de edificios relacionados con el turismo, incluyendo también las estaciones de servicio, para caracterizarlos y comprender sus procesos de transformación a través del tiempo. El segundo uso, de comprender la formación de imaginarios, no tiene tanto que ver con edificios específicos, sino más con conjuntos y escenas de calles y plazas.

El periodo de estudio fue testigo de la creación de la noción de *poblado típico*, la imagen del poblado rural, con muros blancos y teja roja, que inundó la propaganda turística y que también aparece en las tarjetas postales. En relación con esta lectura, destacan para Michoacán las tomas desde la altura –de los miradores alrededor del lago de Pátzcuaro y del monumento a Ornelas en Jiquilpan– que proporcionaban vistas que enaltecían la homogeneidad de los conjuntos tradicionales (Figura 9).



Fig. 8. El desaparecido Morelia Courts en una tarjeta postal de México Fotográfico.

Fuente: Mercedes Lynn de Uriarte Postcard Collection, Benson Latin American Collection, The University of Texas at Austin.

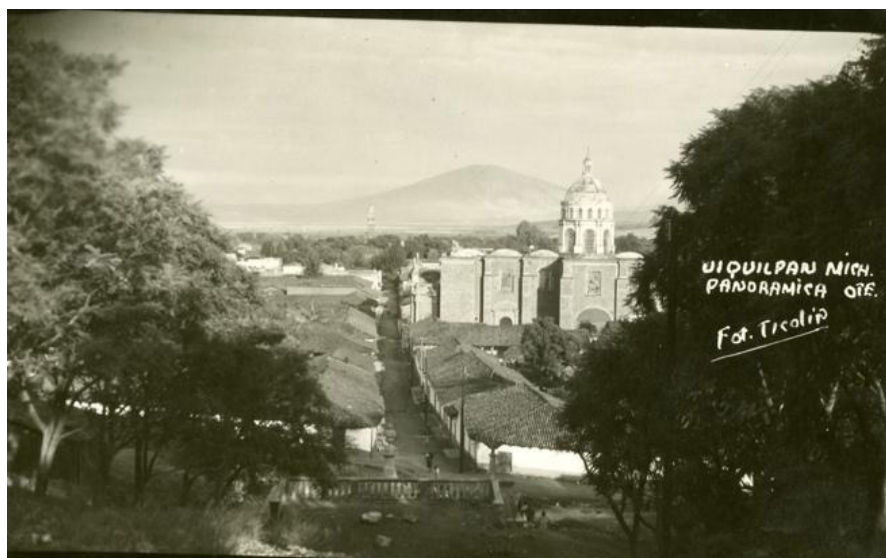


Fig. 9. Panorámica de Jiquilpan en los años treinta.

Fuente: Unidad Académica de Estudios Regionales-UNAM. Archivo Histórico, Fondo Centro de Estudios de la Revolución Mexicana-Lázaro Cárdenas, fotografía 270, caja III, carpeta 47.

En todo caso, el poder entender el sentido de las diferentes composiciones, perspectivas y selección de temática, radica en la comprensión del contexto en relación con el turismo y las políticas públicas del momento para su fomento.

La creación de un escenario urbano para el turismo en Michoacán. El contexto de las políticas públicas

El estudio del contexto histórico, económico, social y político del México posrevolucionario ha permitido corroborar un vínculo directo entre las ideas de los intelectuales y políticos vinculados con la Revolución mexicana, los contenidos difundidos por la prensa acerca de los beneficios económicos del turismo, así como los planes y programas de gobierno que buscaban reivindicar e impulsar el desarrollo de las marginadas comunidades indígenas y campesinas. En ese marco, se impulsó un renovado nacionalismo basado en la idea del mestizaje de la etapa virreinal y sus manifestaciones culturales como características de *lo mexicano*. Bajo esa mirada sobre sí mismo y la idea de presentar una imagen propia hacia el otro, se impulsaron leyes y reglamentos que orientaron estilos arquitectónicos y la imagen urbana de poblaciones típicas y ciudades históricas de la etapa virreinal, a partir de la idea de una dictadura estética propuesta por Alberto J. Pani en la intervención de contextos urbanos de tipo histórico.¹⁹

La revisión de las notas de prensa y la legislación de la etapa posrevolucionaria permite advertir dos aspectos relevantes: el primero se refiere a la difusión de los beneficios económicos de esa actividad, el potencial turístico de México, así como la necesidad de mejorar sustancialmente las instalaciones de hospedaje y de servicios para los viajeros. Por otra parte, se encuentra la institucionalización del turismo como una prioridad de los gobiernos posrevolucionarios, lo cual se concretó en una profusa legislación relacionada con la protección de los monumentos, la imagen urbana y las bellezas naturales; la creación de organismos oficiales y mixtos, la fundación de Crédito Hotelero, así como el impulso de una imagen turística que tuvo como base el paisaje, el aspecto típico y las formas de vida tradicional con sus diversas manifestaciones materiales e inmateriales de cultura.²⁰

¹⁹ Eugenio Mercado López, *Turismo, imagen...Op. cit.*

²⁰ *Ibidem.*

La institucionalización del turismo en México fue producto de un largo proceso iniciado desde fines del siglo XIX; no obstante, la incorporación definitiva de esa actividad como una prioridad en los planes y programas de los gobiernos posrevolucionarios se concretó al emitirse un decreto en 1929 que ordenaba que era “[...] de forzosa protección por las autoridades, todo esfuerzo encaminado a procurar el desarrollo del turismo en México [...]”.²¹

Michoacán se unió a ese esfuerzo promulgando una legislación en materia urbana. En 1929, el gobernador Lázaro Cárdenas estableció nuevos impuestos para mejorar las condiciones de higiene y salubridad como una condición para impulsar el turismo en Morelia, Uruapan, Zamora, Pátzcuaro o Zitácuaro.²² En 1930 se promulgó la Ley de Protección de Inmuebles Históricos o Artísticos, centrada en mantener el aspecto típico e histórico de las poblaciones del estado.²³ Con la emisión de la Ley sobre protección y conservación de monumentos y bellezas naturales en 1930 por parte del gobierno federal, en Michoacán se promulgó una ley similar en 1931, al igual que sucedió en diversas entidades del país.²⁴

Durante la presidencia del general Lázaro Cárdenas se enfatizó el impulso al turismo. Se realizó un diagnóstico del potencial de la entidad y se visualizó su aprovechamiento en esa actividad.²⁵ Asimismo, se estableció una regulación para mantener la imagen típica en poblaciones que tocaba la nueva Carretera Nacional, como fue el caso de las Instrucciones relativas para las construcciones en las avenidas 20 de Noviembre y Francisco I. Madero en Jiquilpan, Michoacán, población natal del presidente Cárdenas; incluyendo aspectos como zonificación urbana, regulación del uso del suelo, lotificación, características de las edificaciones, materiales, sistemas

²¹ Gobierno de la Nación, Secretaría de Gobernación, “Acuerdo por el cual se previene que todo esfuerzo por el fomento y desarrollo del turismo en México, es de forzosa protección por las autoridades”, en *Periódico Oficial de Yucatán*, 26 de julio de 1929, p. 2.

²² Decreto No. 64 del 5 de diciembre de 1929, en Xavier Tavera Alfaro, *Recopilación de Leyes y Decretos del H. Congreso de Michoacán. Continuación de la iniciada por Don Amador Coromina*, Tomo L, Morelia, H. Congreso del Estado de Michoacán, 2002, pp. 209-211.

²³ *Ibidem*, pp. 383-388.

²⁴ “Ley Estatal sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales”, XLIII Legislatura, 1931, expediente 7, caja 3, Archivo y Biblioteca del H. Congreso del Estado de Michoacán.

²⁵ Justino Fernández, *Morelia*, Ciudad de México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1936; Pedro Llaca, *Estudios históricos-económicos-fiscales sobre los estados de la República, III, Michoacán*, tomo I, México, SHCP, 1940, pp. 82-83.

constructivos y acabados, mobiliario urbano, anuncios comerciales y normas sanitarias aplicables.

Esa tendencia por regular la imagen urbana continuó en las siguientes décadas, como puede advertirse en la Ley Reglamentaria para la Conservación del Aspecto Típico y Colonial de la Ciudad de Pátzcuaro de 1943; el Reglamento para la Conservación del Aspecto Típico y Colonial de la Ciudad de Morelia de 1956, así como el Instructivo para arquitectos, ingenieros y constructores en el centro histórico de Morelia, en la década de 1960. El análisis de contenido y de discurso permite advertir una clara filiación de las normas locales de Michoacán promulgadas en el resto del siglo xx con las políticas de fomento al turismo de la etapa posrevolucionaria. También se puede advertir la influencia de la idea de Alberto J. Pani, secundada por otros profesionales de la construcción, en el sentido de establecer una dictadura estética en la nueva arquitectura de los centros históricos, en aras de mantener su aspecto y atractivo para el turismo. La continuidad y efectos de esas políticas se mantuvo en las posteriores décadas, siguió con la promulgación de la Ley que cataloga y prevee (sic) la conservación, uso de monumentos, zonas históricas, turísticas y arqueológicas del Estado de Michoacán de 1974, vigente hasta la actualidad.²⁶

Como resultado de ese proceso, el uso turístico del patrimonio urbano y arquitectónico tuvo un nuevo impulso con la adhesión de México a la Convención del Patrimonio Mundial en 1984. Esa visión renovada del patrimonio edificado propició el Programa de Ciudades Coloniales en la década de 1990, antecedente de programas como el de Ciudades Mexicanas Patrimonio Mundial y Pueblos Mágicos, que operan en la actualidad y en donde la imagen urbana es un componente fundamental.

Los efectos de esas decisiones aún subsisten. Los actuales programas de embellecimiento urbano y aprovechamiento turístico en el país se advierten como una continuidad de un largo camino iniciado desde hace más de una centuria. La arquitectura y la imagen urbana del México posrevolucionario se presentan como una creación deliberada de los gobiernos emanados de la lucha armada, lo cual queda en evidencia en casos palpables, como fueron los reglamentos urbanos para preservar una imagen histórica y típica de poblaciones y ciudades.

La legislación y las intervenciones urbanas públicas y privadas en esos sitios no solamente configuraron el aspecto de esas poblaciones, sino que, además, estable-

cieron modelos acerca de la apariencia que deberían de tener las poblaciones emblemáticas de *lo mexicano*, creando referentes de verdad que subsisten hasta la actualidad.²⁷ En particular, el concepto de autenticidad aplicado a esa producción urbana y arquitectónica queda sumamente comprometido y hace necesaria su revaloración como un antecedente de las actuales simulaciones y representaciones inducidas por el turismo en espacios dedicados a esa actividad.²⁸

Reflexiones finales

En la indagación acerca de la arquitectura para el turismo y la configuración de una imagen urbana durante la etapa posrevolucionaria ha sido fundamental la utilización de fuentes no convencionales para la historiografía de la arquitectura.

En particular, el uso de las imágenes como documentos para el estudio de la arquitectura permite observar no sólo las características de edificios erigidos para servir al turismo, sino desentrañar su rol en la construcción del imaginario de un México típico. Por su parte, el estudio y análisis de notas de prensa, leyes, planes y programas de gobierno, han permitido acercarse a la comprensión del origen y desarrollo de un modelo de aprovechamiento económico de los bienes culturales, las motivaciones políticas y económicas como resultado de un concepto de mundo que orientaba al grupo en el poder durante la etapa del México posrevolucionario, así como la influencia que en ello ejercieron las ideas que circulaban en el ámbito internacional.

Si bien textos e imágenes son fuentes convencionales para la construcción de la historia, en sí la legislación, los documentos de gestión pública y las tarjetas postales no lo son. El acercamiento a estas fuentes de información, implica no solamente la identificación, organización, análisis e interpretación de esas fuentes, sino también comprender las posturas teóricas, la metodología e instrumentos utilizados por otras disciplinas. Con ello queda de manifiesto la importancia de que, desde los ámbitos de enseñanza de los niveles de licenciatura y posgrado, se impulse una visión transdisciplinaria que permita explorar nuevas formas de emprender el estudio de la historia de la arquitectura y de la ciudad, así como un medio de análisis que propicie el

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Iliá Alvarado Sizzo, "Interacción entre imagen urbana y turismo: reflexiones desde la arquitectura," en *PatryTer*, vol. 5, núm. 9, 2022, pp. 193-197.

diseño de nuevas expresiones constructivas acordes a una secuencia histórica y a una realidad social en cada país y región.

En el caso del estudio de la imagen urbana y de la arquitectura en Michoacán, este enfoque ha permitido contextualizar y comprender de mejor forma la producción edilicia del periodo posrevolucionario. En particular, se ha podido establecer la profunda influencia del turismo en la configuración de la arquitectura de servicios para esa actividad durante la etapa posrevolucionaria, así como de un escenario urbano acorde a los postulados nacionalistas de la época, pero también con la intención de mantener su atractivo para el visitante, como es el caso de Pátzcuaro. Asimismo, la legislación generada durante el siglo xx para mantener el aspecto típico y colonial de poblaciones y ciudades michoacanas, se advierte como una continuidad de esa tendencia inicial en que se conjugó el patrimonio cultural y natural de la nación con el turismo, cuyos efectos permanecen hasta la actualidad.

Referencias

- ALVARADO Sizzo, Ilia, "Interacción entre imagen urbana y turismo: reflexiones desde la arquitectura", en *PatryTer*, vol. 5, núm. 9, 2022, pp. 193-197.
- ARREOLA, Daniel y Nick Burkhardt, "Photographic Postcards and Visual Urban Landscape", *Urban Geography*, vol. 31, núm. 7, 2010, pp. 885-904.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Morelia*, Ciudad de México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), 1936.
- FERNÁNDEZ Tejedo, Isabel, *Memories of Mexico: Mexican Postcards 1882-1930*, Ciudad de México, Banobras, 1994.
- Gobierno de la Nación, Secretaría de Gobernación, "Acuerdo por el cual se previene que todo esfuerzo por el fomento y desarrollo del turismo en México, es de forzosa protección por las autoridades", en *Periódico Oficial de Yucatán*, 26 de julio de 1929.
- GRAMSCI, Antonio, *La política y el Estado Moderno*, Premia Editora, Ciudad de México, 1979.
- FOUCAULT, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1999.

- LLACA, Pedro, *Estudios históricos-económicos-fiscales sobre los estados de la República, III, Michoacán*, tomo I, Ciudad de México, SHCP, 1940.
- MARTIN, Mary L. y Tina Skinner, *Architecture of Old Mexico. Vintage Views of Spanish Colonial Courtyards, Facades, Streetscapes, & Interiors*, Atglen, Pennsylvania, Schiffer Publishing, 2007.
- MATABUENA Peláez, Teresa, Julia Palacios Franco, Marisela Rodríguez Lobato y María Cristina Sánchez de la Vara, *Percepciones de México a través del uso de la tarjeta postal*, vol. II, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2015.
- MERCADO López, Eugenio, *Turismo, imagen urbana y arquitectura en las políticas públicas. México en las primeras décadas del siglo XX*, Morelia, UMSNH - Red Centros Históricos Conacyt, 2020.
- _____, "El turismo en la provincia mexicana, notas de prensa 1886.1945", en *Revista PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 2021, vol. 19, núm. 2, pp. 369-381.
- PEÑA, Jorge, "Perspectivas acerca de la influencia de los medios de comunicación de masas en la opinión pública", en *Revista del Magíster en Antropología y Desarrollo. Antropología social aplicada*, núm. 2, 2000, s/p. <http://www2.facso.uchile.cl/publicaciones/mad/02/paper06.htm>.
- PIÑUEL Raigadas, José Luis, "Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido", en *Estudios de Sociolingüística*, vol. 3, núm. 1, 2002, pp. 1-42.
- PORTELLI, Hugues, *Gramsci y el bloque histórico*, Siglo Veintiuno Editores, Ciudad de México, 1973.
- TAVERA Alfaro, Xavier, *Recopilación de Leyes y Decretos del H. Congreso de Michoacán. Continuación de la iniciada por Don Amador Coromina*, Tomo L, Morelia, H. Congreso del Estado de Michoacán, 2002.
- TERÁN Bonilla, José Antonio, "Consideraciones que deben tenerse en cuenta para la restauración arquitectónica", en *Conserva*, núm. 8, 2004, pp. 101-122.
- VAN DIJK, Teun A. (comp.), *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 2000.

EL JARDÍN AZTECA EN LA CIUDAD DE MORELIA. REPRESENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA NEOPREHISPÁNICA

Alma Leticia García Orozco

Introducción

En febrero de 1897 apareció en el periódico *La Libertad*¹ una litografía que hacía alusión a un espacio arquitectónico que había sido fundado casi diez años antes: el Jardín Azteca (ver Figura 1). De acuerdo con el texto *Tejedores de imágenes*,² tomar esta litografía como fuente de investigación para conocer más sobre nosotros y sobre nuestro entorno nos permite asignarle distintos tipos de valor, relacionados con la posibilidad de conocer el espacio que deja ver y el proceso en el momento de su realización, así como el contexto en el cual se llevó a cabo. Como esta litografía puede considerarse un vestigio –y todo vestigio es evidencia de algo–, en la medida en que se logren recuperar sus coordenadas básicas –es decir, los diversos aspectos de su contexto de producción–, se podrá conocer cuál es la naturaleza de esta evidencia.

Así, para el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social,³ una imagen se vuelve de interés en la medida en que nos hacemos preguntas sobre ella y a partir de ella; de aquí que tomar la litografía en comento como una fuente de investigación nos lleva a las siguientes preguntas: ¿qué elementos aparecen en la litografía? ¿Cuándo se hizo la litografía? ¿Quién la hizo? ¿Para qué se realizó? ¿Cómo se realizó?

¹ Periódico que circuló en la ciudad de Morelia, Michoacán, de 1893 a 1903. Se formaba y publicaba en los talleres de la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz.

² Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (Ed.), *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*, Instituto Mora/Conacyt, México, 2014.

³ *Ibidem*, p. 15.

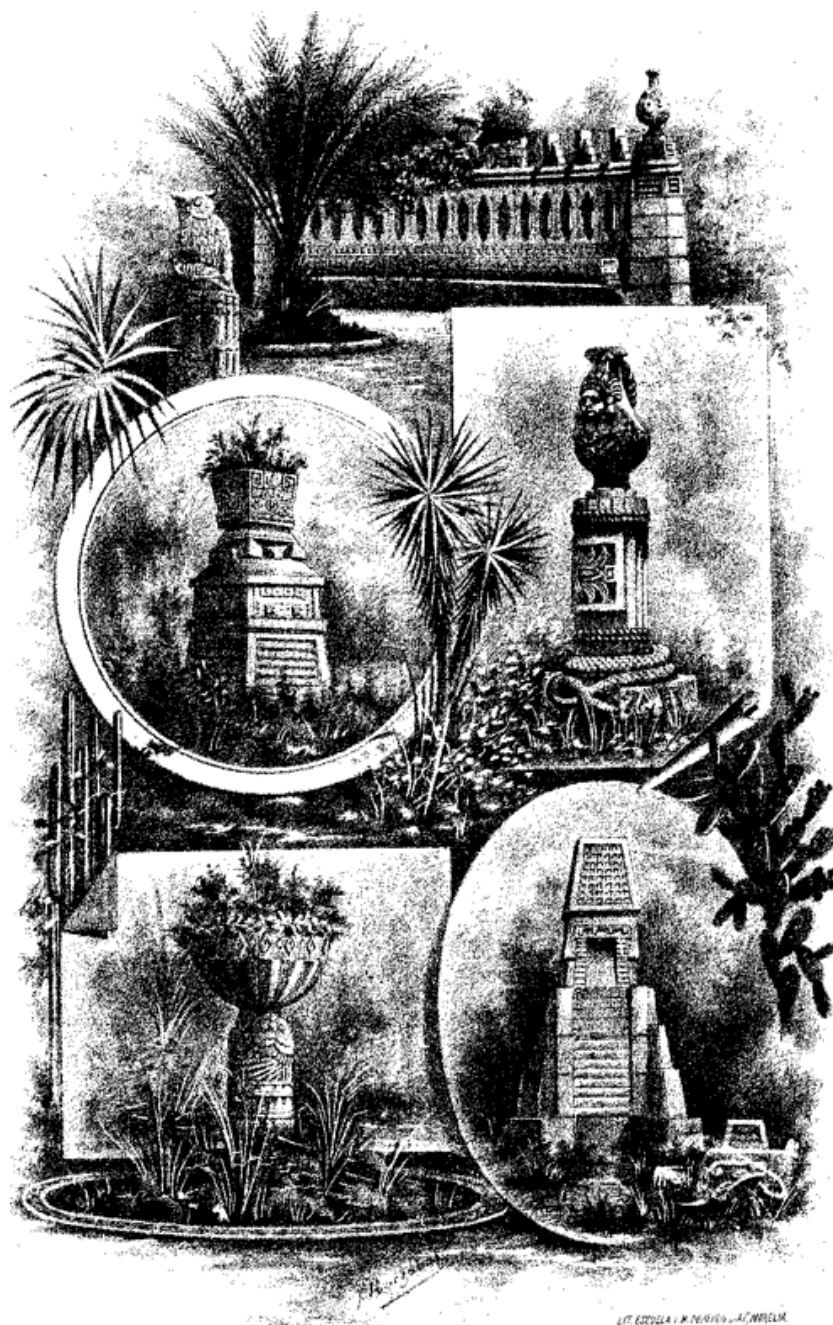


Fig. 1. Litografía con los detalles de los elementos escultóricos que componen el Jardín Azteca.

Fuente: Hemeroteca Pública Universitaria "Mariano de Jesús Torres", "Detalles del Jardín Azteca de Morelia", *La Libertad, Periódico de Política y Variedades*, tomo 5, núm. 6, Morelia, Michoacán, 9 de febrero 1897, p. 1.

De primera instancia, al buscar respuesta a estas interrogantes, se puede observar que la litografía representa un jardín moreliano de finales del siglo XIX, inaugurado el 12 de diciembre de 1888; mismo que se conformó con diversos elementos decorativos prehispánicos, utilizados tanto en las esculturas que se integran en los jardines como en la propia arquitectura que compone el espacio.

La litografía fue elaborada por alumnos de la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz⁴ de la ciudad de Morelia, a solicitud del entonces gobernador del estado de Michoacán:

El Señor Mercado concedió al inteligente y activo editor Don Manuel Caballero que en el taller de fototipia de la Escuela Industrial Militar se tome una vista del Jardín Azteca de esta ciudad para que figure en el número de los grabados que adornan el almanaque monumental de 1895.⁵

Al analizar e indagar más sobre este *hermoso* trabajo artístico, surgen más interrogantes: ¿cuál fue la motivación del gobernador Aristeo Mercado para solicitar este trabajo artístico? y ¿cuál era el escenario cultural que prevalecía a finales del siglo XIX? Estos cuestionamientos nos llevan a otros más sobre la propia existencia de este espacio: ¿por qué se edificó este jardín con elementos decorativos que evocan la época prehispánica? ¿Cuál fue la razón de que se haya construido en un espacio en el límite oriente de la ciudad de Morelia?

Educación y enseñanza de la técnica de la litografía

Para dar respuesta a estas interrogantes, se parte en primer momento del análisis de la técnica de representación de la imagen litográfica. Según la definición que el *Diccionario* de la Real Academia Española hace sobre la litografía, se tiene que es el “Arte de dibujar o grabar en piedra preparada al efecto, para reproducir, mediante impresión,

⁴ Esta escuela estuvo ubicada en el antiguo Colegio de la Compañía de Jesús, luego Palacio Clavijero y hoy en día Centro Cultural Clavijero. Parte de la esencia de dicha institución era enseñar a los jóvenes artes y oficios, y varias veces llegó a tener el carácter de correccional.

⁵ Hemeroteca Pública Universitaria “Mariano de Jesús Torres” (en adelante HPU), “El jardín Azteca”, *La Libertad, Periódico de Política y Variedades*, t. 3, núm. 24, Morelia, Michoacán, 11 de junio de 1895, p. 4.

lo dibujado o grabado”.⁶ Esta técnica de dibujo, cuyo principal objetivo es la reproducción, se convirtió en una de las expresiones artísticas que tuvo especial importancia en el México del siglo XIX, específicamente a partir de 1826, cuando Claudio Linati –de origen italiano– la introdujo en el país.⁷



Fig. 2. Viñeta de la Gaceta en el apartado de “Notas Cortas”.

Fuente: *La Libertad, Periódico de Política y Variedades*, Morelia, Michoacán, 1893 a 1903.

A pesar de que para finales del siglo XIX la fotografía empezaba a estar muy presente en México, al no ser barata ni fácil de usar, en los periódicos se continuaba empleando la litografía como la forma de insertar imágenes (ver Figura 2).

Para esta época, la difusión de la enseñanza de la técnica de la litografía era muy popular entre las diversas escuelas de nivel superior; ejemplo de ello fueron las Escuelas de Industria Militar, fundadas en varias ciudades de la República mexicana, sobre todo en las que contaban con potencial industrial, como fue el caso de Morelia (ver Figura 3).

En estas escuelas, primeramente, se buscaba otorgar una instrucción técnica a artesanos y obreros para que colabo-

rarán en el mejoramiento industrial del país, fomentando el desarrollo intelectual y científico como base para el progreso de la industria y de su propia condición social y moral. Se procuraba que en estas instituciones educativas los alumnos desarrollaran habilidades y gustos estéticos,⁸ por ello se impartían clases de dibujo, siendo una de las técnicas transmitidas, la litografía.

⁶ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es/litografía>, recuperada el 7 de junio de 2022.

⁷ Manuel Toussaint, *La litografía en México en el siglo XIX*, Ciudad de México, Estudios Neolitho M. Quesada B., 1934, p. 2.

⁸ XIII Encuentro Internacional de Historia de la Educación, *Entre lo local y lo global. Actores, saberes e instituciones en la historia de la educación*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas Francisco García Salinas/Sociedad Mexicana de Historia de la Educación, A.C., 2012, p. 6.



Fig. 3. Fotografía del edificio que albergó a la Escuela de Industria Militar Porfirio Díaz en la ciudad de Morelia, hoy conocido como Centro Cultural Clavijero.

Fuente: Archivo Personal JMMA.

Porfirio Díaz buscó impulsar la educación como herramienta principal para encauzar a la población hacia el bien y para la regeneración de vagos y viciosos. La élite dominante de la época consideraba que la instrucción y disciplina militar permitían crear el ciudadano que el país requería.

De aquí que la instrucción militar fue parte del proyecto pedagógico, pensando que a través de “los ejercicios y la práctica militar, se favorecería el desarrollo físico de los niños, y despertaría en su noble corazón el sentimiento del patriotismo”.⁹ Se creía que dicho sentimiento formaría ciudadanos para defender la patria y sus instituciones

⁹ Alberto Castillo Troncoso, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México, 1880-1920*, Ciudad de México, El Colegio de México/Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2006, p. 98.

cuando la nación se encontrara en peligro. Además, este tipo de instrucción favorecía la disciplina y la formación de ciudadanos con una educación asociada al buen comportamiento social y la obediencia. Con respecto al tema, desde el punto de vista de Michel Foucault, son los

...métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, ... a lo que se puede llamar las "disciplinas" ... El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone ... La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos "dóciles".¹⁰

Así, para Foucault es desde el poder donde se instituyen mecanismos y dispositivos que ejercen dominación y control social, determinando, también a través del poder, dispositivos para formar cuerpos sometidos y ejercitados. Y es mediante la disciplina escolar que se van ejerciendo los mecanismos de dominio necesarios para establecer la obediencia, para formar cuerpos sometidos y ejercitados, "cuerpos dóciles" en el plantel y el trabajo.¹¹

En este sentido, la disciplina en las Escuelas de Industria Militar tuvo un papel fundamental en la educación al buscar la formación integral de los alumnos. Según Torres Nava,¹² estos lugares eran los responsables de establecer dispositivos simbólicos como la obediencia, la disciplina, la competencia, la productividad; es decir, los diferentes elementos requeridos para que más tarde se pudieran utilizar en las distintas estructuras laborales. Aspecto muy útil, ya que recordemos que en el Porfiriato hubo un crecimiento industrial que llevó a la necesidad de formar técnicos industriales, siendo la instrucción militar la herramienta más eficaz para lograr este objetivo. Igualmente, como menciona Torres Septién, fue a través de las escuelas que se buscó difundir prácticas de "buena salud e higiene personal, formación de la disciplina, hábito del trabajo y buenas formas al hablar, vestir y comer".¹³

¹⁰ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002, pp. 126-142.

¹¹ René Alfredo Torres Nava, "La instrucción militar para formar ciudadanos útiles en la Escuela Industrial Militar de San Luis Potosí durante el Porfiriato", en *Revista Mexicana de Historia de la Educación*, vol. IX, núm. 17, 2021, p. 97.

¹² *Idem*.

¹³ Valentina Torres Septién, "Notas sobre urbanidad y buenas maneras: de Erasmo al Manual de Carreño", en: Pilar Gonzalbo Aizpuru (Coord.). *Historia y Nación. Historia de la educación y enseñanza de*

En relación con este aspecto sobre la salud, vale la pena resaltarlo ya que uno de los obstáculos que afectaron a México a finales del siglo XIX fueron los problemas de salubridad, principalmente entre las clases vulnerables, en las cuales había un alto índice de mortalidad debido en su mayoría a enfermedades causadas por la mala alimentación, la falta de higiene y el alcoholismo; aspectos que se buscaron solucionar a través de los programas educativos.¹⁴

La búsqueda de una Arquitectura Nacional

Así, el proyecto pedagógico porfiriano penetró en la implementación de dispositivos encaminados a formar buenos ciudadanos, con amor a la patria y útiles a la industria. Específicamente, para lograr ese amor a la patria y en busca de una identidad nacional, la elite en el poder recurrió a utilizar el pasado histórico más remoto de México. Para Schávelzon, este tema:

...es importante puesto que pone en evidencia el interés del sistema por crear una cultura particular que, dentro de su arte, incluyera un aspecto que hasta ese momento –y no casualmente– había sido dejado al margen: el mundo prehispánico.¹⁵

Hasta antes del siglo XIX el régimen colonial se había dado a la tarea de destruir todo lo pasado, “la nueva economía y la religión, como instrumentos, arrasaron con todos los elementos de las antiguas culturas”.¹⁶ Pero, con el nuevo sistema liberal capitalista, la industrialización creciente y la sistemática proletarización del indígena provocaron que los nuevos sectores en el poder replantearan sus mecanismos de control social.

Con esta base se buscó entonces reconstruir la historia según sus propios intereses, sin considerar verdaderamente la realidad precolombina al partir de una homogeneidad que no tomó en cuenta que cada grupo social, que cada cultura, tenía

la historia, Ciudad de México, El Colegio de México, 1998. Citado en: René Alfredo Torres Nava, *La Escuela Industrial Militar como proyecto de Estado en San Luis Potosí durante el Porfiriato, 1881-1910*, Tesis de Doctorado en Historia, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, A.C., 2018, p. 13.

¹⁴ *Ibidem*, p. 29.

¹⁵ Daniel Schávelzon (Comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 12.

¹⁶ *Idem*.

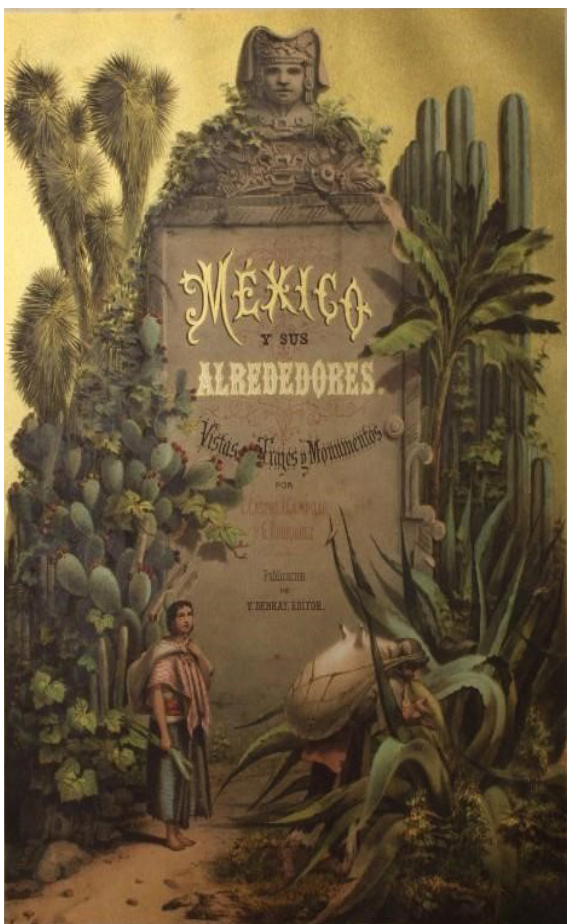


Fig. 4. Portada del libro *México y sus alrededores*, de Casimiro Castro. 1855 y 1856.

Fuente: Pamela Xochiquetzal Ruiz Gutiérrez, *Casimiro Castro: Litografía y vida cotidiana*, Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Estudios Superiores Acatlán/ Universidad Nacional Autónoma de México, s/a, p. 82.

utilizarlos en el arte, en específico en la arquitectura, buscando con ello un “aparente carácter social”, pero en realidad, como menciona Schávelzon, no fue político, ni nacional, ni indígena, ni social.¹⁹

¹⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹⁸ Se considera una paradoja por la forma en que lo buscaron llevar a cabo, ya que insertar un “arte nacional” sólo puede resultar de un complejo proceso social.

¹⁹ Daniel Schávelzon (Comp.), *La polémica del arte nacional...*, *Op. cit.*, p. 13.

sus propias expresiones. Así, se pretendía explicar la historia de una forma diferente, manejando para ello –según Schávelzon– varios elementos en forma paralela: la conservación del pasado prehispánico (museos), la restauración de monumentos arquitectónicos, la arqueología científica, el uso turístico del patrimonio histórico y la idealización del pasado prehispánico reflejado en el arte (ver Figura 4).

Es precisamente en este último aspecto –la idealización del pasado prehispánico reflejado en el arte– donde se percibe un doble discurso, ya que mientras por un lado se buscaba resaltar un orgullo prehispánico, dando al indígena una imagen de héroe mítico como padre de la nacionalidad, por otro lado se le explotaba y sometía. Es justamente este punto el que dio paso al arte neoprehispánico como una forma de apropiación cultural, buscando que abarcara todas las clases sociales para que se pudiera representar a toda la nación en una “totalidad de los muchos Méxicos que había en México”.¹⁷ Para lograr esta paradoja,¹⁸ se recurrió al recurso de retomar elementos decorativos prehispánicos para

En el último tercio del siglo XIX, los artistas mexicanos –en especial los arquitectos– entraron en una polémica al tener posiciones encontradas en la búsqueda de una “arquitectura nacional” que, teóricamente, llegaría a representar al pueblo mexicano.

El primer antecedente en México sobre arquitectura neoprehispánica del que se tiene conocimiento es una maqueta a escala natural, a base de madera, yeso y cemento, del templo de Quetzalcóatl, en Xochicalco, realizada para la Exposición Internacional de París de 1867 (ver Figura 5). Este pabellón estaba conformado por un basamento con escalinata al frente, con un gran templo superior completo; en medio de la entrada estaba ubicada una colosal copia de Coatlicue, dos grandes esculturas de Teotihuacán sobre las alfardas y un gran calendario azteca a uno de los lados.

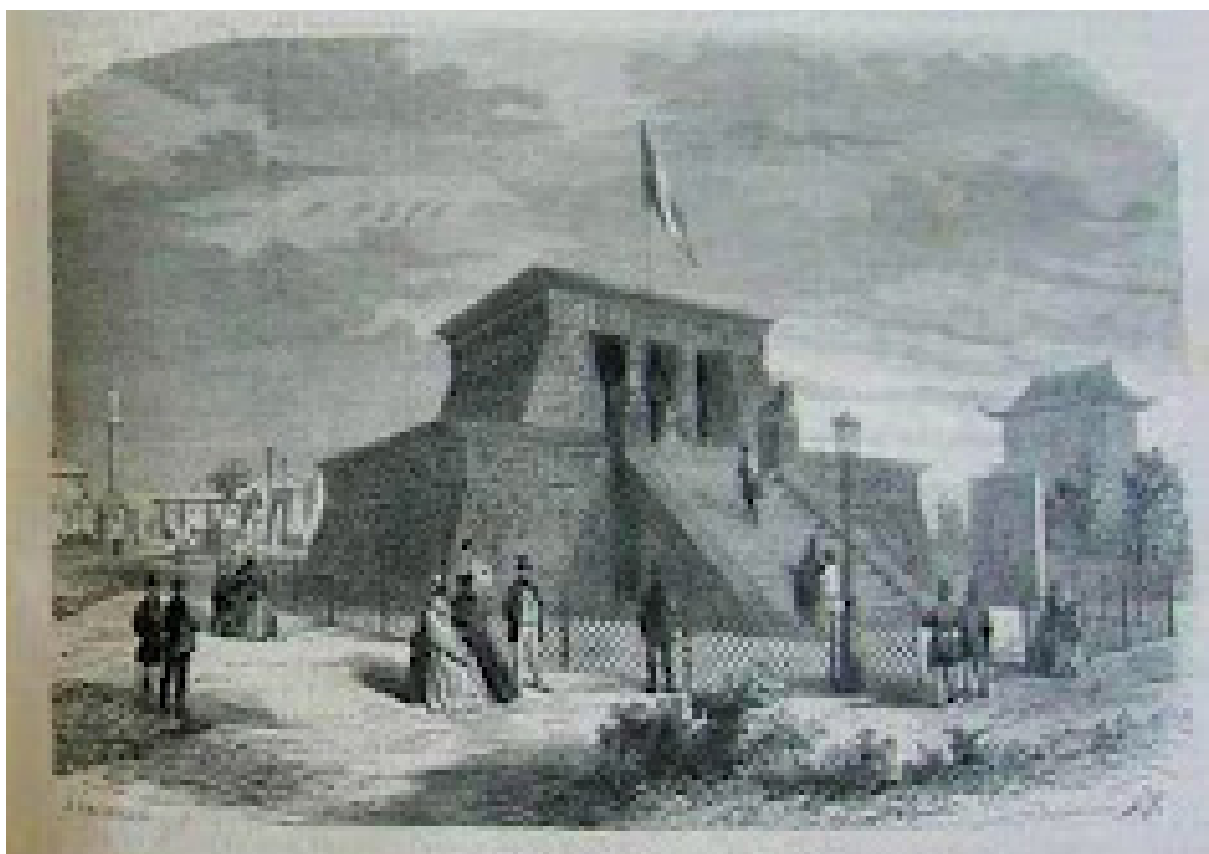


Fig. 5. Litografía del Pabellón para la Exposición Internacional de París de 1867.

Fuente: <https://grandescasasdemexico.blogspot.com/2015/12/mexico-en-paris-1900.html>.

Pero, en realidad, las principales obras que marcaron un hito en la arquitectura neoprehispánica son el Monumento a Cuauhtémoc de 1887, considerándose que en términos generales fue aceptada por el gremio de la arquitectura; y el Pabellón de México en la Exposición Internacional de París de 1889, el cual estuvo inmerso en polémicas discusiones y críticas.

El Monumento a Cuauhtémoc fue producto de la convocatoria que el secretario de Fomento Vicente Riva Palacio llevó a cabo en 1877, resultado del ascenso al poder de Porfirio Díaz.²⁰ La obra ganadora llevaba el lema “Verdad, Belleza, Utilidad” y el autor del proyecto fue el ingeniero Francisco M. Jiménez, a quien se le entregaron los mil pesos que las bases habían determinado. Para la realización de la escultura se contrató al escultor Miguel Noreña, quien firmó el contrato el 10 de abril de 1882, comprometiéndose a entregar la escultura en un plazo de dos años.²¹ El propio arquitecto Jiménez describió su basamento en la memoria descriptiva que se adjuntó en la entrega del proyecto:

Un sello que dice: Verdad, Belleza y Utilidad. Monumento a la memoria de Cuauhtémoc, Cuitláhuac y Cacamatzin. Memoria descriptiva. Para llenar bien las condiciones a que debe satisfacer el proyecto a la memoria de Cuauhtémoc y demás héroes que se sacrificaron por la defensa de la patria durante la lucha de la conquista por los españoles, he creído que ningún estilo de arquitectura convendría como un renacimiento en cuyos elementos entraran los detalles hermosos que hoy se contemplan en las ruinas de Tula, Uxmal, Mitla y Palenque, conservando tanto cuanto más fuere posible el carácter de la arquitectura de los antiguos habitantes de este continente; arquitectura que contiene riquezas y detalles tan bellos y adecuados, que se prestan para desarrollar un estilo característico, que podremos llamar el estilo nacional.²²

Es clara la afirmación que Jiménez hace al mencionar que este diseño se presta para desarrollar un estilo arquitectónico nacional. Fue hasta 1887 –diez años después– que el monumento se inauguró (ver Figura 6), dentro del periodo en que Porfirio Díaz –tras retomar el poder en 1884– empezó a fomentar lo prehispánico como política cultural nacionalista. Se considera que para lograr este propósito llevó a cabo las siguientes acciones: creó en 1885 la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la

²⁰ Se considera que, a partir de ese año, se empezaron a llevar a cabo múltiples acciones en pro de la búsqueda de una “identidad nacional”.

²¹ Daniel Schávelzon, “El concurso del Monumento a Cuauhtémoc (1876-1882)”, en: Daniel Schávelzon (Comp.), *La polémica del arte nacional...*, Op. cit., pp. 127-131.

²² *Ibidem*, p. 131.

República; promulgó entre 1896 y 1897 la Ley de Monumentos Arqueológicos; incrementó el presupuesto y las colecciones del Museo Nacional de Arqueología, Etnología e Historia y difundió, turísticamente hablando, los sitios precolombinos.²³



Fig. 6. Fotografía del Monumento Cuauhtémoc en Paseo de la Reforma, Ciudad de México.

Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fototeca Nacional, Colección Felipe Teixidor, Catálogo: 466483, MID: 77_20140827-134500:466483, Año: 1890. Imagen/vnd.sealedmedia.softseal-jpg. Accedido en 18/7/2022.

²³ *Ibidem*, p. 21.

Esta política prehispánica porfirista oscilaba entre dos polos, según conviniera más: por un lado estaba el interés de acentuar lo nacionalista, apoyado en la exaltación de los valores históricos y, por el otro, había un interés en lo cosmopolita y moderno.

El otro hito de la arquitectura neoprehispánica lo constituyó el pabellón que México realizó para la Exposición Universal de París en 1889 (ver Figura 7). Fue producto de un concurso, resultando ganador el ingeniero arquitecto Antonio M. Anza, con asesoramiento del historiador Antonio Peñafiel, inspirado en Tula, Xochicalco, Teotihuacán y Tenochtitlán.²⁴

Como se comentó anteriormente, fue una obra muy polémica, en su tiempo criticada por el propio Charles Garnier en París y por Nicolás Mariscal en México. Este último la llamó “inútil y quimérica empresa”. Además, sobre la arquitectura neoprehispánica agregó:

La arquitectura que resulte, si tal nombre merece, jamás llenará nuestras aspiraciones; estará siempre en el desacuerdo mayor con el medio social en que vivimos; ese desacuerdo, verdadera disonancia artística, me incita a escribir sobre el asunto unas cuantas líneas... la arqueología estudia los monumentos del pasado como historia; coleccionemos, pues, todos sus datos y guardemos tan inestimables reliquias en museos especiales, más sin pretender que, mutilando los monumentos, podamos utilizar las partes en nuestras construcciones modernas, aspirando a formar un nuevo estilo para lo porvenir y aun aconsejando, como se ha hecho con cierta insistencia a los jóvenes arquitectos, que emprendan tales trabajos, tan descarriados como inútiles... es incomprensible que puedan adaptarse los principios antiguos a nuestros edificios, tan llenos de las múltiples necesidades que nuestra cultura exige... si se procede mutilando, copiando ya este fragmento azteca, aquel zapoteca, y ese otro maya, ¿se obtendría, acaso, con semejante fárrago un nuevo estilo?... la forma y las disposiciones generales de las arquitecturas aborígenes pugna por completo con nuestras necesidades... dejémonos de empresas utópicas...²⁵

Mariscal era un admirador de las diversas culturas precolombinas y de la arquitectura producida por ellas, pero dejó ver su desacuerdo en que la buscada “arquitectura nacional” fuese una adaptación de la primera, ya que las necesidades de esas culturas y la que prevalecía para finales del siglo xix exigían soluciones muy diferentes.

²⁴ Rodrigo Gutiérrez Viñuelas, “Arquitectura historicista de raíces prehispánicas”, *Goya*, núm. 289-290, julio-octubre de 2002, p. 2.

²⁵ Francisco de la Maza, “La Arquitectura Nacional”, en: Daniel Schávelzon (Comp.), *La polémica del arte nacional...*, *Op. cit.*, pp. 195-196.



Fig. 7. Fotografía del Pabellón de México para la Exposición de París de 1889.

Fuente: Hautecoeur, Albert, Editor, 1849-. [Álbum de la Exposición Universal de París de 1889: Pabellón de México, esculturas del exterior, obra de Jesús Contreras] [fotografía] Albert Hautecoeur, ed. Sala Medina. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/632/w3-article-315162.html>. Accedido en 18/7/2022.

Por su parte, Francisco de la Maza se refiere a este edificio como “un engendro”; critica fuertemente a los autores por no haber ido a estudiar las ruinas prehispánicas y que en vez de ello obtuvieran la información de algunos escritos sobre arqueología. Además, comenta que los arquitectos, en busca de una “arquitectura nacional” cayeron en el error de volverse “arqueólogos”, y agrega: “Creen que *lo mexicano* es, nada más lo maya o lo azteca, o es ignorancia o bobería o política, pero no historia”.²⁶

Así, se observa que las posturas sobre la búsqueda de una arquitectura que pudiera representar a México, así como la propuesta de que fuera el estilo neoprehispánico el que lo simbolizara, fue una constante discusión donde los diferentes demandantes presentaban sus propios argumentos en busca del convencimiento uniforme, pero ello no llegó a darse.

²⁶ *Ibidem*, p. 194.

Arquitectura prehispánica en Morelia

En medio de este panorama fue que en julio de 1887 se empezó a construir, en la ciudad de Morelia, un jardín, como se puede apreciar en el periódico *La Gaceta Oficial*, donde con el título “Jardín mexicano”, se describe que:

Por acuerdo del Sr. General Jiménez, y con fondos del gobierno, se hace actualmente en la poética plazuela de ‘Las Artes’, al extremo oriental de la Calzada de Guadalupe, un bellissimo jardín de estilo netamente azteca. Las canteras que hemos visto labradas son de un mérito indispensable. El jardín, tal como está concebido, sobre ser una novedad inspirará verdadero interés a los viajeros.²⁷

En el mismo periódico se dice que los trabajos fueron dirigidos por los señores Felipe Breña, secretario del Colegio Civil, y por el profesor de pintura Gregorio Du-maine. Afirma Mariano de Jesús Torres²⁸ que ellos no sólo dirigieron los trabajos, sino que fueron los autores de los mismos. Además, comenta que para tal efecto realizaron un plano, que hasta hoy en día no se ha podido localizar. Fue Breña quien realizó el diseño, y con arreglo a éste se hizo la traza de los lotes, nivelando el terreno. En el centro se edificó una fuente en forma circular, elevada sobre un escalón, quedando a partir de ésta, la distribución de los jardines, en donde se levantaron esculturas con características del estilo neoprehispánico.

Sobre la construcción de este jardín se cuenta con poca información: a pesar de la búsqueda realizada en diferentes documentos de la época, como libros, periódicos y *Memorias de Gobierno*, no se ha logrado encontrar datos que ayuden a conocer más sobre la forma y las causas de su construcción. Inclusive, no se halló alguna noticia que hable de un evento que se haya llevado a cabo por la inauguración del mismo. Sólo se conoce la fecha, 12 de diciembre de 1888, así como el costo total de la obra, que fue de \$5,000.00.²⁹

Por otro lado, cabe resaltar que fueron los propios habitantes de la ciudad de Morelia quienes por *vox populi* y en referencia a sus características, le empezaron a

²⁷ HPU, “Jardín Mexicano”, *Gaceta Oficial. El periódico del Estado de Michoacán de Ocampo*, año, III, núm. 185, Morelia, Michoacán, 10 de julio de 1887, p. 4.

²⁸ Mariano de Jesús Torres, *Diccionario histórico, biográfico, geográfico, estadístico, zoológico, botánico y mineralógico de Michoacán*, Morelia, Imprenta particular del autor, tomos I y III, 1915, p. 244.

²⁹ Gobierno del Estado de Michoacán, “Informe del Ayuntamiento sobre las Mejoras Materiales” en *Memorias sobre la Administración Pública del Estado de Michoacán de Ocampo*, 1857-1890, p. 76.

llamar "Jardín Azteca". Como se vio en la nota periodística anteriormente citada, de fecha 10 de julio de 1887, cuando se habla por primera vez de su construcción, se le da el nombre de "Jardín Mexicano"; es en otra nota donde se dan a conocer los gastos del Estado que hasta entonces se tenían erogados, con fecha 27 de noviembre de 1887, en que a este espacio en proceso de construcción se le nombra primeramente como "Jardín en la Plaza de las Artes" –por ser el espacio asignado para su edificación–, pero renglones abajo, en la misma nota ya se distingue como "Jardín Azteca".³⁰ De aquí en adelante, en la información localizada, ya se le empieza a designar con este nombre. Cabe resaltar que era muy común en esta época que a los lugares, así como a las calles, se les nombrara por *vox populi*, de acuerdo con la actividad que se consideraba más preponderante del lugar.

Pero el hecho de que no haya alguna nota periodística que hable de algún evento social de inauguración, ya fuese cívico o religioso, ni se le haya dado un nombre oficial por parte de las autoridades, nos deja ver que no fue un espacio relevante para la población de esa época.

Al indagar un poco más sobre los encargados y, muy probablemente, autores de la obra, Felipe Breña y Gregorio Dumaine, encontramos sobre el primero, que fue presidente municipal de Morelia, regente del Colegio de San Nicolás y maestro fundador de la Escuela de Artes.

Junto con Marciano Tapia García y Mariano de Jesús Torres, proyectaron hacer un museo histórico de Morelia, mismo que, por lo que se sabe, no llegó a concretarse. Breña pintó varios cuadros, pero los perdió en un embargo, se preserva solamente el cuadro pictórico que representaba el templo de la Concepción, por la reproducción que hizo la señora Marina Quintana, siendo esta la imagen que ha llegado hasta nuestros días y que da evidencia de las características del recinto demolido en el año de 1919. También se tiene conocimiento de que Felipe Breña fue escritor de diversos temas históricos que quedaron en apuntes sin terminar, entre ellos una monografía de Morelia que no llegó a publicarse.³¹

³⁰ HPU, "Mejoras Materiales", *Gaceta Oficial. El periódico del Estado de Michoacán de Ocampo*, año, III, núm. 224, Morelia, Michoacán, 27 de noviembre 1887, p. 1.

³¹ Jesús García Tapia, *Siluetas uayangarenses*, Morelia, Michoacán, Editorial Uayangareo/Imprenta particular del autor, 1951, s/n.



Fig. 8. Reproducción de la pintura de Gregorio Dumaine "Pareja bailando".

Fuente: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fototeca Nacional, Catálogo: 465331, MID: 77_20140827-134500:465331, Año: 1900. Imagen/vnd.sealedmedia.softseal-jpg. Accedido en 18/7/2022.

Por otra parte, Gregorio Dumaine fue un pintor mexicano nacido en la Ciudad de México en 1843; con sólo 14 años logró entrar a la Academia de San Carlos tras haber ganado un concurso. En 1865 participó con éxito en otro certamen, en el que presentó dibujos y múltiples copias de paisajes. Al finalizar sus estudios, en el año de 1867, fue nombrado profesor de Pintura y Dibujo en el Colegio de San Nicolás de Morelia (ver Figura 8). En 1875 participó en una exposición de Bellas Artes con una panorámica del barrio de San Pedro en Morelia.

Obtuvo a lo largo de su carrera numerosos premios y distinciones, uno de manos de Maximiliano de Habsburgo y otro más de Sebastián Lerdo de Tejada. Entre sus obras destacan: *Catedral de Morelia*, *El puente de los Morales*, *El puente de Tarím-*

baro y Barranco. Murió en 1889, sólo un año después de la construcción del Jardín Azteca.³²

En realidad, es muy poca la información que se tiene sobre estos personajes, pero cabe resaltar que en ningún caso se menciona la autoría del jardín objeto de la presente investigación, dejando ver que no fue una obra relevante en su carrera ni en la ciudad.

Esta aseveración se puede argumentar también con el hecho de que este espacio es muy poco citado tanto en los libros como en los periódicos de la época, ya que mientras la calzada contigua a este espacio –la entonces conocida como calzada de Guadalupe– es reconocida en múltiples eventos sociales, tanto cívicos como religiosos, no se encontró una sola nota periodística que mencionara que ciertas actividades se llevaran a cabo en el Jardín Azteca, a pesar de que este espacio complementa un corredor verde que se volvió un pulmón de la ciudad, al conjugarse el Paseo de San Pedro,³³ la Alameda,³⁴ la calzada de Guadalupe,³⁵ el Jardín de Villalongín y el propio Jardín Azteca (ver Figura 9). Los otros espacios públicos son citados frecuentemente en diversas ocasiones, mientras el espacio objeto de estudio es prácticamente ignorado, como si la importancia social de los otros lo envolviera en una invisibilidad, pero a su vez, su permanencia es significativa para este pasaje arbolado y ajardinado.

Cabe resaltar que existe otro comentario periodístico en la *Gaceta Oficial*, en donde, con el nombre de “Interesante correspondencia de Morelia”, se cita:

De nuestro colega *The Two Republics*, traduce un periódico la siguiente y bien escrita carta:

‘Morelia, Noviembre 1° de 1888. Una de las cosas que es más interesante á un viajero observador en Morelia es el Jardín Azteca. Se ha trazado un gran espacio de terreno en que se han colocado fantásticos jardines pequeños que se extienden desde una fuente, en donde salta el agua limpia sobre una colección de extrañas antigüedades de la pasada religión Azteca. Caras grotescas de dioses olvidados aparecen detrás de una valla de hojas de plantas bajas tropicales, expresando la apatía estóica [sic] de la desesperación al contemplar los cambios que

³² Beatriz Alegre Carvajal, “Dumaine, Gregorio (1843-1889)”, en: *La web de las biografías*, <https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=dumaine-gregorio>, publicación recuperada el 7 de junio 2022.

³³ Hoy Bosque Cuauhtémoc.

³⁴ Hoy Jardín Morelos.

³⁵ Hoy Calzada de Fray Antonio de San Miguel, o popularmente conocida como Calzada de San Diego.

ha verificado el progreso y que los ha privado de su antiguo poderío. Vense [véanse] culebras desagradables en granito, que se retuercen y serpentean cerca de la fuente, y desaparecen entre pequeños jardines de margaritas amarillas y rosas de brillante encarnado. Igualmente se levantan por doquiera las formas monstruosas de las antiguas deidades y con sus sorprendentes combinaciones de deformidades bien estudiadas, en que se ven las variaciones más horribles de la forma humana mezcladas con animales, a las de pájaros y serpientes que han sido inventadas por las imaginaciones mórbidas de antiguos artistas y sacerdotes, y que ellos [sic] han esculpido en la piedra para el asombro de las generaciones venideras. Esos diversos ídolos, hechos por los trabajadores naturales de Morelia, son imitación exacta de sus originales y en su mayor parte están esculpidos en granito, obsidiana y una piedra limpia como mármol blanco y blando.

‘En este lugar al atravesar por los numerosos senderos que lo conducen á algún vistoso objeto que contiene el jardín, uno puede imbuirse del espíritu supersticioso de las edades pasadas que con sus alas negras cubría este hermoso país, tan lleno de sol, y que impulsaba á los hombres poseídos por el terror á exigir torrentes de sangre y hecatombes de víctimas sacrificadas.

‘Parece cambio demasiado brusco al pasar de la media, lugar de esos senderos circundados de violetas á la gran avenida del Paseo, en donde los raudales brillantes de la luz eléctrica demuestran desde luego que estamos en una nueva era, y después de examinar las horribles sombras de un pasado bárbaro hasta que desaparecen en lontananza más allá de nuestra vista, y en su lugar aparecen las muestras vehementes de la civilización moderna.

Las torres elevadas de la Catedral coronadas cada una de ellas por un círculo blanco de brillante luz, hacen desaparecer la oscuridad de la ciudad y arrojan su pálida brillantez á gran distancia, disputándose el poderío con la noche, y demarcando la ciudad á las montañas vecinas.³⁶

La cita es un tanto larga, pero describe las características de la conformación de este espacio, dejando ver que los jardines lucían una considerable vegetación que hacía resaltar los diversos elementos escultóricos, lo que daba idea de un pintoresco espacio público abierto. Al mismo tiempo, la descripción lleva a entender la visión que en ese entonces se tenía sobre las culturas precolombinas, ya que, aunque el Jardín Azteca llama la atención a los visitantes, también resalta un pasado que hasta entonces se entendía como bárbaro y sangriento, con una idiosincrasia incomprensible y hasta cierto punto ofensiva para una sociedad a la que habían educado para que rechazara ese pasado histórico.

³⁶ HPU, “Interesante correspondencia de Morelia”, *Gaceta Oficial. El periódico del Estado de Michoacán de Ocampo*, año, IV, núm. 332, Morelia, Michoacán, 13 de noviembre 1888, p. 3.

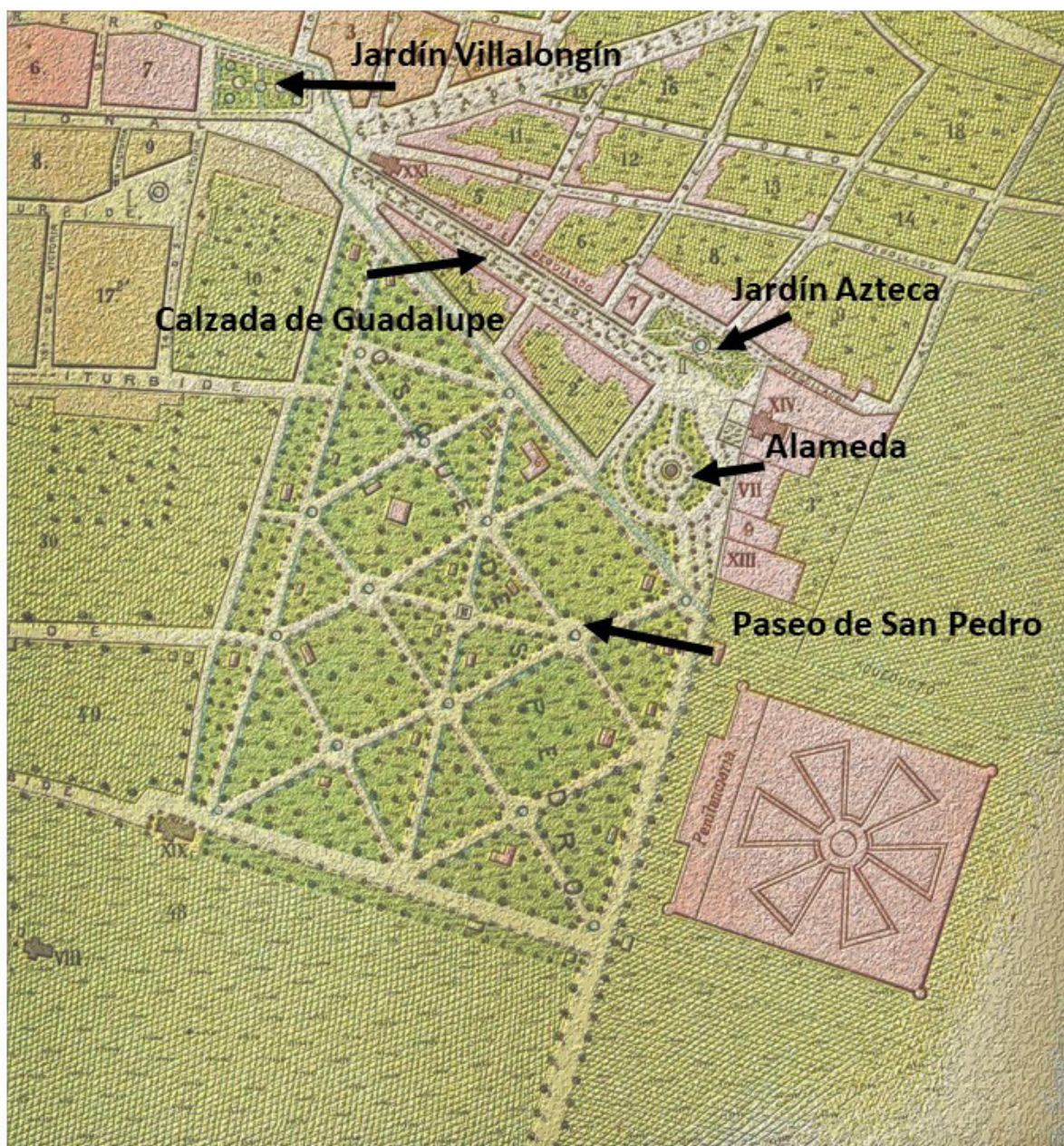


Fig. 9. Sección del plano de Morelia de 1893.

Fuente: Jaime A. Vargas Ch., "El Paseo de San Pedro. Proyecto urbano y conformación legal", en Catherine R. Ettinger y Carmen A. Dávila M (Coord.) *De barrio de indios de San Pedro a Bosque Cuauhtémoc de Morelia*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo/ H. Ayuntamiento de Morelia, Ciudad de México, 2012, p. 65.

Posterior a esta información, sobre este espacio público sólo se encontraron noticias sobre su mantenimiento y reparación, como las dos siguientes:

Jardín Azteca. - Se renovó la siembra de sus lotes y fueron repuestos un poste y algunos tramos de alambre que habían sido destruidos á consecuencia de una tempestad, y de haberse desbocado un caballo de la empresa de tranvías.³⁷

Jardín Azteca. - Fueron renovados todos sus lotes adornándose convenientemente.³⁸

Así, se observa que este espacio no era utilizado para las diversas actividades sociales, por lo menos con cierto nivel de relevancia; sin embargo, sí se buscaba mantenerlo en buen estado renovando constantemente la vegetación del lugar, además de contar con un jardinero que percibía 40 centavos diarios.³⁹ Quizá el hecho de ser parte de este corredor verde citado es lo que ayudó a su constante mantenimiento, de aquí que, por ejemplo, se deja ver en una nota periodística la opinión del empresario inglés Carlos Hagembek, quien visitó la ciudad de Morelia en 1895 y, según el redactor del periódico "La Libertad", quedó cautivado por los frescos jardines de Villalongín, Azteca y Alameda, ya que a su parecer le recordaban a unos de los más bellos de Londres.⁴⁰

Reflexiones finales

Buscando dar respuesta a las interrogantes alrededor de este vestigio litográfico, se observa que la imagen objeto de esta investigación fue realizada por los alumnos de la Escuela Industrial Militar mediante una técnica que tuvo especial importancia en el México del siglo XIX como un medio para registrar una buena parte del imaginario mexicano.

Así también, se observa que la motivación que llevó en primera instancia al gobernador Mariano Jiménez a construir el Jardín Azteca, y en segundo momento al gobernador Aristeo Mercado a solicitar el trabajo de la litografía sobre la vista de

³⁷ *Memorias sobre la Administración Pública del Estado Michoacán de Ocampo*. Durante los dos primeros años del gobierno del C. Aristeo Mercado 1892-1894, Morelia.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Mariano de Jesús Torres, *Diccionario histórico, biográfico, geográfico...*, *Op.*, cit., p. 244.

⁴⁰ HPU, "Un capitalista", *La Libertad, periódico de política y variedades*, t. 3, núm. 8, Morelia, Michoacán, 19 de febrero 1885, p. 4.

este espacio, es resultado de la necesidad política de encontrar una nueva forma de control social por parte del régimen porfirista, una nueva forma de “vigilar y castigar”, como diría Foucault. Se buscaba llevar a cabo esta medida a través de la reconstrucción de la historia con base en un discurso nacionalista que demandaba una identidad nacional, resaltando para ello la época precolombina como distintivo para lograrlo. Surgió de todo este discurso la arquitectura llamada neoprehispánica, caracterizada por utilizar una decoración con representaciones prehispánicas, misma que llevó a polémicas discusiones en el gremio de los arquitectos de la época. No fue aceptada de forma general, ya que la sociedad no olvida tan fácilmente y aún permeaba el discurso de renegar de las comunidades originarias, percibiendo las culturas ancestrales como ajenas y, hasta cierto punto, en desventaja.

Esta situación, y el hecho de imponer sin convencer, pudieron ser las posibles causas de que este estilo arquitectónico fuera olvidado y quedara aislado. Mismas causas que pudieron llevar a que el Jardín Azteca haya sido un espacio ignorado y hasta cierto punto olvidado, sostenido únicamente por su estratégica ubicación.

Con el movimiento de la Revolución mexicana, el estilo neoprehispánico quedó sosegado, apareciendo nuevamente al término de la lucha armada, para la segunda década del siglo xx; pero entonces se dio con una visión diferente y con nuevos matices que no tienen que ver con esta primera etapa descrita.

Así, es claro que este espacio fue propiciado por el sentimiento nacionalista que prevaleció a finales del siglo xix. Ahora el cuestionamiento es ¿por qué ese lugar? ¿Tuvo algún significado? La respuesta a estas preguntas no se refleja en los datos encontrados, al respecto se especula que posiblemente, al ser este espacio público parte de los terrenos que habían pertenecido al templo de San Diego y al convento de los Dieguinos,⁴¹ es que se relacionó al indígena Juan Diego –aquel que relata haber experimentado, según la tradición religiosa, una visión de la Virgen de Guadalupe– con este nuevo estilo arquitectónico neoprehispánico, se buscó conjugar lo religioso con lo civil, para obtener más fuerza e introducir con mayor facilidad la identidad nacional tan anhelada; de ahí que se haya decidido inaugurar este jardín un 12 de diciembre.⁴²

⁴¹ Se resalta que el espacio donde se asentó el Jardín Azteca, en un primer momento recibió el nombre de Plazuela de Guadalupe o Plazuela de San Diego y posteriormente paso a nombrarse Plazuela de las Artes.

⁴² Día en que se conmemora la aparición de la Virgen de Guadalupe.

Para apoyar esta idea, no olvidemos que la política de Porfirio Díaz fue conciliadora con la iglesia católica, ya que la mayoría de la población creía en ella; esto le ganó el aprecio del grupo político conservador. Este respaldo a la Iglesia fue tan importante que incluso se coronó a la virgen de Guadalupe en 1895, por tratarse de una devoción nacional.⁴³ De aquí que en esta época porfirista –como suele darse a lo largo de la historia– se entremezclan los beneficios religiosos con los políticos y puede suponerse que la propuesta de edificar este jardín estuvo relacionada con la conveniencia de conjugar la política con la religión.

Este espacio público quedó compuesto por jardines geométricos que parten de una fuente circular –un tanto hundida para dar el nivel requerido– unidos por andadores con piso de losas de cantería; en el centro de cada uno de los jardines resaltan esculturas de cantería con reminiscencias prehispánicas, sobresaliendo formas piramidales con talud-tablero, caras de dioses o deidades, vegetación tropical, figuras de animales como búhos, pájaros y culebras, además de elementos prehispánicos como grecas y flechas. Rematando el jardín en su lado poniente, resalta una pequeña escalinata que da paso a una balaustrada de forma semicircular, igualmente, con sus elementos de cantería con evocación prehispánica.

Por último, cabe resaltar que este jardín aún permanece y conserva el mismo nombre, su traza original y fuente. En cuanto a los elementos escultóricos, se puede distinguir que conserva la mayoría de los componentes que aparecen en la litografía objeto de estudio, pero algunos ya se perdieron y otros más se aprecian mutilados (ver Figura 10).

Llama la atención que este espacio público continúa con la misma sinergia que se pudo distinguir al momento de su fundación, es decir, se observa como un espacio ajardinado un tanto agradable que sigue formando parte de este corredor verde, pulmón y centro recreativo de la población moreliana; pero, igualmente, sigue siendo un espacio poco reconocido que está ahí, pero no es identificado por la mayoría de los habitantes de la ciudad: inclusive, ni por aquellos que hacen uso de él.



Fig. 10. Fotografías del estado actual del Jardín Azteca.

Fuente: fotografías tomadas por VAAC, julio 2022.

Referencias

- CASTILLO Troncoso, Alberto, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México, 1880-1920*, Ciudad de México, El Colegio de México/ Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, Argentina, 2002.
- GARCÍA Tapia, Jesús, *Siluetas uayangarenses*, Morelia Michoacán, Editorial Uayángareo/Imprenta particular del autor, 1951, s/n.

- Gobierno del Estado de Michoacán, "Informe del Ayuntamiento sobre las Mejoras Materiales" en *Memorias sobre la Administración Pública del Estado de Michoacán de Ocampo*, 1857-1890.
- GUTIÉRREZ Viñuelas, Rodrigo, "Arquitectura Historicista de raíces prehispánicas", Goya, núm. 289-290, julio-octubre de 2002.
- Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (Ed.), *Tejedores de Imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*, Instituto Mora/ Conacyt, México, 2014.
- Memorias sobre la Administración Pública del Estado Michoacán de Ocampo*. Durante los dos primeros años del gobierno del C. Aristeo Mercado 1892-1894, Morelia.
- SCHÁVELZON, Daniel (Comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- TORRES, Mariano de Jesús, *Diccionario histórico, biográfico, geográfico, estadístico, zoológico, botánico y mineralógico*, Morelia, Imprenta particular del autor, Tomo I y III, 1915.
- TORRES Nava, René Alfredo, *La Escuela Industrial Militar como proyecto de Estado en San Luis Potosí durante el Porfiriato, 1881-1910*, Tesis de Doctorado, El Colegio de San Luis, A.C., 2018.
- _____, "La instrucción militar para formar ciudadanos útiles en la Escuela Industrial Militar de San Luis Potosí durante el Porfiriato", en *Revista Mexicana de Historia de la Educación*, vol. IX, núm. 17, 2021.
- TORRES Septién, Valentina, "Notas sobre urbanidad y buenas maneras, de Erasmo al manual de Carreño", en: Pilar Gonzalbo Aizpuru (Coord.). *Historia y Nación. Historia de la educación y enseñanza de la historia*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1998.
- TOUSSAINT, Manuel, *La litografía en México en el siglo XIX*, Ciudad de México, Estudios Neolitho M. Quesada B., 1934.
- VARGAS Chávez, Jaime A., "El Paseo de San Pedro. Proyecto urbano y conformación legal", en Catherine R. Ettinger y Carmen A. Dávila M (Coord.) *De barrio de indios de San Pedro a Bosque Cuauhtémoc de Morelia*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo/ H. Ayuntamiento de Morelia, Ciudad de México, 2012.
- XIII Encuentro Internacional de Historia de la Educación, *Entre lo local y lo global. Actores, saberes e instituciones en la historia de la educación*, Zacatecas, Uni-

versidad Autónoma de Zacatecas Francisco García Salinas/ Sociedad Mexicana de Historia de la Educación, A.C., 2012.

Periódicos consultados

Gaceta Oficial. El periódico del Estado de Michoacán de Ocampo, 10 de julio de 1887.

Gaceta Oficial. El periódico del Estado de Michoacán de Ocampo, 27 de noviembre 1887.

Gaceta Oficial. El periódico del Estado de Michoacán de Ocampo, 13 de noviembre 1888.

La Libertad Periódico de Política y variedades, 19 de febrero 1885.

La Libertad Periódico de política y variedades, 11 de junio de 1895.

La Libertad Periódico de política y variedades, 9 de febrero 1897.

Páginas electrónicas

ALEGRE Carvajal, Beatriz, "Dumaine, Gregorio (1843-1889)", en: *La web de las Biografías*, <<https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=dumaine-gregorio>> [7 de junio 2022].

HAUTECOEUR, Albert (ed.), 1849-. [Álbum de la Exposición Universal de París de 1889: Pabellón de México, esculturas del exterior, obra de Jesús Contreras] [fotografía] Albert Hautecoeur, ed. Sala Medina. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/632/w3-article-315162.html>. Accedido en 18/7/2022.

Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fototeca Nacional, Colección Felipe Teixidor, Catálogo: 466483, MID: 77_20140827-134500:466483, Año: 1890. Imagen/vnd.sealedmedia.softseal-jpg. Accedido en 18/7/2022.

Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fototeca Nacional, Catálogo: 465331, MID: 77_20140827-134500:465331, Año: 1900. Imagen/vnd.sealedmedia.softseal-jpg. Accedido en 18/7/2022.

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es/litografia>> [7 de junio de 2022].

<https://grandescasasdemexico.blogspot.com/2015/12/mexico-en-paris-1900.html>.

LECTURA E INTERPRETACIÓN DE DOS REPRESENTACIONES CARTOGRÁFICAS DE LA CIUDAD DE MORELIA, LOS PLANOS DE 1869 Y 1884

Erika E. Pérez Muzquiz

Introducción

Durante la segunda mitad del siglo XIX, las ciudades mexicanas de provincia comenzaron a elaborar una cartografía cuya calidad de representación la distingue de las anteriores por sus elementos, colorimetría, técnica y una fácil reproducción debido al uso de la imprenta. Una influencia de la obra cartográfica de Antonio García Cubas se reconoce en esta nueva forma de representar el espacio, así como la incorporación de la litografía para ilustrar las manifestaciones culturales y los paisajes de la época. Los planos que estudiaremos son resultado del establecimiento en la ciudad de Morelia de una nueva nomenclatura y fueron elaborados en los años 1869 y 1884, respectivamente.

Para la exploración del espacio urbano-arquitectónico representado en estos dos trabajos cartográficos nos aproximamos a ellos desde una perspectiva visual, entendiéndolos como una representación temporal de la ciudad; nos preguntamos si dicha planimetría nos habla de una nueva concepción en el ordenamiento del espacio urbano decimonónico y cuáles fueron sus influencias.

Al utilizarlos como fuente de información, nos interesa dar respuesta a las siguientes interrogantes: ¿cuáles son las características del espacio urbano-arquitectónico representadas en los planos de la ciudad de Morelia de 1869 y 1884?, ¿cuáles

son los ideales que le dieron forma?, ¿cuál es el modelo de distribución del espacio urbano representado en los planos y cómo nos habla de una modernidad naciente en la ciudad, basada en ideas como el orden y el progreso?

Hipotéticamente hablando, entendemos que un enfoque cientificista de corte positivista en conjunto con los ideales de orden y progreso del gobierno en la segunda mitad del siglo decimonónico modificaron y modernizaron el espacio urbano-arquitectónico de la ciudad de Morelia. Esto promovió una reforma, en primer lugar, de la nomenclatura de la ciudad al incorporar un nuevo orden urbano basado en dichos ideales, a la vez de otros elementos para modernizarla.

La imagen, que usualmente ha sido utilizada en los estudios históricos para ilustrar la ciudad, requiere un nuevo tratamiento: considerarla como fuente primaria de información nos permite hacerle una lectura y analizarla. Por lo tanto, se propone una lectura cartográfica de estos dos planos históricos con el objetivo de explicar las características en la distribución urbana representada de la ciudad de Morelia de los años 1869 y 1884, utilizando la imagen como fuente para entender cuáles fueron los ideales que promovieron la modificación del espacio urbano-arquitectónico.

Al poner estos planos en el contexto de la producción cartográfica a nivel nacional, observamos dos instituciones que tuvieron una fuerte influencia en la construcción de la cartografía de la época, así como en la formación de profesionales a cargo de la agrimensura y el levantamiento topográfico para lograr mayor precisión en la planimetría. Hablamos de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, creada en 1833, y la Escuela Especial de Ingenieros, establecida por Benito Juárez y posteriormente denominada Escuela Nacional de Ingenieros durante el mandato de Porfirio Díaz. La presión que sufrían las autoridades ante las posibles invasiones al territorio nacional impulsó en gran medida la política del Estado mexicano, que promovió la elaboración de cartas más precisas para representar los límites del territorio.

El establecimiento de la Escuela de Ingenieros sirvió como impulso para otorgar, además de nuevos conocimientos, ideales. La carrera de ingeniero-arquitecto contribuyó de manera notable en la modernización del país, así como en la incorporación de una nueva imagen urbano-arquitectónica con la arquitectura francesa. Fue así que el impulso a la educación especializada en nuestro país trajo consigo adelantos científicos, además de configurar una nueva realidad sociocultural reflejada en el espacio urbano y la arquitectura de la época.

Asimismo, al poner las decisiones de renovación urbana en el contexto internacional, no podemos dejar de observar el plan creado por el barón Haussman para la ciudad de París en 1852, que incluyó una ordenación del espacio urbano que incorporó nuevos ejes viales y destruyó construcciones completas que estorbaban dicha intervención. En este sentido las leyes de Reforma, en especial la ley Lerdo de 1856 en México, hicieron algo similar al expropiar las fincas urbanas propiedad del clero, abriendo paso para la generación de nuevas calles que se vieron reflejadas en la nueva nomenclatura de los planos estudiados en este capítulo.

En el contexto del plano histórico como documento, nos interesa revisar además las técnicas científicas y artísticas que permitieron la representación del momento histórico de la ciudad en el Porfiriato, así como los elementos contenidos en el espacio y expresados a través de la imagen.

El uso de la imagen como fuente de información

El uso de la cartografía histórica como fuente refiere la misma problemática sobre el uso de la imagen como fuente para historiar: se ha usado por los historiadores tradicionalmente como un adorno o agregado que amplía la explicación de los hechos históricos cuya fuente es el documento escrito encontrado en los archivos. Sin embargo, un enfoque contemporáneo en los estudios de la historia ha vuelto su mirada hacia el uso de la imagen como fuente. Bajo esta idea, Peter Burke ha señalado la conveniencia de substituir la idea de fuentes por la de “vestigios” del pasado en el presente, en una especie de búsqueda arqueológica de aquellos elementos que ya no existen,¹ pero han dejado una huella significativa.

Hablamos de arqueología porque se trabaja con fragmentos del tiempo, porque se estudia cada uno de ellos para su identificación. Michel Foucault formulaba un método arqueológico aplicado a fenómenos del discurso,² en el cual señalaba lo siguiente:

¹ Peter Burke, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, traducción de Teófilo de Lozoya, Barcelona, A&M Gràfic, 2005, p. 16.

² Beatriz de las Heras, “Fotografiando el presente, conservando historia. La fotografía como fuente de memoria para el estudio de la historia. Aporte metodológico”, en *Tiempo Presente. Revista de Historia*, núm. 3, 2015, p. 10.

En nuestros días, la historia es lo que transforma los documentos en monumentos, y que, allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos.³

Actualmente, cuando los objetos se convierten en fuente, en documento y soporte para la interpretación, la perspectiva de estudio apunta hacia la observación de las discontinuidades del discurso para entender una narrativa distinta desde donde aparecen aquellos elementos que forman parte de él, pero habían sido desechados por la visión tradicional de la historia. Los objetos así toman un papel preponderante en la construcción y el entendimiento del discurso.

Tal como ha señalado Beatriz de las Heras, "son muchos los soportes que el historiador puede emplear en su afán por recuperar la memoria de los acontecimientos pasados, de ahí que se presente como un hacedor de memoria".⁴ Uno de dichos soportes es el mapa:

...la palabra mapa deriva del latín *mappa*, originalmente significó lienzo (o toalla), especialmente fue utilizado para señalar el inicio de los juegos en un circo, como el lienzo en que se dibujaban las tierras y los paisajes se blanqueaba y almidonaba de la misma manera que aquél, también al territorio representado terminó llamándosele *mappa* o simplemente mapa.⁵

La cartografía es la herramienta más usual de representación de un espacio o de un territorio, dicha representación es una adecuación entre la realidad y el discurso sobre la realidad.⁶ Involucra también una lectura sobre el discurso y las intenciones por las que fue creada, intenciones que revelan además una política prevaleciente en el momento histórico y las necesidades bajo las cuales se manda realizar; describen una realidad social; asimismo, la técnica indica los avances técnicos y científicos de la época tanto para el levantamiento de datos como para su representación cartográfica.

Dentro del ámbito de las representaciones visuales, dos elementos serán fundamentales para entenderlas y explicarlas, estos son el contexto de los documentos

³ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 11.

⁴ Beatriz de las Heras, *Op. cit.*, p. 1.

⁵ Federico Fernández Christlieb y Ángel Julián García Zambrano (eds.), *Territorialidad y paisaje en el altepetl del siglo XVI*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

⁶ Hubert Mazurek, *Espacio y territorio, instrumentos metodológicos de investigación social*, La Paz, Universidad para la Investigación Estratégica en Bolivia, 2006.

visuales (quién los produjo, el escenario histórico o cultural, las posibles intenciones que motivaron su creación) y sus características (técnicas de producción).⁷ Estos elementos son básicos puesto que no pueden ser uno sin el otro: los avances científicos como posibilidades de la representación artística basada en la técnica son los que determinan las características de los documentos.

El mapa es la representación del espacio ocupado por sus habitantes, su valor histórico reside en el hecho de ser testimonio de un tiempo de la ciudad.⁸ Como lenguaje de representación sobre objetos en el espacio, enuncia, a partir de diversos elementos representados en él, un discurso de poder sobre el que hay que distinguir si existen ausencias u omisiones, intencionalidades marcadas que hacen sobresalir unos elementos en lugar de otros. Harley habla de una teoría del silencio cartográfico en la que algunos secretos surgen deliberadamente en la censura y omisión. A partir de la imagen representada, es posible distinguir formas de ocupación en un tiempo específico,⁹ en una especie de arqueología del espacio registrada en la imagen.

El uso de las imágenes como documento histórico tiene una larga tradición, sin embargo continúa arrastrando una serie de prevenciones y prejuicios que lo dificultan en gran manera.¹⁰ En repetidas ocasiones encontramos la imagen adornando el texto o dando ejemplo de lo que en él se narra, siendo que ellas también son una forma importante de documento histórico.¹¹ Tradicionalmente, los historiadores han llamado a sus documentos *fuentes*: la metáfora es muy vívida, pero también equívoca por cuanto implica realizar una exposición del pasado libre de la contaminación de intermediarios;¹² al mismo tiempo, la palabra fuente implica una *trampa* al remitirnos a la metáfora de lugar en que la verdad histórica se encuentra incontaminada: los historiadores no tenemos fuentes donde abreviar la verdad.¹³

⁷ Beatriz de las Heras, *Op. cit.*, p. 17.

⁸ Juan Luis de las Rivas, *El espacio como lugar*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1992, p. 106.

⁹ *Ibidem*, p. 156.

¹⁰ Tomás Pérez Viejo, "El uso de las imágenes como documento histórico. Una propuesta metodológica", en Gumsindo Vera, Alejandro Pinet, Pedro Quintino y Franco Savarino (Coords.) *Diálogos entre la historia social y la historia cultural, Memorias del Simposio*, Ciudad de México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2005, p. 147.

¹¹ Peter Burke, *Op. cit.*, p. 17.

¹² Peter Burke, *Ibidem*, p. 16.

¹³ Tomás Pérez Viejo, *Op. cit.*, p. 151.

En propuestas metodológicas recientes se ha considerado que las *fuentes* históricas no se restringen a la documentación,¹⁴ sin embargo una de las principales dificultades para utilizar la imagen como documento reside en la aproximación metodológica, ya que existe una gran cantidad de métodos históricos para estudiar los documentos, pero no así para el estudio de la imagen y su interpretación. Debido a ello, aparece la figura del discurso y significado para su entendimiento, así como de la interpretación. Beatriz de las Heras propone seis fases: heurística, del proceso, técnica, iconográfica, iconológica y de estudio global, y añade el uso de los límites de la interpretación que, según Umberto Eco, están marcados por tres intenciones distintas:

...intentio auctoris (lo que el autor quería decir), intentio operis (lo que el autor finalmente dice) e intentio lectoris (lo que el destinatario encuentra en el texto, a partir de sus propios sistemas de significación).¹⁵

Otro elemento importante en el uso de la imagen como documento es el estudio del contexto, que coincide en la propuesta de varios investigadores, al tiempo que señalan la importancia de encontrar conexiones con otras imágenes contemporáneas. Pérez Viejo habla de la noción de código para reconstruir la mirada desde aquellos que crearon la imagen, para lo cual habrá que atender los signos y la iconografía como un espejo del tiempo.

Por su parte, Burke discute sobre el concepto de imagen y lo entiende desde una visión espacio-temporal, de acuerdo a la técnica que se utiliza:

Es preciso tener en cuenta los cambios que se producen en el tipo de imagen disponible en determinados lugares y momentos, y en particular dos revoluciones que han tenido lugar en el terreno de la producción de imágenes, a saber, la aparición de la imagen impresa (xilografía, grabado, aguafuerte, etc.) durante los siglos xv y xvi, y la aparición de la imagen fotográfica (incluidos el cine y la televisión) durante los siglos xix y xx.¹⁶

Para el presente capítulo se revisan y analizan dos planos históricos de la ciudad de Morelia con la finalidad de utilizarlos como fuente para la lectura del espacio ur-

¹⁴ Emilio Luis Lara López, "La fotografía como documento histórico artístico y etnográfico: una epistemología", en *Revista de Antropología Experimental*, núm. 5, texto 10, 2005, p. 5.

¹⁵ Umberto Eco, citado por Beatriz de las Heras, *Op. cit.*, p. 12.

¹⁶ Peter Burke, *Op. cit.*, p. 20.

bano-arquitectónico en la segunda mitad del siglo XIX. El primero, autoría de Manuel Bala, se refiere al año 1869; la técnica es una litografía a color y fue impresa por Octaviano Ortiz; corresponde a la introducción de la nueva nomenclatura de las calles de la ciudad en 1868. El segundo fue formado en 1884 por el Ayuntamiento y parece una copia del plano de 1869 con ligeras variantes; también describe la nueva nomenclatura para la ciudad en 1868, dictaminada por el C. Rafael Ruíz, presidente del Ayuntamiento Constitucional de Morelia. Ambas representaciones se encuentran resguardadas en el apartado de Geografía histórica de la mapoteca perteneciente a la biblioteca Luis González, del Colegio de Michoacán, ubicado en la ciudad de Zamora, Michoacán, y han sido digitalizadas en alta resolución por la entidad educativa. La revisión se hizo sobre el escaneo digital con la finalidad de acercarnos a los detalles.

El contexto de los planos de Morelia, 1869 y 1884

El 15 de julio del año 1867 entró don Benito Juárez triunfante a la capital,¹⁷ después de la Guerra de los Tres Años. El gobierno de Juárez entraba de la misma forma caótica en que habían llegado sus antecesores después de la Independencia. Posterior a la caída y muerte del emperador Maximiliano de Habsburgo, el país estaba todavía sumido en la convulsión de las guerrillas, sin embargo, nacían las ideas de un México progresista que requería un orden¹⁸ para poder gobernarlo. En aquel momento, los republicanos pedían una “verdadera reconciliación entre los mexicanos”¹⁹

Bajo la idea de “orden constitucional”, la noción va más allá:

El poder comunicativo de este concepto es enorme, pues induce disciplina y dispone a las sociedades para adherirse a los programas de un determinado gobierno o para asumir como directrices de su obrar ciertos principios de jerarquía o valores contenidos en la norma que sanciona dicho orden.²⁰

¹⁷ Luis González, “El liberalismo triunfante en El Colegio de México”, *Historia General de México*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2006, p. 899.

¹⁸ La principal fuente temática de los discursos políticos disciplinares, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, la podemos ubicar en la noción de orden. Suprema Corte de Justicia de la Nación. *La Constitución de 1857*, Ciudad de México, SCJN, 2009.

¹⁹ Martínez Castro propuso el restablecimiento de la “confianza y la seguridad perdida y que hubiera una verdadera reconciliación entre los mexicanos”, en Luis González, *Op. cit.*, p. 636.

²⁰ Suprema Corte de Justicia de la Nación, *La Constitución de 1857*, Ciudad de México, SCJN, 2009, p. 8.

Para apoyar dicho orden, los liberales habían promovido la Ley de Desamortización de Fincas Rústicas y Urbanas Propiedad de las Corporaciones Civiles y Religiosas del 25 de junio de 1856, también llamada ley Lerdo, la Ley Orgánica del Registro del Estado Civil del 27 de enero de 1857, y la de Obvenciones Parroquiales o ley Iglesias del 11 de abril, entre otras; finalmente, se promulgó la Constitución de 1857.²¹

Hemos mencionado anteriormente que el plan del barón Haussman para el ensanche de vías en la ciudad de París del año 1852 puede tener relación con las nuevas disposiciones del Estado mexicano en cuanto a la ley Lerdo, puesto que existen algunas coincidencias, como la influencia que tuvo la Escuela de Ingenieros Civiles y Arquitectos en Francia, *la École Polytechnique*.²² La apertura de nuevas calles y destrucción de algunas construcciones que estorbaban el libre tránsito es otra coincidencia a mencionar. Posteriormente, la incorporación de obras como alamedas y jardines terminó de establecer las prácticas higienistas de la modernidad.

Además de las reformas liberales que removieron francamente los privilegios al clero y todas sus instituciones, la reforma educativa que tomó lugar en la segunda mitad del siglo XIX ayudó a consolidar el nuevo modelo de gobierno y organización del país. Hacia 1856, en el artículo 18 del proyecto de Constitución se había contemplado la libertad de enseñanza, así como la definición de cuáles profesiones necesitaban un título para su ejercicio y con qué requisitos debía expedirse.²³ La educación, hasta entonces dominada en gran parte por el clero, tenía grandes tintes religiosos en la instrucción, situación que cambiaría drásticamente con las reformas y leyes liberales.

Es así que, a lo largo del siglo XIX, México había transitado un intenso camino hacia la construcción del Estado mexicano con la creación y generación de instituciones que desempeñaran el antiguo papel de las heredadas por la Corona. Al mismo tiempo, hubo que generar otras que se ocuparan de los registros que había llevado la Iglesia, como los nacimientos, las muertes y los matrimonios. Así, el periodo de gobierno de Benito Juárez propuso y ejecutó las leyes de Reforma que removieron

²¹ Lilia Díaz, "El liberalismo militante en El Colegio de México", *Historia General de México*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2006.

²² Juan Calatrava. "El París de Haussmann como territorio de la utopía: Víctor Fournel (1865) y Víctor Hugo (1867)", en *Revista Vector* [electrónica] <http://www.revistavector.com.mx/2018/08/31/la-urbanizacion-de-paris-el-modelo-de-ciudad-moderna-en-el-siglo-xix/>, 2018.

²³ Miguel Arroyo de la Parra, *La obra educativa de la Reforma*, Morelia, Biblioteca Nicolaita de Educadores Michoacanos, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1988.

privilegios al clero y proporcionaron control al Estado en diversos asuntos civiles y eclesiásticos, hasta entonces monopolizados por la Iglesia.

El derecho a la educación se enmarca en los derechos del hombre. La libertad de enseñanza entraña, en sí, los derechos de la juventud estudiosa, de los padres de familia y de los pueblos a la civilización.²⁴ La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, una declaración de principios de la Asamblea Constituyente francesa, realizada el 26 de agosto de 1789, influyó categóricamente en la Constitución mexicana de 1857, la cual se abocó al establecimiento de los derechos humanos.²⁵

En la primera etapa del gobierno liberal, éste consagró su atención en la educación primaria y posteriormente su interés transitó hacia la educación profesional. Hacia 1867, la Ley Orgánica de la Instrucción Pública que emitió el presidente Benito Juárez estableció el plan de estudios para los profesionales del país. Para obtener el título de arquitecto, se necesitaba haber sido examinado y aprobado en los ramos siguientes:

Estudios profesionales: Dibujo de la estampa, idem de ornato, idem del yeso, idem del natural, perspectiva teórico-práctica, órdenes clásicos de arquitectura, historia general y particular de las bellas artes, copia de toda clase de monumentos, con explicación del carácter propio de cada estilo, geometría descriptiva aplicada, mecánica aplicada a las construcciones, historia natural aplicada a los materiales de la construcción, estética de las construcciones, arte de proyectar, dibujo de máquinas, estética de las bellas artes e historia de la arquitectura explicada por los monumentos, conocimiento de los instrumentos topográficos y su aplicación práctica, arquitectura legal.²⁶

Por su parte, el ingeniero topógrafo e hidromensor requería estudios de topografía en toda la extensión, así como dibujo topográfico, hidráulica, geodesia, elementos de astronomía práctica, ordenanza de tierras y aguas y práctica.²⁷ Dentro de la Escuela Especial de ingenieros había otras carreras, además de las mencionadas: ingeniero de minas –cuyos estudios eran los más amplios–, ingeniero civil, geógrafo e hidrógrafo. La carrera de maestro de obras era independiente y tenía menores estudios preparatorios y profesionales que la de arquitecto.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ SCJN, *Op. cit.*, p. 195.

²⁶ Miguel Arroyo de la Parra, *Op. cit.*, pp. 196-197.

²⁷ *Ibidem*.

Como era de esperarse, tras la modificación de las propiedades eclesiásticas promovida por la ley Lerdo hubo gran resistencia por parte de la Iglesia y los conservadores, quienes la apoyaron en su lucha. Sin embargo, después de un largo periodo de guerrillas y atavíos, la famosa ley se aplicó. Fue el momento en que los ingenieros geógrafos pudieron atender esta demanda laboral que los colocó en una “cómoda subsistencia, aunque laboriosa”, al servicio del Estado.²⁸

Para producir y elaborar cartografía de la época, la participación de Antonio García Cubas y otros geógrafos notables como Diego García Conde, Francisco Díaz Covarrubias y Manuel Orozco y Berra, entre otros, resultó fundamental. La Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística –fundada en 1833, pero denominada como tal en 1850– se encargaba de dotar a la nación mexicana de un nuevo *corpus* de mapas geográficos y estadísticas.²⁹ La cartografía del siglo XIX, resalta por la conformación de una imagen muy particular, elementos y composición estilística cuya “intención comunicativa [...] estuvo irremediabilmente ligada al proceso de construcción del Estado-nación”.³⁰ El periodo de pintura costumbrista y el uso del linotipo colaboraron en el proceso de cartografiar. Como se observa en la obra de García Cubas (ver Figura 1), “las imágenes que acompañan al mapa no son elementos decorativos, sino que refuerzan el sentido visual del mapa articulando una lógica discursiva nacionalista”.³¹

García Cubas, un intelectual y autodidacta de la época, comenzó a trabajar en la elaboración de cartografía desde muy temprana edad. Gracias a su carácter curioso, dedicación y constancia, ingresó en la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Hacia 1885 elaboró el *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, publicado por Debray Sucesores, en el cual se integran la imagen y la cartografía de manera singular, como un primer intento de crear la historia cultural del país con ayuda de los mapas históricos que conjugan las representaciones espaciales y culturales en un solo documento (ver Figura 2). En un formato de 63 x 68 centímetros, Cubas utilizó la técnica de la cromolinotipografía y la imprenta para su cartografía, que in-

²⁸ Héctor Mendoza Vargas (Coord.), *México a través de los mapas*, Ciudad de México, UNAM, Instituto de Geografía, Plaza y Valdés, 2000.

²⁹ *Ibidem*, p. 101.

³⁰ Mario Jocsán Bahena Aréchiga Carrillo, “La cartografía como fuente para la historia cultural. Los mapas como objetos de comunicación visual en el México del siglo XIX”, en *Revista de Historia. Sociedad y Cultura*, año 19, núm. 38, 2021.

³¹ *Ibidem*, p. 11.

cluye mapas especializados de división política, etnografía, eclesiástico, de vías de comunicación, instrucción pública, orografía, hidrografía, agricultura, topografía del Valle de México y de las cercanías de la capital,³² entre otros.



Fig. 1. Carta Eclesiástica, Atlas Pintoresco, García Cubas.

Fuente: Library of Congress Geography and Map Division Washington.

³² Para ampliar esta información, un original en formato digital de la obra de García Cubas, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, se puede encontrar en la página web de la Library Congress Geography and Map División Washington. <http://hdl.loc.gov/loc.gmd/g4410m.gct00137>



Fig. 2. Carta Etnográfica, Atlas Pintoresco, García Cubas.

Fuente: Library of Congress Geography and Map Division Washington.

En la búsqueda por la identidad nacional durante el siglo XIX, la cartografía jugó un papel fundamental ante un territorio literalmente fragmentado, extenso y en riesgo de ser invadido por las grandes naciones occidentales. Hubo primero que conocerlo y reconocerlo ante la inminente intervención estadounidense (1847-1848) México comenzaba una nueva época en los proyectos militares, el 20 de diciembre de 1849

surgía la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística (SMGE);³³ en segundo lugar, ante la opresión histórica del indígena y el borrado de su pasado, hubo que construir una identidad nacional cuya búsqueda perduró y se mantuvo todo el siglo XIX, en este sentido la aparición de la SMGE, se constituye como la institución fundamental para realizar tan ardua tarea.

Por otro lado, la participación de intelectuales de la época, sumergidos en el movimiento científicista, artístico y geográfico de la época, promovió desde la cartografía no sólo la elaboración de mapas, sino la construcción de una identidad nacional, a decir de Magali Carrera:

...the history of the mapping of New Spain and, subsequently, the formation of independent Mexico's national identity in the nineteenth century were formed through the intersection of spatial location and cultural location.³⁴

En la construcción del discurso nacionalista, la cartografía y la literatura contienen algunas similitudes; en el caso de la segunda, la unión de la literatura y la gráfica funcionó como arma discursiva, divulgadora, ideológica, liberal y conservadora.³⁵ Así, la literatura tuvo como aliadas a la imprenta y la libertad de expresión que comenzaba a recibir impulso por los gobiernos liberales, en conjunto con los periódicos de la época, que proliferaron con efervescencia. Para Morelia se distinguieron tanto de corte conservador como liberal, los oficiales eran: *El Astro Moreliano*, *La Sombra de Washington*, *La Voluntad del Pueblo*, *La Voz de Michoacán*, *El Federalista*, *El Ingenuo*, *El Heraldo de Michoacán*, *El Porvenir*, *Periódico Oficial*, *El Pueblo*, *La Bandera Roja*, *La Paz*,³⁶ entre otros.

El desarrollo y la expansión de la imprenta posibilitaron poco a poco un mayor número de publicaciones impresas (incluidos los propios mapas y libros de geografía), y la cartografía adquirió una connotación mediática y discursiva.³⁷ También se

³³ Héctor Mendoza Vargas, *Op. cit.*, p. 102.

³⁴ Magali M. Carrera, *Traveling from New Spain to Mexico: Mapping practices in the Nineteenth-Century*, Durham, Duke University Press, 2011.

³⁵ Claudia Colosio García, "La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores*, en Daniel Avechuco y Gerardo Bobadilla, *Imágenes de México y el mexicano en dos momentos de su historia. Representaciones culturales y literarias*, Hermosillo, Universidad de Sonora, 2019.

³⁶ Juan de la Torre, *Bosquejo histórico de la ciudad de Morelia*, Biblioteca de Nicolaitas Notables, Morelia, UMSNH, 1986.

³⁷ Mario J. Bahena *Op. cit.*

desarrollaron periódicos independientes como: *El Michoacano Libre*, *La Banderilla*, *El Duende*, *El Filógrafo*, *El Amigo del Pueblo*, *El Sentido Común*, *El Pregonero*, *El Soldado del Pueblo*, *La Prensa*, *El Anteojo*, *La Razón* y *El Triunfo de la Libertad*,³⁸ siendo mayor su número que el de oficiales.

La geografía, como práctica profesional a través de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, formalizó los trabajos de intelectuales y de los jóvenes ingenieros mexicanos que se abocaron a esta ardua tarea, en algunos casos en lugares alejados para delimitar las fronteras del territorio ante los múltiples intentos de invasión en esta época (estadounidenses, franceses, ingleses, entre otros). Además, la incorporación de la geografía como materia en los planes de estudio de instrucción pública trajo consigo una creciente producción de obras geográficas tales como compendios, manuales y atlas.³⁹

Como es ampliamente conocido, la Iglesia católica tuvo durante el periodo colonial en México una serie de privilegios que le otorgaron una cantidad considerable de propiedades, muchas de éstas ubicadas en el núcleo central de las ciudades novohispanas. Al reclamar el Estado dichas propiedades para echar a andar el programa para la creación de instituciones cuyas tareas tradicionalmente eran realizadas por el clero –tales como la educación, el registro de nacimientos, muertes y casamientos, incluso el de los cementerios–, es clara la modificación que hubo del espacio urbano al dividir cuantas propiedades se pudo e incorporar vialidades que pudieran atravesar grandes latifundios dentro de la ciudad, ocupados anteriormente por la Iglesia. Algunas de las propiedades fueron derrumbadas, otras modificadas y unas más reusadas para los fines institucionales del Estado.

El contexto del plano histórico durante el Porfiriato

El orden como base, que no la libertad, es el primer objetivo oculto, que no propalado, de Porfirio Díaz, quien el 15 de febrero de 1877 asumió provisionalmente la presidencia de la República y el 5 de mayo, la presidencia constitucional.⁴⁰ El Porfiriato se caracterizó por un control sobre caudillos y caciques y por la inversión extranjera,

³⁸ Juan de la Torre, *Op. cit.*, p. 214.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Luis González. *Op. cit.*, p. 658.

principalmente europea.⁴¹ A partir de 1877, una de las principales preocupaciones del nuevo régimen fue “rectificar y remodelar la imagen del país”, así que los dirigentes prepararon el camino para enseñar “las riquezas fabulosas del territorio”.⁴² Un gusto particular del presidente Porfirio Díaz por la cultura europea –especialmente francesa– se anidó en costumbres de la élite e influyó en la arquitectura y la educación, en específico en el plan de estudios de la carrera de ingeniero-arquitecto que se estableció en la Escuela Nacional de Ingenieros.

“La profesión de ingeniero cobró importancia durante el régimen de Porfirio Díaz debido a la infraestructura económica y a la mentalidad de progreso material que se fue creando”,⁴³ de modo que su papel fue determinante para la modernización del país. El avance en el conocimiento científico y las nuevas técnicas para la práctica de la ingeniería fueron la base para desarrollos de la época como el ferrocarril, caminos, puentes y construcciones civiles en las que el ingeniero-arquitecto pudo desarrollarse y poner en práctica su profesión, misma que se reivindica para la época al ser quienes llevaron progreso a los lugares más recónditos del país. Cabe mencionar, sin embargo, que los planes de estudios de las ingenierías tenían una fuerte influencia de las escuelas francesas y una de las mayores críticas que tuvieron estaban relacionadas con su carácter eminentemente teórico.⁴⁴

Por otra parte, los ferrocarriles provocaron un cambio drástico en la economía: los mercados locales, antes aislados entre sí, fueron asimilándose con otros para convertirse en regionales, nacionales y mundiales, alentando el desarrollo de la industria.⁴⁵ Así, la Ciudad de México y las ciudades de provincia fueron generando una red de intercambio comercial y de personas que impactó directamente su crecimiento durante las siguientes décadas. En la ciudad de Morelia, negocios como la llamada “Empresa de Seda”,⁴⁶ formada en 1842, las fábricas de tejidos La Paz y la Unión –establecidas en 1865 y 1871, respectivamente– y la industria tabaquera ubicada en el centro habrían promovido dicho modelo en conjunto con aquellas de menor tamaño y alcance en la localidad.

⁴¹ Pablo Serrano Álvarez, *Porfirio Díaz y el Porfiriato, cronología*, Ciudad de México, SEP-INEHRM, 2012.

⁴² Riguzzi citado por Héctor Mendoza Vargas, *Op. cit.*, p. 105.

⁴³ Mílada Bazant, “La enseñanza y la práctica de la ingeniería durante el Porfiriato” en *Historia Mexicana*, vol. 33 núm. 3, enero-marzo 1984, p. 254.

⁴⁴ Mílada Bazant, *Ibidem*, p. 256.

⁴⁵ Mílada Bazant, *Ibidem*, p. 255.

⁴⁶ Juan de la Torre, *Op. cit.*, pp. 177 y 179.

Entre 1877 y 1880 Porfirio Díaz no supo manejar su gabinete, en el año de 1880 asumió la presidencia Manuel González. Sin embargo, se enredó en el arreglo de la deuda inglesa y hacia 1884 Díaz retomó la presidencia.⁴⁷ Este segundo periodo se reconoce como el de la consolidación de su gobierno, con un Porfirio más renovado y decidido. Fue en ese lapso cuando se realizó el segundo plano motivo de análisis. Es preciso mencionar en este punto que el primer plano que se estudia pertenece al periodo juarista y el segundo al porfirista; sin embargo, ambos comparten los ideales de orden y progreso que llevarán la marca del periodo liberal.

El plano de 1869

En orden cronológico, el primer plano histórico motivo de este análisis corresponde al año 1869 (Figura 3), está formado por Manuel Bala y es un Plano General de la Ciudad de Morelia donde se observa el asentamiento en su totalidad, en conjunto con la nueva nomenclatura, y dos litografías en la parte superior-central del documento, que corresponden a la catedral y al palacio de gobierno. Como ya se mencionó, el original en papel y en formato digital que se utiliza para este estudio está ubicado en la Mapoteca de la Biblioteca "Luis González", del Colegio de Michoacán.

Es un mapa a color con medidas del plano real de 89 x 62 cm, la técnica registrada es de Imprenta y Litografía de Octaviano Ortiz, 1869, en idioma español, Escala 1:1000,000, clasificación local M 911.7237 B353p, Materia geografía histórica-Morelia, Michoacán de Ocampo, mapas. Contiene una nota al final del mapa que versa: "AL C. Octaviano Ortiz, como una pequeña prueba de gratitud y de reconocimiento, el autor consagra este trabajo, aunque imperfecto por su falta de conocimientos científicos y de vista tan indispensable para ejecutarlo sobre la piedra".

Una breve descripción del plano escrita por el arquitecto Enrique Cervantes dice:

El plano de Manuel Bala, contiene la división acostumbrada de cuarteles y barrios, y la nueva nomenclatura, para que los vecinos acostumbrados a ella identifiquen los nombres nuevos. En la parte superior destacan las litografías de la Catedral y el Palacio de Gobierno, que posiblemente fueron realizados en 1866 durante el segundo imperio, a juzgar por la bandera que aparece en el Palacio con el águila imperial.⁴⁸

⁴⁷ Luis González, *Op. cit.*, p. 659.

⁴⁸ Enrique Cervantes Sánchez, "Desarrollo urbano de Morelia", en Carmen Alicia Dávila Munguía y Enrique Cervantes Sánchez (Coords.), *Desarrollo urbano de Valladolid-Morelia 1541-2001*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2001.

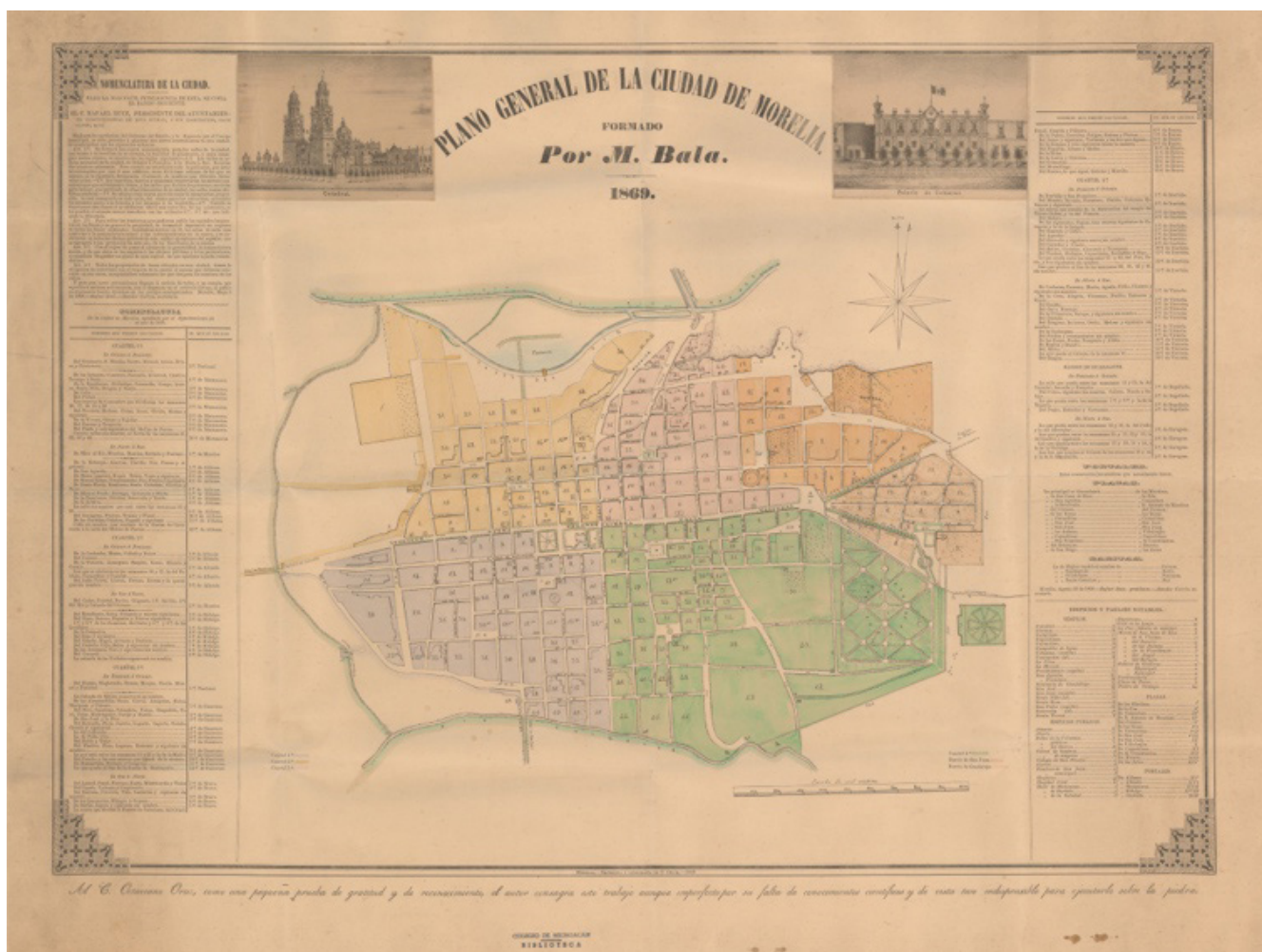


Fig. 3. Plano de la ciudad de Morelia, año 1869.

Fuente: Colegio de Michoacán A.C.

Análisis técnico

La litografía como técnica para la representación y creación de imágenes durante el siglo XIX fue introducida a México por el italiano Claudio Linati de Prevost en 1826.⁴⁹

⁴⁹ Arturo Aguilar Ochoa, "Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 90, 2007.

Bajo esta técnica se desarrolló en el país un sinnúmero de ilustraciones que acompañaron publicaciones en boletines, periódicos, libros y, por supuesto, en la cartografía, cuyo auge se manifestó a lo largo del periodo liberal. En este contexto, el papel de la imprenta resultó fundamental, puesto que la capacidad de reproducción material otorgada por este medio permitió la producción de materiales como la litografía y los daguerrotipos.⁵⁰

La cartografía del siglo xix debía representar un México liberal, soberano y moderno. A través de la imagen se utilizaron representaciones artísticas que historiaron el territorio, y a su vez se territorializó la historia, uniendo a las personas y la tierra como un texto espacial.⁵¹ Es relevante destacar el papel que los viajeros europeos tuvieron en nuestro país, comenzando con el barón de Humboldt, quien lo visitó entre 1803 y 1804 y cuya geografía, denominada *humboldtiana*, influyó significativamente en la obra de García Cubas,⁵² al igual que su trabajo de investigación plasmado en su *Ensayo Político sobre el reino de la Nueva España*, cuyos primeros volúmenes destacan por estar profusamente ilustrados.⁵³ Cabe mencionar que muchas de las primeras ilustraciones de Humboldt fueron reutilizadas.

Al consumarse la Independencia en 1821, un gran número de inversionistas y políticos europeos y estadounidenses visitaron el país para emprender negocios, entre ellos Claudio Linati, Joel R. Poinsett, William Bullock, Henry G. Ward. Además de libros de viajes,⁵⁴ personas como Elizabeth Ward, esposa del primer embajador británico en nuestro país –Henry G. Ward– publicaron varios grabados; Federico de Waldeck, amigo de Claudio Linati, produjo diversos grabados y litografías, así como Carlos Nebel y Federico Catherwood,⁵⁵ en cuyos trabajos prevalecen temas sobre el paisaje, las costumbres y, en algunos casos, restos arqueológicos. Varias de estas

⁵⁰ Mario Jocsán Bahena *Op. cit.*, p. 196.

⁵¹ Raymond B. Craib, “El discurso cartográfico en el México del Porfiriato”, en Héctor Mendoza, *Op. cit.*,

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Arturo Aguilar Ochoa, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXII, núm. 76, 2000.

⁵⁴ Gerardo Bobadilla Encinas, “Apuntes de poética narrativa. El primer costumbrismo en México (1843-1850)”, en Daniel Avechuco y Gerardo Bobadilla, *Op. cit.*, p. 18.

⁵⁵ Arturo Aguilar Ochoa, *Op. cit.*, pp. 118,120,127,135.

obras fueron reproducidas y copiadas en diferentes momentos del siglo decimonónico con distintos fines.

Estos viajeros extranjeros venían ya con un conocimiento de las técnicas empleadas en sus trabajos. Hacia 1825, Linati y Gaspar Franchini iniciaron gestiones “para establecer un taller de litografía que comprendía también la enseñanza”.⁵⁶

Por otra parte, la introducción en México de la imprenta de tipos móviles había sucedido en el año 1539 cuando, gracias a dos vascos distinguidos –don fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México, y don Antonio de Mendoza, primer virrey de la Nueva España–, llegó a la zona central de América.⁵⁷ En estos primeros momentos la producción y reproducción de documentos en la imprenta estaba destinada a la élite, al clero o al gobierno. En 1761 había seis imprentas en la capital, enriquecida una con caracteres griegos, hebreos y otros raros.⁵⁸

Durante el siglo decimonónico, la imprenta estuvo directamente ligada con la libertad de expresión y la circulación de ideas, tanto liberales como conservadoras, a partir de las publicaciones impresas de tipo periódico, así como en revistas, boletines, panfletos y demás instrumentos que proliferaron. Recordemos que los usos políticos de la imprenta son determinantes para la consolidación del Estado-nación, “en términos del desarrollo de la prensa y de la conformación y consolidación de los estados nacionales latinoamericanos, el siglo XIX se caracterizó por ser el de las tensiones entre el reconocimiento de la libertad de imprenta y expresión”.⁵⁹

Además de la imprenta, el uso de parámetros científicos, como leguas, longitudes y latitudes, trasladaron al campo de la geografía los criterios de la ciencia decimonónica, dando legitimidad y sustento a la misma.⁶⁰ Dichos adelantos fueron puestos en práctica por los intelectuales de la época en diversos lugares, como la Sociedad

⁵⁶ *Ibidem*, p. 66.

⁵⁷ José Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*, Edición Facsimilar, tomo I, Ciudad de México, UNAM, 1989.

⁵⁸ *Ibidem*, p. VIII.

⁵⁹ Fausta Gantus, “La libertad de imprenta en el siglo XIX: vaivenes y tensiones de su regulación. Presentación”, en *Revista Historia Mexicana*, vol. 69, núm. 1, 2019.

⁶⁰ Mario Jocsán Bahena Aréchiga, “Historiar la cartografía y la geografía. Mapas y representaciones culturales en el México del siglo XIX”, en Carlos Barreto, Mario Jocsán Bahena y Christopher Sotelo (Coords.), *Horizontes historiográficos. Apuntes para la historia desde la UAEM*, Ciudad de México, UAEM, 2021.

Mexicana de Geografía y Estadística y la Escuela Especial de Ingenieros, los cuales finalmente se difundieron en el producto final que reprodujo la imprenta.

En la cartografía urbana del siglo xix se siguen dos técnicas de medición, “a ras de suelo o desde los aires, en globo aerostático”.⁶¹ En ambas se siguen los conocimientos científicos de la época y el uso de imágenes litográficas para la representación visual de los hitos o sitios de interés, ya sea en el discurso del Estado o para la promoción tanto comercial como turística. En repetidos casos podemos observar, como menciona Beatriz García, el uso de un listón que fungía como marco al propio estilo *art nouveau* de moda, con un floreteo alambicado.⁶²

En las representaciones cartográficas es válido mencionar la influencia que pudieron haber tenido los cartógrafos militares franceses austriacos que acompañaron al emperador Maximiliano en 1864, aunque hayan hecho muy pocos levantamientos entre 1864 y 1867 de ciudades como Puebla, varias haciendas y el plano de la República mexicana. Se sabe que este grupo de ingenieros, liderado por el mayor Ferdinand von Rosenzweig, desarrolló varios mapas topográficos,⁶³ en los cuales se observa una técnica de representación similar a la utilizada en los planos de la ciudad de Morelia de 1869 y 1884: el tipo de papel y el uso de colores en la representación de las parcelas pareciera un antecedente y, aunque la cartografía franco-austriaca no utiliza las representaciones adicionales de edificios o personajes históricos en litografía, estos últimos pudieron haber sido agregados en el periodo liberal para acentuar el discurso nacionalista histórico.

Elementos de comunicación visual morfológicos e iconográficos

El *Plano de la ciudad de Morelia de 1869* es una representación topográfica de la ciudad que muestra las parcelas numeradas con la totalidad del asentamiento ocupando la zona central. Se pueden observar detalles hidrográficos como los dos ríos que rodean el asentamiento hacia el poniente, así como la zona pantanosa

⁶¹ Beatriz García Rojas, “Cartografía urbana mexicana 1880-1910: Guadalajara, México, Puebla y Veracruz”, en *Araucaria, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 12, núm. 24, 2010.

⁶² *Ibidem*, p. 14.

⁶³ Héctor Mendoza Vargas, “Agrimensura y cartografía en México 1720-1920. Exposición por Herbert J. Nickel en el vestíbulo del Instituto de Geografía”, en *Revista Investigaciones Geográficas*, UNAM, núm. 61, 2006.

del lado norte; en esta misma zona resalta dibujado el nuevo cauce del río Grande rectificado.

Se representan algunos accidentes orográficos como la cantera hacia el norte. También aparece en esta zona una estrella polar que señala el norte, la escala gráfica de 1:1000 metros en la parte inferior y dos litografías ubicadas en la parte superior central, que corresponden a la Catedral y al Palacio de Gobierno, con el escudo nacional usado durante el periodo independiente, cuya águila es frontal con las alas desplegadas. En el centro del plano, en forma de arco, se le da el nombre de: Plano General de la Ciudad de Morelia, formado por M. Bala, 1869.

La ciudad aparece dividida en cuatro cuarteles y dos barrios, que son el de San Juan y el de Guadalupe hacia el oriente; contiene dos esquelas en cada extremo (derecho e izquierdo) con el bando para la nueva nomenclatura de la ciudad del año 1868, así como el nombre de las antiguas calles y su nueva designación, que se ajusta a los ideales liberales de la época.

El bando para la nueva nomenclatura de las calles de Morelia, emitido por el presidente del Ayuntamiento C. Rafael Ruíz, en conjunto con el Cuerpo Municipal, dispone en cuatro artículos lo siguiente, de manera resumida:

Art. 1º. Se formará una nueva nomenclatura para las calles que reúna á la sencillez de su sistema, la facilidad de plantearse con las siguientes reglas: 1ª Las calles en toda la extensión de la ciudad, de oriente a poniente, ó [sic] de norte á sur, llevarán dos nombres solamente. [...]3ª. Se adopta como marca para las casas la numeración progresiva, la cual comenzará en cada calle, del centro a los suburbios, los números pares a la derecha y los impares [sic] a la izquierda.

Art. 2º. Para evitar trastornos que pudieran sufrir los capitales impuestos [...], se formará e imprimirá un registro de todas las fincas existentes.

Art. 3º. Con el objetivo de poner al alcance de la generalidad [...], se mandará litografiar un plano de esta capital, en que aparezca aquella nomenclatura.

Art. 4º. Todos los propietarios de fincas ubicadas en esta ciudad tienen la obligación de contribuir con el importe ó marcas que debieren colocarse en sus casas, exceptuándose solamente las que designen los nombres de las calles.⁶⁴

⁶⁴ Ayuntamiento Constitucional de Morelia, "Bando para la nueva nomenclatura de las calles del año 1868", en *Plano General de la Ciudad de Morelia, formado por Manuel Bala*, año 1869, Mapoteca del Colegio de Michoacán.

Las calles modificaron su antiguo nombre por el de varios héroes de la independencia y del ejército liberal, todos hombres, como Matamoros, Morelos, Aldama, Allende, Guerrero, Bravo, Iturbide, Victoria, Degollado y Zaragoza. Fueron los únicos a utilizar, lo que derivó en llamar las calles subsecuentes como primera, segunda, tercera, etcétera, hasta llegar al número catorce como la de Victoria en el último cuartel. Los números cardinales se utilizan del centro hacia los cuatro puntos o extremos.

En este nuevo ajuste de la nomenclatura, los nombres de las calles que hacían referencia a los elementos, vivencias, paisajes y leyendas de la ciudad se reemplazaron por el discurso liberal decimonónico con el reconocimiento de los hombres héroes mencionados, bajo un nuevo orden que organizaba a la ciudad por medio de sus calles, conservando solamente los nombres de las calzadas de Los Urdiales, la de Méjico (sic) y, en el plano, las de Santa Catarina, de Guadalupe y Santiaguito.

En la esquila del lado derecho se terminan de nombrar las calles de cuarto cuartel y del barrio de Guadalupe, se enuncian los portales, algunas plazas que adquieren una nueva nomenclatura, las garitas, los edificios y parajes notables, distinguiéndolos como templos, edificios públicos y plazas y portales, todos localizados y señalados al interior del plano con letras y números romanos.

La numeración de las parcelas parte del centro hacia los cuatro puntos cardinales. El primer cuartel, ubicado en el extremo sur-poniente pintado de color lila, tiene 41 parcelas numeradas, no se incluye en la numeración la parcela del Molino de Parras, ni la correspondiente a la Garita del Sur sobre la Calzada de Santa Catarina; tampoco se encuentra representado en el plano el barrio de indios de Santa Catarina, que se encontraba después de la garita pasando el río llamado Chiquito o de Guayangareo.

El segundo cuartel, pintado de color naranja y localizado en el extremo norponiente, tiene 31 parcelas numeradas. No se incluyen en la numeración de las parcelas el cortijo, el panteón municipal ni las dos últimas parcelas que colindan con el río, además de los barrios de indios de Santa Anita, El Milagro y Chicácuaro, ubicados en el extremo poniente después del río.

El tercer cuartel, de color rosa y ubicado en el nororiente, contiene 44 parcelas numeradas que cubren su totalidad. Se observa hacia la calzada de Santiaguito la garita del mismo nombre y más arriba se omite el barrio de indios de Santiaguito. A un lado de este cuartel, al oriente, se encuentra el barrio de San Juan, con 18 parcelas numeradas que incluyen el panteón del mismo nombre y la plaza de toros

en la parcela uno; hacia el extremo se observan dos grandes parcelas que ocupan sendas quintas sin numeración.

El cuarto cuartel, pintado de verde, está ubicado en el extremo sur-oriente, contabiliza 48 parcelas que no incluyen las del Paseo de San Pedro arregladas geométricamente, entre las que se cuentan 20; tampoco se enumera la que corresponde a la penitenciaría ubicada después del acueducto. Finalmente, en el extremo oriental, se encuentra el barrio de nuestra señora de Guadalupe con su calzada del mismo nombre. Delimita a este barrio el acueducto hacia el sur y la calzada de Méjico hacia el norte, contiene 18 parcelas, la número 3 corresponde al Santuario.

El plano de 1884

El segundo plano motivo de este análisis y estudio de la imagen corresponde al año 1884 (Figura 4). Formado por el Ayuntamiento, es un Plano General de la Ciudad de Morelia, al parecer copia con leves variantes del que realizó Manuel Bala en 1869. También se observa el asentamiento en su totalidad, en conjunto con la nueva nomenclatura, pero sin la reproducción del bando de 1868 y con cuatro litografías en la parte superior-central del documento, que corresponden a la catedral, al palacio de gobierno, al virrey Antonio de Mendoza y al canónigo Fr. Juan de Medina Rincón. El original, en papel y en formato digital, que se utiliza para este estudio está ubicado en la Mapoteca de la Biblioteca "Luis González", ubicada en el Colegio de Michoacán, en la gaveta 24, cajón 1-30.

Al igual que el plano de M. Bala, este es una representación topográfica de la ciudad que muestra las parcelas numeradas con la totalidad del asentamiento ocupando la zona central; se observan también los detalles hidrográficos como los dos ríos que rodean el asentamiento hacia el poniente, la zona pantanosa del lado norte y el nuevo cauce del río grande rectificado. A diferencia del anterior, en este sí se representó en la zona norte el barrio de indios de Santiaguito.

Se agregan, además de los dos elementos iconográficos de la Catedral y el Palacio de Gobierno en litografía, dos ovaladas superpuestas al plano que corresponden al virrey Antonio de Mendoza, "Fundador de Morelia" (no así Valladolid), y del lado derecho en la zona central, designado como "Nuevo Fundador de Morelia", fray Juan de Medina Rincón, rareza puesto que no hay documentos o evidencia histórica de que dicho fraile haya acompañado al virrey de Mendoza en la fundación de Valladolid, luego nombrada Morelia en honor a su ilustre hijo don José María Morelos y Pavón.



Fig. 4. Plano de la ciudad de Morelia, año 1884.

Fuente: Colegio de Michoacán.

En el plano de la ciudad de 1884 ya no se reproduce el bando de 1868 que cambió la nomenclatura, pero sí íntegramente el resto del texto donde se nombran las nuevas calles y se hace referencia a edificios notables, templos, plazas y portales. El marco de la orilla también varía, con un diseño más geométrico, así como la tipografía, que tampoco es la misma. Se observa, asimismo, un mayor detalle en la ocupación de las parcelas que hacia las orillas estaban parcialmente ocupadas.

Aparece ya la línea de las vías del ferrocarril hacia el norte siguiendo el límite del asentamiento y se observan nuevas parcelas en el antiguo Paseo de Las Lechu-

gas –todavía sin ocupar, pero ya delimitadas–. Cerca de las vías del ferrocarril, en el extremo norponiente, se aprecian la estación, bodega y aduana en las que con una línea punteada se agrega otra vía: la del tranvía de mulas que existía en la ciudad y que recorría su camino hacia la Calle Nacional, que atraviesa la ciudad de poniente a oriente.

Los colores de los cuarteles también cambian, aunque conservan el mismo número de parcelas: el cuartel uno tiene un color rojizo; el dos, azul; el tres, rosa; y el cuarto, un verde más tenue. Los barrios de San Juan y de Guadalupe están pintados de amarillo y rosa.

En ambos planos se enuncian las nuevas calles que se abrieron derivadas de las leyes de Reforma. En el primer cuartel, las nuevas de Comonfort, que dividieron las manzanas 26, 17, 18, 19 y 20, y las cuatro calles sin nombre al norte de las manzanas 41, 42, 43 y 44. En el segundo cuartel, las que se abrieron en las manzanas 16 y 17. En el cuarto, la nueva que resultó de la destrucción del templo del Tercer Orden. Es relevante hacer notar que en cada cuartel existían varias calles sin nombre que fueron nombradas a partir de esta nomenclatura de 1868.

En cuanto a las plazas públicas, ambos mapas registran 14 plazas. El plano de 1884 no registra el nombre anterior, lo que sí hace el plano de 1869, donde se puede observar que ocho plazas cambiaron de nombre: la principal se nombró de los Mártires; la de San Juan de Dios, al costado oriente de la catedral, cambió a la de La Paz; la de San Agustín se cambió a Comonfort; la de la Soterraña a D. Antonio de Mendoza; la de las Ánimas a Villalongín; la de San Francisco a la de La Constitución; la de Estanque a Huarte; y la de San Diego a la de Las Artes. El resto de las plazas conservaron su nombre original.

Conclusiones

En un intento de dar orden a la ciudad, el Ayuntamiento le otorgó una nueva organización a través de una nomenclatura que integraba, dentro del discurso nacionalista, los nombres de héroes varones de la Independencia de México y de la Reforma. Algunas plazas públicas sufrieron el mismo cambio. Esta nueva nomenclatura va más allá de otorgar nombres a las calles que en algunos casos no tenían o que referían a las antiguas costumbres de los habitantes de Valladolid, agrega además un registro

fiscal para el cobro de impuestos y una nueva organización ante el crecimiento de la urbe que se cristaliza en el segundo plano, por medio de la aparición del ferrocarril, el tranvía y la nueva colonia de Las Lechugas.

En la incorporación de un nuevo lenguaje que integró la historia y los símbolos de poder a partir de los monumentos, las litografías que se agregaron al plano reforzaban este nuevo estilo en la cartografía del siglo XIX, que se ayuda de la imagen para enunciar un discurso nacionalista en busca de la identidad nacional en el pasado y en los elementos icónicos que representan la ciudad.

La incorporación de nuevas técnicas y el uso de la imprenta facilitaron que se propagara el mensaje desde el poder del Estado-nación en la construcción del nacionalismo liberal, además de promover desde la organización de la ciudad los ideales de orden y progreso que fundamentaron las ideas del periodo.

El plano, por sí mismo, ofrece una lectura del espacio construido en dos dimensiones, de los elementos que hablan de una modernidad naciente como el ferrocarril y el tranvía, la penitenciaría con un modelo panóptico y nuevos desarrollos en las orillas del asentamiento; es decir, habla de crecimiento y progreso.

Al mismo tiempo, las obras hidráulicas como el nuevo cauce del río Grande harían énfasis en el desarrollo de la ingeniería hidráulica para beneficio de la ciudad en la zona que señala como “de los pantanos”. Los silencios sobre los barrios de indios llaman curiosamente la atención en estos planos, aunque se incorpora uno en el de 1898. La omisión de estos asentamientos en las orillas de la ciudad, pasando los dos ríos –Grande y Chiquito–, hablan de la representación de una ciudad contenida a partir de sus límites hidro-geográficos.

Se niega así un pasado indígena de la ciudad, puesto que ya no registra ni dentro ni fuera algún indicio del mismo, ni en los nombres de plazas o edificios, ni en las calles. Los nuevos elementos, como alamedas bien delimitadas y paseos como el de San Pedro, formados geométricamente enuncian de nuevo el discurso de la modernidad y el orden.

En esta representación de la ciudad nada se sale de su lugar, todo se encuentra organizado, delimitado y registrado a partir de la numeración en las parcelas, la denominación cardinal de sus calles, el registro de los números en las fincas y la organización de sus edificios, como un modo de someter la ciudad al control absoluto de sus gobernantes. En el plano no se otorga ninguna libertad: a pesar de estar en pleno periodo *liberal*, la ciudad es sujeta, contenida y dominada por el poder, por

el gobierno que utiliza la cartografía como instrumento para reforzarlo, reconocerlo y difundirlo gracias a los avances tecnológicos y técnicos para su elaboración.

En cuanto a nuestra hipótesis inicial de trabajo, podemos concluir que, en definitiva, el enfoque cientificista de corte positivista influyó claramente en la elaboración de esta cartografía a partir de técnicas cuya influencia occidental ayudaron a reforzar el discurso y los ideales de orden y progreso del periodo liberal; asimismo, poco pudimos observar en la influencia de la arquitectura derivado de estas influencias francesas en los edificios, pero sí en los espacios públicos geometrizados y ordenados al estilo paisajístico francés, aunque para ello se requiere de un estudio más profundo. A partir del contexto se puede observar que el impulso a la educación especializada trajo consigo una nueva realidad sociocultural que podemos ver en el espacio urbano que incorpora la modernidad.

Finalmente, en cuanto a la influencia de las ideas francesas en las decisiones urbano-arquitectónicas y la configuración de una nueva imagen, se adoptaron políticas y leyes anteriores a la época porfirista donde se reconoce plenamente esta influencia. En este caso, las transformaciones urbanas aparecen previas a la consolidación de un estilo en la arquitectura ecléctica.

Referencias

- ARROYO de la Parra, Miguel, *La obra educativa de la Reforma*, Morelia, Biblioteca Nicolaíta de Educadores Michoacanos, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1988.
- Ayuntamiento Constitucional de Morelia, "Bando para la nueva nomenclatura de las calles del año 1868", publicado en *Plano General de la Ciudad de Morelia, formado por Manuel Bala*, año 1869, Mapoteca del Colegio de Michoacán.
- BAHENA Aréchiga Carrillo, Mario Jocsán, "La cartografía como fuente para la historia cultural. Los mapas como objetos de comunicación visual en el México del siglo XIX", en *Revista de Historia. Sociedad y Cultura*, año 19, núm.38, 2021.
- _____, "Historiar la cartografía y la geografía. Mapas y representaciones culturales en el México del siglo XIX", en Carlos Barreto, Mario Jocsán Bahena y Cristopher Sotelo (Coords.), *Horizontes historiográficos. Apuntes para la historia desde la UAEM*, Ciudad de México, UAEM, 2021.

- BAZANT, Mílada, "La enseñanza y la práctica de la ingeniería durante el Porfiriato", en *Historia Mexicana*, vol. 33, núm. 3 (131), enero-marzo 1984, pp. 254-297.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, traducción de Teófilo de Lozoya, Barcelona, A&M Gràfic, 2005.
- CALATRAVA, Juan, "El París de Haussmann como territorio de la utopía: Víctor Fournel (1865) y Víctor Hugo (1867)", en *Revista Vector* [electrónica] <http://www.revista-vector.com.mx/2018/08/31/la-urbanizacion-de-paris-el-modelo-de-ciudad-moderna-en-el-siglo-xix/>, 2018.
- CARRERA, Magali, *Traveling from New Spain to Mexico: Mapping practices in the Nineteenth-Century*, Durham, Duke University Press, 2011.
- COLOSIO GARCÍA, Claudia, "La imagen mexicana hacia 1860: la construcción interartística de la identidad nacional en *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *México y sus alrededores* en Daniel Avechuco y Gerardo Bobadilla", *Imágenes de México y el mexicano en dos momentos de su historia. Representaciones culturales y literarias*, Hermosillo, Universidad de Sonora, 2019.
- DE LAS HERAS, Beatriz, "Fotografiando el presente, conservando historia. La fotografía como fuente de memoria para el estudio de la historia. Aporte Metodológico", en *Revista de Historia*, núm. 3, 2015, pp. 9-14.
- DE LAS RIVAS, Juan Luis, *El espacio como lugar*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1992.
- DÍAZ, Lilia, "El liberalismo militante en El Colegio de México", *Historia general de México*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2006.
- FERNÁNDEZ Christlieb, Federico y Ángel Julián GARCÍA ZAMBRANO (eds.), *Territorialidad y paisaje en el altepetl del siglo XVI*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006. *Territorialidad y Paisaje en el Altépetl Mexicano*, Cd. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- GANTUS, Fausta, "La libertad de imprenta en el siglo XIX: vaivenes y tensiones de su regulación. Presentación", en *Revista Historia Mexicana*, vol. 69, núm.1, 2019.
- GARCÍA Cubas, Antonio, *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, 1885, consultado en la web de la Library Congress Geography and Map División Washington. <http://hdl.loc.gov/loc.gmd/g4410m.gct00137>
- GARCÍA Rojas, Beatriz, "Cartografía urbana mexicana 1880-1910: Guadalajara, México, Puebla y Veracruz", en *Araucaria, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 12, núm. 24, 2010.

- GONZÁLEZ González, Luis, "El liberalismo triunfante", en El Colegio de México, *Historia general de México*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2006.
- LARA López, Emilio Luis, "La fotografía como documento histórico artístico y etnográfico: una epistemología", en *Revista de Antropología Experimental*, núm. 5, texto 10, 2005, pp. 1-28.
- MAZUREK, Hubert, *Espacio y territorio, instrumentos metodológicos de investigación social*, La Paz, Universidad para la Investigación Estratégica en Bolivia, 2006.
- MENDOZA Vargas, Héctor (Coord.), *México a través de los mapas*, Ciudad de México, UNAM, Instituto de Geografía, Plaza y Valdés, 2000.
- _____, "Agrimensura y cartografía en México 1720-1920. Exposición por Herbert J. Nickel en el vestíbulo del Instituto de Geografía", en *Revista Investigaciones Geográficas*, UNAM, núm. 61, 2006.
- PÉREZ Viejo, Tomás, "El uso de las imágenes como documento histórico. Una propuesta metodológica", en Gumersindo Vera, Alejandro Pinet, Pedro Quintino y Franco Savarino (Coords.) *Diálogos entre la historia social y la historia cultural. Memorias del Simposio*, Ciudad de México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2005.
- Suprema Corte de Justicia de la Nación. *La Constitución de 1857*, Ciudad de México, SCJN, 2009.
- TORIBIO Medina, José, *La imprenta en México (1539-1821)*, edición facsimilar, tomo I, Ciudad de México, UNAM, 1989.

EL PASEO A SANTA MARÍA DE LOS ALTOS DURANTE EL PORFIRIATO. ARQUITECTURA, ESPACIOS Y PRÁCTICAS SOCIOCULTURALES

José Manuel Martínez Aguilar
y Kena Bolena Hernández Correa

Introducción

Desde finales del siglo XIX se popularizaron entre los morelianos los paseos hacia al Bosque de San Pedro, a la zona conocida como Las Lechugas, a la calzada de Guadalupe, al Parque Juárez y al poblado de Santa María de la Asunción, más conocido como Santa María de los Altos. Los domingos y los días festivos, las familias se trasladaban a estos lugares, comían, escuchaban música, disfrutaban de la naturaleza y se divertían. Los paseos permitían a las personas distraerse de sus actividades cotidianas, sociabilizar y dar cuenta de los avances materiales que previamente eran anunciados con bombo y platillo por los periódicos locales.¹ Los paseos retomaban la idea de un espacio de encuentro con la naturaleza, como ocurría en la Ciudad de México desde la mitad del siglo XVIII y durante todo el XIX. Se consideraban, en general, lugares para el ocio y el recreo, para el disfrute de la naturaleza y el paseo ciudadano hacia las periferias de la ciudad, destinados a la gente de todos los estratos sociales.²

¹ Las obras materiales también eran presentadas como signo de la modernización, en películas filmadas por cinefotógrafos como Enrique Rosas y los Hermanos Alba.

² Catherine R. Ettinger McNulty, "El habitar campestre. Jardines y Casas del Paseo de San Pedro", en Catherine R. Ettinger y Carmen Alicia Dávila (Coords.), *De Barrio de San Pedro a Bosque Cuauhtémoc de Morelia*, MAPorrúa, Gob. del Estado de Michoacán/UMSNH, 2012, p. 131.

Existen diversos trabajos que hacen referencia a uno o varios de los paseos de Morelia, casi siempre de manera tangencial, para contextualizar un tema específico o un periodo histórico. Entre otros, destaca el libro colectivo *De Barrio de indios de San Pedro a Bosque Cuauhtémoc*, donde se presentan distintos ensayos relacionados con la historia y la arquitectura del paseo de San Pedro, después llamado Bosque Cuauhtémoc.³ Respecto del paseo al parque Juárez, Carlos Arroyo Terán realizó una crónica sobre la conformación y transformación de este sitio hasta años recientes.⁴ Magali Zavala y Alejandra Lucio se refieren al paseo de las Lechugas en su estudio sobre la disección de los pantanos y la rectificación del río en esta zona de la ciudad.⁵

Uno de los pocos trabajos que hablan sobre la historia de la calzada de Guadalupe es el que elaboraron Alma Leticia García y María del Carmen López, titulado “El siglo XIX en la arquitectura y los espacios públicos de Valladolid-Morelia. La calzada de Guadalupe, entre la devoción y la modernidad”.⁶ Los trabajos relacionados con la historia y las prácticas sociales en Morelia durante el Porfiriato que abordan de manera parcial el tema de los paseos son muchos. A manera de ejemplo, se puede mencionar el texto de José Alfredo Uribe, “Morelia: durante el Porfiriato, 1880-1910”,⁷ y el libro

³ Catherine R. Ettinger y Dávila Munguía, Carmen Alicia (Coord.), *De barrio de indios de San Pedro a Bosque Cuauhtémoc de Morelia*, Ciudad de México, MAPorrúa, 2018.

⁴ Carlos Arroyo Terán, “Zoomorelia”, Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de Michoacán 2012-2015, 2013, recuperado de <http://zoomoreliabenitojuarez.blogspot.com/2013/02/33-la-creacion-del-zoologico-benito.html> (Consulta: 26 de junio de 2023).

⁵ Magali Zavala García, “El paseo de las Lechugas, desazolvación del Río Grande y disección de los pantanos. Morelia en la última década del siglo XIX”, en Yaminel Bernal Astorga (Coord.), *Morelia, la construcción de una ciudad*, Morelia, H. Ayuntamiento de Morelia/Archivo Histórico Municipal de Morelia, pp. 141-158. Alejandra Lucio Martínez, *La desecación de los pantanos y la construcción de un nuevo cauce para el río grande de Morelia. Segunda mitad del siglo XIX, primeras décadas del siglo XX*, tesis de Maestra en Arquitectura, Investigación y Restauración de Sitios y Monumentos, Facultad de Arquitectura/UMSNH, 2006.

⁶ Alma Leticia García Orozco y María del Carmen López Núñez, “El siglo XIX en la arquitectura y los espacios públicos de Valladolid-Morelia. La calzada de Guadalupe, entre la devoción y la modernidad”, en José Arturo Villaseñor Gómez et al. (Coords.), *A 480 años de su fundación Valladolid-Morelia, historia y espacios de identidad*, Morelia, Gobierno Municipal de Morelia, 2022, pp. 251-272.

⁷ José Alfredo Uribe Salas, “Morelia: durante el Porfiriato, 1880-1910”, en Gerardo Sánchez Díaz (Coord.), *Pueblos, villas y ciudades de Michoacán en el Porfiriato*, Morelia, UMSNH/CICIH, 1991, pp. 84-117.

de Juan Hernández Luna y Álvaro Ochoa Serrano (comp.), *Costumbres y fiestas morelianas del pasado inmediato*.⁸

Para el caso específico del paseo a Santa María, Magali Zavala escribió un artículo donde describe algunas de las prácticas realizadas durante el Porfiriato, basándose en fuentes documentales y hemerográficas.⁹ Una fuente de la época de estudio es el artículo costumbrista de Mariano de Jesús Torres “Un paseo a Santa María”, publicado por primera vez en *La Aurora Literaria* y después en *La Lira Michoacana*.¹⁰ Si bien fue escrito en una etapa temprana del Porfiriato, ofrece valiosa información de muchas de las prácticas socioculturales que se llevaban a cabo para la fiesta del 15 de agosto, y describe algunos aspectos de la arquitectura y paisaje de Morelia y de Santa María de los Altos, por lo que se ha considerado fuente primordial para el presente ensayo.

El interés del capítulo es hacer una reconstrucción aproximada de la arquitectura, espacios urbanos y prácticas llevadas a cabo por los morelianos con motivo del paseo a Santa María de los Altos, durante el periodo conocido como Porfiriato o Porfirismo (1876-1911).¹¹ La metodología que empleamos para acercarnos a nuestro propósito se apoya fundamentalmente en la observación de una serie de fotografías del periodo de estudio, que se confrontó con el artículo costumbrista de Mariano de Jesús Torres antes citado, y con fuentes hemerográficas, bibliográficas y cartográficas, que nos permiten interpretar y describir cómo se realizaba esta tradicional visita. Junto a las demás fuentes de investigación, las fotografías son valiosas puesto que revelan vestigios de la realidad de un momento determinado, de manera que, si se conoce el contexto –es decir, el lenguaje en el que fueron escritas para reconstruir

⁸ Juan Hernández Luna y Álvaro Ochoa Serrano (comp.), *Costumbres y fiestas morelianas del pasado inmediato*, Morelia, Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaita/UMSNH, 1991.

⁹ Magali Zavala García, “El paseo a Santa María de los Altos en Morelia durante el Porfiriato”, en *Rosa de los Vientos*, Núm. 1, Morelia, Ayuntamiento de Morelia/Dirección de Archivo General, Histórico y Museo de la Ciudad, 2010, pp. 39-46.

¹⁰ Mariano de Jesús Torres, *La Aurora Literaria*, periódico de historia, ciencias y artes, Morelia, tipografía particular del autor, 1875, pp. 25-28. Mariano de Jesús Torres, “Un paseo a Santa María”, en *La Lira Michoacana*, 1 de enero de 1894, pp. 681, 690, 698, 706, 707, 714, 715, 722, 736, 737. También se puede encontrar íntegro en el libro Juan Hernández Luna y Álvaro Ochoa Serrano (comp.), *Op. cit.*, pp. 95-120.

¹¹ Recientemente se ha discutido el uso de los términos Porfiriato y Porfirismo. Para este capítulo emplearemos Porfiriato, no como un término peyorativo sino para referirnos al periodo histórico.

el código en que las imágenes fueron producidas—, la mirada de los creadores y del público a quien fueron dirigidas, éstas pueden arrojar luz sobre aspectos que no quedaron registrados de manera oral, escrita o audiovisual.¹²

El análisis que se hace de la arquitectura no es sólo de edificios y lugares delimitados por elementos artificiales, sino que considera también aquellos espacios que son configurados a través de las prácticas que en ellos se realizan, incluyendo caminos y espacios abiertos. Dicho de otra manera, se asume que el espacio arquitectónico no sólo es configurado por los elementos físicos artificiales o naturales que lo enmarcan, sino por las prácticas socioculturales que le confieren significación, convirtiéndolo así en escenario de la vida social.¹³ Se acepta también que el espacio no es estático sino dinámico y, por lo tanto, difícil de aprehender, sobre todo si se trata de un periodo amplio, como el que se propone. Es evidente que la lectura que se hace de las prácticas y de los elementos existentes identificados en las fotografías y documentos no pertenece a un método de las ciencias exactas, ni se pretende medir o comprobar el resultado; más bien tener una aproximación hermenéutica a espacios, edificios y prácticas que fueron similares durante varias décadas.

Para poner en contexto. Los paseos de Morelia

Para 1875, el país había experimentado más de medio siglo de inestabilidad social y crisis económica debido a distintos conflictos políticos y enfrentamientos armados. Sin embargo, no fue sino hasta la presidencia de Porfirio Díaz que el país mostró una mayor estabilidad social y un franco desarrollo económico, aunque la desigualdad social y otros problemas eran evidentes. Si bien en el periodo conocido como República Restaurada (1867-1877), Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada impulsaron el comercio internacional, la educación, las primeras vías de ferrocarril, la ampliación y mejoramiento de líneas telegráficas, carreteras y puertos, al iniciar el periodo presidencial de Díaz el aspecto urbano de la capital del estado de Michoacán presen-

¹² LAIS, *Tejedores de imágenes, propuestas metodológicas de investigación del patrimonio fotográfico y audiovisual*, Ciudad de México, Instituto Mora, 2014, p. 106 y 122. Tomás Pérez Vejo, "¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas", *Memoria y Sociedad*, Núm. 32, vol. 36, enero-junio, 2012, pp. 24-25.

¹³ Mary Luz Uribe Fernández, "La vida cotidiana como espacio de construcción social", en *Procesos Históricos*, Núm. 25, enero-junio, 2014, pp. 102-103.

taba serios problemas que había que atender: las calles y los espacios públicos se encontraban en mal estado, y los edificios estaban descuidados, semidestruidos e inhabitables. Además, la Ley de Desamortización de Bienes Civiles y Eclesiásticos de 1856 había confiscado los bienes de la Iglesia, por lo que algunos edificios fueron vendidos a particulares, otros se demolieron para abrir calles o quedaron abandonados, terminando en ruinas. Los antiguos atrios se convirtieron en plazas y mercados, mientras que algunos colegios se destinaron para oficinas públicas, escuelas, cárceles y hospitales.

En el periodo porfirista, los gobernadores Mariano Jiménez (1876-1891) y Aristeo Mercado (1891-1911) realizaron numerosas obras materiales que contribuyeron a reconstruir y mejorar el aspecto de la ciudad y fomentar la educación, la cultura y la salud. En este periodo de más de tres décadas se embellecieron los espacios públicos, se construyeron plazas y jardines que se adornaron con fuentes y esculturas; se empedraron calles, se construyeron escuelas, institutos de educación, hospitales, museos y teatros; se mejoró la infraestructura hidráulica y los pavimentos; se instaló el telégrafo, la luz eléctrica y el teléfono; se introdujeron el ferrocarril y el tranvía urbano. También se fomentaron las funciones de teatro, zarzuela, títeres, cinematógrafo y los eventos cívicos. Las diversiones se complementaron con presentaciones de circo, corridas de toros, jaripeos, peladas de gallos y carreras de caballos.¹⁴

De 1875 a 1910 la población de Morelia prácticamente se duplicó. La ciudad se expandió hacia el oriente, con la creación de las colonias Vasco de Quiroga y Ventura Puente, y hacia el sur con la Juárez, quedando conformada por nueve barrios a finales de este periodo.¹⁵ En las plazas y jardines recién reformados, como el jardín de los Mártires, el jardín de la Paz, la Alameda y el jardín Azteca, se hizo cada vez más común que las familias morelianas pasearan los domingos y días festivos.¹⁶ Otros jardines que

¹⁴ José Alfredo Uribe, "Morelia...", *Op. cit.*, p. 179. Ricardo Aguilera Soria, "La construcción del significado del patrimonio cultural moreliano (siglos XIX y XX)", en María Antonieta Jiménez y Yaminel Bernal (ed.), *Op. cit.*, p. 219.

¹⁵ Magali Zavala García, "Transformaciones y pervivencias de los barrios en el Centro Histórico de Morelia", en María Antonieta Jiménez y Yaminel Bernal (ed.), *Morelia, 25 años de ser Patrimonio Mundial*, Zamora, El Colegio de Michoacán/H. Ayuntamiento de Morelia, UMSNH, Secretaría de Cultura, 2016, p. 312.

¹⁶ Jesús Romero Flores, *Historia de Michoacán*, Morelia, Talleres Tipográficos de la Escuela Industrial "Álvaro Obregón", 1962, p. 399.

también se mejoraron fueron el de La Compañía, El Carmen, Las Rosas y Villalongín.¹⁷ Asimismo, en días de fiesta cívica o religiosa se hicieron populares los paseos al bosque de San Pedro, la zona conocida como Las Lechugas, la calzada de Guadalupe, el Parque Juárez, hacia la presa de Cointzio y al pueblo vecino de Santa María de los Altos; este último, con motivo de la fiesta de la Asunción de la Virgen María, el 15 de agosto de cada año.

Una de las maneras en que el gobernador Mariano Jiménez buscó “hermosear los paseos y purificar la atmósfera” de la ciudad fue dotándolos de árboles, arbustos, jardines y flores. Para ello, el 14 de agosto de 1891 instituyó el Día de árboles y estableció que entre junio y agosto de cada año se llevara a cabo la plantación forestal en la capital moreliana, comenzando en el trayecto de la calzada de Santa Catarina que conducía al pueblo de Santa María de los Altos.¹⁸ En los siguientes años se plantaron fresnos a lo largo y ancho del paseo de las Lechugas, y en las calles cercanas al templo del Carmen se plantaron numerosos fresnos, eucaliptos, cedros y sauces.¹⁹

Para 1892 se plantaron cuarenta fresnos en Santa María de los Altos,²⁰ y en 1894 se reforestó el llano del mismo poblado, para lo cual se convocó a la ciudadanía a participar o mandar algún árbol.²¹ En esa ocasión se plantaron 326 árboles entre fresnos, sauces, cedros, nogales y moreras.²² Otras plantaciones importantes en el mismo lugar se llevaron a cabo el 19 de julio de 1896 y el 29 de julio de 1904.²³

El interés de las autoridades municipales y estatales de modernizar la ciudad radicaba en la idea de que las obras reflejaban los avances de la sociedad, teniendo

¹⁷ *La Libertad, periódico de política y variedades*, 1 de noviembre de 1901, p. 1.

¹⁸ *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Michoacán*, 9 de agosto de 1891, p. 3.

¹⁹ *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Michoacán*, 16 de julio de 1893, p. 7.

²⁰ Aristeo Mercado, *Memoria sobre la administración pública del Estado de Michoacán de Ocampo (1890-1892)*, Morelia, Imprenta de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 1892, s. p.

²¹ “En el paseo del llano de Santa María”, *La Libertad, periódico de política y variedades*, 29 de junio de 1894, p. 3. *La Libertad, periódico de política y variedades*, 28 de julio de 1894, p. 3.

²² Aristeo Mercado, *Memoria sobre la administración pública del Estado de Michoacán de Ocampo (1892-1894)*, Morelia, Imprenta de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 1894, s. p.

²³ *La Libertad, periódico de política y variedades*, 14 de julio de 1896, p. 3. “El fotograbado del parque Juárez. Datos para la historia de ese paseo”, *La Libertad, periódico de política y variedades*, 7 de octubre de 1904, p. 1.

como modelo las ciudades de élite europeas, como París, Londres y Viena, o las más adelantadas de los Estados Unidos. Algunos de los paseos tenían una tradición corta, pero otros, como el paseo a la calzada de Guadalupe y el paseo a Santa María, tenían su antecedente en las peregrinaciones coloniales que se hacían para venerar la imagen de la Virgen de Guadalupe y la de la Asunción, respectivamente.²⁴

Con respecto a la zona sur de Morelia, se destaca que en el pueblo de Santa María de los Altos se integraba la mancha urbana con velocidad: su situación en la cima de una loma y los paisajes naturales que existían fueron circunstancias clave para su integración como uno los paseos más importantes para la población de Morelia. Uribe Salas señala que desde fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, el pueblo era un punto de referencia para los morelianos, en el cual ya se vislumbraba una transformación urbano-arquitectónica importante. En referencia a ello, agrega que:

...el vecino pueblo de Santa María de los Altos, de donde se apreciaba en toda su dimensión la mancha urbana, aceleró su integración a la ciudad de Morelia, no sólo por constituir un paseo obligado de los morelianos, sino también porque Santa María se transformó en un lugar apetecible a los hombres de negocios que se hicieron construir casas de campo en el lugar, y que con el tiempo se convirtieron en residencia permanente. La predilección de la burguesía moreliana por el pueblo de Santa María provocó un aumento en el valor de la propiedad. Al mismo tiempo, tanto el gobierno estatal como el Ayuntamiento de Morelia impulsaron el mejoramiento del aspecto material del pueblo. Se nivelaron y empedraron los pisos de algunas calles, se construyó una amplia gradería al pie de una "yácata" conocida con el nombre de "El Calvario" y una rampa para acceder cómodamente hasta la cima del cerrito y observar el "soberbio panorama" de la ciudad, y finalmente, se inauguró a principios de septiembre de 1900 un hilo telefónico particular en la residencia del señor Pablo Montaña, que puso en comunicación a Santa María con Morelia y con Etúcuaro.²⁵

²⁴ Decía un periódico de 1914 que en el pasado ese paseo era "únicamente del pueblo que ocurría a emborracharse y divertirse improvisando bailes en las casitas del pueblo y en el campo inmediato al arroyo de las tierras; las mujeres iban de rebozo y los hombres de charro. Hoy ese paseo se ha aristocratizado pues ocurren aun las familias principales de la ciudad en lujosos carruajes, automóviles y muchos jóvenes en bicicletas...", *El Centinela*, 16 de agosto de 1914, p. 3.

²⁵ Aquí el autor se refiere a que la mancha urbana se fue expandiendo con el crecimiento de la población y a su vez de la ciudad. Dice que "los límites de Morelia se iban recorriendo". José Alfredo Uribe Salas, *Op. cit.*, p. 9.

El paseo a Santa María

El 15 de agosto de cada año, lo morelianos acudían con beneplácito al poblado vecino de Santa María de los Altos, para presenciar y participar de la fiesta dedicada a La Asunción de la Santísima Virgen María.²⁶ Desde días antes, los periódicos locales recordaban a los morelianos que se acercaba la popular fiesta y aprovechaban para anunciar obras materiales o eventos especiales previstos para tal fecha.²⁷ El día esperado la gente inundaba las calles de la capital michoacana y acudía a las tiendas para aprovisionarse de alimentos y todo lo que necesitaba para su travesía. Una vez que las familias estaban listas, se dirigían al sur por la calle de Aldama o las contiguas, hasta llegar al barrio de Santa Catarina, donde se construyó en 1893 la plazuela de Rafael Carrillo, en cuyo centro destacaba una elaborada fuente.²⁸

A diferencia del tipo de construcciones monumentales que caracterizaban el corazón de la ciudad, edificadas con muros de cantería y gruesas vigas de madera, de estilo barroco o neoclásico afrancesado, en esta zona de la ciudad sólo se podían ver sencillas casas de una planta, fabricadas con muros de adobe y techos de madera de menor sección que las anteriores. Por la esquina suroeste de esta plazuela los paseantes tomaban la calzada de Santa Catarina –actualmente calzada Juárez–, cruzaban la garita del Sur, que se hallaba cerca del cruce con el río Chiquito, y continuaban hacia el sur²⁹ (Figura 1).

Conforme las personas se alejaban de la ciudad aparecía un valle fértil deshabitado y, a lo lejos, se apreciaban las formas de los cerros del Quinceo y Punhuato, las lomas del Zapote y las lomas de Guayangareo. Familias completas, grupos de amigos y parejas se transportaban en burros, asnos, caballos, bicicletas, carruajes y carros, aunque en su mayoría lo hacían a pie.³⁰ Decía un periódico de 1900 que “los pobres

²⁶ Se trataba de un recorrido tradicional que se oficializó como paseo público el día 4 de mayo de 1892. Archivo Histórico Municipal de Morelia (AHMM), *Libro de Secretaría del Ayuntamiento de Morelia*, Núm. 313, exp. 100, 4 de mayo de 1892, citado por Magali Zavala Gómez, “El paseo...”, *Op. cit.*, p. 41.

²⁷ Por ejemplo, el 15 de agosto de 1893 se inauguró en Santa María de los Altos una calle que corría de oriente a poniente. El terreno que ocupaba se compró en 60 centavos a los señores Gerardo González, Eduardo Muñoz y Marcelino Vanegas. Aristeo Mercado, *Memoria... (1890-1892)*, *Op. cit.*, s. p.

²⁸ Mariano de Jesús Torres, “Morelia, su historia”, en *La Lira Michoacana*, Morelia, imprenta particular del autor, 1894, p. 101.

²⁹ Las personas que vivían por la zona del paseo de San Pedro podían tomar la calzada del Progreso con rumbo al sur, misma que fue pavimentada en el año de 1906. *La Patria de México*, 23 de mayo de 1906, p. 2.

³⁰ Magali Zavala García, “El paseo...”, *Op. cit.*, pp. 39-46.



Fig. 1. Reconstrucción del recorrido entre la ciudad de Morelia y el poblado de Santa María.
Elaboró Kena Bolena Hernández Correa (en adelante KBHC), con base en plano de 1898 y un croquis de 1902

iban caminando por la calzada Juárez llenándose de lodo los zapatos y huaraches, procurando evitar los carruajes de los ricos para no ser atropellados”.³¹ Cuando se pusieron en funcionamiento los carros de tranvía tirados de mulitas, estos llegaban hasta el parque Juárez atiborrados de gente para esta fecha.³² Algunas de las personas llevaban sombrillas, canastas de comida, bebidas, guitarras, escopetas para cazar güilotas o su “pistola en el cinto”.³³ Caminaban también por la calzada vendedores de todo tipo de alimentos y bebidas.

La calzada, de alrededor de un kilómetro de largo, se empedró y flanqueó con arboledas desde 1852 y 1854 para mayor comodidad de los transeúntes.³⁴ Al iniciar el siglo xx se plantaron más árboles y se colocaron asientos de piedra. Además, se construyeron dos puentes para facilitar la corriente de las aguas pluviales en un trayecto tan concurrido durante la estación de lluvias, que favorecería el desarrollo de los parques Benito Juárez y la misma calzada.³⁵

El parque Juárez se comenzó a materializar a partir de 1893. Había sido concebido como un lugar de paseo, con amplios jardines arbolados, un lago artificial y caminos ondulados, circulares y rectos, que iniciaba desde el primer tercio de la calzada hasta el extremo sur, como se puede ver en un mapa de Morelia de 1898, elaborado en la Escuela Industrial Militar Porfirio Díaz a petición del ayuntamiento local. Según un diario, el señor gobernador tenía mucho interés por las obras materiales que se ejecutaban en el parque Juárez, por lo que las visitaba diariamente. Ya en 1894 se habla de “un kiosco artístico” y un lago artificial que se habían creado para el recreo de los morelianos. Se agrega que “lo que antes era un páramo se ha convertido en el más atractivo lugar de expresión” y que los domingos la gente acudía al lugar para presenciar las serenatas que comenzaban a las cuatro de la tarde y terminaban a las 18:00 horas.³⁶ En los siguientes años se siguieron haciendo mejoras en el quiosco, se construyeron más caminos y una casa para el guardabosques, entre otras obras.³⁷

³¹ *El Centinela*, 3 de agosto de 1902, p. 3.

³² Jorge Amos Martínez, *Apuntes y datos curiosos para formar la historia de Santa María y Jesús del Monte*, Morelia, Conaculta/H. Ayuntamiento de Morelia, 2002, p. 190.

³³ Mariano de Jesús Torres, “Un paseo...”, *Op. cit.*, p. 690.

³⁴ Juan de la Torre, *Bosquejo histórico de la ciudad de Morelia*, Morelia, UMSNH, 1986, p. 130.

³⁵ *La Libertad*, periódico de política y variedades, 24 de mayo de 1901, p. 1. En la calzada de Santa María. Conclusión de puentes. *La Libertad*, periódico de política y variedades, 14 de junio de 1901, p. 2.

³⁶ “La calzada”, *El Comercio de Morelia*, 22 de febrero de 1894, p. 3.

³⁷ “En la calzada de Santa María. Mejoras útiles”, *La Libertad*, periódico de política y variedades, 26 de



Fig. 2. Vista de la glorieta Juárez desde la loma de Santa María, 1898.

Fuente: Dominio público.

En una fotografía tomada el 15 de agosto de 1898 desde la loma de Santa María hacia el norte, se aprecia de fondo la silueta del cerro de Santiaguito; adelante, sobresalen las torres y cúpulas de los edificios religiosos de Morelia, la espaciosa calzada de Santa Catarina –también conocida como Juárez o de Santa María–; en el extremo sur sobresale la amplia glorieta del parque Juárez, en cuyo centro se levanta un quisco de planta circular. Del lado poniente de la calzada se divisan cuatro carros de tranvía. Tanto en la calzada como en la glorieta y el quisco, se observa una gran cantidad de personas cuyas vestimentas denotan pertenecer a distintos estratos sociales: mujeres usando largos vestidos a la moda francesa o más austeros, complementados con un

abril de 1901, p. 2. “Dos mejoras en proyecto. Presa y camino de carruajes. Los paseos a Santa María”, *La Libertad, periódico de política y variedades*, 5 de junio de 1901, p. 3. En una foto se puede ver la calzada, el quisco, unas construcciones y otros elementos. Véase <https://i.pinimg.com/originals/f7/c5/4b/f7c54b7e7a7f62323cf03a7f88761d39.jpg> (Consulta: 19 de julio de 2023).

rebozo; y hombres de traje y sombrero tipo bombín o chistera.³⁸ Algunos de los paseantes se ven subiendo a pie la cuesta hacia Santa María: en primer plano está un grupo de cinco varones de pie, vestidos con trajes oscuros y sombrero; se encuentran también una mujer y una niña sentadas, de espaldas al fotógrafo; al extremo derecho de la imagen hay otra persona, pero es tapada por una sombrilla (Figura 2).

El parque Juárez se hallaba en un punto intermedio entre Morelia y Santa María, por lo que las personas que se dirigían a la fiesta de la Señora de la Asunción solían hacer una parada en este lugar para descansar, tomar un refrigerio o escuchar las melodías interpretadas por los músicos del 8º Regimiento, que eran dirigidos por el capitán Encarnación Payén.³⁹ En un periódico se afirmaba que eran

...animadísimos los paseos al Parque Juárez, muy principalmente los días en que las bandas militares tocan en el quiosco que esta al pie de la loma de Santa María. Como a este pueblo se llega con sólo subir la loma, multitud de personas y muchas familias, del Parque Juárez se pasan a Santa María, de donde regresan después de un paseo recreativo.⁴⁰

En un número posterior, el mismo periódico destacaba que

Todo este laborioso mejoramiento se ha practicado, por disposiciones constantes del Sr. Gobernador Mercado, con dos objetos igualmente dignos de ser atendidos: para dotar a Morelia de un paso hermoso, higiénico y bien situado, y para hacer más y más ameno el que anualmente verifican las distinguidas familias morelianas al inmediato pueblecito veraniego, de Santa María de los Altos.⁴¹

Las autoridades porfiristas se habían esmerado en embellecer y presumir el parque Juárez como uno de los paseos más agradables de Morelia. A principios del siglo xx ya se habían plantado en este lugar más de treinta mil árboles, se habían colocado distintas variedades de plantas y construido dos fuentes. No obstante, en 1909 hubo quejas de la ciudadanía porque el ayuntamiento comenzó a tirar la basura

³⁸ La moda de la "clase alta" femenina era acentuar el corsé con mangas largas, cuello alto adornado con encaje; mientras que la falda llegaba hasta el suelo y tenía forma de campana. Se completaba con grandes sombreros adornados con plumas y con el uso de abanicos, sombrillas y bolsos.

³⁹ "Un viaje por el camino de hierro nacional mexicano", *Álbum Ibero Americano*, 7 de septiembre de 1898, p. 388.

⁴⁰ "Los hermosos bosques del parque Juárez, las Lechugas y el panteón. Importancia de los arbolados. Diferentes influencias que ejercen", *La Libertad, periódico de política y variedades*, 1 de julio de 1901, p. 1.

⁴¹ "El parque Juárez", *La Libertad, periódico de política y variedades*, 7 de octubre de 1904, p. 1.

de la ciudad a un costado de la calzada, a poca distancia del parque; también había quejas por el desbordamiento del río en tiempo de lluvias, lo que hacía intransitable el camino.⁴²

Cerca del parque, en las faldas de la loma de Santa María, se levantó un edificio conocido como la Casa de Cristal o el Palacio de Cristal, iniciado en 1906 para conmemorar el centenario del natalicio de Benito Juárez y abierto al público el 5 de julio de 1909. Como se puede apreciar en diversas fotografías, era un edificio construido sobre una plataforma de piedra, a la que se accedía por una amplia escalera bifurcada. Sus paredes exteriores estaban formadas por ventanales de piso a techo, con armazón de hierro, que sostenía grandes placas de vidrio transparente y de colores. En el centro del inmueble sobresalía un volumen de prisma rectangular para dar realce al acceso principal, mismo que estaba rematado por un frontón decorado con motivos orgánicos. Alrededor del Palacio se levantaban distintos tipos de árboles y plantas, y se habían colocado unas bancas que aparentaban estar formadas con ramas. Era una construcción que causaba admiración por ser única en su tipo en la ciudad, pero que también fue criticada al compararla con el Palacio de Cristal de Francia.⁴³

Después de subir a la loma de Santa María por un costado del Palacio de Cristal, las personas de Morelia finalmente llegaban al pueblo, habiendo recorrido alrededor de cuatro kilómetros. Desde Santa María se podía tener un amplio panorama de la capital y el paisaje contextual, “con sus hermosas torres, cúpulas y edificios, rodeada de dos ríos, de multitud de quintas con huertas anexas, y a su espalda algunas montañas majestuosas, entre las que sobresale el elevado cerro del Quinceo”.⁴⁴ Se apreciaban las calles, las torres de Capuchinas, las trucas de San Francisco y San José, las de la Catedral, San Agustín, la Compañía, las Catarinas, El Carmen, el cimborio de las Rosas, las torres de la Cruz, la columna, San Juan y el Prendimiento. También:

...se alcanzan a divisar perfectamente las asta banderas de los palacios municipal y del gobierno, la techumbre del teatro y la plaza de toros. A la derecha se ve el poético bosque de San Pedro con su arboleda de hermosísimos fresnos, de entre cuyo follaje se levanta la blanca torrecilla de San Pedro, la casi derruida de la Concepción y la pintoresca de San Diego: las elevadas chi-

⁴² “Inconveniencias”, *El Centinela*, 2 de mayo de 1909, p. 3.

⁴³ Véase por ejemplo <https://www.lavozdemichoacan.com.mx/michoacan/morelia-appmobil/imagenes-nuestras-la-casa-de-cristal-un-emblema-de-la-ciudad-que-hoy-solo-vive-en-el-recuerdo/> (Consulta: 13 de mayo de 2023).

⁴⁴ Jorge Amos Martínez, *Op. cit.*, p. 186.

meneas de las fábricas de mantas, despidiendo negras columnas de humo, o azuladas espirales de vapor. Se contempla [...] el Punguato que eleva su verde cima hacia el Oriente, las lomas de Tarímbaro hacia el Norte, y al Poniente el Cerro Pelón, así como el de Capula y S. Nicolás, y más a lo lejos el pico de Zirate...⁴⁵

Sobre la imagen que se tenía del poblado visitado, Mariano Torres señaló que “El llano de Santa María es espacioso y verdaderamente bello: si las lluvias han sido escasas, entonces es muy cómoda su travesía, porque el suelo está oreado y la yerba apenas húmeda, pero si la estación de aguas ha sido rigurosa, entonces sí que el tránsito es insoportable, el atascadero atroz, las vías están enfangadas, y no hay realmente por dónde transitar”. Pero, cuando había lluvia, la concurrencia no escaseaba, dice Torres, por el contrario, era evidente que a muchos les parecía atractivo enlodarse.⁴⁶

Como ya se mencionó, en este poblado las familias más acomodadas de Morelia construyeron residencias “palaciegas”, decía Torres, para utilizarlas como estancias temporales, de descanso, en las que podían hospedar a amigos y familiares en cualquier momento, pero principalmente con motivo de la fiesta del 15 de agosto. Dice Torres que Pedro Alejo, Soledad Márquez, Ramón Marín y Vidal Chávez, fueron algunos de los que ofrecían hospedaje a sus amigos.⁴⁷ Hacia 1900 varios vecinos de Morelia, como Juan Flores Anciola, Joaquín Arriaga y Vicente Álvarez, también comenzaron a construir lujosas casas en este poblado.⁴⁸

...la élite moreliana además de contar con los mejores y más céntricos espacios, construyó sus casas de campo en un área distintiva, el pueblo de Santa María de los Altos, desde cuya cima se podía ver toda la ciudad. Este grupo social impulsó –junto con el Ayuntamiento y el Gobierno del Estado– el embellecimiento de la ciudad con todo tipo de obras materiales e imitando a la capital de la República, fiel ejemplo del urbanismo francés en expansión a lo largo del mundo occidental...⁴⁹

⁴⁵ El “Pingo Torres” describe el poblado de Santa María como “pintoresco”, desde donde se podía tener un “hermoso paisaje. Mariano de Jesús Torres, “Un paseo...”, *Op. cit.*, p. 698.

⁴⁶ *Ibid*, p. 698.

⁴⁷ *Ibid*, p. 706.

⁴⁸ *La Libertad, periódico de política y variedades*, 11 de septiembre de 1900, p. 1.

⁴⁹ Magali Zavala García, “El paseo...”, *Op. cit.*, p. 39.



Fig. 3. Croquis del poblado de Santa María a principios del siglo xx.

Elaborado por KBHC.

A finales del siglo xix y principios del xx, el poblado de Santa María era pequeño, formado por no más de doce manzanas, como lo señaló Torres: "las calles son muy pocas y basta para recorrerlas todas, un solo instante"⁵⁰ [Figura 3]. El aspecto rural que presentaba se lo daban los amplios predios desiertos o utilizados para la producción agrícola, las calles sin empedrado, por donde transitaban distintos animales, y casas humildes hechas con muros de adobe y techos de madera cubiertos con teja, que contrastaban con unas de mayores dimensiones, fabricadas con muros de cantería, cubiertas con viguería y teja de barro, como se puede ver en una fotografía de

⁵⁰ Mariano de Jesús Torres, "Un paseo...", *Op. cit.*, p. 715.



Fig. 4. Vista de calle Juan de Dios Peza en Santa María.

Fuente: Dominio público.

la calle Juan de Dios Peza (Figura 4) o en una de la calle Manuel Gutiérrez Nájera, tomada el 15 de agosto de 1904. En esta última, la mayoría de personas que aparecen en escena observa al fotógrafo. Al fondo se ve el arco de acceso al templo parroquial, adornado con flores y rematado con una imagen de la Virgen de la Asunción.

A finales del siglo XIX, todo el vecindario contaba con 858 habitantes⁵¹ y unas cien casas, la mayoría modestas, formadas con muros de cantería y adobes, techo de madera y teja; de pocas habitaciones, patio, corredores y un corral. La capilla primitiva construida por los agustinos en el siglo XVI había sido reconstruida en el XVII y remodelada en el XIX: era de una sola nave, con techo a dos aguas, presentaba

una sencilla fachada de cantería, cuyo acceso terminaba con arco de medio punto, arriba una ventana cuadrada y un nicho en la parte superior; su remate escalonado se adornaba con pequeños pináculos y una cruz en la cumbre. Además, en el conjunto se construyó un nuevo templo de mayores dimensiones, de estilo neoclásico.

Adicional a la plantación de árboles que ya se había realizado en Santa María, se hicieron mejoras en el mismo lugar: se empedró el camino que lo conectaba con la calzada Juárez, se nivelaron algunas calles, se construyó una gradería de calicanto en El Calvario –pequeña loma a poca distancia de la plaza del poblado desde donde se podía tener una vista hacia Morelia–, se terminó el nuevo templo, se erigió un quisco en la plaza, se colocaron bancas, se introdujo el agua potable –el 25 de abril de 1905– se instalaron lámparas de petróleo y se estableció una línea telefónica que comuni-

⁵¹ María Lucía Rubio Mejía, *Criminalidad y sociedad en el Distrito de Morelia, 1854-1881*, tesis de Maestría en Historia de México, Morelia, UMSNH, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014, p. 23.

caba Santa María con Morelia.⁵² Desde el mes de mayo de 1902 estaba en marcha el tranvía que conectaba a Morelia con el parque Juárez, que facilitaba el recorrido a quienes quisieran desplazarse por ese medio.⁵³ Había un proyecto para que las vías se extendieran hasta el corazón de Santa María, incluso los ingenieros Gustavo Roht y Pascual Ortiz Rubio habían nivelado el terreno para tal fin, pero el proyecto no prosperó.⁵⁴

Las mejoras materiales eran un reflejo de la modernización del poblado, “signo manifiesto del adelanto social”,⁵⁵ el “progreso” de ese “simpático pueblecito”;⁵⁶ un logro para las autoridades y un orgullo para los habitantes del lugar. Al respecto, un periódico manifestaba lo siguiente:

Nuestra alegre vecina Santa María de los Altos, que no hace tanto tiempo estaba en las pobres condiciones de un pueblecillo de ninguna importancia y bastante ruin apariencia, ha entrado en vías de un adelantamiento [...] Llegará a constituir con el tiempo una población hermosa y provista de elementos. Se definía como [...] un simpático pueblecito cuya situación pintoresca y atractivos peculiares, les granjean las placenteras visitas con que las familias de Morelia lo favorecen y le dan animado aspecto [...] ha aumentado el valor de la propiedad y se construyen fincas nuevas (como la de Baltazar Izquierdo), a la vez que se reforman las antiguas. Todo este adelanto proviene sin duda de su comunicación constante con Morelia, que muchísimo se ha facilitado mediante las útiles, importantes y durables composturas en el camino [...] La calzada que conduce hasta el pie de la loma, más bien que un camino es un paseo agradable.⁵⁷

Termina señalando que se tenía proyectada la reforestación del lugar en el “Día del árbol” y que la línea del tranvía llegaría hasta la “ya no despreciable Santa María de los Altos”.⁵⁸

⁵² “Los paseos a Santa María. Alumbrado público”, *La Libertad, periódico de política y variedades*, 9 de agosto de 1901, p. 3.

⁵³ “La vía férrea a Santa María. Próxima inauguración”, *La Libertad, periódico de política y variedades*, 18 de abril de 1902, p. 1. “Los tranvías al Parque Juárez”, *La Libertad, periódico de política y variedades*, 27 de junio de 1902, p. 2. *La Libertad, periódico de política y variedades*, 7 de agosto de 1903, p. 1.

⁵⁴ “Los tranvías a Santa María”, *La Libertad, periódico de política y variedades*, 5 de diciembre de 1902, p. 1.

⁵⁵ *La Libertad, periódico de política y variedades*, 3 de abril de 1900, p. 2.

⁵⁶ “Los paseos a Santa María de los Altos”, *La Libertad, periódico de política y variedades*, 16 de agosto de 1901, p. 2.

⁵⁷ “Santa María de los Altos. Sus progresos. Construcciones que se proyectan”, *La Libertad, periódico de política y variedades*, 27 de marzo de 1900, p. 13.

⁵⁸ *Idem*.

Continuando con el recorrido, sucedía que la gente que llegaba a Santa María buscaba un lugar en la naturaleza donde descansar y comer. Las familias se sentaban al borde del arroyo, bajo la copa de los árboles o los aleros de los “jacales de los indígenas”.⁵⁹ Muchas de las personas se sentaban en cualquier lugar cerca del Calvario, a orillas del poblado. En algunas de las fotografías de la época se puede ver cómo grupos familiares aparentemente clasemedieros, formados por hombres, mujeres y niños, posaban sentados en el prado y las rocas, o bien, parados o trepados en las ramas bajas de un árbol, mientras otros tomaban una bebida, tocaban la guitarra o se preparaban para comer. En un segundo plano aparecen las vendedoras de pulque o una banda de música que ameniza el momento (Figura 5).

En otra fotografía, un grupo de unas veinte personas, en su mayoría hombres y mujeres adultos, posa montado en caballos y mulas a la orilla del río. Una escena similar del año 1905 muestra un grupo de más de veinte adultos y niños llegando montados en bestias a Santa María. Los niños más pequeños son cargados por su madre y los mayores son auxiliados por jóvenes y señores cuya vestimenta, más humilde que la de los paseantes, sugiere que son guías dedicados a llevar a las personas por una módica cantidad de monedas. En esta última imagen se tiene de fondo el sureste de Morelia, la calzada Juárez, el cerro del Quinceo y las lomas de Tarímbaro. Se puede apreciar también, a lo lejos, la capilla del panteón municipal.

Los visitantes solían llegar al llano de Santa María y buscar a las vendedoras de comida y bebida, como enchiladas, café y pulque.⁶⁰ Mariano de Jesús Torres nos relata que en el poblado se podía encontrar todo tipo de comida, fruta y bebidas alcohólicas, y que “los ricos” organizaban tertulias en algunas casas, fumaban cigarrillos y puros, comían borrego, sardinas, salmón, mole “de guajolote”, arroz, frijoles puercos, frutas, entre otros alimentos; bebían coñac, cerveza, pulque, café y té, y escuchaban música. En una fotografía costumbrista de Santa María de los Altos de 1906, se puede ver a dos hombres montados a caballo y uno más a pie, frente a un grupo de vendedoras y vendedores de enchiladas y pulque, que están sentados bajo la sombra de un árbol.⁶¹

⁵⁹ Mariano de Jesús Torres, “Un paseo...”, *Op. cit.*, p. 706.

⁶⁰ Magali Zavala, “El paseo...”, *op. cit.*, pp. 39-46.

⁶¹ Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas, Fondo Jesús García Tapia, 1906.



Fig. 5. Escena de una familia de paseo en Santa María.

Fuente: Dominio público

En otra foto, tomada en picada –al parecer desde la *yácata* del Calvario–, se observa una explanada al suroeste del nuevo templo de Santa María de la Asunción, actualmente plaza Rey Netzahualcóyotl. En este predio casi vacío, a no ser por unos árboles poco altos, matorrales y unas pequeñas carpas posiblemente para venta de alimentos, se localizan numerosas personas, en su mayoría indígenas y rancheros, a juzgar por la vestimenta de manta, sarape, sombrero de copa en los hombres y, en las mujeres, vestidos largos, sencillos, rebozo. Se les ve caminando, de pie o sentadas en unas bancas. Se distinguen algunos hombres vestidos de traje y mujeres con vestidos amplios y largos, que se cubren el sol con una sombrilla. En la parte superior derecha de la foto se aprecian varias casas, una de ellas de adobe, con fachada de piedra y

tejado; otra construcción en ruinas, aparentemente entre una milpa, así como la parte superior del templo parroquial, con su cúpula, que sobresale de entre los árboles; al fondo se dibuja la silueta de los cerros [Figura 6].

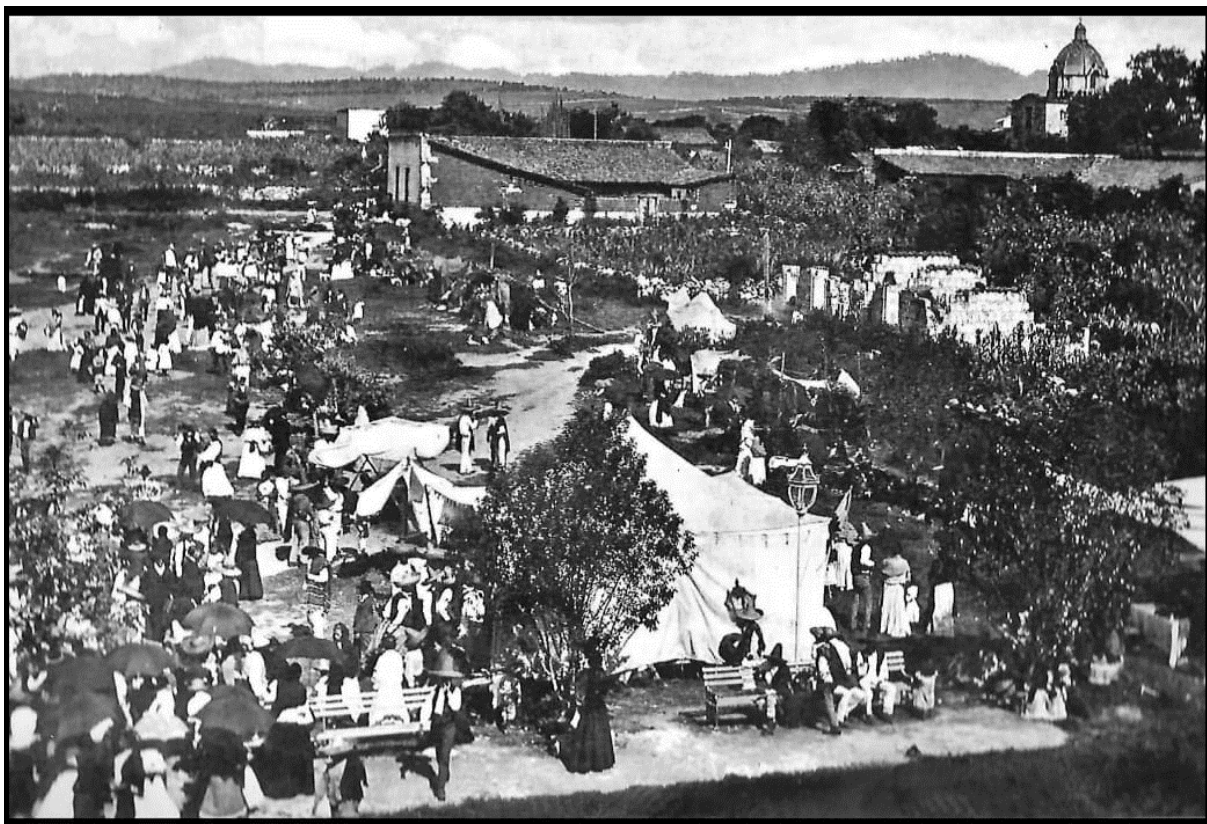


Fig. 6. Vista panorámica de Santa María, un 15 de agosto. Ca. 1904.

Fuente: Dominio público.

Entre las risas, la música y las pláticas de aquellos parajes, se escuchaban las campanas llamando a misa y los cohetes. Después de asistir a misa, algunas familias iban a sentarse en las glorietas construidas en el Calvario para gozar del panorama de Morelia, pero la mayoría prefería dirigirse al arroyo para bañarse en sus aguas "charandasas", pero limpias.⁶² Otros preferían organizar juegos para los niños, acudir

a las funciones de circo, bailar, cantar o cazar aves. La comida iba seguida por viandas y licores: "lo único que no podía faltar era el clásico pulque que salía de las raspas hechas a los magueyes del pueblo".⁶³ Terminado el convite, algunos de los asistentes tocaban instrumentos musicales o contrataban una banda musical. Ya atardeciendo, los puestos que expendían licores empezaban a cerrar y a salir las vendedoras de hojas de té "con piquete".⁶⁴

Era común que por la tarde o noche las prostitutas se mezclaran entre los visitantes, esperando encontrar a quién ofrecer sus servicios. Tampoco era raro que se presentaran riñas entre los asistentes y resultara algún herido o muerto, por lo que los gendarmes reforzaban las medidas de seguridad, para vigilar a "las mujeres públicas [que] penetraban a cualquier lugar, los desórdenes por ebriedad y faltas a la moral..."⁶⁵ Uno o varios días después de la fiesta se publicaba en los periódicos michoacanos si había acontecido o no algún percance que lamentar.⁶⁶ Una de las estrategias para prevenir algunos delitos y alteraciones del orden público en ese lugar, fue la instalación de lámparas de petróleo en 1897, acontecimiento que fue bien visto por los habitantes del poblado y los visitantes.⁶⁷

En general, los paseos eran vistos con beneplácito por los miembros de los distintos niveles de gobierno porfiristas y por la sociedad moreliana, pues se consideraba que contribuían a la "regeneración del pueblo" y ayudaban a la gente a distraerse y alejarse de las "malas tentaciones" y de la "embriaguez".⁶⁸ En el caso del paseo a Santa María, era un día para celebrar la Asunción de la Virgen, pero más allá de la celebración eucarística, era un día para divertirse, para disfrutar de la naturaleza, de la comida y las bebidas alcohólicas, a veces en exceso.⁶⁹

⁶³ Mariano de Jesús Torres, "Un paseo...", *Op. cit.*, p. 706.

⁶⁴ *La Libertad, periódico de política y variedades*, 5 de julio de 1901, p. 3.

⁶⁵ Jorge Amos Martínez, *op. cit.*, pp. 190-192. Xavier Tavera Alfaro, *op. cit.*, p. 102. Magali Zavala, "El Paseo a ...", *op. cit.*, p. 44.

⁶⁶ *La Libertad, periódico de política y variedades*, 28 de agosto de 1895, p. 3. *La Libertad, periódico de política y variedades*, 24 de agosto de 1896, p. 3.

⁶⁷ *La Libertad, periódico de política y variedades*, 5 de julio de 1901, p. 3.

⁶⁸ "Los domingos en el parque Juárez", *La Libertad, periódico de política y variedades*, 26 de septiembre de 1910, p. 1.

⁶⁹ Véase Magali Zavala García, "Los espacios de convivencia social y el consumo de bebidas embriagantes en Morelia (1880-1910), en *Graffylia*, año 6, Núm. 10, primavera 2008, pp. 171-183.

Reflexiones finales

Durante el periodo porfirista, el gobernador de Michoacán Aristeo Mercado impulsó una serie de obras materiales para embellecer y hacer más funcional la calzada que conectaba la ciudad de Morelia con el parque Juárez. El mejoramiento de la infraestructura y la reforestación de ese camino permitió a los morelianos realizar los paseos dominicales al parque de manera más sencilla y placentera; además, favorecía el paseo que la gente hacía, el 15 de agosto de cada año, al poblado vecino de Santa María de los Altos, para asistir a la fiesta de la Asunción de la Virgen María. Ese día, la calzada Juárez y los espacios públicos abiertos y cerrados de Santa María se convertían en lugares de convivencia, de recreo y de diversión.

Para tener una aproximación de cómo era el recorrido, qué prácticas se realizaban en la travesía y en el pueblo, así como qué elementos arquitectónicos y paisajes urbanos se podían observar, fue importante hacer un cruce de fuentes hemerográficas, documentales, cartográficas y bibliográficas, con el artículo costumbrista de Mariano de Jesús Torres y varias fotografías que corresponden al periodo de estudio. En el caso del artículo de Torres, a pesar de lo subjetivo que pueda ser, por el contexto histórico y cultural donde se origina, es un importante trabajo etnológico e histórico para reconstruir algunas de las prácticas llevadas a cabo durante el paseo estudiado.⁷⁰ En su crónica, Torres describe edificios, paisajes y prácticas en el tramo entre el centro de Morelia y el poblado de Santa María, lo que permite imaginar la popular travesía.

Por otro lado, las imágenes pueden considerarse documentos que complementan las anteriores.⁷¹ A pesar de que el material con que se trabajó carece de nitidez y en la mayoría de los casos se desconoce su fecha de captura y autor, sí nos permitió observar distintos ángulos del poblado, paisajes, edificios, espacios, transporte, vestimenta, costumbres, etcétera, información que no aparece en ninguna otra fuente o que complementa lo que sí se ha dicho. Sobre las fotografías, se entiende que no son retratos fieles de la realidad, porque esa realidad es cambiante

⁷⁰ Adriana Guadarrama, "Rescate etnográfico de Mariano de Jesús Torres sus artículos de costumbres en La Aurora Literaria", en Juan Hernández Luna y Álvaro Ochoa Serrano (comp.), *Op. cit.*, pp. 25-36.

⁷¹ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, pp. 16-17.

y mucho más amplia que lo que es capaz de captar una lente, pero sí son vestigios de un suceso, de un momento que no se repetirá de la misma manera, que permiten advertir una serie de elementos que enriquecen una investigación histórica, ya no como ilustraciones de acompañamiento sino como fuentes documentales.

Referencias

- AGUILERA Soria, Ricardo, "La construcción del significado del patrimonio cultural moreliano (siglos XIX y XX), en María Antonieta Jiménez y Yaminel Bernal (ed.), *Morelia, 25 años de ser Patrimonio Mundial*, Zamora, El Colegio de Michoacán/H. Ayuntamiento de Morelia, UMSNH, Secretaría de Cultura, 2016, pp. 18-22.
- AMÓS Martínez, Jorge, *Apuntes y datos curiosos para formar la historia de Santa María y Jesús del Monte*, Morelia, Conaculta/H. Ayuntamiento de Morelia, 2002.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.
- CÁRDENAS, Elisa, "El Porfiriato: una etiqueta historiográfica", en *Historia de México*, vol. 65, núm. 3, ene-mar, 2016, pp. 1405-1433.
- ETTINGER McEnulty, Catherine R., "El habitar campestre. Jardines y Casas del Paseo de San Pedro", en Catherine R. Ettinger y Carmen Alicia Dávila (Coords.), *De Barrio de indios de San Pedro a Bosque Cuauhtémoc de Morelia*, MAPorrúa, Gob. del Estado de Michoacán/UMSNH, 2012.
- ____ y Carmen Alicia Dávila Munguía (Coord.), *De barrio de indios de San Pedro a Bosque Cuauhtémoc de Morelia*, Ciudad de México, MAPorrúa, 2018.
- GARCÍA Orozco, Alma Leticia y María del Carmen López Núñez, "El siglo XIX en la arquitectura y los espacios públicos de Valladolid-Morelia. La calzada de Guadalupe, entre la devoción y la modernidad", en José Arturo Villaseñor Gómez, et al. (Coords.), *A 480 años de su fundación Valladolid-Morelia, historia y espacios de identidad*, Morelia, Gobierno Municipal de Morelia, 2022, pp. 251-272.
- GUADARRAMA, Adriana, "Rescate etnográfico de Mariano de Jesús Torres sus artículos de costumbres en *La Aurora Literaria*", en Juan Hernández Luna y Álvaro Ochoa Serrano (comps.), *Costumbres y fiestas morelianas del pasado inmediato*, Morelia, Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaita/UMSNH, 1991, pp. 25-36.

- HERNÁNDEZ Luna, Juan y Álvaro Ochoa Serrano (comp.), *Costumbres y fiestas morelianas del pasado inmediato*, Morelia, Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaita/UMSNH, 1991.
- LUCIO Martínez, Alejandra, *La desecación de los pantanos y la construcción de un nuevo cauce para el río grande de Morelia. Segunda mitad del siglo XIX, primeras décadas del siglo XX*, tesis de Maestra en Arquitectura, Investigación y Restauración de Sitios y Monumentos, Facultad de Arquitectura/UMSNH, 2006.
- MERCADO, Aristeo, *Memoria sobre la administración pública del Estado de Michoacán de Ocampo (1890-1892)*, Morelia, Imprenta de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 1892, s. p.
- _____, *Memoria sobre la administración pública del Estado de Michoacán de Ocampo (1892-1894)*, Morelia, Imprenta de la Escuela Industrial Porfirio Díaz, 1894, s. p.
- PÉREZ Vejo, Tomás, "¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas", *Memoria y Sociedad*, Núm. 32, vol. 36, enero-junio, 2012, pp. 24-25.
- LAIS, *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación del patrimonio fotográfico y audiovisual*, Ciudad de México, Instituto Mora, 2014.
- ROMERO Flores, Jesús, *Historia de Michoacán*, Morelia, Talleres Tipográficos de la Escuela Industrial "Álvaro Obregón", 1962.
- RUBIO Mejía, María Lucía, *Criminalidad y sociedad en el Distrito de Morelia, 1854-1881*, tesis de Maestría en Historia de México, Morelia, UMSNH, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014.
- TORRE, Juan de la, *Bosquejo histórico de la ciudad de Morelia*, Morelia, UMSNH, 1986.
- URIBE Fernández, Mary Luz, "La vida cotidiana como espacio de construcción social", en *Procesos Históricos*, Núm. 25, enero-junio, 2014, pp. 102-103.
- URIBE Salas, José Alfredo, "Morelia: durante el Porfiriato, 1880-1910", en Gerardo Sánchez (Coord.), *Pueblos, villas y ciudades de Michoacán en el Porfiriato*, Morelia, UMSNH/CICIH, 1991, pp. 84-117.
- ZAVALA García, Magali, "El paseo a Santa María de los Altos en Morelia durante el Porfiriato" en *Rosa de los Vientos*, Núm. 1, Morelia, Ayuntamiento de Morelia/Dirección de Archivo General, Histórico y Museo de la Ciudad, 2010, pp. 39-46.
- _____, "El paseo de las Lechugas, desazolvación del Río Grande y disecación de los pantanos. Morelia en la última década del siglo XIX", en Yaminel Bernal Astorga (Coord.), *Morelia, la construcción de una ciudad*, Morelia, H. Ayuntamiento de

Morelia/Archivo Histórico Municipal de Morelia, pp. 141-158.

_____, "Los espacios de convivencia social y el consumo de bebidas embriagantes en Morelia (1880-1910)", en *Graffylia*, año 6, Núm. 10, primavera 2008, pp. 171-183.

_____, "Transformaciones y pervivencias de los barrios en el Centro Histórico de Morelia", en María Antonieta Jiménez y Yaminel Bernal (ed.), *Morelia, 25 años de ser Patrimonio Mundial*, Zamora, El Colegio de Michoacán/H. Ayuntamiento de Morelia, UMSNH, Secretaría de Cultura, 2016, pp. 310-318.

Periódicos consultados

Álbum Ibero Americano, Madrid (1898).

El Centinela, Morelia (1902, 1909, 1914).

El Comercio de Morelia, Morelia (1894).

La Libertad. Periódico de Política y Variedades, Morelia (1894-1910).

La Patria de México, Distrito Federal (1906).

Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Michoacán, Morelia (1891, 1893).

La Aurora Literaria, Morelia (1875).

La Lira Michoacana, Morelia, (1894).

Páginas electrónicas

ARROYO Terán, Carlos, "Zoomorelia", Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de Michoacán 2012-2015, 2013, recuperado de <http://zoomoreliabenitojuarez.blogspot.com/2013/02/33-la-creacion-del-zoologico-benito.html>

Archivos fotográficos

Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas, Fondo Jesús García Tapia, 1906.

IMAGINARIO URBANO ARQUITECTÓNICO, FOTOGRAFÍAS PUBLICITARIAS DE LOS PUEBLOS MÁGICOS MICHOACANOS

Leticia Selene León Alvarado

Introducción

En México la publicidad de las localidades con nombramiento de Pueblo Mágico está a cargo de manera oficial de la Secretaría de Turismo. El contenido de las imágenes empleadas para ese fin recurre frecuentemente al imaginario colectivo de *pueblo*; así, las fotografías destinadas a atraer a visitantes y turistas buscan mostrar la riqueza del patrimonio cultural de estos lugares.

Con base en lo anterior, la presente investigación está guiada por la pregunta ¿de qué manera está presente el patrimonio material urbano arquitectónico que alude al *imaginario* de pueblo en las fotografías publicitarias de los Pueblos Mágicos michoacanos? El objetivo es analizar el contenido temático de las fotografías publicitarias de estos destinos turísticos para indagar sobre los elementos urbano arquitectónicos que hacen referencia al concepto de *pueblo*.

Se parte de que las fotografías publicitarias turísticas tienen el propósito de seducir a los espectadores para incrementar el arribo de visitantes y turistas, este sesgo temático expone una realidad parcial que puede incluso estar alejada de la cotidianidad de la comunidad. En el caso de los Pueblos Mágicos, se hace mediante la confirmación y corroboración del carácter pueblerino de las localidades sin mostrar otras realidades, pues obviamente no es su propósito. Por lo tanto, el presente capítulo se centra en descifrar únicamente lo que sí está incluido en las fotografías publicitarias y no profundiza sobre aquello que no está. Además, debido a que en este estudio se

prioriza la dimensión urbano arquitectónica, se dejarán fuera aquellas fotografías que hacen énfasis únicamente en el patrimonio inmaterial, por ejemplo: la gastronomía, vestimenta, artesanías o prácticas religiosas.

El presente capítulo se estructura en cuatro apartados: en el primero, se aborda la manera en que el patrimonio se suma al producto turístico de los destinos. En el segundo, se analiza la naturaleza de las fotografías publicitarias, en la que sobresale su obvia selección de contenidos en el encuadre, misma que proyecta elementos atractivos a los futuros viajeros. En el tercer apartado, se reflexiona sobre la forma en que el imaginario colectivo de pueblo es empleado para consolidar un imaginario turístico en las localidades que tienen el nombramiento de Pueblo Mágico. Finalmente, en el cuarto apartado, se presenta el análisis de las fotografías de Pueblos Mágicos michoacanos. La muestra está constituida por 24 fotografías digitales de carácter publicitario, las cuales fueron obtenidas del apartado Pueblos Mágicos de la página de Internet *Visitmichoacan* de la Secretaría de Turismo del Gobierno del Estado de Michoacán.¹

Como interesa la dimensión urbano arquitectónica, después de revisar la totalidad de las fotografías se detectaron cinco grupos según su contenido temático: paisaje, siempre y cuando se integre arquitectura y/o urbanismo; plaza pública; sitio arqueológico; arquitectura religiosa; y arquitectura no religiosa. Finalmente, en la investigación se decidió profundizar sobre los tres grupos temáticos con mayor cantidad de fotografías: paisaje, plaza pública y arquitectura religiosa. En el desarrollo del capítulo se inquiriere desde la connotación y denotación la manera en que las fotografías integran elementos que aluden al imaginario de pueblo en los tres grupos temáticos. En los comentarios finales, se reflexiona sobre los resultados y hallazgos de la investigación en relación con los Pueblos Mágicos.

El patrimonio inmerso en el turismo

Algunas reflexiones que deben hacerse cuando se habla de turismo y en especial del turismo cultural, como es el caso de los Pueblos Mágicos, son aquellas que abordan la forma en que el patrimonio cultural se adhiere al producto turístico de las localidades.²

¹ SECTUR, Gobierno de Michoacán, *Michoacán el Alma de México*, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/pueblos-magicos-de-michoacan/>], fecha de consulta: 27 de junio de 2022.

² Para ampliar la información, consultar a Ciro Carballo Perichi, *Patrimonio cultural, un enfoque diverso y comprometido*, Ciudad de México, Oficina de la Organización de las Naciones Unidas para la Edu-

El patrimonio es relevante porque permite conocer y reconocer la diversidad de las culturas, debido a que da fe de la originalidad y versatilidad existente; de ahí surge la idea de que el patrimonio debe ser preservado, valorizado y transmitido a futuras generaciones.³

Lejos del valor económico que pudiera tener, el patrimonio cultural consolida entre las personas la pertenencia a un lugar. Las expresiones del patrimonio adquieren muchas formas, pueden ser monumentos, edificios, objetos, canciones o relatos, por mencionar algunos. Son tradiciones o expresiones vivas heredadas que pasan a futuras generaciones.⁴ El patrimonio cultural se clasifica en:

- Patrimonio material. Incluye todos aquellos bienes materiales muebles e inmuebles que han sido elaborados a través del tiempo mediante técnicas heredadas de generación a generación. Forman parte del lugar y de las prácticas de las sociedades que los habitan. Cabe señalar que, en los documentos de la UNESCO, al patrimonio con las características descritas se le denomina patrimonio cultural.
- Patrimonio inmaterial. Es aquel que incluye: "...tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos, prácticas relativas a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional".⁵

Aunado a ello, las atribuciones del patrimonio inmaterial versan sobre lo tradicional, pues tiene las propiedades de ser a) *integrador* entre grupos, pueblos o regiones al producir cohesión generacional, identidad y continuidad; b) *representativo*, porque conforma una identidad que se transmite al resto de la sociedad o a otras

cación, la Ciencia y la Cultura en México, 2011. En [https://oibc.oei.es/uploads/attachments/90/Patrimonio_Cultural_un_enfoque_diverso_y_comprometido.pdf], fecha de consulta: 24 de enero de 2021.

³ UNESCO, "Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural" en 31ª reunión de la Conferencia General de la UNESCO, París, 2001. En [<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127160.page=17>], fecha de consulta: 24 de enero de 2021.

⁴ UNESCO, ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?, Organización de las Naciones Unidas para la Educación y la Cultura, 2009. En [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189113_spa?posInSet=3&queryId=f0875fd9-730b-44c1-a7a6-eccd5f82645d], fecha de consulta: 23 de enero de 2021.

⁵ *Ibidem*, p. 3.

sociedades; y c) *basado en la comunidad*, ya que debe tener el reconocimiento, respaldo y aprobación de la comunidad.⁶

Además de lo anterior, en las prácticas y manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial resulta posible conocer aspectos de roles y vida cotidiana de las comunidades, inclusive está permeado por cuestiones de género.⁷

Los aspectos considerados como patrimonio inmaterial se delimitan por la misma cultura, su clasificación puede ser muy versátil. Así, pueden encontrarse otras manifestaciones, como juegos y deportes tradicionales, tradiciones culinarias, cría de animales, peregrinaciones, lugares de memoria, entre otras.⁸

El concepto de patrimonio, así como su clasificación en patrimonio material e inmaterial, y su reconocimiento, difusión y valoración, son un medio para promover la identidad y apropiación de un imaginario entre las personas. El reconocimiento del patrimonio fomenta la apreciación del otro. Desde este enfoque, la *otredad* favorece que las personas acepten que existen manifestaciones que, desde cierta perspectiva, podrían parecer ajenas a ciertas sociedades y sus modos de vida, pero en otra forma son comunes a las mismas. Por lo tanto, la aceptación de la *otredad* permite evidenciar y valorar otras culturas a través de las expresiones de su patrimonio material e inmaterial.

Por lo anterior, el patrimonio cultural es fundamental para el funcionamiento del sector turístico debido a que forma parte de los atractivos que los viajeros demandan, y al mismo tiempo consolida parte de lo que un destino está dispuesto a ofrecer. Por esta situación, en el momento en que el patrimonio se encuentra inmerso en una dinámica de oferta y demanda, adquiere la condición de producto turístico. Por ello:

El patrimonio cultural es, en la actualidad, uno de los componentes básicos de la actividad turística. Por una parte forma parte esencial del atractivo para el diseño de ofertas, pero ante todo se le utiliza como imagen de destino, para dotar de etiqueta a muchos productos turísticos que poco, o nada, tienen que ver con los intereses culturales. Este uso libre de la imagen del recurso, poco beneficia al mismo. Por lo general lo banaliza, cosifica y simplifica.⁹

⁶ *Ibidem*.

⁷ UNESCO, *Patrimonio cultural inmaterial y género*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura, 2015. En [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000243401_spa?posInSet=4&queryId=f0875fd9-730b-44c1-a7a6-eccd5f82645d], fecha de consulta: 22 de enero de 2021.

⁸ UNESCO, *Los ámbitos del patrimonio cultural inmaterial*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2009. En [<https://ich.unesco.org/doc/src/01857-ES.pdf>], fecha de consulta: 5 de febrero de 2022.

⁹ *Ciro Carballo Perichi, Op. cit.*, p. 183.

El patrimonio es una construcción que puede tener distintos orígenes, uno de ellos se conforma históricamente mediante el imaginario colectivo de una sociedad. Otro, surge de una construcción concebida desde un discurso de poder, la cual se diseña y proyecta para asociarla de manera pintoresca a una identidad que sirve como atractivo turístico para visitantes y turistas.

Existen dos principales vertientes del patrimonio: en una, el patrimonio es manifestación cultural, donde dicho valor "...se asigna socialmente, por lo tanto, es temporalmente mutable y cargado de lecturas múltiples e incluso contradictorias...".¹⁰

La otra vertiente está dirigida por organismos o sectores públicos, en la que prevalecen políticas de difusión, conservación y preservación del patrimonio cultural; su base y designación es un interés prioritariamente económico para estimular su consumo.¹¹

A consecuencia de lo dicho, es común encontrar en el discurso oficial que el patrimonio debe ser para todos, pero en ocasiones esto no sucede así. Ello, porque el patrimonio inmerso en el turismo suele restringirse a ciertas clases y sectores.¹²

Es así como el patrimonio de los destinos turísticos se conserva y se cosifica para ser otorgado como atractivo a personas ajenas a la localidad. De esta forma, la dinámica del turismo cultural se encuentra en una situación contradictoria, ya que se supone que el patrimonio surge de sus habitantes y debe seguir siendo de ellos, sin embargo, debe ajustarse para ser consumido por visitantes y turistas. Es decir, cuando el patrimonio incursiona en el turismo existe un fenómeno discordante, en que los recursos económicos obtenidos a través del patrimonio cultural benefician a los prestadores de servicios turísticos, y no a los pobladores de la localidad.¹³

¹⁰ *Ibidem*, p. 45.

¹¹ Daniel Hiernaux-Nicolas, "Turismo y tiempo libre: ¿hacia una renovación de los imaginarios?", en Daniel Hiernaux-Nicolas, Maribel Osorio García y Rosa Adriana Vázquez Gómez, *Los imaginarios sociales y el turismo: conceptos y aplicaciones*, Ciudad de México, Universidad Panamericana, 2020, pp. 75-90.

¹² Osbelia Alcaraz Morales et. al., "Capítulo 4. Patrimonio histórico en Taxco de Alarcón, Guerrero: arquitectura relevante", en Jesús Ángel Enríquez Acosta, Manuela Guillén Lúgigo, Blanca Aurelia Valenzuela, *Patrimonio cultural en los pueblos mágicos*, Ciudad de México, Pearson Educación de México, 2018, pp. 79-102. En [https://investigadores.unison.mx/ws/portalfiles/portal/7719045/Patrimonio_cultural_en_los_pueblos_magicos.pdf], fecha de consulta: 21 de enero de 2022.

¹³ Jesús Ángel Enríquez Acosta, Manuela Guillén Lúgigo, Blanca Aurelia Valenzuela, *Op. cit.*, p. X. En [https://investigadores.unison.mx/ws/portalfiles/portal/7719045/Patrimonio_cultural_en_los_pueblos_magicos.pdf], fecha de consulta: 21 de enero de 2022.

Otra problemática identificada en el patrimonio material e inmaterial de los destinos turísticos se manifiesta cuando se busca difundir su riqueza patrimonial a través de los medios de comunicación. Para ello también es común recurrir a imaginarios turísticos. Esta situación provoca que:

...surjan formas de presentación de las artes del espectáculo adulteradas para el mercado turístico. Si bien el turismo puede contribuir a reavivar las artes del espectáculo tradicionales y dar un 'valor de mercado' al patrimonio cultural inmaterial, también puede tener un efecto deformante, ya que a menudo las representaciones se acortan para mostrar una serie de 'escenas culminantes' adaptadas para responder a la demanda turística. A menudo las formas artísticas tradicionales se convierten en productos de diversión, con la consiguiente pérdida de importantes formas de expresión comunitaria.¹⁴

Esto implica un arma de doble filo debido a que, si bien puede existir preservación de ciertos elementos patrimoniales, también se contribuye a generar escenografías donde se recrean comportamientos para diseñar un atractivo hecho a la medida de visitantes y turistas. De esta forma, lamentablemente las prácticas cotidianas de la población tienen el riesgo de dejar de ser auténticas y transformarse de forma y fondo para ganarse el agrado de otros ajenos a su realidad. Como señala Dennis Judd, citado en Rojo Quintero *et al.*

...cuando se toma la decisión de dedicar áreas patrimoniales a esta actividad, se desarrollan dos acciones simultáneas: en primer lugar, la intervención física, muchas veces alterando su autenticidad y valores identitarios en aras de hacerlo 'más atractivo' al turismo, y la otra acción es la creación de un imaginario turístico, la creación de 'una marca'...¹⁵

Sin embargo, parece que los visitantes y turistas no están afectados por el hecho de que lo que observan sean escenarios representados. En algunos casos no es la autenticidad lo que los motiva a viajar, es más la posibilidad de tener contacto con algo diferente, algo distinto de su cotidianidad, sea o no genuino.¹⁶

¹⁴ UNESCO, *Los ámbitos del patrimonio cultural inmaterial*, *Op. cit.*, p. 7.

¹⁵ Servando Rojo Quintero *et al.*, "Espacio, patrimonio y turismo. El pueblo mágico de Cosalá, Sinaloa", en Jesús Ángel Enríquez Acosta, Manuela Guillén Lúgigo, Blanca Aurelia Valenzuela, *Op. cit.*, pp. 1-34. En [https://investigadores.unison.mx/ws/portalfiles/portal/7719045/Patrimonio_cultural_en_los_pueblos_magicos.pdf], fecha de consulta: 21 de enero de 2022.

¹⁶ Illia Alvarado-Sizzo, Álvaro López López y Fernando Zamora Aguilar, "Capítulo 4. La imagen y la representación en el turismo y la posmodernidad", en Daniel Hiernaux-Nicolas, Maribel Osorio García y

Los medios de comunicación y la publicidad de los destinos turísticos

Desde que se inventó la fotografía, cada vez ha estado más presente en las sociedades contemporáneas. Se ha posicionado como uno de los medios más empleados para la difusión de bienes y servicios. El impacto e importancia social de las fotografías, que se percibe consciente o inconscientemente, depende en gran medida de "...su multiplicación aparentemente infinita, de su intensa circulación, de su carga ideológica, de su influencia [...] estas imágenes adquieren en nuestra vida cotidiana, en nuestras vidas sin más, un lugar invasor, que su flujo es apenas contenible...".¹⁷

Esto se debe a que las sociedades actuales están inmersas en un entorno donde las imágenes, incluyendo las fotográficas, forman parte esencial de sus vidas, principalmente porque constituyen su entorno cotidiano. Al ahondar sobre el tema de la imagen, cabe reflexionar sobre su condición inherente de ignorar o anular el enunciado negativo que no está presente en ella. De tal forma que hay "...Una prohibición, una posibilidad, un programa o un objeto –todo lo que niega o rebasa lo real colectivo– no pasan a la imagen".¹⁸

Así, el objeto de la imagen fotográfica no es cuestión del azar, hay una previa selección de qué es lo que sí se debe incluir para mantener determinado discurso:¹⁹

...dos observaciones muy simples, que sólo tiene sentido señalar porque se olvida su evidencia:

1º) La fotografía es la representación de un objeto ausente *como ausente*.

2º) Es el resultado de una *elección voluntaria*, de una selección consciente que se opera en la percepción.²⁰

Rosa Adriana Vázquez Gómez, *Los imaginarios sociales y el turismo: conceptos y aplicaciones*, Ciudad de México, Universidad Panamericana, 2020, pp. 91-106.

¹⁷ Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona/Buenos Aires/Ciudad de México, Paidós, 1992.

¹⁸ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en el Occidente*, Barcelona/Buenos Aires/Ciudad de México, Paidós, 1994.

¹⁹ Gérard Lagneau, "Efectismo y engaño", en Pierre Bourdieu, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, pp. 235-256.

²⁰ Robert Castel, "Imágenes y fantasmas", en Pierre Bourdieu, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, pp. 334.

Reconocer esta obviedad resulta oportuno debido a que en el presente capítulo no se tiene como propósito profundizar sobre este 'no relato' que queda fuera de la imagen fotográfica publicitaria de los destinos turísticos. Por el contrario, resulta fundamental establecer que, en la dinámica económica de mercado, es primordial dar a conocer los bienes y servicios mediante campañas publicitarias que muestren las virtudes de los mismos, así "...la publicidad ejerce realmente una acción sobre el público".²¹

La fotografía publicitaria emite un mensaje que pretende crear o reforzar determinada narrativa y, al mismo tiempo, estos tipos de fotografía tienen su origen desde un determinado discurso narrativo. El contenido discursivo de la imagen fotográfica es su origen y destino.

El turismo no escapa de esta condición: los distintos recursos publicitarios empleados para difundir la oferta turística de los destinos mediante evidencias de su extraordinario patrimonio material e inmaterial están presentes en los diversos medios de comunicación. Así, el producto turístico y su comercialización toman como instrumentos centrales la imagen y su publicidad.²²

La publicidad de los destinos turísticos tiene como eje principal el imaginario vacacional, lo que provoca que dichos sitios se incorporen a un mercado turístico cada vez más competitivo. Desde este enfoque, los destinos deben consolidarse como la opción preferida para los viajeros.²³

El contenido de las imágenes publicitarias se centra en mostrar y priorizar los referentes emblemáticos de determinado destino. Para ello, "...las fotografías turísticas suelen reducir la complejidad de los territorios, en lo micro o en lo macro, a unos cuantos elementos icónicos...".²⁴

Para lograr un mayor éxito, ha resultado fundamental conocer el perfil del viajero. Esta información ayuda a descifrar los intereses de las personas a quienes va dirigida la publicidad. El contenido de las fotografías "...debe quedar al alcance del espectador socialmente definido y de que apuntando demasiado bajo o dema-

²¹ *Ibidem*, p. 95.

²² Ciro Carballo Perichi, *Op. cit.*

²³ Joseline Selene Peralta Agudo, *La creación de un imaginario. La publicidad vacacional en el periódico Excelsior, 1935-1955*, Tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018.

²⁴ Illia Alvarado-Sizzo, Álvaro López López y Fernando Zamora Aguilar, *Op. cit.*, p. 95.

siado alto se desalienta esta gimnasia proyectiva entre el público al que se quiere convencer”.²⁵

Por lo tanto, la fotografía publicitaria de los destinos turísticos se concibe como una puesta en escena, diseñada para evocar un destino deseable, una serie de elementos temáticos dispuestos para el consumo de visitantes y turistas.²⁶

Se tiene entonces un fenómeno semiótico complejo, en el que existe un emisor, un mensaje y un receptor. Y si bien son aspectos importantes, este capítulo no tiene como propósito profundizar sobre los mismos. El presente documento se centra en la interpretación de las fotografías publicitarias y lo que sí se incluye en ellas, así como de los elementos urbano arquitectónicos que aluden al imaginario turístico de *pueblo*, en particular de los Pueblos Mágicos de Michoacán.

El imaginario de pueblo en los Pueblos Mágicos

En el 2001 en México la Secretaría de Turismo federal inició el Programa Pueblos Mágicos; es un programa que ha tenido varios altibajos y que hasta el momento se encuentra vigente. Surgió como una estrategia para aumentar la derrama económica en localidades con vocación turística en el país. La incorporación al programa se hace mediante un proceso de registro, las localidades que se incorporan o que logran su permanencia en el programa se hacen merecedoras del nombramiento *Pueblo Mágico*. En palabras de la Secretaría de Turismo, un Pueblo Mágico es la:

Localidad que a través del tiempo y ante la modernidad, ha conservado su valor y herencia histórica cultural y la manifiesta en diversas expresiones a través de su patrimonio tangible e intangible irremplazable y que cumple con los requisitos del Acuerdo por el que se establecen los lineamientos generales para la incorporación y permanencia al Programa Pueblos Mágicos.²⁷

²⁵ Gérard Lagneau, *Op. cit.*

²⁶ Carlos R. Virgen Aguilar y Alfonso Zepeda Arce, “Capítulo 6. Miradas sobre Puerto Vallarta desde los imaginarios turísticos”, en Daniel Hiernaux-Nicolas, Maribel Osorio García y Rosa Adriana Vázquez Gómez, *Los imaginarios sociales y el turismo: conceptos y aplicaciones*, Ciudad de México, Universidad Panamericana, 2020, pp. 127-158.

²⁷ SECTUR, “Acuerdo por el que se emiten las Reglas de Operación del Programa de Desarrollo Regional Sustentable y Pueblos Mágicos (PRODERMAGICO)”, para el ejercicio fiscal 2017, *Diario Oficial de la Federación*, 29 de diciembre de 2016, p. 64.

Pueblo Mágico también es una marca; en septiembre de 2017 la Secretaría de Turismo realizó las gestiones necesarias para que dicha marca, que ya había sido previamente registrada, obtuviera del Instituto Mexicano de la Propiedad Intelectual la declaratoria de *Marca Famosa*. Esto ha contribuido a su uso de manera positiva en la mercadotecnia de la marca y, con ello, de los destinos.²⁸

Desde que el programa inició en el 2001 la cantidad de localidades con nombramiento Pueblo Mágico se ha incrementado. Situación que, dicho sea de paso, ha estado sujeta en gran medida a la aprobación del Titular de la Secretaría de Turismo en turno. En la actualidad existen 132 Pueblos Mágicos en el país. Para publicitar estos destinos se usan imágenes fotográficas del patrimonio material e inmaterial que evocan al imaginario de *pueblo*, lo que también fortalece un imaginario turístico de estos destinos.

Para profundizar sobre el tema de los imaginarios, cabe decir que son vitales para las sociedades porque son la base que hace posible la interpretación, comprensión y difusión de su propia cultura. Asimismo, ayudan a las personas a reconocer su pasado, significar su quehacer y dirigir sus acciones futuras. Los imaginarios son dinámicos y conforman las esencias personal y, desde luego, colectiva. Son relevantes porque han contribuido a moldear la forma de vida de las sociedades y, a su vez, se nutren de manera histórica de las formas de comprender el territorio e interactuar con él.

Existen muchas formas de transmisión de los contenidos discursivos de los imaginarios, entre este amplio espectro se encuentran: canciones, cuentos, fábulas, novelas, libros de texto, periódicos, imágenes, filmes y, desde finales del siglo xx y cada vez con mayor auge, el Internet. En este contexto, la imagen fotográfica cobra relevancia, esto sucede porque a diferencia de las palabras, las imágenes "...son accesibles a todos, en todas las lenguas, sin competencia ni aprendizajes previos".²⁹

El proceso dinámico de ida y vuelta en que se encuentran los imaginarios y las imágenes provoca una retroalimentación con impactos en distintos ámbitos de la vida de las sociedades. Algunos de ellos inciden en la identidad y en los comportamientos sociales, además contribuyen a crear el ambiente conocido para la producción y reproducción de acciones individuales y colectivas.

²⁸ SECTUR, *Memoria Documental Pueblos Mágicos (incorporación y permanencia) 2013-2018*, 2018. En [<https://www.sectur.gob.mx/wp-content/uploads/2018/10/Memoria-Documental-Pueblos-M%E2%80%A00gicos-Incorporaci%C2%A2n-y-Permanenecia.pdf>] fecha de consulta: 31 de octubre de 2022.

²⁹ Régis Debray, *Op. cit.*, p. 300.

Previamente se explicó cómo el imaginario turístico está construido por evocaciones al patrimonio material e inmaterial, que se incluye en las fotografías publicitarias. En México esto no es un fenómeno actual, puesto que, desde el auge de la actividad turística en la primera mitad del siglo xx,

...las expresiones edilicias y urbanas tradicionales fueron un emblema de lo mexicano y concreción de la imagen turística del país [...] que impulsó la valoración del pasado, así como la incorporación de las expresiones culturales y los recursos naturales en nuevas formas de producción y consumo. Esa visión en torno al turismo y su relación con la arquitectura, el patrimonio cultural y natural, impulsó al país a la modernidad con efectos que perduran a más de una centuria.³⁰

Así, cabe señalar que, en su tesis sobre la publicidad vacacional entre 1935-1955, la autora concluye, entre otras cosas, que “La propaganda oficial de turismo desarrolló una gráfica basada en el reconocimiento de México con estereotipos nacionales y vinculando sus imágenes con el medio rural; incorporando dibujos y en ocasiones fotografías, asociándolas con lo típico mexicano y el *exotismo*”.³¹

Con base en lo anterior, es necesario decir que existen tres construcciones diferentes asociadas al imaginario turístico en función de su origen, a veces integradas y en otras en conflicto: una es el imaginario de la *turistificación*, otra, el de la *gentrificación* y, finalmente, el imaginario del patrimonio, referido al patrimonio cultural de los residentes y también al reconstruido para ser atractivos turísticos.³²

Se sostiene la idea de que el imaginario de *pueblo* se materializa en una serie de elementos que, en conjunto, lo crean y recrean, es un mensaje que es emitido y dirigido a propios y extraños. Cuando este imaginario se emplea con fines turísticos, se fundamenta en proyectar mediante imágenes los elementos materiales que dan esa identidad y que se consolidan como atractivo turístico, aspectos que se abordan en el siguiente apartado.

³⁰ Eugenio Mercado López, “Arquitectura, imagen urbana y turismo en el México Postrevolucionario: Expresión de tendencias internacionales”, en Catherine R. Ettinger, Eugenio Mercado López y José Martín Torres Vega (Coords.), *Historias de la Arquitectura en Michoacán: Una mirada desde las fuentes*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2020, pp. 207-218.

³¹ Joseline Selene Peralta Agudo, *Op. cit.*, p. 234.

³² Lidia Girola y Martha de Alba González, “Capítulo 1. Imaginarios y representaciones sociales” en Daniel Hiernaux-Nicolas, Maribel Osorio García y Rosa Adriana Vázquez Gómez (Coords.), *Los imaginarios sociales y el turismo: conceptos y aplicaciones*, Ciudad de México, Universidad Panamericana, 2020.

Análisis de las fotografías de Pueblos Mágicos michoacanos

Michoacán, junto con el estado de Jalisco, ocupa el segundo puesto de entidades con mayor cantidad de Pueblos Mágicos en el país, con un total de nueve localidades; después del Estado de México y Puebla, que tienen diez. Los municipios a los que pertenecen las localidades Pueblos Mágicos en Michoacán a junio de 2022 son nueve, como se aprecia en la Tabla 1.

Municipio	Localidad Pueblo Mágico	Año de incorporación	Grado de desarrollo
Angangueo	Mineral de Angangueo	2012	Potencial
Cuitzeo	Cuitzeo de Porvenir	2006	Desarrollo
Jiquilpan	Jiquilpan de Juárez	2012	Potencial
Paracho	Paracho de Verduzco	2020	No se indica
Pátzcuaro	Pátzcuaro	2002	Consolidación
Salvador Escalante	Santa Clara del Cobre	2010	Potencial
Tacámbaro	Tacámbaro	2012	Construcción
Tlalpujahuá	Tlalpujahuá de Rayón	2005	Desarrollo
Tzintzuntzan	Tzintzuntzan	2012	Construcción

Tabla 1. Municipios del estado de Michoacán con localidades Pueblos Mágicos a junio de 2022.

Fuente: elaboración propia con base en documento de la SECTUR y muestra de la investigación.³³

Es un hecho que los medios de comunicación han revolucionado la dinámica turística, principalmente por la manera en que se da a conocer el producto que ofertan los destinos a los viajeros. Esto sucede porque los futuros visitantes y turistas tienen más opciones para informarse sobre los servicios y atractivos del destino, mismos que les ayudan a seleccionar el lugar a visitar en su próximo viaje.³⁴

³³ SECTUR, *Atlas turístico de México*, Secretaría de Turismo, DATATUR, 2020. En [<https://atlasturistico.sectur.gob.mx/AtlasTuristico/inicio.do>] fecha de consulta: 27 de diciembre de 2021.

³⁴ Francisco García Pascual, “Tres décadas de cambios en el turismo mundial: el impacto de la globalización en los flujos turísticos”, en *Boletín de Asociación de Geógrafos Españoles*, núm. 75, 2017, pp.

En el caso particular de los viajeros a Pueblos Mágicos, en el 2018 se detectó que Internet es la forma más común para planear y organizar viajes, y que los sitios del gobierno son de los preferidos por las personas.³⁵

A partir de eso, en el presente capítulo el material analizado se conformó por las fotografías publicitarias que aluden al imaginario de pueblo de los Pueblos Mágicos michoacanos, ubicadas en la página de Internet oficial Visitmichoacan de la Secretaría de Turismo del Gobierno del Estado de Michoacán.³⁶

De un total de 39 fotografías publicitarias de los Pueblos Mágicos de Michoacán que se enfocan en publicitar el patrimonio material e inmaterial de las localidades, se aplicó una selección de imágenes que priorizan la dimensión urbano arquitectónica, lo que dio como resultado una muestra final de 24 fotografías digitales.

Aun cuando en páginas previas se ha precisado el sesgo de las fotografías publicitarias y se ha explicado la importancia que tiene la imagen en la construcción y reconstrucción en los imaginarios, cabe reconocer que la fotografía tiene sus limitaciones. Esto sucede porque recurre a la interpretación del observador. En ella se deja fuera y se omite una serie de elementos que no entran a discusión en el presente documento. Por otra parte, lo que es prioritario en este capítulo, es reflexionar sobre lo que está dentro de esas fotografías, es decir, lo que sí se selecciona y prepara en el encuadre para publicitar estos Pueblos Mágicos michoacanos. En ellas se pretende mostrar los atractivos que dan fe de lo mágico de los destinos, mediante tomas de lugares exóticos, amables y accesibles para los viajeros, que les permiten imaginarse vivir experiencias turísticas en el lugar.

A partir de la observación del contenido temático de la muestra de 24 imágenes fotográficas, desde una dimensión urbano arquitectónica, se obtuvieron como resultado los siguientes cinco grupos temáticos, contenidos en la Tabla 2.

A junio de 2022, en la página de Internet consultada no se encontraron fotografías del Pueblo Mágico de Paracho de Verduzco que tuvieran enfoque urbano arquitectónico. Sin embargo, se decidió no ampliar las fuentes debido a que los criterios establecidos revelan la inexistencia de publicidad turística de ese tipo, situación que

129. En [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6257267>] fecha de consulta: 3 de mayo de 2022.

³⁵ STA consultores, *Op. cit.*

³⁶ SECTUR, Gobierno de Michoacán, *Op. cit.*

se puede atribuir a que Paracho de Verduzco pertenece al último grupo de nombramientos otorgados por la SECTUR federal en diciembre de 2020.

Localidad Pueblo Mágico	Año de incorp.	Grupo temático					
		Paisaje	Plaza	Sitio Arqueológico	Arq. Religiosa	Arq. No Religiosa	Total
Mineral de Angangueo	2012	1	1				2
Cuitzeo de Porvenir	2006				3		3
Jiquilpan de Juárez	2012		2		2	1	5
Paracho de Verduzco	2020						0
Pátzcuaro	2002	1	2		1		4
Santa Clara del Cobre	2010	2	2				4
Tacámbaro	2012		1		1		2
Tlalpujahua de Rayón	2005		1		1	1	3
Tzintzuntzan	2012			1			
Total		4	9	1	8	2	24

Tabla 2. Localidad Pueblo Mágico y cantidad de fotografías en grupo temático analizado.

Fuente: Elaboración propia con base en documento de la SECTUR y muestra de la investigación.³⁷

Para profundizar sobre los contenidos temáticos se recurrió a analizar únicamente los tres grupos con mayor cantidad de imágenes fotográficas, estos son: Paisaje, Plaza y Arquitectura religiosa.

Fotografías del grupo Paisaje

El criterio para conformar este grupo se basó en seleccionar fotografías que no sólo tuvieran elementos naturales del paisaje, también debían integrar elementos urbano arquitectónicos. Son fotografías tomadas en escala macro, a una altura que permite observar desde la parte superior las cubiertas de las construcciones de la localidad.

340 ³⁷ SECTUR, *Atlas turístico de México, Op. cit.*; SECTUR, Gobierno de Michoacán, *Op. cit.*

Con ello se supera la escala arquitectónica e incluyen parte del entorno, esto permite concebir mejor el conjunto de caseríos de la localidad.

Estas imágenes denotan varios aspectos, entre los que se encuentran –dependiendo de la topografía del lugar– la traza urbana regular o irregular; calles angostas que agrupan construcciones de uno o dos niveles, predominantemente del género habitacional; viviendas con vanos rectangulares constituidos por marcos, hojas abatibles y dinteles de madera, ubicados verticalmente en muros de color blanco que a su vez sostienen cubiertas inclinadas revestidas por tejas de barro en color terracota. En estas fotografías sobresalen las torres y cúpulas de los templos, como muestra la Figura 1.



Fig. 1. Vista del paisaje, resalta la aproximación del entorno natural. Mineral de Angangueo, Michoacán.

Fuente: SECTUR, Gobierno de Michoacán, Michoacán el Alma de México, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/angangueo/>], fecha de consulta: 27 de junio de 2022.

Además de lo mencionado, en este grupo de fotografías se nota un papel preponderante del entorno natural ya que se encontraron elementos del medio, como algunos cuerpos de agua, como lagos o manantiales. Destaca el protagonismo de los celajes, el conjunto de cerros, montañas e importantes superficies con áreas verdes, dentro y fuera de la localidad, como se observa en la Figura 2. Lo anterior contrasta con las grandes superficies construidas de concreto en las ciudades que han reducido los entornos naturales.



Fig. 2. Vista del paisaje, destaca el color terracota de las cubiertas, Santa Clara del Cobre, Michoacán.

Fuente: SECTUR, Gobierno de Michoacán, Michoacán el Alma de México, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/pueblos-magicos-de-michoacan/>] fecha de consulta: 27 de junio de 2022.

Los elementos contenidos en el grupo temático de Paisaje tienen una connotación que alude al imaginario de pueblo. Esto sucede por la condición rural de las localidades, donde el conjunto de caseríos puede asociarse a la vida en comunidad, en la que existe una empatía y conocimiento de los habitantes de las viviendas aledañas, propia de asentamientos de baja densidad. Espacialmente existe una proximidad social, ello es la base de la vida colectiva entre los distintos grupos etarios de las localidades. En una escala arquitectónica, la manufactura artesanal que se refleja en los materiales y sistemas constructivos empleados en las viviendas, simboliza dedicación e inversión de tiempo. Las construcciones que aparecen en este grupo de fotografías fueron materializadas debido al legado constructivo tradicional que ha pasado de generación a generación, con materiales obtenidos de la misma zona. Propiedad que provoca que estos se mimeticen y reintegren a la naturaleza y que, dicho sea de paso, produce un eslabonamiento económico que beneficia a la misma comunidad.

Fotografías del grupo Plaza

La plaza pública es un espacio fundamental de la dinámica cotidiana de los asentamientos humanos, tanto urbanos como rurales, es punto de reunión y de tránsito. Esto sucede porque en la periferia de estos espacios se concentran los poderes político, administrativo y eclesiástico. Además, la plaza es el escenario para eventos comerciales, cívicos y religiosos propios de la localidad. Todos estos aspectos la hacen uno de los lugares más emblemáticos de los pueblos y, por ello, está presente en las imágenes fotográficas para publicitar los Pueblos Mágicos.

En el caso particular del presente capítulo, el grupo temático Plaza está integrado por el 37.5% de la muestra. En el nivel denotativo, se incluyen la traza geométrica, los elementos centrales con los que se organiza el espacio, entre los que se encuentran esculturas, fuentes y quioscos. Otros componentes de las plazas son los árboles, que crean ambientes más confortables para las personas; mobiliario, como bancas de piedra o hierro forjado; portales perimetrales a la plaza, conformados por la extensión de las cubiertas apoyadas en columnas de madera o arcos de medio punto; y vialidades empedradas. Además, algo que llama la atención en estas fotografías es que, debido a la escala, es común que en el encuadre existan personas locales o foráneas, como se aprecia en la Figura 3.



Fig. 3. Plaza con quiosco, fuente y bancas de hierro forjado, Santa Clara del Cobre, Michoacán.

Fuente: SECTUR, Gobierno de Michoacán, *Michoacán el Alma de México*, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/santa-clara-del-cobre/>], fecha de consulta: 27 de junio de 2022.

Además de los elementos mencionados, y debido a que las plazas colindan con los templos principales de la localidad, es común que algunas fotografías publicitarias aprovechen la particularidad de estas construcciones antiguas y se incluyan sus portadas dentro de las imágenes para completar la escena de la plaza, como muestra la Figura 4.

Analizando desde el nivel connotativo este segundo grupo de fotografías, se encontró que los componentes materiales, así como su distribución, relación y manufactura mencionados previamente evocan a la plaza de pueblo como un espacio pleno de tranquilidad. Es un ambiente amigable para las personas, esto se observa en aspectos básicos como el tipo de mobiliario existente: por ejemplo, las bancas bajo la sombra de los árboles ofrecen la oportunidad de dar un momento de quietud para la contemplación del entorno. Estas fotografías aluden a lugares en los que

propios y extraños tienen a su alcance una experiencia que promueve la introspección, distante del ritmo de vida ajetreado y ruidoso asociado a las ciudades.



Fig. 4. Plaza, fuente y portada del Templo de la Inmaculada Concepción, Mineral de Angangueo, Michoacán.

Fuente: SECTUR, Gobierno de Michoacán, *Michoacán el Alma de México*, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/angangueo/>] fecha de consulta: 27 de junio de 2022.

Cuando las fotografías publicitarias son nocturnas, los claro-oscuros producidos por los efectos lumínicos en la plaza buscan crear un ambiente romántico atractivo para visitantes y turistas. Aunado a ello, se pueden construir escenas pintorescas que se sustentan en tradiciones del pasado que inciten a las personas a querer estar en el lugar y ser espectadores o participantes en ellas. Esto alude a la nostalgia ante la escena observada, también se nutre el imaginario de lo que es, debe ser y de lo que sucede en un *pueblo*, de tal forma que la actividad turística ofrece a los viajeros la oportunidad de aproximarse a esas experiencias, como se ve en la Figura 5.



Fig. 5. Plaza con escena de serenata nocturna, al fondo el Templo del Carmen, Tlalpujahua, Michoacán.

Fuente: SECTUR, Gobierno de Michoacán, *Michoacán el Alma de México*, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/tlalpujahua/>] fecha de consulta: 27 de junio de 2022.

Fotografías del grupo Arquitectura religiosa

El tercer grupo de fotografías deja de lado la escala de paisaje y de plaza, ahora se concentra en la arquitectónica. De manera específica pertenece al género religioso, ya que de las diez fotografías que integran de manera protagónica la arquitectura, ocho de ellas priorizan construcciones de este género. Esto se debe a que en Michoacán, como en gran parte del país, la labor de las órdenes mendicantes que inició en el siglo XVI necesitó varias construcciones para desarrollar su labor evangelizadora. En los siglos posteriores, debido a que en México ha existido una mayoritaria población católica, se ha materializado un cuantioso patrimonio arquitectónico religioso de estilo plateresco, barroco y neoclásico, el cual ha sido preservado por instituciones gubernamentales y por la misma población.

Lo precedente, aunado al empleo de algunos materiales tradicionales no perecederos como la piedra, ha provocado que la arquitectura de esta tipología siga

en pie y se consolide como parte del producto turístico de los destinos. Así, resulta fundamental que este patrimonio material de los Pueblos Mágicos sea incluido en las fotografías publicitarias de estos lugares.

A diferencia de las fotografías de paisaje, que eran tomadas desde arriba, las de este grupo suelen ser por debajo de la vista del observador; ello genera un efecto gracias al cual la escala de la construcción se magnifica. Algunos elementos denotados en este grupo fueron las portadas de templos que incluyen la torre campanario con cuerpos superpuestos, accesos jerarquizados, vanos delimitados por jambas y dinteles, arcos de medio punto que enfatizan las dovelas e imposta; y elementos ornamentales en materiales como cantería y madera, así como cornisas que perfilan la construcción, lo cual se aprecia en la Figura 6.



Fig. 6. Portada de la Catedral de San Gerónimo, Tacámbaro, Michoacán.

Fuente: SECTUR, Gobierno de Michoacán, Michoacán el Alma de México, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/tacambaro/>] fecha de consulta: 27 de junio de 2022.

El significado simbólico de estos elementos alude a varios aspectos: uno de ellos es la tradición que implica el conocimiento de sistemas constructivos de manufactura artesanal, mismos que se han ejecutado a través del tiempo y que conforman un legado que pasa de padres a hijos. Aspecto que nuevamente se enfrenta de manera antagónica a sistemas arquitectónicos empleados en arquitectura contemporánea, en los que prevalecen elementos fabricados en serie.

Otra particularidad importante es que esta alusión al pasado y a una herencia constructiva en la arquitectura religiosa igualmente evoca la nostalgia. Ejemplo de ello está en la pátina del material que se observa en la portada de las edificaciones, templos o exconventos, misma que refleja el transcurso del tiempo y los efectos de la intemperie en la arquitectura. Además, debido a la antigüedad de las construcciones, es común tener vestigios de segundas o terceras historias. En las fotos publicitarias pueden verse los rastros de intervenciones constructivas en los inmuebles. Esos aspectos en conjunto jerarquizan el pasado de la construcción como escenario de la vida cotidiana de una sociedad antigua, por lo tanto, evocan la añoranza por lo que ya pasó. Véase la Figura 7.



Fig. 7. Portada del Templo y Excolegio de la Compañía de Jesús, Pátzcuaro, Michoacán.

Fuente: SECTUR, Gobierno de Michoacán, Michoacán el Alma de México, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/patzcuaro/>] fecha de consulta: 27 de junio de 2022.

En este tercer grupo de fotografías, se detectó la presencia de personajes que contribuyen a consolidar el significado simbólico del contenido. Así, estos personajes caracterizados según su rol con vestimenta de la época ayudan a completar la escena. A lo mencionado, se suma la integración en el encuadre de algunos elementos complementarios como murales realizados por sus habitantes originales cuando las construcciones tenían su uso primario. Estos murales reflejan creatividad decorativa, sugieren paciencia, habilidad y disponibilidad de tiempo. Es trabajo que se hace a mano, requiere especialización y dominio de la técnica, por lo que adquiere mayor valor, como se muestra en la Figura 8.

Al igual que en las fotografías previas, las imágenes de este tercer grupo de Arquitectura religiosa connotan un imaginario histórico: la añoranza por el espacio y la vida en ese pasado lejano.



Fig. 8. Deambulatorio con personajes caracterizados en el exconvento agustino Santa María Magdalena, Cuitzeo, Michoacán.

Fuente: SECTUR, Gobierno de Michoacán, Michoacán el Alma de México, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/pueblos-magicos-de-michoacan/>] fecha de consulta: 27 de junio de 2022.

Reflexiones finales

El patrimonio material e inmaterial de las localidades es parte del producto turístico que se oferta a visitantes y turistas. Para ello, es común que se difundan imágenes que exalten lo exótico, pintoresco y único de los destinos. El contenido en las fotografías publicitarias no es mera casualidad, y si bien se aprovecha lo existente, la decisión de lo que se incluye en el encuadre es preparado intencionalmente para atraer a viajeros.

En virtud de lo dicho, las localidades mexicanas con nombramiento de Pueblo Mágico han sido publicitadas por la Secretaría de Turismo mediante imágenes fotográficas que incluyen la riqueza de su patrimonio material e inmaterial. En el caso particular de los destinos con este nombramiento, el contenido temático de las imágenes comprende elementos que aluden al imaginario de *pueblo*.

Para indagar sobre el patrimonio urbano arquitectónico alusivo al imaginario de pueblo en las fotografías publicitarias de los Pueblos Mágicos michoacanos, se seleccionaron 24 imágenes del sitio de Internet *Visitmichoacan*. La muestra se clasificó en grupos, las tres con mayor cantidad de fotografías fueron: Paisaje, Plaza pública y Arquitectura religiosa. En todas ellas se encontraron elementos que efectivamente evocan el imaginario de *pueblo*. En el caso del grupo de Paisaje prevalecen elementos constructivos que se fusionan con elementos del entorno natural, entre los que se encuentran áreas verdes, cerros, montañas y espectaculares celajes. En conjunto, conforman una imagen que evoca a la naturaleza, lo rural, lo campirano, ambientes saludables y limpios. También alude a la vida en comunidad, donde prevalece la simpatía entre los vecinos. Aspectos que se contraponen a las grandes superficies pavimentadas, ambientes ruidosos y contaminados, y a la apatía e indiferencia entre los habitantes de las ciudades.

En el grupo de Plaza, las fotografías emiten una atmósfera de calma, paz y relajación, invitan al silencio y a la introspección. Lo que se emite en estas imágenes es la posibilidad de que los viajeros se aproximen a una experiencia de ocio, pues aluden a una forma de vida tranquila. Son fotografías que muestran una realidad que también dista antagónicamente del ritmo de vida ajetreado que existe en las ciudades.

En el grupo temático de Arquitectura religiosa, se identificaron elementos alusivos a la tradición constructiva, misma que es posible gracias a la mano de obra especializada que ha heredado sus conocimientos de padres a hijos. Los inmuebles como templos y exconventos reflejan el tiempo invertido en su ejecución, que instan a pro-

pios y extraños a contemplar su detalle decorativo, tanto en sus espacios exteriores como interiores. Lo precedente fomenta una experiencia de aproximación a lo único, a lo pintoresco, y pone en valor estas construcciones históricas de los destinos turísticos.

Un hallazgo de la investigación es que en la muestra analizada no es común la presencia de personas. Sólo un tercio de las fotografías las incluyen. Sin embargo, debido a la naturaleza publicitaria turística de las imágenes, se observó que algunas de esas personas adquieren el rol de turistas y, en otros casos, posan orgullosamente como habitantes del pueblo y portan vestimenta tradicional.

Después de analizar las fotografías, se concluye que la intención de mostrar el patrimonio tangible con fines publicitarios en realidad no hace honor a la vivencia turística de recorrer los Pueblos Mágicos. Lo que se captura en las fotografías publicitarias no muestra la riqueza cultural de las localidades, y con ello, el atributo *mágico* queda soslayado.

Finalmente, es importante mencionar que este capítulo deja abiertas algunas otras posibilidades de cuestionamientos y, por lo tanto, de interpretación. Entre ellas destacan ¿qué resultados arrojaría el análisis fotográfico desde la dimensión paisajística? Por ejemplo, con un predominio del entorno natural o desde otras tipologías arquitectónicas. Incluso, se podrían analizar las fotografías donde el patrimonio inmaterial cobra jerarquía. Otra interrogante de investigación sería analizar las diferencias de la percepción del imaginario turístico entre la población local y la población externa. Además, se podrían generar futuros trabajos de investigación con varias delimitaciones geográficas y temporales.

Referencias

- ALCARAZ Morales, Osbelia et al., "Capítulo 4. Patrimonio histórico en Taxco de Alarcón, Guerrero: arquitectura relevante", en Jesús Ángel Enríquez Acosta, Manuela Guillén Lúgigo, Blanca Aurelia Valenzuela, *Patrimonio cultural en los pueblos mágicos*, Ciudad de México, Pearson Educación de México, 2018. Disponible en: [https://investigadores.unison.mx/ws/portalfiles/portal/7719045/Patrimonio_cultural_en_los_pueblos_magicos.pdf], fecha de consulta: 21 de enero de 2022.
- ALVARADO-Sizzo, Illia, Álvaro López López y Fernando Zamora Aguilar, "Capítulo 4. La imagen y la representación en el turismo y la posmodernidad", en Daniel Hier-

- naux-Nicolas, Maribel Osorio García y Rosa Adriana Vázquez Gómez (Coords.), *Los imaginarios sociales y el turismo: conceptos y aplicaciones*, Ciudad de México, Universidad Panamericana, 2020.
- AUMONT, Jacques, *La imagen*, Barcelona/Buenos Aires/Ciudad de México, Paidós, 1992.
- CARABALLO Perichi, Ciro, *Patrimonio cultural, un enfoque diverso y comprometido*, Ciudad de México, Oficina de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura en México, 2011.
- CASTEL, Robert, "Imágenes y fantasmas", en Pierre Bourdieu, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003.
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en el Occidente*, Barcelona/Buenos Aires/Ciudad de México, Paidós, 1994.
- ENRÍQUEZ Acosta, Jesús Ángel, Manuela Guillén Lúgigo, Blanca Aurelia Valenzuela, *Patrimonio cultural en los pueblos mágicos*, Ciudad de México, Pearson Educación de México, 2018. Disponible en: [https://investigadores.unison.mx/ws/portalfiles/portal/7719045/Patrimonio_cultural_en_los_pueblos_magicos.pdf], fecha de consulta: 21 de enero de 2022.
- GARCÍA Pascual, Francisco, "Tres décadas de cambios en el turismo mundial: el impacto de la globalización en los flujos turísticos", en *Boletín de Asociación de Geógrafos Españoles*, Número 75, 2017, disponible en: [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6257267>], fecha de consulta: 3 de mayo de 2022.
- GIROLA, Lidia y Martha de Alba González, "Capítulo 1. Imaginarios y representaciones sociales", en Daniel Hiernaux-Nicolas, Maribel Osorio García y Rosa Adriana Vázquez Gómez (Coords.), *Los imaginarios sociales y el turismo: conceptos y aplicaciones*, Ciudad de México, Universidad Panamericana, 2020.
- HIERNAUX-NICOLAS, Daniel, "Turismo y tiempo libre: ¿hacia una renovación de los imaginarios?", en: Daniel Hiernaux-Nicolas, Maribel Osorio García y Rosa Adriana Vázquez Gómez (Coords.), *Los imaginarios sociales y el turismo: conceptos y aplicaciones*, Ciudad de México, Universidad Panamericana, 2020.
- LAGNEAU, Gérard, "Efectismo y engaño", en Pierre Bourdieu, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003.
- MERCADO López, Eugenio, "Arquitectura, imagen urbana y turismo en el México Postrevolucionario: Expresión de tendencias internacionales", en Catherine R. Ettlinger, Eugenio Mercado López y José Martín Torres Vega (Coords.), *Historias de la*

Arquitectura en Michoacán: Una mirada desde las fuentes, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2020.

PERALTA Agudo, Joseline Selene, *La creación de un imaginario. La publicidad vacacional en el periódico Excélsior, 1935-1955*, Tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018.

ROJO Quintero, Servando et al., "Espacio, patrimonio y turismo. El pueblo mágico de Cosalá, Sinaloa", en: Jesús Ángel Enríquez Acosta, Manuela Guillén Lúgigo, Blanca Aurelia Valenzuela, *Patrimonio cultural en los pueblos mágicos*, Ciudad de México, Pearson Educación de México, 2018. Disponible en: [https://investigadores.unison.mx/ws/portalfiles/portal/7719045/Patrimonio_cultural_en_los_pueblos_magicos.pdf], fecha de consulta: 21 de enero de 2022.

SECTUR, "Acuerdo por el que se emiten las Reglas de Operación del Programa de Desarrollo Regional Sustentable y Pueblos Mágicos (Prodermagico), para el ejercicio fiscal 2017", *Diario Oficial de la Federación*, 29 de diciembre de 2016.

_____, *Atlas turístico de México*, Secretaría de Turismo, Datatur, 2020. En [<https://atlasturistico.sectur.gob.mx/AtlasTuristico/inicio.do>], fecha de consulta: 27 de diciembre de 2021.

_____, *Memoria documental Pueblos Mágicos (incorporación y permanencia) 2013-2018*, 2018. En [<https://www.sectur.gob.mx/wp-content/uploads/2018/10/Memoria-Documental-Pueblos-M%20gicos-Incorporaci%C2%A2n-y-Permanenecia.pdf>], fecha de consulta: 31 de octubre de 2022.

_____, Gobierno de Michoacán, *Michoacán el Alma de México*, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/anganguero/>], fecha de consulta: 27 de junio de 2022.

_____, Gobierno de Michoacán, *Michoacán el Alma de México*, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/patzcuaro/>], fecha de consulta: 27 de junio de 2022.

_____, Gobierno de Michoacán, *Michoacán el Alma de México*, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/pueblos-magicos-de-michoacan/>], fecha de consulta: 27 de junio de 2022.

_____, Gobierno de Michoacán, *Michoacán el Alma de México*, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/santa-clara-del-cobre/>], fecha de consulta: 27 de junio de 2022.

- _____, Gobierno de Michoacán, *Michoacán el Alma de México*, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/tacambaro/>], fecha de consulta: 27 de junio de 2022.
- _____, Gobierno de Michoacán, *Michoacán el Alma de México*, 2022. En [<https://visitmichoacan.com.mx/pueblos-magicos/tlalpujahu/>], fecha de consulta: 27 de junio de 2022.
- STA Consultores, *Evaluación de la marca Pueblos Mágicos y su impacto en los turistas y la comunidad receptora*, Departamento de Estrategia, Planeación y Medición en las Industrias de Turismo y Reuniones, 2018, Disponible en: [<https://cedocvirtual.sectur.gob.mx/janium-bin/pdfview.pl?ld=20210113101621&r=17993&t=p>], fecha de consulta: 10 de enero de 2021.
- UNESCO, “Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural” en *31ª Reunión de la Conferencia General de la UNESCO*, París, 2001, disponible en: [<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127160.page=17>], fecha de consulta: 24 de enero de 2021.
- _____, *Los ámbitos del patrimonio cultural inmaterial*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación y la Cultura, 2009, disponible en: [<https://ich.unesco.org/doc/src/01857-ES.pdf>], fecha de consulta: 5 de febrero de 2022.
- _____, *Patrimonio cultural inmaterial y género*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación y la Cultura, 2015, disponible en: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000243401_spa?posInSet=4&queryId=-f0875fd9-730b-44c1-a7a6-eccd5f82645d], fecha de consulta: 22 de enero de 2021.
- _____, *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?*, Organización de las Naciones Unidas para la Educación y la Cultura, 2009, disponible en: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189113_spa?posInSet=3&queryId=-f0875fd9-730b-44c1-a7a6-eccd5f82645d], fecha de consulta: 23 de enero de 2021.
- VIRGEN Aguilar, Carlos R. y Alfonso Zepeda Arce, “Capítulo 6. Miradas sobre Puerto Vallarta desde los imaginarios turísticos”, en Daniel Hiernaux-Nicolas, Maribel Osorio García y Rosa Adriana Vázquez Gómez, *Los imaginarios sociales y el turismo: conceptos y aplicaciones*, Ciudad de México, Universidad Panamericana, 2020.

*Representaciones visuales de la arquitectura
en Michoacán* se terminó de imprimir en octubre
de 2024 en los talleres de Edicolor Digital.
La edición consta de 500 ejemplares.

En México, el estudio de las imágenes y la cultura visual desde las disciplinas pertenecientes a las áreas de las Ciencias Sociales y de las Humanidades ha venido en aumento durante los últimos años, abriendo nuevas posibilidades para aproximarse y acceder al conocimiento. Tal es el caso de los textos que se presentan en este libro sobre la historia de la arquitectura y el urbanismo en Michoacán, que son resultado de investigaciones realizadas por un grupo de académicos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Lo que articula estos trabajos son las representaciones visuales de la arquitectura y la ciudad: dibujos, pinturas de caballete, pinturas murales, fotografías, tarjetas postales, planos cartográficos, litografías e infografías creadas desde mediados del siglo xix hasta principios del xxi. En cada uno de los trabajos no solo se explica la manera en que es representada la arquitectura y el urbanismo en las fuentes visuales elegidas y que sirven para develar su contexto histórico e ideológico, sino que se analizan las posibles intenciones de quienes las crearon.

En conjunto, estos trabajos revelan las ricas posibilidades que otorgan colecciones de imágenes –pintura, fotografía, litografía, etc.– para el estudio no sólo de la arquitectura y de la ciudad como concreciones, sino también para indagar las ideas detrás de su gestión y la percepción de quienes las observan o habitan. Por otro lado, el hecho de que se presenten en este libro temas de localidades poco estudiadas en la historiografía, sugiere que aún queda un amplio nicho de oportunidades para futuras investigaciones.

José Martín Torres Vega y José Manuel Martínez Aguilar
Coordinadores

