

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

ISSN 1405-7786

septiembre • diciembre | 2021 | año 24 | núm. 71



Patrimonio perdido



Arturo Ávila Cano, *Cabeza de la victoria alada que cayó tras el terremoto de 1957*, Ciudad de México, México, año 2018. Colección particular.

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

Archivos e investigación de la fotografía

septiembre • diciembre | 2021 | año 24 | núm. 71

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero | Secretaria

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diego Prieto | Director General

Aída Castilleja | Secretaria Técnica

Beatriz Quintanar | Coordinación Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Mayra Mendoza | Dirección de Divulgación

Arturo Jaramillo | Subdirección de la Fototeca Nacional

Alquimia

Arturo Ávila Cano | Editor

Rubén Mauricio Cortés Quintero | Diseño

Consejo de asesores Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz†, Bernardo García, Carlos Jurado†, Patricia Massé Z., Adrián Mendieta, Patricia Mendoza†, Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, José Antonio Rodríguez†, Gerardo Suter

Comité editorial Mayra Mendoza Avilés, Rebeca Monroy Nasr, Gerardo Montiel Klint, Columba Sánchez, Juan Carlos Valdez Marín

D. R. © INAH, Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, C. P. 06700, Ciudad de México
alquimia.sinafo@inah.gob.mx

PORTADA

© 750548 Casasola, *Yace junto a la columna de la Independencia, un enorme pie que perteneció al Ángel arrancado de su pedestal al ocurrir el temblor del 28 de julio de 1957*, Ciudad de México, México, 1957. Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.

Alquimia, Año 24, Núm. 71, septiembre-diciembre de 2021, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Col. Roma, alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México. Editor Responsable: Arturo Ávila Cano. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo Núm. 04-2016-051812234600-102. ISSN: 1405-7786. Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título y contenido: 17059, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Córdoba 45, Col. Roma, Alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México. Este número se terminó el 20 de noviembre de 2021. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH. Córdoba 45, Col. Roma, alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



© 426463 *Iglesia destruida, detalle*, Morelia, Michoacán, México, ca. 1890.
Colección Fotografía Estereoscópica-Fototeca Nacional. SECRETARÍA DE
CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.

Índice

- | | | | |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 5 | Editorial
Arturo Ávila Cano | 35 | El bajorrelieve olmeca de Xoc:
imágenes de un patrimonio perdido... y
recuperado
Jaime Alejandro Bautista Valdespino |
| 6 | Chochimís
Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba | 51 | Agua Caliente: Una historia de Tijuana.
Rescate de un patrimonio perdido
Andres W. Espinoza |
| 19 | México, la ciudad de las renunciadas.
Algunas reflexiones en torno al
patrimonio perdido.
Guadalupe Lozada León | 62 | Imágenes fotográficas de inmuebles, una
necesidad humana por recordar
Martha Julieta García García |

• 77 •

SINAFO

Erick Alvarado Tenorio

• 83 •

SOPORTES E IMÁGENES

Mayra Mendoza Avilés

• 87 •

RESEÑAS

Brenda Ledesma

Óscar Palancares Rodríguez

Editorial

Arturo Ávila Cano



México posee un amplio conjunto de bienes inmuebles, objetos

artísticos y documentos de innegable valor histórico que causan admiración y respeto tanto entre los ciudadanos de este país como entre aquellos que visitan nuestras zonas arqueológicas, ciudades coloniales o acervos bibliohemerográficos, así como alguno de los más de 1400 museos que se extienden a lo largo de nuestra geografía. Ese inconmensurable patrimonio cultural e histórico no se limita a lo material, sino que abarca prácticas y ritos de distintas comunidades que forman parte de lo que Alfredo López Austin denominó como un amplio mosaico en el que confluyen distintas culturas.

Ese patrimonio ha sido objeto de codicia, destrucción, expolio, indiferencia o siniestros naturales a lo largo del tiempo. Es frecuente leer o escuchar noticias sobre la venta de piezas precolombinas a través de casas de subastas, la apropiación de diseños por casas de moda de “renombre” y la sustracción de documentos o el robo de arte sacro por encargo; así como la demolición de inmuebles catalogados o no, que transforman para siempre el paisaje urbano y con ello causan pérdidas irreparables en la identidad y en la memoria colectiva de sus habitantes.

La titánica labor que arqueólogos, etnógrafos, historiadores y restauradores realizan a lo largo del territorio nacional para estudiar, conservar, difundir y promover el patrimonio histórico de nuestro país es motivo de aplauso, celebración y reconocimiento, tal como aconteció hace poco con la figura del General de Brigada Roberto Riccardi, comandante del grupo de carabineros para la protección del patrimonio cultural de Italia, que recibió la condecoración del Águila Azteca, la distinción más alta que otorga el Estado mexicano por su labor en la recuperación de piezas sustraídas ilegalmente de México.

Las historias que nuestros colaboradores Andres W. Espinoza, Guadalupe Lozada León, Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, Jaime Alejandro Bautista Valdespino, Martha Julieta García García y Mayra Mendoza Avilés han elaborado para este número de Alquimia nos obligan a reflexionar sobre la importancia de nuestro patrimonio histórico-cultural y sobre la impostergable necesidad de apoyar a los profesionales que se encargan de velar por su estudio, difusión, preservación y restauración.

COCHIMÍS

Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba



Los cochimís fue un pueblo originario que habitó la parte central

de la península de California, es decir, el amplio territorio de lo que hoy se conoce como el Desierto Central y que comparten las dos Californias. Para su sustento se dedicaban a la cacería, la recolección y la pesca, por lo que era común que se desplazaran por razones estacionales hacia el norte, hasta llegar a donde actualmente se localiza la frontera entre México y los Estados Unidos. Fue un grupo humano que desarrolló una alta capacidad para la adaptación ya que, la mayor parte del año, vivían en un ambiente particularmente inhóspito y agreste debido a la aridez y la topografía. En este siglo XXI ya no existen hablantes del cochimí, empero, hay pobladores en esos antiguos territorios que se asumen como tales pese a la pérdida del lenguaje, convirtiéndolos en un grupo de difícil diferenciación cultural no solo por el idioma, ya que hablan español, sino también por sus costumbres que son casi las mismas que la de los mestizos.

Más allá de hablar de la antigüedad de los habitantes de la antigua Baja California, que sin duda se remonta mucho en el tiempo, desde que llegaron los misioneros jesuitas a la región, a finales del siglo XVII, el contacto con los cochimís se hizo constante. Algunos misioneros los describían como un pueblo “obsequioso, humilde, obediente, bien inclinado, dócil y constante, siendo los indios mejores cuanto más al norte”.¹

A partir de documentos e informes que los propios jesuitas enviaban a sus superiores, Francisco Xavier Clavijero, en su libro, *Historia de la Antigua o Baja California*, publicada por primera vez en 1789, en italiano, señalaba que:

En el rostro, cabello, barba y color son semejantes a los pueblos de México. Tienen como ellos el cabello grueso, lacio y negro, de barba escasa, y ningún vello en los brazos, muslos y piernas; la frente estrecha, la nariz un poco gruesa, los dientes blancos, iguales y fuertes; la boca, ojos y orejas regulares, exceptuando a los que se educan en el gentilismo, que desfiguran sus narices y orejas con pendientes que en ellas se ponen por adorno. El color de los que habitan en los lugares mediterráneos es castaño claro; pero los que viven continuamente en los litorales lo tienen más obscuro. Entre ellos son tan raros los deformes como entre los mexicanos.²

Y agrega:

Los californios eran del todo bárbaros y salvajes y no tenían conocimiento de la arquitectura, de la agricultura, ni de otras muchas artes útiles a la vida humana. En toda aquella península no se halló una casa ni vestigio de ella, ni tampoco una cabaña, una vasija de barro, un instrumento de metal o un lienzo cualquiera. Sus habitantes se sustentaban de aquellas frutas que se producen espontáneamente o con los animales que cazaban y pescaban, sin tomarse el trabajo de cultivar la tierra, de sembrar o criar animales.³

Estas descripciones de su aspecto físico, formas de vida e ideas a propósito de su conducta hablan más de las concepciones culturales que los occidentales tenían de lo distinto, de los pueblos ajenos a sus tradiciones y prácticas, más que comprender a cabalidad a aquellos que pretendían describir. No obstante, pese al sesgo de la información y sin objetar la buena intención, sus descripciones son una parte importante con lo que se cuenta para saber de esos habitantes y su cultura.

Con el siglo XIX no cambió la concepción y más difícil se hizo conforme el mestizaje físico y cultural comenzó a darse desde que las misiones jesuitas y dominicas lo propiciaron durante los años que duró la colonia. Con esta centuria nuevos pobladores provenientes de otras regiones de México comenzaron a asentarse en la península. De forma lenta, con el paso del tiempo, se fue modificando la estructura social y cultural de todos los pobladores que convivían en el vasto espacio del territorio de la Baja California.

Visualizar a los cochimís mediante la fotografía se hizo posible hacia la década de 1880. Esta mirada se hizo a través del filtro cultural de los fotógrafos quienes eran los que decidían qué fotografiar, cómo y con qué fines. Un conjunto de imágenes de esta naturaleza que ha llegado hasta la actualidad, es la serie realizada bajo el sello comercial Parker Phot y por el científico francés León Diguet (1859-1926).

El primero fue un fotógrafo norteamericano del que se conoce en verdad muy poco; lo que se puede saber es escaso y es por medio de las imágenes que hizo. Algunas pueden consultarse en colecciones particulares y en la Fototeca Nacional del INAH, en la ciudad de Pachuca, que resguarda la serie de cochimís. Parker Phot estuvo activo en California entre 1870 y 1895. Gracias a algunos retratos de medio cuerpo de militares estadounidenses, así como imágenes de cuerpo entero, de hombres y mujeres tomados en solitario, o fotografías realizadas a parejas con motivo de su boda, y algunos retratos hechos a miembros de las etnias maricopas, pápagos y pimas, la mayor parte hechas en formato cabinet y tarjeta de visita, tomadas en un estudio con la estética convencional de aquellos años, es posible saber algo de este fotógrafo. En la parte posterior de esos soportes, existe la leyenda hecha en una imprenta con un rótulo que dice:

**PARKER,
LANDSCAPE and PORTRAIT
PHOTOGRAPHER
768 Fifth Street, East.
San Diego, California.**

En otras, el impreso solo indica:

Parker Phot.

768 Fifth St. San Diego, California.

Con estos escuetos datos es posible saber que su estudio se localizaba en el poblado de San Diego, asentamiento en el sur de la antigua Alta California originado por la misión que ahí fundaron los franciscanos en 1769, y que hoy es una gran ciudad fronteriza vecina de Tijuana. En la Fototeca Nacional del INAH se conservan catorce fotografías impresas en papel albuminado tomadas a los cochimís: una se hizo en el exterior, mientras que el resto son reprografías de época, imágenes tomadas en estudio, bajo una puesta en escena armada por el autor, con elementos convencionales, usados comunmente en los gabinetes fotográficos, donde los sujetos retratados, hombres y mujeres, de forma individual o en pequeños grupos, muestran lo que se consideraba era su indumentaria tradicional.

Las escenas recreadas por Parker hacen que los sujetos luzcan sus vestimentas tradicionales, de antes de la llegada de los occidentales, a pesar de que en la mayoría de las imágenes, las mujeres llevan telas de factura industrial moderna, a la usanza de las que habitan en tierras más próximas al centro del país, a manera de enredos. En ese conjunto hay dos excepciones: el retrato de una anciana y el de un grupo compuesto por cuatro adolescentes, hombres y mujeres; en ambos se puede observar el uso de una falda de palma, fibra colectada del medio natural, que tanto la mujer mayor del primer retrato, como en el caso de una de las adolescentes de la segunda imagen, portan sin tener cosa alguna que cubra sus pechos. Respecto a los varones adultos, ellos vestían taparrabos de tela industrial, no de pieles. En algunos casos se le ve con arco y flechas, así como con pintura en las piernas, tal como se usaba en tiempos de su gentilidad. En una de esas imágenes, uno de los personajes asume un gesto o actitud que recuerda la acción de la cacería.

Todos los retratos hechos en el estudio exhiben a los sujetos con dignidad, francamente idealizados en su concepción, imprimiendo en las imágenes un valor comercial sustentado en lo exótico. En el caso del único retrato tomado en el exterior, la situación es totalmente

distinta ya que en él se ve a cuatro mujeres y a dos varones, una de ellas cargaba una bebé y otra daba la espalda, mientras los hombres posaron de pie, junto a una ramada tradicional a la que le agregaron algunos lienzos de tela industrial para protegerse del frío.

Todos vestían ropas occidentales. Francamente es una escena donde la precariedad parece ser lo distintivo y es ajena a ese remoto pasado de cuando los cochimís eran los amos y señores de las tierras inhóspitas del desierto árido de la península.



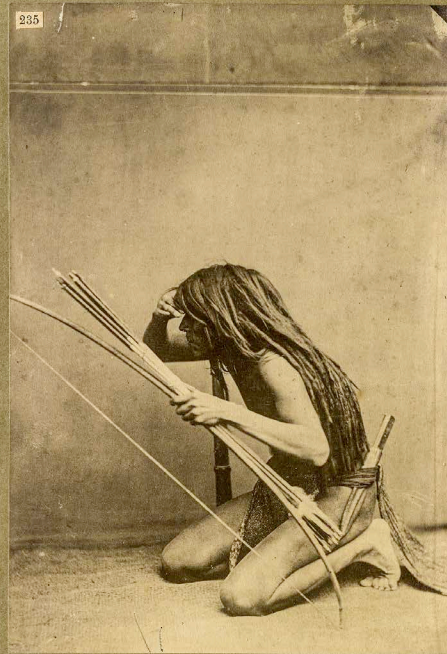
© 422784 Parker Phot,
*Indios Majahue ó
Majaves, retrato*, Baja
California, México, ca.,
1886. Colección Étnico-
Fototeca Nacional,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO. FN.MX

22



© 422785 Parker Phot,
*Indios Majahue ó
Majaves, retrato*, Baja
California, México, ca.,
1886. Colección Étnico-
Fototeca Nacional,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO. FN.MX

26



© 422788 Parker Phot,
Guerrero Mojave, retrato,
Baja California, México,
ca., 1895. Colección
Étnico- Fototeca Nacional,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO. FN.MX



© 430997 Parker Phot, *India de la California con pecho descubierto*, Baja California, México, ca., 1895. Colección Étnico- Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO. FN.MX

18



© 430964 Parker Phot, *Familia indígena en su choza*, Baja California, México, ca., 1895. Colección Étnico- Fototeca Nacional, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO. FN.MX

Lo que resulta relevante de estas fotografías es que fueron reproducidas y enviadas por el gobierno del Territorio de Baja California para formar parte de la Exposición Histórico Americana de 1892 que tuvo lugar en Madrid, España, con motivo de los 400 años del descubrimiento de América, a pedimento de una convocatoria del gobierno federal encabezado por Porfirio Díaz. Estas imágenes también se incluyeron en la exposición organizada en el Museo Nacional con motivo de 11º Congreso de Americanistas en 1895, formando parte de la primera exposición fotográfica que se hizo en México a propósito de la diversidad étnica de la nación.⁴

En la última década del siglo XIX y la primera de la siguiente centuria, el ingeniero francés León Diguét realizó una serie de investigaciones y fotografías sobre distintos temas en la península de California. Este científico y fotógrafo ha sido poco considerado por parte de la historia de la fotografía mexicana, limitándose a comentarios generales sobre su trabajo pese a que su iconografía es muy compleja y variada, como lo fueron sus intereses de estudio. Estudió la carrera de ingeniería química y en 1889, a la edad de 30 años, llegó a Santa Rosalía, territorio de Baja California. Fue contratado por la Compañía Minera del El Boleo, de capital francés, dedicada a la extracción del mineral de cobre en las inmediaciones de esa población.

Durante su estancia tuvo la suficiente sensibilidad para observar la diversidad de la región, tanto en las costumbres de algunos de los pobladores, como en el medio ambiente, aspectos que se mostraban vigorosos y contundentes ante sus ojos, y que eran completamente ajenos a su cultura. En Santa Rosalía laboraban para la mina un conjunto de trabajadores yaquis. Al no estar en su territorio ubicado al otro lado del Mar de Cortés, ellos, que estaban inmersos por esos años en una rebelión contra la cultura mestiza mexicana en Sonora, reproducían junto con sus familias sus usos y costumbres, que por disímiles llamaron la atención de aquel joven ingeniero.

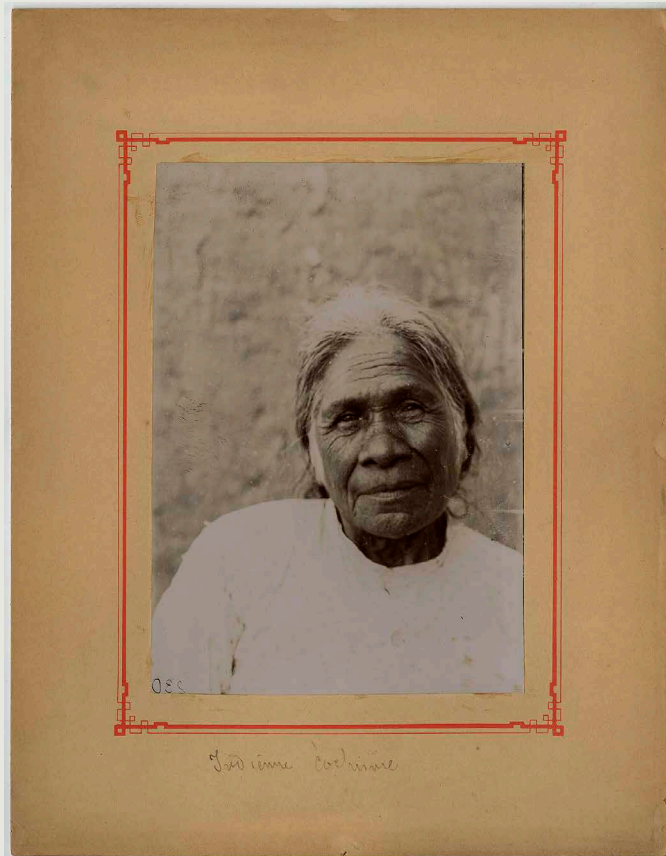
El desierto, sus plantas y animales, la explotación de la madre perla y las pinturas rupestres que aquí y allá había en el paisaje rocoso de la vecindad del mineral, y hasta distante en el territorio de Baja California, despertaron la curiosidad de Diguét y descubrió en ello su real vocación que no sería ya la ingeniería, sino la investigación

etnográfica y la fotografía. Luego de laborar entre 1889 y 1892 para la empresa minera, regresó a Francia cargado de rocas, plantas, animales y hasta tuestos arqueológicos que entusiasmaron al Ministerio de Instrucción Pública de Francia que le encargó regresar en una nueva misión, hecho que se repitió en cinco ocasiones más, lo que le llevó a realizar distintas investigaciones en diversas partes de México.⁵

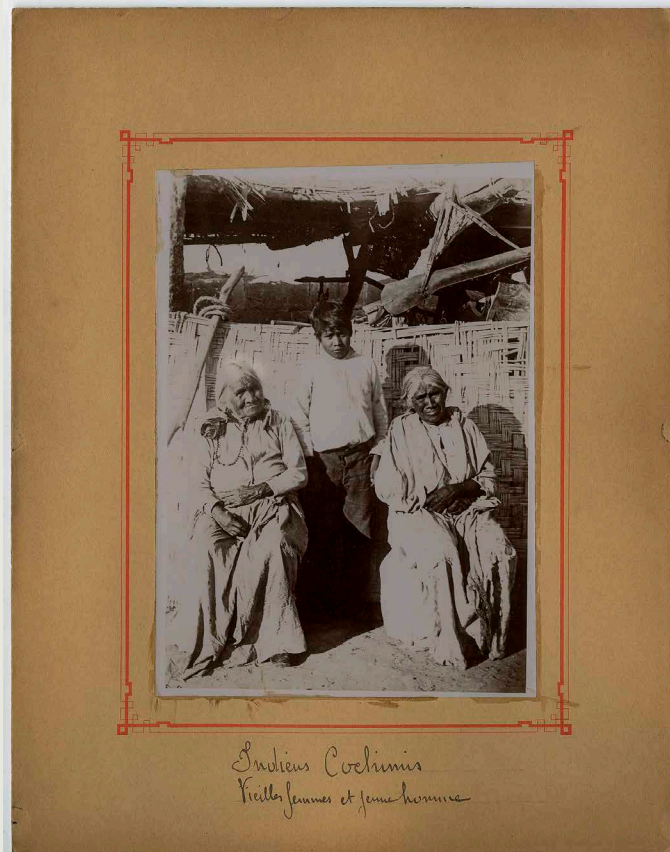
En 1899 publicó un trabajo en el que resume buena parte de sus indagaciones realizadas en el Territorio de Baja California, donde expone las condiciones físicas de la península: geología, vegetación, fauna, ictiología, clima y vientos; En un amplio trabajo que denomina etnografía, incluyó el registro de las pinturas rupestres de los sitios de San Borgita, San Juan, Palmarito, Las Pintas y San Matillita; entierros de restos humanos prehispánicos, algunos apuntes que los jesuitas dejaron sobre los pobladores de California y para finalizar, una serie de observaciones hechas sobre sus descendientes.⁶

Es importante señalar que Diguét veía a los cochimís como un grupo humano en franco proceso de disolución, desde el punto de vista del determinismo racial. Luego de realizar una serie de mediciones antropométricas a algunos miembros de este pueblo, concluyó que estos se habían mezclado a tal punto con los demás componentes de la población californiana para finales del siglo XIX, que se diluyeron sus características morfológicas en la mezcla. Lo mismo observa en lo que toca a los usos y costumbres, y los que identifica ya más como mexicanos que como cochimís, pese a la autoafirmación de la pertenecía de aquellos a los que midió y fotografió.⁷

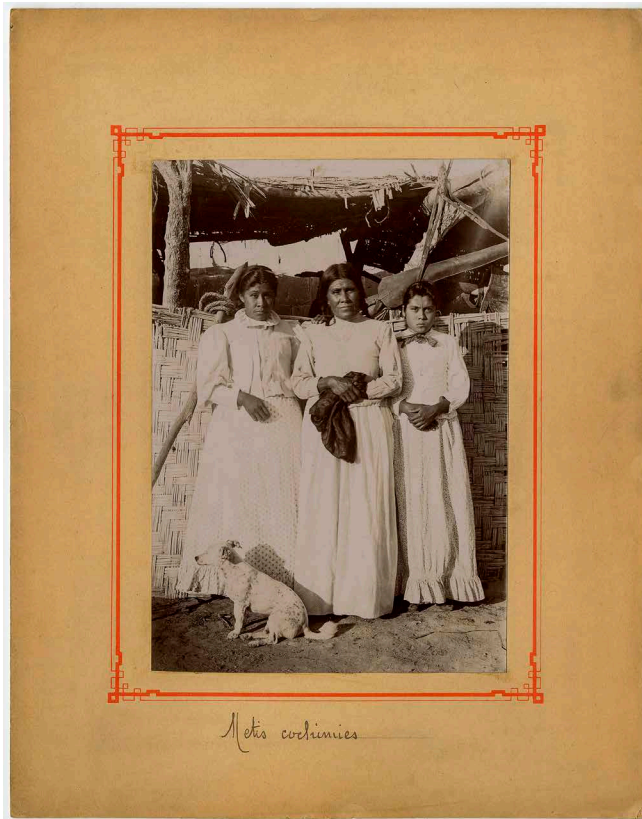
El trabajo es acompañado de diez fotografías que ilustran distintos aspectos de lo resumido en el texto. Las últimas tres imágenes son retratos donde se ve a seis mujeres y un niño. Todas se efectuaron en exteriores, junto a sus casas: ramadas cubiertas con techos de palma y muros de esteras que protegen de los vientos y el clima a sus moradores. Es evidente que la realización de los retratos se constituyó en todo un evento para algunas de esas personas.



Léon Diguët, *Indio Cochimi [Busto, vista frontal]*, América del Norte, México, Baja California, ca., 1839-1913, Musée du quai Branly.



Léon Diguët, *Indios Cochimis. Ancianas y joven [Dos ancianas sentadas a cada lado de un niño de pie]*, América del Norte, México, Baja California, ca., 1839-1913, Musée du quai Branly.



Léon Diguët, *Tres mujeres una al lado de la otra, de cuerpo entero con un perro de perfil*, América del Norte, México, Baja California, ca., 1839-1913, Musée du quai Branly.

En la fotografía número 8 observamos el retrato de medio cuerpo de Luisa Iberri, una mujer de edad que devuelve la mirada al fotógrafo con confianza, y no muestra los hombros. Ella vestía una blusa de factura occidental, de blanco impoluto. En la foto 9, vemos a tres personajes en una toma de cuerpo entero: destacan dos ancianas sentadas, Rosario Iberri y Juana Iberri, y el niño Margarito Iberri en medio de las dos mujeres. Ellos vestían ropas occidentales de uso diario y la señora Rosario llevaba un collar que pendía de su cuello. Todos devolvieron la mirada al fotógrafo con una actitud más de curiosidad que de timidez, mientras el sol les daba en la cara.

Por otra parte, la foto 10 es una composición en la que participaron tres mujeres que posaron de pie; dos de ellas jóvenes, y una de edad madura que ocupó el centro del encuadre. Vestían ropas occidentales muy pulcras y cuidadas. Se puede decir que la mujer al centro es la madre, custodiada por sus hijas. El aspecto físico de la matriarca participa más de la herencia cochimí, mientras que los rasgos de las hijas son más mestizos.

Tanto en la primera foto de esta serie como en la tercera, los participantes evidentemente se vistieron para la circunstancia y, hasta quizás, León Diguët fungió como fotógrafo comercial y les proporcionó una copia para su recuerdo, eso explica el cuidado en la vestimenta y arreglo del cabello que todas estas mujeres guardan.



Derrieros indians de la Base California (Cochimis del norte) connus sous le nom de ^{Callula} ~~Callula~~ habitant actuellement les montagnes de San Pedro martyr et les rancherías avoisinantes (photographié à Ensenada Todos Santos)

Léon Diguët, *Últimos indios de Baja California (Cochimis del norte) conocidos como Callula que actualmente habitan en las montañas de San Pedro Mártir y rancherías circundantes (en la foto de Ensenada Todos Santos), América del Norte, México, Baja California, ca., 1900, Musée du quai Branly.*

El Musée du quai Branly de París, Francia, resguarda dos retratos de grupo que Diguët tomó en la población de Ensenada en una fecha cercana a 1900. En uno se observa a 31 hombres entre niños, adolescentes y adultos, todos varones con ropas occidentales y agrupados. En otra imagen, de igual composición se puede ver a 26 sujetos con igual variedad de edades y género. Las dos imágenes fueron hechas en el mismo lugar: en un exterior sobre una calle o plaza, teniendo como fondo un edificio de la zona centro de la localidad. Algunos llevaban el pelo largo, particularmente los de mayor edad, mientras que los niños y adolescentes el pelo muy corto. Las ropas de algunos se ven bien cuidadas, mientras otros portaban unas más usadas y sin mucho cuidado.

Entre la idealización exótica de Parker Phot y las imágenes de León Diguët, en las que se aprecia a los cochimís en un franco proceso de asimilación cultural, es posible percibir el desvanecimiento de este pueblo originario que pervive por la autoafirmación inmersa en la cultura nacional; un decir: yo soy por herencia y orgullo, más que por un conjunto de usos y costumbres que reivindican la pertenencia. En el trabajo de estos dos creadores de imágenes de finales del siglo XIX es posible ver un mito que se sostiene: el occidental fabrica lo distinto, lo diferente, para el consumo occidental, y al mismo tiempo se observa a un pueblo que desaparecía ante los ojos de un científico.

- 1 Ignacio del Río, *Conquista y aculturación en la California Jesuítica. 1697-1768*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1984, p. 68, nota 19.
- 2 Francisco Xavier Clavijero, *Historia de la Antigua o Baja California, México*, Porrúa, 1975, p. 52. (Sepan cuantos, 143).
- 3 *Ibid.*, p. 53.
- 4 Alfonso L-Herrera y Ricardo E., Cicero, Catálogo de la Colección Antropológica del Museo Nacional (1895), Teresa Rojas Rabiela e Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba (eds.) México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2018, pp. [88-90] y [200-202].
- 5 León Diguét, *Por tierras occidentales: entre sierra y barrancas*, Jesús Jáuregui y Jean Meyer (eds.), México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericano/Instituto Nacional Indigenista, 1992, pp. 7-8.
- 6 León Diguét, "Rapport sur une mission ascientifique dans la Basse-Californie", en *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*, t IX, París, Imprinta Nacional, 1899, pp. 1-53.
- 7 *Ibid.* pp. 51-52.



MÉXICO, LA CIUDAD DE LAS RENUNCIAS

Algunas reflexiones en torno al patrimonio perdido.

Guadalupe Lozada León



A lo largo de su historia la ciudad de México ha sido transformada de manera permanente haciendo de la destrucción su divisa de identidad y su sello de permanencia. Tal pareciera que paradójicamente, las constantes modificaciones de que ha sido objeto constituyen la única manera de conservarse viva; como si a costa de la demolición, a la renuncia de su pasado, a la metamorfosis de fondo, a la inclusión de las novedades arquitectónicas, pudiera ser siempre nueva y así, asegurara su pervivencia.

© 137235 Casasola,
*Demolición del templo de
Santa Brígida.*
ca. 1933. Colección Archivo
Casasola. SECRETARÍA
DE CULTURA. INAH.
SINAFO.FN.MX.

A pesar de que el final del siglo XVIII y el despertar del XIX trajeron a la otrora colonia de la Nueva España el triunfo absoluto de las ideas ilustradas y, como consecuencia inmediata, las nuevas ideas independentistas que a la postre lograron la separación absoluta de la Metrópoli, la ciudad de México no padeció en sí misma ningún cambio definitivo. Las transformaciones se dieron más bien hacia el interior de la sociedad, que poco a poco se fue acostumbrando a hacer política para encontrar, por primera vez en su historia, un proyecto de nación que le fuera propio.

El caso fue que, para la ciudad, la vida parecía continuar plasmada en aquellos muros que Revillagigedo le heredara y la independencia respetara. Sin embargo, los nuevos vientos de la República, primero federal y luego central y viceversa en un juego de ir y venir que parecía no terminar nunca, comenzó a hacer mella en aquella ya tres veces centenaria metrópoli.

Fue hasta 1861, cuando comienzan a imperar las Leyes de Reforma, que la fisonomía urbana entró de lleno a un proceso de transformación iniciado cinco años antes al ser demolido, por órdenes del presidente Comonfort, el enorme convento de San Francisco -el más grande de la ciudad- puesto que el gobierno albergaba temores de que ahí se estuviera conspirando en su contra.

Entre 1861 y 1867 se echaron por tierra buena parte de los monasterios heredados de la Colonia y los que lograron mantenerse en pie; fueron transformados para darles una utilización diferente. Al inicio del siglo XX, las políticas porfiristas propiciaron la radical transformación de una ciudad que la Reforma y la indiferencia habían dejado transformada en ruinas.

Ya lo sentenciaba así Amado Nervo:

Sí es cierto, México es muy vieja; pero [...] a pesar de su vejez, está todavía en el periodo de ensayos, y esto le da cierta apariencia de juventud.

Aquí toda la vida se nos ha ido en ensayar...

Los mexicanos del siglo XIX vieron desaparecer para siempre aquella ciudad marcada por el poder eclesiástico y se acostumbraron a ver surgir de entre las ruinas, una nueva urbe que trataba de borrar a toda costa las huellas de un pasado colonial que se había abierto paso 300 años atrás. Durante el porfiriato las destrucciones tuvieron como lema, ciertamente conformista,: “demoler para reconstruir”, tal como lo dijera en El Mundo José Juan Tablada:

“¡Demoler para reconstruir!”.- Este es el lema a que nos ha conducido la sed de progreso y a él tenemos que ser obedientes lo mismo en lo físico que en lo moral; lo mismo en el orden científico que en el orden social... En el orden social para que la libertad empiece, para que el derecho se respete para que la paz sea sólida y duradera, tiene muchas veces que principiarse por la guerra que diezma, que asola, que aniquila.... Y así, en todo; para evolucionar es preciso remover obstáculos...

En 1901, la ciudad sufrió una más de sus terribles mutaciones; en febrero, con el fin de prolongar la Avenida 5 de mayo, fue derribado el legendario Teatro Nacional cuyo último estertor se produjera con el banquete ofrecido para celebrar, el 16 de noviembre de 1900, la quinta reelección de don Porfirio.

Mientras tanto, ante el dolor resignado de algunos habitantes de la capital en donde habían transcurrido sus recuerdos infantiles, seguían desapareciendo construcciones ya centenarias. En 1904 don Porfirio logra la reelección una vez más. Entonces el gobierno entero tiene un solo objetivo: prepararse para la celebración del Centenario de la Independencia cuando México daría al mundo su nueva cara. En tal virtud, el siempre previsor secretario de Hacienda, don José Ives Limantour comisiona a Guillermo Kahlo para la realización de una obra magna: el catálogo de templos de propiedad federal y el registro fotográfico de las nuevas obras públicas. Dado que muchas de estas aún estaban en construcción, Kahlo emprendió la tarea de recorrer el país durante dos años a fin de obtener las tomas de los edificios religiosos que, desde tiempos de don Benito Juárez, habían pasado a poder de la federación. Como resultado de esta impresionante labor, imprimió 1926 placas con las que lograron formarse 22 volúmenes.



© 466500, *Demolición del Teatro Nacional*, 1900. Colección Felipe Teixidor. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.

Cuando el 25 de mayo de 1911 don Porfirio renuncia a la presidencia, algo se rompió en la cotidianeidad de la orgullosa capital de la República que seis meses atrás se presentara al mundo engalanada durante el Centenario. La fuerza de los acontecimientos rebasó cualquier expectativa y otros nuevos vientos de cambio llegaron a trastocar el mundo de la sociedad mexicana: la Revolución que echó por tierra el mundo que parecía indestructible; acabó con las tradiciones y costumbres; dejó de lado la moda francesa y las grandes recepciones palaciegas; cortó de tajo el glamour y las buenas maneras, e inauguró una nueva época.

La antigua ciudad de México cedió sus encantos porfirianos ante los nuevos modelos, que en un principio pretendieron crear una verdadera identidad nacional. Es decir, ahora México parecería México.

El entendimiento conceptual de esta idea nacionalista corrió a cargo del primer ministro de Educación surgido de la Revolución Mexicana, José Vasconcelos. Desde su recién inaugurado Ministerio, en 1921, trató de imprimir a las nuevas construcciones el sello de lo que, desde su óptica, significaba la esencia del ser nacional: la herencia híbrida de la conquista. Fue así como surge el neocolonial, considerado por el Secretario de Educación como el estilo de la revaloración clara del mestizaje mexicano.



M. MICHAUD EDITOR MEXICO

MAQT JULIO MICHAUD

PLAZA DE SANTO DOMINGO.





Los años veinte vieron pasar frente a sí la existencia de dos tendencias arquitectónicas que quedarían plasmadas en el paisaje ciudadano, pues en esa década, algunos arquitectos y artistas mexicanos, rompieron con el modelo neocolonial impuesto por el vasconcelismo y comenzaron a adaptar a la mentalidad mexicana el nuevo estilo surgido a consecuencia de la Exposición de Artes Decorativas inaugurada en París en 1925. En la década siguiente a partir de 1933 se echaron por tierra todas las edificaciones que, manteniendo la traza colonial de la Ciudad de México, se habían construido a lo largo de cuatro siglos en los dos kilómetros que separan al Zócalo de la Plaza de Tlaxcoaque para trazar la amplia avenida de 20 de noviembre.

En el Programa de Gobierno que el presidente de la República, Abelardo Rodríguez presentara para el año de 1934, se contemplaba para el Distrito Federal, otras muchas obras, algunas de las cuales exigieron también el uso de la piqueta con la que siempre se ha transformado esta ciudad, como la ampliación de la calle de San Juan de Letrán que se llevó entre los escombros el templo de Santa Brígida y lo que había sobrevivido del Hospital Real de Naturales.

Quien ha sentido de cerca la destrucción acelerada de lo que fueran sus barrios infantiles, sus referencias de orientación, sus puntos de recuerdos infinitos, sabe bien que cuando la ciudad se escapa de

© 466778 Charnay, *Iglesia de Santo Domingo, vista general*, 1858. Colección Culhuacán-Fototeca Nacional. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO.FN.MX.

© 428781, *Iglesia de Santo Domingo, atrio y plaza, vista parcial*, 1885. Colección Felipe Teixidor. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO.FN.MX.

© 877402 Briquet, *Paseo de la Reforma, vista general*, 1890. Colección Vicente Luengas-Fototeca Nacional. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO.FN.MX.

las manos, algo muy profundo se rompe en aquel que, casi sin darse cuenta, ha sido cómplice de la devastación.

Diez años más tarde, otros modelos de arquitectura moderna hoy conocidas como racionalismo y funcionalismo, llegan a México junto con las teorías de Le Corbusier que enuncian la importancia de crear una “máquina de vivir” que, en su función de hogar, proporcionara el primer contacto con el mundo diario. De ahí que las construcciones que comienzan a surgir a partir de la segunda década del siglo sean un muestrario de diferentes tendencias arquitectónicas que, en su momento, parecieron ser las más adecuadas para enfrentar los nuevos tiempos por venir.

La ciudad de México se fue convirtiendo en un gran muestrario de formas y colores, que cada una de estas etapas fue dejando en esta ciudad, cuya razón de ser pareciera estar en la modificación permanente. La capital cedió sus aires de grandeza en busca del avance material. Siguiendo el modelo norteamericano se construyen los llamados “rascacielos” que comienzan a poblar Avenida Juárez. Desafortunadamente muchos inmuebles heredados del porfiriato fueron demolidos o abandonados a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Ya lo decía Francisco de la Maza:

...¿qué va a pasar con la arquitectura de México anterior a 1925? La respuesta es sencilla; la arquitectura prehispánica se defiende sola; nadie va a derruir una pirámide; la arquitectura colonial tiene a su favor algunas raquílicas, parciales y mal elaboradas leyes que la defienden; la arquitectura del siglo xix y principios del siglo xx está totalmente indefensa y será destruida toda. [...] La pobre ciudad de México, abandonada a las egoístas manos de los mercaderes, sin que una superioridad legal la gobierne “no es capaz de organizar su propia vida”.



© 543385 Casasola, *Calle 5 de mayo y alrededores, vista aérea*, 1900. Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.



Sin embargo, hay una nostalgia que nos enfrenta de golpe ante una realidad que parece definirnos como país pero más específicamente como ciudad: la autodestrucción en aras de una supuesta modernidad. Con lo que nadie contaba para dar al traste definitivo con la permanencia de lo intangible, con aquel sabor soterrado tras los antiguos muros, con aquellos vestigios de los buenos tiempos, con lo que le quedaba de terquedad reaccionaria, fue con la llegada al gobierno de la capital de Ernesto P. Uruçurtu, el temido “Regente de Hierro”.

Sin meditar un poco siquiera en lo salvable, a don Ernesto le dio por destruir y ensayar sus ímpetus que creía modernizadores. Siempre la modernidad como flagelo, como ariete, como jinete del Apocalipsis ante el que es necesario someterse sin reservas. Se rindió un indiscriminado culto al automóvil, y la capital prácticamente se tasajeó a diestra y siniestra en aras de darle una mayor vialidad. Se fueron así muchos rincones coloniales, espacios arbolados y la mayor parte de los ríos y canales que todavía atravesaban la ciudad.

Comenzaron entonces los pasos a desnivel, “nuevas y costosas obras [que] se suceden para adecuar la fisonomía de la ciudad a las necesidades de sus habitantes. Y es así que [narra una revista de la época] como la ciudad continúa transformándose hasta lo irreconocible”.

© 624008 Casasola,
Antigua Escuela de Comercio Hoy (Edificio de Correos) en San Andrés y Santa Isabel que fue demolida, ca. 1900. Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO.FN.MX.



© 429587, *Portada de la Iglesia de Santa Brígida*, ca. 1930. Colección Felipe Teixidor. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO.FN.MX.



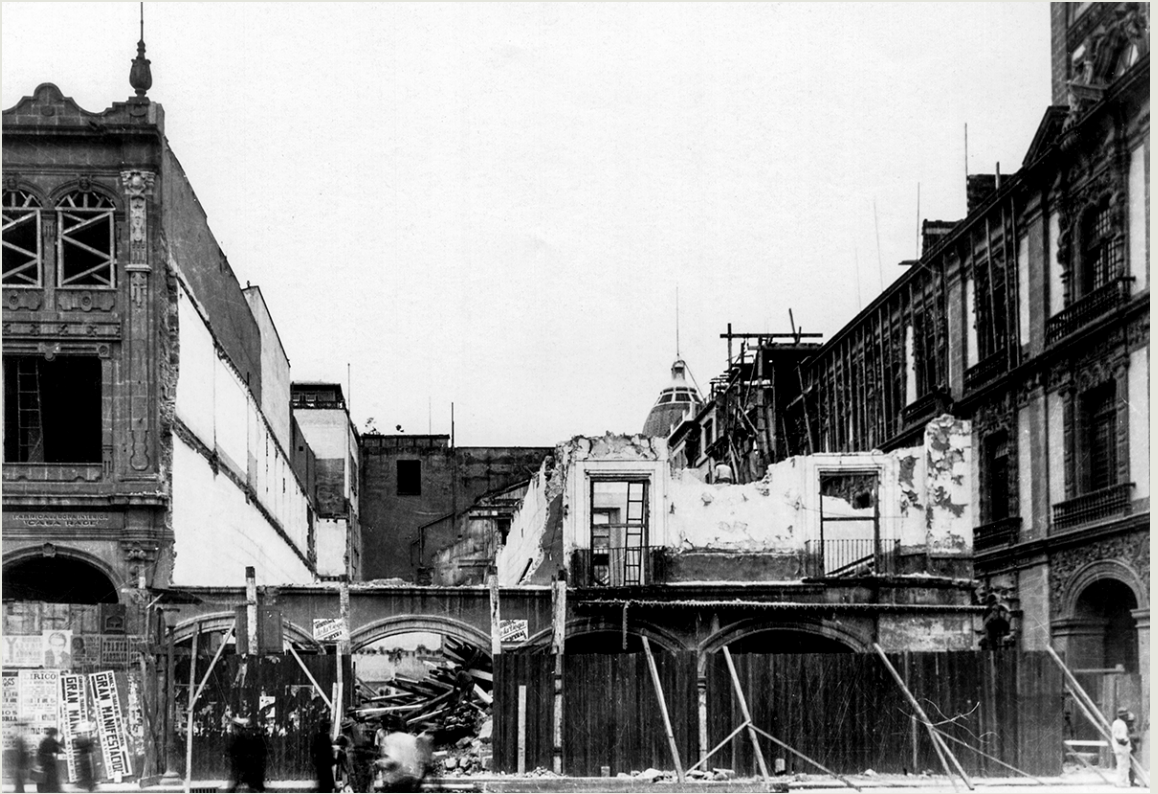
© 3873 Casasola, *Hospital Real de los Indios en la calle de San Juan de Letrán*, fachada de edificio, ca. 1930. Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO.FN.MX.

Sin embargo, la apertura de tan importantes obras viales implicó el derrumbamiento de irremplazables edificios históricos, que habían logrado sobrevivir las guerras del siglo XIX, la lucha armada del XX; pero no pudieron hacer frente al afán modernizador.

Con los años, no obstante la construcción de otras amplias avenidas que comunicaban a los puntos más importantes de la ciudad, como el Circuito Interior cuyo tramo poniente y norponiente fue concluido en 1976, los problemas de tráfico aumentaron merced al crecimiento demográfico y a la falta de planeación urbana, convirtiéndose, hacia finales de la década, en uno de los dolores de cabeza del Jefe del DDF. Así pues, en abril de ese mismo año se inicia la construcción de los Ejes Viales, construcción que terminó por derrumbar gran número de edificaciones invaluable en el afán eterno de progreso.

Ya lo decía Guillermo Tovar de Teresa:

Los mexicanos sufrimos una enfermedad, una furia, un deseo de autodestruirnos, de cancelarnos, de borrarlos, de no dejar huella de nuestro pasado y de un modo de ser en el que creímos y al que nos consagramos; somos actuales a costa de negar nuestra vocación barroca y adoptamos un supuesto buen gusto a costa de nuestra verdadera riqueza artística. No conozco otro caso semejante en la historia de la humanidad. La destrucción de Roma por los bárbaros es menos inexplicable: destruían algo que no les pertenecía. [...] Los mexicanos creemos todavía que es necesario destruir el pasado para disponer del presente. Más que una mala costumbre es un problema de identidad nacional. [...] A los últimos 40 años [1945-1985], tiempos de conciencia aparente, cuando han sobrado los defensores del tesoro artístico de la capital, les debemos las más vastas destrucciones desde los tiempos de la Reforma.



© 656766 Casasola, *Obras de apertura de la avenida 20 de noviembre*, 1950.
Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.



© 175495 Casasola, *Demolición del Convento de la Iglesia de San Bernardino*, ca. 1925.
Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.



Sin embargo, un suceso fuera de las manos de los gobernantes y ciudadanos capitalinos modificaría por completo la estructura y posterior lógica de crecimiento de la ciudad. El movimiento sísmico de la mañana del 19 de septiembre de 1985, cimbró a la secular ciudad toda, que en un minuto vio caer ante sí -en dispersos fragmentos que llevaría años reedificar- a sus habitantes, a sus construcciones y a su historia.

Los procesos de rescate, limpieza y reconstrucción se dieron continua e incansablemente a lo largo de un doloroso proceso de reencuentro con la ciudad misma que, en buena medida, se había destrozado.

En los últimos 34 años, después del sismo, la situación ha cambiado poco. Aunque no ha habido obras de la magnitud de las descritas y no obstante que el Centro Histórico de la Ciudad de México y Xochimilco fueron inscritas en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO en diciembre de 1987, se han hecho todavía algunas demoliciones, como la muy sonada de Regina 97 en pleno Centro Histórico que causó revuelo en la prensa y hasta en el seno de la UNESCO que envió una misión reactiva y, merced a la especulación inmobiliaria, otras zonas de la ciudad como Polanco, Narvarte, Santa María la Rivera, Escandón, la Colonia Roma, la Juárez y la Condesa entre otras, han sufrido múltiples demoliciones que han transformado definitivamente su imagen tradicional.

© 359846 *Casa de la Mariscal de Castilla en el cruce de dos calles*, 1915. Colección Culhuacán-Fototeca Nacional. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO.FN.MX.



5 DE MAYO E ISABEL LA CATOLICA.



En todos estos procesos, la fotografía estuvo presente desde que en 1858 Desireé Charnay dejara plasmada la ciudad previa a las demoliciones ocasionadas por la piqueta de la Reforma. De los rincones de la ciudad del porfiriato, de la que se levantó después de la Revolución, y de la que se ha ido transformando desde que comenzó la fiebre de los rascacielos en la década de 1950 han quedado testimonios fotográficos que son los vehículos que nos unen a un pasado que se ha ido y se pierde ante nuestros ojos llevándose parte fundamental de nuestra memoria e identidad.

Así, cuando la vertiginosidad de los diarios acontecimientos impide que nuestros recuerdos se instalen por un momento en la nostalgia de los tiempos idos; en la memoria de lo que el estrés cotidiano nos arrebató; en la delicia de la remembranza que la piqueta nos cancela; en el pasadizo secreto que nos conduce al mundo ya perdido de lo que fue la espléndida ciudad de México, es bueno retomar la cuenta de los años y observar a través de las fotografías aquello que otros vieron, lo que hoy ya no existe.

© 124723 Casasola,
*Demolición de edificio
en la esquina 5 de mayo
e Isabel la Católica,*
1935. Colección Archivo
Casasola. SECRETARÍA
DE CULTURA. INAH.
SINAFO.FN.MX.

© 639638 Casasola,
*Edificio Corcuera en
Paseo de la Reforma,*
1957. Colección Archivo
Casasola. SECRETARÍA
DE CULTURA. INAH.
SINAFO.FN.MX.

- 1 Ver: Antonio García Cubas. *El libro de mis recuerdos*. Imprenta de Arturo García Cubas. Hermnos, Sucesores, 1904, pp. 21-40 y 52-136
- 2 Manuel Durán, Prólogo y selección, Amado Nervo. *Cuentos crónicas y ensayos*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Biblioteca del Estudiante Universitario número 25, 1993, p. 105
- 3 "La demolición del Teatro Nacional" en *El Mundo Semanario Ilustrado*, México, 27 de enero de 1901
- 4 Desafortunadamente esta obra magna no logró la difusión que se esperaba debido al inicio de la Revolución. La colección de placas se encuentra casi completa en la fototeca de Pachuca. Ver: Juan Coronel Rivera, "Guillermo Kahlo, fotógrafo" en Guillermo Kahlo, fotógrafo, 1872-1941, Vida y Obra, México, Conaculta, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, Museo Nacional de Arquitectura, 1993, (Catálogo Ilustrado) p. 64-65/ 69-70. En 1924 la Secretaría de Hacienda publicó cinco volúmenes con las imágenes de Kahlo y textos y dibujos del Dr. Atl.
- 5 Francisco de la Maza. *Del neoclásico al Art Noveau y Primer viaje a Europa*. México, Secretaría de Educación Pública, Colección SepSetentas, 1974, p. 100
- 6 Ver. *Revista Mexicana de la Construcción*, México, agosto de 1955, p. 18
- 7 Guillermo Tovar, "La destrucción de las ciudades de México" (publicado originalmente en la revista *Vuelta*, núm. 125, México, abril de 1985), en Isabel Tovar de Arechederra y Magdalena Mas (comp.) *Reencuentros con nuestro patrimonio cultural*, México, Ciudad de México DDF, Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, Ensayos sobre la Ciudad de México VI.

El bajorrelieve olmeca de Xoc

Imágenes de un patrimonio perdido... y recuperado

Jaime Alejandro Bautista Valdespino



En estas líneas presento una breve relatoría de las andanzas de

un ilustre personaje representado mediante acanaladuras, labrado y percusión por hábiles escultores hacia el año 900, antes de nuestra era, en un afloramiento rocoso en medio de la selva chiapaneca, en el actual municipio de Ocosingo. Los artífices de este bajorrelieve, avezados talladores de roca pertenecientes a una ancestral población de lengua afín al zoque-mixe, conocidos en la literatura arqueológica mesoamericana como olmecas, no imaginaron que su obra trascendería fronteras –literalmente- y sería localizada a inicios del siglo XXI en la capital francesa, a más de 9,000 kilómetros en línea recta de su lugar de origen.

El antecedente

El bajorrelieve o petrograbado fue descrito en los años 20 del siglo pasado en el municipio de Ocosingo, Chiapas, por expediciones arqueológicas autorizadas por el Gobierno mexicano, como la encabezada por Enrique Juan Palacios en 1926, quien fue informado de la existencia de “una figura precolombina grabada en las peñas”, en terrenos del rancho conocido entonces como Chac, sin llegar a su ubicación. En esa incursión se encontraba Bruno Traven, enigmático autor de una veintena de novelas y más de 150 cuentos durante su lar-

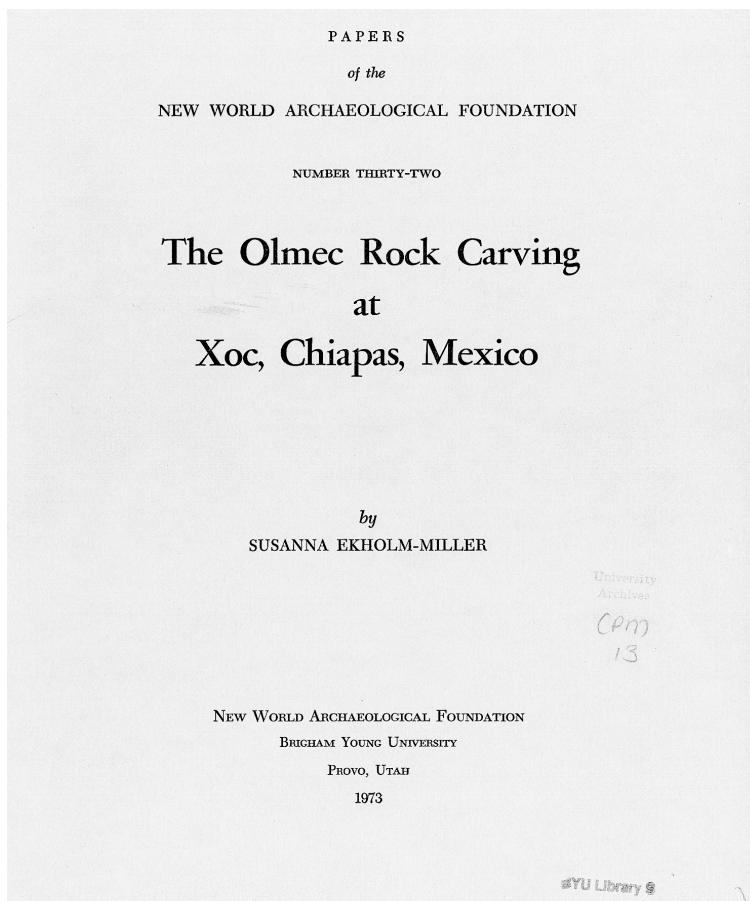
ga estancia en nuestro país. En su producción literaria generalmente incluyó narraciones inmersas en comunidades indígenas de México. En un segundo viaje, en 1928, Traven sí arribó al sitio mencionado, y realizó la que puede considerarse primera toma fotográfica del bajo-relieve. Posteriormente, Frans Blom, en 1929 y 1957, publicó breves descripciones del relieve, al que define como la representación de un sacerdote-tigre maya.

Por su parte, Wolfgang Cordan, escritor y etnólogo alemán con estudios en arqueología realizados en Italia, quien vivió en México entre 1953 y principios de la década de los 60, brinda una amplia descripción del relieve y los alrededores en su libro "Secret of the forest. On the track of the maya and their temples", publicado en Nueva York en 1964, en la que incluye una fotografía del relieve, que identifica por primera vez como relacionado a la cultura olmeca, si bien lo nombra Chac, en vez de Xoc.



The Olmec Rock Carving at Xoc. Chiapas, Mexico, 1973. New World Archaeological Foundation, Brigham Young University. Provo, Utah.

Como puede verse, breves líneas se habían escrito entre las décadas de los 20 y los 60 del siglo pasado sobre este bajorrelieve, antes de la publicación realizada por la arqueóloga Susanna Ekholm-Miller, titulada *The Olmec Rock carving at Xoc, Chiapas, Mexico*, editada por la New World Archaeological Foundation en 1973, en donde describe la interesante figura tallada en la roca, ubicada en terrenos pertenecientes al rancho llamado Xoc, que representa a un hombre de pie, visto de perfil, con atavíos simbólicos, que porta una máscara bucal, un tocado alto y pies en forma de garras, elementos todos característicos de la iconografía olmeca, con toda su magnificencia, a más de 2,800 años de su elaboración. Publicó ocho imágenes fotográficas tomadas durante una visita realizada en compañía de Eduardo Martínez E., topógrafo de la Fundación, en 1968.



The Olmec Rock Carving at Xoc, Chiapas, Mexico, 1973. New World Archaeological Foundation, Brigham Young University, Provo, Utah.



The Olmec Rock Carving at Xoc. Chiapas, Mexico, 1973. New World Archaeological Foundation, Brigham Young University, Provo, Utah.

El expolio

Es Ekholm-Miller quien narra la desolación, impotencia y enojo que experimentó al visitar nuevamente el sitio en junio de 1972, y darse cuenta que el bajorrelieve había sido arrancado brutal y completamente de la superficie rocosa. Podía adivinarse, dice la autora, que el relieve se encontraba en camino al mercado negro de antigüedades, en múltiples fragmentos, ya que la roca caliza es quebradiza y frágil.



Como reflexión final, en la página 24 de su libro, Ekholm señaló que su publicación probablemente sería, tristemente, “la última prueba de la existencia del monumento Xoc, mismo que fue rudamente arrancado de la roca en que se encontraba...” Cincuenta años después, felizmente, podemos decir que no es así, ya que gracias -en buena medida-, al testimonio fotográfico captado en 1968 e incluido en su libro, el bajorrelieve fue identificado y restituido a México, marcando un hito en la historia de las recuperaciones de bienes culturales de nuestro país, y abriendo con ello nuevas páginas en el devenir del monumento olmeca.

De la lectura del libro de la arqueóloga Ekholm, se puede establecer que el bajorrelieve fue extraído clandestinamente de su núcleo pétreo en algún momento entre finales de 1968 y principios de 1972. Tanto el grabado como el núcleo pétreo sufrieron daños severos durante la extracción de la superficie labrada. Además, la acción furtiva alteró de manera permanente la fisonomía del entorno cultural y natural.

El reencuentro

Su paradero fue desconocido hasta diciembre de 2014 –más de cuarenta años después-, cuando se tuvo noticia de su ubicación en París, a través de la Asociación de Amigos de México en Francia. A partir de ese momento, la Embajada de México en ese país, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y la Consultoría Jurídica de la Secretaría de Relaciones Exteriores, iniciaron las gestiones conducentes a la restitución del bajorrelieve a nuestro país.

El monumento se encontraba en posesión de una familia parisina, quienes notificaron su existencia en primera instancia a galeristas locales, y posteriormente lo pusieron a disposición de las autoridades mexicanas. Fue restituido al pueblo mexicano por intermediación de la Asociación de Amigos de México el 24 de septiembre de 2015 en París, a través de la Embajada de México; la entrega física del monumento se efectuó en las instalaciones del Instituto Cultural de México en esa ciudad.

A propuesta de la titular de la Coordinación Nacional de Asuntos Jurídicos del INAH, y por indicaciones de la Dirección General del Instituto, quien escribe estas líneas fue comisionado para elaborar el dictamen técnico de autenticidad y estado de conservación general correspondiente, y para recibir el monumento en representación del Instituto, de parte del Embajador de México en Francia, participó el licenciado Agustín García-López Loaeza.

Ser el primer arqueólogo mexicano en estar frente al personaje olmeca desde 1968 constituyó un gran honor para quien esto escribe. Fue un privilegio y desde luego, una gran responsabilidad, por lo que, desde el arribo a la capital gala, acudimos al Instituto Cultural para la inspección física del monumento y corroborar la suficiencia de los sistemas de seguridad y video vigilancia en el recinto, ya que ahí permanecería temporalmente hasta su embalaje final para su envío a México, vía aérea. Asimismo, junto con personal de la Embajada y de la Asociación de Amigos de México en Francia, se montaron guardias en el Instituto, atendiendo a algunos visitantes que, al enterarse por los medios, acudían a conocer al famoso “Xoc”, como se le conoció coloquialmente. Aquí deseo expresar mi reconocimiento y agradecimiento al Dr. Dominique Michelet, connotado arqueólogo francés y excelente colega, a la sazón co-Presidente de la Asociación de Amigos de México en Francia, quien identificó positivamente al bajorrelieve, previo a la llegada del que esto escribe, e ilustró con sus amplios conocimientos a quienes tuvimos la oportunidad de intervenir en el proceso de restitución.

El bajorrelieve fue depositado en el Instituto Cultural en forma de un bloque rectangular seccionado en cuatro partes, con los diseños en condiciones óptimas, mide en total 220 cm de alto, 115 cm de ancho y aproximadamente 30 cm de profundidad. Se documentaron fotográficamente las fisuras, faltantes y resanes presentes en la sección posterior del bloque, en el que se aprecian tornillos especiales, colocados seguramente para su instalación y exhibición en posición vertical. Las numerosas fotografías, tomadas desde distintos ángulos, se suman a las escasas imágenes en blanco y negro tomadas *in situ* el siglo pasado, enriqueciendo el acervo gráfico de este personaje olmeca.



Jaime Alejandro Bautista Valdespino, *Sin título*, París, Francia, 2015. Colección particular.



Jaime Alejandro Bautista Valdespino, *Sin título*, París, Francia, 2015. Colección particular.

El relieve fue extraído de su matriz pétreo en múltiples fragmentos, como lo plantea Ekholm en su obra, y se corroboró durante la cuidadosa revisión física efectuada en las instalaciones del Instituto Cultural de México. La detallada observación de la cara labrada y la sección posterior del relieve permitió establecer la secuencia que siguió el proceso de reconstrucción del relieve:

I. El relieve fue extraído en múltiples fragmentos irregulares, empleando herramientas metálicas desde las orillas del afloramiento rocoso, a una profundidad de 30 cm en promedio.

II. Durante la extracción fue mutilada la sección superior del motivo central del tocado del personaje, así como el diseño foliáceo representado en el extremo superior derecho del objeto fitomorfo que sostiene con la mano izquierda.

III. Los fragmentos fueron trasladados a algún lugar provisional en territorio nacional, para su reconstrucción y posterior exportación. Cabe también la posibilidad de que los fragmentos se hayan trasladado a Estados Unidos de América, para llevar a cabo la reconstrucción del relieve y su envío a Europa. En cualquier caso, el rearmado del relieve sólo pudo realizarse apoyándose de fotografías a detalle de los diseños, tomadas posiblemente por los saqueadores antes de iniciar la extracción. Aquí vemos, nuevamente, al registro fotográfico como un elemento clave. Debe reconocerse que la reconstrucción del relieve fue realizada con maestría, pues a simple vista son prácticamente imperceptibles las fisuras o líneas de unión de los fragmentos en la cara labrada del relieve.

IV. Una vez armado el relieve por completo, fue seccionado en cuatro partes mediante un fino disco metálico eléctrico, practicando tres cortes en sentido horizontal, a fin de aligerar el peso del bloque completo y facilitar su movilización hacia tierras europeas.

La restitución

El acto protocolario se celebró el 24 de septiembre, fecha en que la Asociación de Amigos de México en Francia entregó el bajorrelieve a la Embajada. El área de vinculación y prensa de la representación diplomática logró convocar con gran éxito a distintos medios de comunicación internacionales, que se dieron cita para dar cuenta de la grandeza escultórica del relieve, documentando para la posteridad, en video e imagen fija, cada detalle de la silueta de ese personaje olmeca proveniente del sureste mexicano. Como parte de los eventos programados, y a instancias de la Embajada mexicana, el autor de este texto dictó una conferencia sobre la importancia del relieve de Xoc para el patrimonio arqueológico mexicano, en el auditorio del Instituto Cultural de México, el 29 de septiembre.

Un episodio más, con la imagen fotográfica como eje central: los primeros comunicados oficiales tanto del INAH como de la SRE incluían una fotografía del monumento proporcionada por los galeristas a la Embajada, previo a su entrega al Instituto Cultural de México.

La toma fue realizada por un fotógrafo francés contratado para ello, mas en los créditos se le atribuía la autoría al INAH. En los días posteriores a la entrega del bajorrelieve al gobierno mexicano, el artista señaló por escrito su inconformidad en que la fotografía tomada por él apareciera sin el crédito respectivo, señalando la posibilidad de emprender algún tipo de acción legal. Lo anterior fue comunicado oportunamente a las autoridades del INAH, quienes sustituyeron la imagen por una fotografía propia.

El regreso a casa

Tras las gestiones de la Embajada para obtener de las autoridades locales los permisos aduanales y administrativos necesarios para la salida del bien de territorio francés, su embalaje a cargo de una empresa especializada contratada para ello, el relieve arribó vía aérea a nuestro país y fue depositado en el Museo Nacional de Antropología la noche del 1 de diciembre de 2105. Quien esto escribe fue designado para fungir como comisario durante el trayecto desde las instalaciones del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México hasta el Museo, bajo una ligera llovizna que parecía dar la bienvenida a nuestro personaje, que fue recibido por Antonio Saborit, director del Museo.

En 2017, tras el proceso de limpieza y conservación aplicados profesionalmente por el equipo de restauración del Museo Nacional de Antropología, el monumento fue inscrito en el Registro Público del INAH con el Folio Real 1AMA00200869, para certeza jurídica, en términos de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas y su reglamento vigente.



El monumento se exhibió en el espacio de exposiciones temporales en el Museo Nacional de Antropología a finales de ese año, con gran asistencia de medios de comunicación y público en general, con emotivas palabras del Director del Museo, la Coordinadora Nacional de Asuntos Jurídicos y la curadora de la Sala de las Culturas del Golfo. Los cuatro segmentos del bajorrelieve fueron unidos mediante una estructura metálica en la parte posterior, para mantener en vertical al personaje. Un efecto dramático, planeado para motivar la reflexión sobre el profundo daño que sufrió el relieve al ser extraído de tajo de su lugar original, fue conseguido al mostrar como primera impresión el reverso del bajorrelieve, lo que permitía al espectador observar la serie de tornillos, fisuras e improntas dejadas por la herramienta empleada para su extracción, claras cicatrices del ultraje.

Jaime Alejandro Bautista
Valdespino, *Sin título*,
París, Francia, 2015.
Colección particular.

En agosto de 2018, el relieve formó parte del lote de bienes arqueológicos procedentes de distintas repatriaciones, que se exhibió en la muestra temporal titulada “Patrimonio recuperado”, en el Museo Interactivo de la Policía Federal (actualmente Guardia Nacional).



Jaime Alejandro Bautista Valdespino, *Sin titulo*, París, Francia, 2015. Colección particular.

El final

El bajorrelieve olmeca de Xoc, elaborado durante el período preclásico mesoamericano (1200-400 a.C), es representativo de ese estilo escultórico y confirma la presencia de grupos de esta filiación cultural fuera del área nuclear reconocida para dicha civilización (ubicada primordialmente en el sur de Veracruz y parte de Tabasco). Es de destacar que la imagen del bajorrelieve es icónica dentro de la literatura relacionada con los olmecas; figura tanto en páginas interiores de publicaciones especializadas, como en el elemento central de la portada de la segunda edición del libro *Los Olmecas*, de Jacques Soustelle, publicado por el Fondo de Cultura Económica, y que vio la luz originalmente en francés en 1979.

Subrayamos la importancia de la restitución de este relieve, ejemplar de nuestra herencia prehispánica, pues se trata de la primera repatriación de un bien arqueológico desde Francia. Su historia se enmarca en el círculo vicioso de la oferta y demanda de bienes prehispánicos, producto del saqueo; ésta actividad ilícita constituye un quebranto en el conocimiento y comprensión del contexto arqueológico. Las instituciones mexicanas promueven de forma permanente la concientización, investigación, difusión y recuperación del patrimonio mexicano. A la fecha de publicación de este artículo, cuatro piezas arqueológicas más, procedentes de México, han sido entregadas por ciudadanos franceses a través de nuestra Embajada.

Para concluir este recorrido por los avatares y andanzas del personaje representado en el relieve, quiero señalar cumplidamente el apoyo otorgado por el personal de la Embajada de México en Francia (Embajador Agustín García-López Loaeza, licenciada Corina Cadena), al licenciado Pedro Luis Echeverría, entonces Director de Derecho Internacional de la Consultoría Jurídica de la SRE, y al licenciado Roberto Kugler, quien desde Alemania ha dado seguimiento e impulso para la consecución de logros en diversos casos legales relacionados con patrimonio cultural mexicano. Cabe mencionar que los tres abogados y el autor de este texto integraron la delegación de México que participó en el seminario “Miradas cruzadas sobre la protección patrimonial y la lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales” (Paris, Francia, 1 y 2 de octubre), organizado por el Ministerio de la Cultura y la Comunicación y el Ministerio de Asuntos Extranjeros y del Desarrollo Internacional, con asistencia de representantes de varios países de Latinoamérica, que se ven afectados por el tráfico de bienes culturales.

Queda pues, de manifiesto, la importancia que el registro fotográfico tuvo en este caso, para la plena identificación y posterior restitución al pueblo mexicano de este relieve, ícono de la cultura olmeca. La publicación de las escasas fotografías tomadas al relieve en los años 20 y 60 del siglo pasado, permitió tener conocimiento claro de la existencia de ese grabado en roca, en una localidad arqueológica en medio de la selva chiapaneca. La fotografía fue igualmente de vital importancia, para volver a armar el relieve, como si se tratara de un auténtico rompecabezas, luego de su extracción furtiva, logrando un resultado admirable si consideramos que la imagen fue desprendida en decenas de fragmentos irregulares. Y, desde luego, las descripciones y fotografías publicadas en el siglo XX impidieron que el relieve circulara en ventas públicas, al estar debidamente documentado.

Actualmente, el relieve se encuentra en préstamo al Museo Regional de Chiapas por parte del Museo Nacional de Antropología, con su armazón metálico en la parte posterior, que le da soporte y permite su exhibición al público en posición vertical. Así, el relieve de Xoc se encuentra de pie, nuevamente, entre nosotros.

- 1 John Clark, *Los olmecas en Mesoamérica*, México, Ediciones del Equilibrista y Turner Libros, 1994
- 2 Wolfgang Cordan, *Secret of the forest. On the track of the maya and their temples*, Nueva York, Doubleday & Company, Inc., 1964
- 3 Susanna Ekholm-Miller, The Olmec Rock carving at Xoc, Chiapas, Papers of the New World Foundation no. 32, Utah, New World Archaeological Foundation, 1973
- 4 Gareth W. Lowe, *Mesoamérica Olmeca: Diez preguntas*, Colección Científica no. 370, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998
- 5 Jaques Soustelle, *Los olmecas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012



Autor no identificado, Tijuana, Baja California, *Agua Caliente vista desde la entrada del casino*, ca. 1930, Colección Alejandro Lugo, Fototeca del Archivo Histórico de Tijuana, IMAC

Agua Caliente: Una historia de Tijuana

Rescate de un patrimonio perdido

Andres W. Espinoza



Caminar por las calles de la ciudad de Tijuana permite hacer un ejercicio de reflexión sobre el entorno urbano, sobre lo que fue, es y será, tanto para esta como para las siguientes generaciones. La pregunta es inevitable ¿Habrà una pérdida de memoria, en la que ya no se tengan los testimonios de los antiguos residentes?

La generación nacida a finales de los años veinte y la de la década de los cincuenta, forma un sector de la población que aún tiene en la memoria aquellos espacios, edificios y monumentos que hoy en día deberían ser parte del patrimonio histórico y cultural. Lamentablemente sólo unos cuantos de esos vestigios subsisten, y ello debido a las grandes transformaciones que ha experimentado la ciudad en los últimos años.

Uno de esos espacios de memoria es Agua Caliente, sitio emblemático, histórico, significativo y trascendental en la memoria colectiva de los tijuanaenses, espacio que fue testigo de procesos importantes para el desarrollo de la ciudad, como aquel marcado por el contexto de la Ley Seca en Estados Unidos, que impactó con una derrama económica positiva, permitiendo expandir la mancha urbana y la oferta para el visitante, abriéndose en aquel entonces establecimientos como cantinas, bares, hoteles y sobre todo centros de apuestas. En ese sentido se inauguró el mítico complejo turístico que a finales de los veinte ocupara los terrenos aledaños al río Tijuana, precisamente en los manantiales de agua sulfurosa, y que albergó toda una infraestructura turística que comprendía un aeródromo, balneario spa, casino, hipódromo, galgódromo, hotel, restaurante, estación de radio y una zona de bungalows que en su momento sirvieron como villas para huéspedes y/o trabajadores.

A ese lugar se llegaba por carro, tren y avión. Estaba situado estratégicamente a las afueras del poblado de Tijuana, para ofrecer una atmósfera y servicios más exclusivos que demandaban las personalidades que lo visitaron. Su arquitectura fue diseñada por Wayne McAllister, joven arquitecto originario de San Diego, California, que hizo uso de distintos estilos arquitectónicos preponderantes de la época, como el Misional Californiano y el Art Deco. Los jardines de Agua Caliente estaban coloreados por distintas especies de flores y plantas, había uno que estaba rodeado de palmeras; cada espacio fue diseñado de manera especial en concordancia con las diferentes trazas usadas en el complejo. Fue además un atractivo para la industria cinematográfica de Hollywood, en ese espacio, desfiló Dolores del Río, quien actuará en la película *In Caliente* (1935). Los jardines y exteriores se embellecieron más con su presencia durante el rodaje. Años antes, la actriz Rita Cansino iniciaba su carrera para después triunfar en Estados Unidos bajo el nombre de Rita Hayworth.

Por otra parte, es necesario resaltar el papel que el cardenismo marcó en el devenir de la nación mexicana, pero sobre todo en la economía de la ciudad fronteriza de Tijuana y en su desarrollo educativo. En primera instancia hay que mencionar el decreto del año de 1935, que clausura los casinos y toda actividad derivada de las apuestas, por considerarlos como faltas a la moral; a ese hecho se sumó una crisis

económica que se venía arrastrando desde inicios de la década de los treinta, detonada por la gran depresión y la derogación de la Ley Seca en Estado Unidos. Entre manifestaciones de descontento y protestas, hubo algunos intentos para reabrir el complejo, ya que era el ingreso económico de muchas familias, pero el sostenimiento no era el necesario para continuar operaciones. El 29 diciembre de 1937 se decreta en el Diario Oficial de la Federación un acuerdo para expropiar los edificios del Complejo de Agua Caliente, argumentando que eran espacios dedicados al vicio, la perdición y la falta de moral. Así, se inauguró en 1939 el Instituto Técnico Industrial de Agua Caliente, espacio educativo que dotó a la sociedad tijuanaense de herramientas para su conocimiento y crecimiento personal y moral.

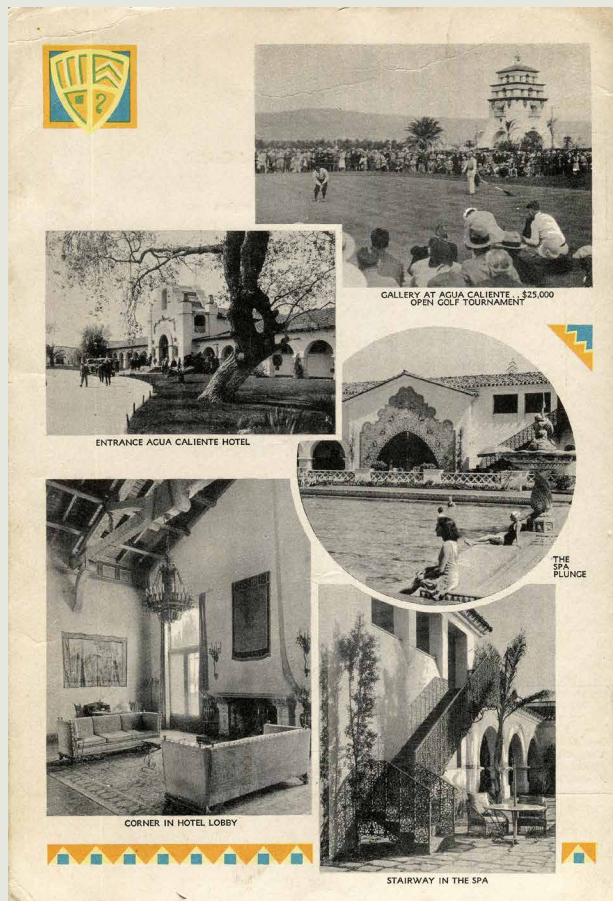
El tiempo y el deterioro llevó a ese espacio arquitectónico a su destrucción; incendios, vandalismo estudiantil que no era consciente de la importancia del espacio para la historia de la ciudad, corrupción por parte de las autoridades al no prestar atención al inmueble y dejar pasar ciertas arbitrariedades, saqueos al por mayor de utensilios, vajillas, pinturas, ornamentación, todo de la época del esplendor de Agua Caliente, quedaron en colecciones particulares que eran compradas, por así decirlo en el mercado negro o por tiendas en internet. Pero sobre todo, una corriente ideológica para limpiar la imagen de la ciudad de esa leyenda negra y de perdición, fue una de las causas más probables del descuido y desmantelamiento de ese espacio de memoria.



360... Hotel Agua Caliente... Agua Caliente, Mexico...

BUNNELL
PHOTO SHOP
SAN DIEGO...

Bunnell Photo Shop, Tijuana, Baja California, *Vista panorámica de entrada principal*, Hotel Agua Caliente, ca. 1930, Colección Andre Williams, Juan José Cabuto Vidrio



GALLERY AT ACUA CALIENTE... \$25,000
OPEN GOLF TOURNAMENT



ENTRANCE ACUA CALIENTE HOTEL



THE SPA
PLUNGE



CORNER IN HOTEL LOBBY



STAIRWAY IN THE SPA

Contra portada de menú, Hotel Agua Caliente, ca. 1930, Colección Andre Williams, Juan José Cabuto Vidrio

En 1986, la Secretaría de Educación Pública, a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Programa Cultural de las Fronteras, publicó el Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles de Baja California, en sus páginas, de la 607 a la 620, hacen unos registros que denominan Ficha Nacional de Catálogo de Bienes Inmuebles, en los que incluyen seis elementos arquitectónicos: el minarete, arco de entrada al balneario, alberca, fuente del dios Pan (Fauno), planta de bombeo de agua y los bungalows, que hasta hoy en día siguen en pie, y es lo único que prevalece del esplendor de Agua Caliente.



Autor no identificado,
Tijuana, Baja California,
Torre de Agua Caliente,
ca. 1930, Colección
Andre Williams, Juan
José Cabuto Vidrio

Hablar de Agua Caliente ocupa muchas páginas y mi talón de Aquiles siempre ha sido el no poder sintetizar la información, y más tratándose de Tijuana, ciudad que a lo largo de los años ha sufrido la destrucción de mucho de su patrimonio edificado. La memoria de esos espacios queda en los testimonios de los antiguos residentes, y en documentos y fotografías de los archivos de familia, así como acervos institucionales. En el caso particular de Agua Caliente, está la memoria de ex alumnos del Instituto Técnico Industrial de Agua Caliente, que hoy en día siguen reuniéndose para evocar aquellos recuerdos de vida estudiantil.



Autor no identificado,
Tijuana, Baja California,
*Mujeres posando en
la fuente del fauno de
Agua Caliente*, ca. 1930,
Colección Andre Williams,
Juan José Cabuto Vidrio



Autor no identificado, Tijuana, Baja California, *Integrantes del Gremio de Choferes Mexicanos, en la entrada principal, Hotel Agua Caliente*, ca. 1929, Colección Foto Archivo Celia Galván Ramírez



Enrique Briseño, Tijuana, Baja California, *Cecili Trejo y Alejandro Loyo*, 2018, Colección particular Enrique Briseño

En cuanto a la memoria visual, tema que nos atañe, podemos encontrar piezas muy interesantes producidas por visitantes locales y extranjeros y por estudios fotográficos del otro lado de la frontera, como la Bunnell Photo Shop, de San Diego, California, que realizó un registro de los espacios exteriores de Agua Caliente, produciendo una serie de tarjetas postales para su venta como souvenirs. Esto servía como publicidad del otro lado de la frontera, en un contexto en el cual la ley seca ya se había derogado en Estados Unidos, y el propósito era seguir atrayendo a visitantes hacia Tijuana y Agua Caliente. Inclusive, la administración de Agua Caliente, mandó a imprimir menús con un collage de fotografías en los que se representaban los espacios y lo que en ellos se realizaba, una forma muy particular de mostrar al visitante el dinamismo de Agua Caliente, una forma más directa de llegar al público para ganar seguidores, como se hace hoy en Instagram.



Enrique Briseño, Tijuana, Baja California, *Antonio Lara, moldeando la cabeza en resina del fauno de Agua Caliente*, 2018, Colección particular Enrique Briseño

Las familias se aventuraban por el misticismo del espacio, cruzaban la frontera por la garita de San Ysidro, por el puente México, y esté a su vez atravesaba el río Tijuana. Los carros bajaban el puente que daba hacia la Avenida Revolución, y proseguían en camino recto para conectar con la ruta hacia Agua Caliente, donde los esperaba una torre que anunciaba en un letrero la llegada al Hotel. Los vehículos pasaban por debajo de la torre y doblaban hacia mano izquierda para adentrarse al complejo. La torre fue el emblema arquitectónico más fotografiado por los visitantes, estudios fotográficos y fotógrafos que caminaron por ese espacio. Ahora solo en la memoria visual hay vestigios de esta torre que en la década de los cincuenta se incendió, así se lee el encabezado en el *Heraldo de Baja California*, de diciembre de 1956: “Misterioso incendio destruyó hoy la monumental torre de A. Caliente. Se cree que fue intencional la conflagración que acabó con el monumento representativo de Tijuana.” Hoy, los tijuanaenses y visitantes pueden admirar una réplica a escala de la torre, la cual fue construida gracias a las gestiones del Club de Leones de Tijuana, en la década de los ochenta, la cual quedó ubicada en el entronque del boulevard Agua Caliente y Fundadores.



Manuel Cruces Camberos, Tijuana, Baja California, *Fuente del Fauno de Agua Caliente*, reconstruida, 2021, Colección particular Manuel Cruces Camberos

Al interior de aquel complejo, los visitantes caminaban por los jardines, y se encontraban con el balneario spa, donde les daba la bienvenida una fuente del dios Pan (en el imaginario colectivo se le conoce como fauno de Agua Caliente); su diseño arquitectónico era una exquisitez y fue fotografiado innumerables veces; gracias a esas imágenes podemos dar cuenta de la magnitud de los detalles y el esplendor que representó en primera instancia para los tijuaneños y visitantes de la época, que buscaban lo que hoy denominamos spots para hacer click. Asimismo, la entrada principal del hotel, que estaba adornada con un par de jarrones y cuya fachada estaba coronada con una campana hechiza, daba cuenta de todo el esplendor de la arquitectura misionera californiana.

Gracias a todo el universo de fotografías que se produjeron en el contexto del sitio de Agua Caliente, hoy los investigadores, estudiantes y comunidad pueden tener acceso a la memoria de ese espacio y llevar a cabo proyectos de rescate y reconstrucción de un patrimonio perdido. Tal es el caso particular de la fuente del dios Pan, o fauno de Agua Caliente, que con el paso del tiempo y el vandalismo sufrido en su cuerpo arquitectónico, ocasionó que esa memoria tangible desapareciera, quedando irreconocible. A través de esta memoria visual, un grupo de mujeres y hombres de la comunidad se organizaron para rescatar y reconstruir la memoria de este monumento para las nuevas

generaciones. Con las manos de Cecilia Trejo, Alejandro Loyo y Antonio Lara, se logró una reconstrucción precisa, que hoy todo tijuanaense puede disfrutar gracias a un equipo también conformado por Enrique Briseño, Lilia Camacho, Francisco Ruiz Esparza, Flavio Ramos, María Esther Estrella e Ignacio Ayala, que entregan a la comunidad parte del patrimonio arquitectónico, histórico y cultural que fue Agua Caliente.

Así se van sumando día a día más personas para ir haciendo conciencia sobre el patrimonio perdido. El trabajo que se realizó en Agua Caliente, es solo un paso en el largo camino de un proyecto que contempla distintas líneas de acción, pero con un mismo objetivo, rescatar, reconstruir, preservar lo que está en pie, divulgar los trabajos realizados, y regresar a la ciudad, a las antiguas, actuales y nuevas generaciones, poco a poco su patrimonio perdido por causa de malas políticas y criterios centralistas, desinformación y nulo conocimiento de la dinámica histórica, cultural, económica y social de esta ciudad fronteriza de Tijuana. Gracias a los proyectos que surgen en la y para la comunidad, la memoria ya no es frágil, no se pierde o se disuelve. Ella permanece intacta, el patrimonio sigue siendo tangible y presente, no perdido.



Imágenes fotográficas de inmuebles

Una necesidad humana por recordar

Martha Julieta García García



Los estudios señalan que hay distintos tipos de destrucción de la memoria. La reconstrucción de inmuebles o conjuntos arquitectónicos, a partir de la observación de imágenes fotográficas puede facilitar la recuperación del sentido y de su significado social. A partir de dos ejemplos concretos y a través del análisis de las fotografías de un inmueble demolido en su contexto urbano y de las imágenes de un personaje enmarcado en entornos arquitectónicos, explicaré la anterior aseveración.

Las trazas urbanas son algo imperceptible para quienes transitan sin detenerse, no así para la agudeza de alguien que observa con minuciosa perspicacia. En otros casos, las plazas abiertas donde la gente se reúne, son espacios que pueden aparentar pocos cambios en la cotidianidad; sin embargo, se observan los detalles y ahí se perciben las transformaciones.

El crecimiento urbano conlleva una serie de modificaciones en los centros históricos de las poblaciones. La autoridad correspondiente, el Instituto Nacional de Antropología e Historia en este caso, tiene la facultad de normar las intervenciones para evitar, en la medida de lo posible, las afectaciones a los edificios considerados como monumentos históricos.

El inmueble que se demolió hacia fines de la década de los años 1960, fue de los más antiguos en el entorno de la plaza principal de Tepic; databa del siglo XVIII, era colindante con la Catedral y las casas consistoriales, su desaparición y sustitución por un edificio construido posteriormente, además de romper con la unidad arquitectónica de la plaza, privó a las siguientes generaciones de un ejemplo de arquitectura virreinal característica de Tepic.

En un dictamen emitido por el director del Centro INAH Nayarit en 1991, señala “con el fin de mantener las características históricas de los ‘jardines frente a los palacios de los gobiernos estatal y municipal’ y evitar el deterioro de los monumentos históricos que existen [...] deberá evitarse la construcción de estacionamientos subterráneos.”¹ La plaza en Tepic había conservado su traza acorde a lo dispuesto en la IX Ley de Indias², particularmente rodeada de portales para el comercio, del templo principal que ahora es la sede catedralicia, de las casas consistoriales o casas reales cuyo destinado original fue para el asentamiento del gobierno local, con nuevos usos, uno de ellos en hotel. La valoración que se hizo en 1965 por parte del INAH aconsejó su restauración y recomendaba darle un nuevo uso. Es importante señalar que los inmuebles en abandono se deterioran igual o más que los que tienen ocupación y mantenimiento constantes, por lo que la alternativa con un buen programa de restauración y readaptación para una nueva utilización, es aconsejable.



FACHADA COLINDANTE A LA CATEDRAL

Autor no identificado, *Fachada colindante a la Catedral*, Tepic, Nayarit, ca. 1960. Expediente Plaza Principal de Tepic. Centro de Documentación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Archivo Histórico y Pinacoteca Jorge Enciso. Secretaría de Cultura. INAH.



© 66716 Casasola, *Toma de la plaza de Tepic por el general Martín Espinosa*, Tepic, Nayarit, México, ca. 1911. Colección ArchivoCasasola. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO.FN.MX.



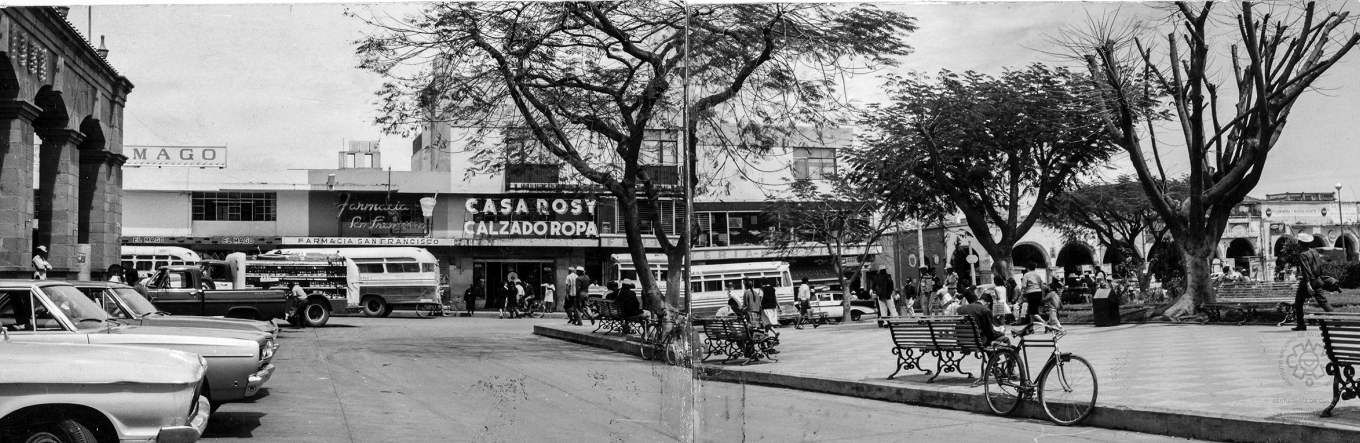
Autor no identificado, *Portales en la Plaza principal de Tepic*, Tepic, Nayarit, ca. 1965. Expediente Plaza Principal de Tepic. Centro de Documentación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Archivo Histórico y Pinacoteca Jorge Enciso. Secretaría de Cultura. INAH.

Ignacio Bernal en su carácter de director general del INAH en septiembre de 1968 en una comunicación epistolar que sostuvo con el arquitecto Carlos Chanfón Olmos, jefe del departamento de monumentos coloniales, hizo varias especificaciones sobre la conservación o recuperación en algunos casos, en las arquerías de la plaza principal de Tepic, enfocándose en “el fuste de las pilastras y pilares y arcos de forma ochavada características de Tepic [para que no se altere] la molduración y el diseño proporcional de los vanos”³.

Por otro lado, recomendó unificar los materiales de recubrimiento en las fachadas privilegiando la permanencia de los originales, reglamentar los anuncios, remeter elementos en las azoteas como tinacos o antenas, en general que la pintura de las fachadas sea armónica con el resto de inmuebles y nuevamente mencionó la necesidad de evitar áreas de estacionamiento, mantener niveles de altura similares en las construcciones, prescindiendo de los que tuvieran en su proyecto pisos nuevos, para respetar la existencia de los portales con el mismo estilo arquitectónico y no caer en una falsificación histórica de sus elementos. Al observar imágenes actuales de la plaza principal en Tepic, podemos comprobar que no se logró implementar un plan integral de conservación y adaptación de nuevos elementos arquitectónicos.



Autor no identificado, *Arquería de portales en la Plaza principal de Tepic (larguillo)*, Tepic, Nayarit, ca. 1965. Expediente Plaza Principal de Tepic. Centro de Documentación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Archivo Histórico y Pinacoteca Jorge Enciso. Secretaría de Cultura. INAH.



Autor no identificado, *Pilastras en portales frente a la Plaza principal en Tepic (larguillo)*, Tepic, Nayarit, ca. 1965. Expediente Plaza Principal de Tepic. Centro de Documentación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Archivo Histórico y Pinacoteca Jorge Enciso. Secretaría de Cultura. INAH.



EDIFICIO CONSTRUIDO COLINDANTE A LA PRESIDENCIA.

Autor no identificado, *Edificio construido al norte de la plaza*, Tepic, Nayarit, ca. 1960. Expediente Plaza Principal de Tepic. Centro de Documentación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Archivo Histórico y Pinacoteca Jorge Enciso. Secretaría de Cultura. INAH.



EDIFICIO AL NORTE DE LA PLAZA

Por supuesto no siempre se pueden mantener en pie los inmuebles, sobre todo si representan peligro por el mal estado en su estructura o estar en ruina.

En marzo de 1973 Sergio Zaldívar Guerra, arquitecto que fungía como jefe del departamento de Monumentos Coloniales de la república, en comunicación con las autoridades municipales de Tepic, hizo énfasis en la condición de rehabilitación de la Plaza de Armas, sobre todo para conservar “restos de inmuebles arquitectónicos” existentes para ese momento, por lo que se deduce que el proceso de deterioro, pérdida o demolición de los inmuebles en el entorno de ese espacio, estaba en curso. Como parte de ese plan de rehabilitación debían crearse normativas para la conservación como mínimos y máximos de altura y volumetría de los edificios que circundaban la plaza. Por último, también se señala la necesidad de integrar construcciones nuevas cuyas características y elementos formales no hicieran competencia con los testimonios más antiguos, en síntesis, “debe ser sobria y respetuosa de la serenidad de la Plaza que se trata de recordar.”⁴ Lo que es fácil de interpretar es que el espacio ya se había transformado, “es difícil retornarla al estilo arquitectónico que ha perdido por muchas y lamentables casusas,” sin embargo, a partir del estudio de “documentos gráficos” se podían delinear elementos en los espacios abiertos, con la finalidad de restituir su carácter. Esta aseveración nos permite confirmar que la imagen fotográfica, entre

Autor no identificado, *Edificio al norte de la plaza*, Tepic, Nayarit, ca. 1960. Expediente Plaza Principal de Tepic. Centro de Documentación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. Archivo Histórico y Pinacoteca Jorge Enciso. Secretaría de Cultura. INAH.

otras, es un documento testimonial, no solo ilustrativo, que puede emplearse como un elemento de investigación.

Sabemos poco acerca de la procedencia de once álbumes que forman parte del acervo de la fototeca Constantino Reyes-Valerio de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. De acuerdo con el investigador Constantino Reyes-Valerio, después de la fundación del Instituto Nacional de Antropología e Historia a iniciativa de la dirección de Alfonso Caso, los arqueólogos e historiadores entregaron a Ramón Sánchez Espinosa sus fotografías de los trabajos y de las visitas que hicieron como inspectores, estas se fueron guardando en dos grandes bloques, uno, sobre sitios y objetos de época prehispánica y el otro, el menos voluminoso, con todo lo referente a la etapa virreinal. Hacia la década de 1970 nuevamente el acervo se dividió y a la ciudad de Pachuca se trasladó el más voluminoso, en el antiguo convento de Culhuacán se resguardó lo concerniente a monumentos históricos inmuebles⁵.

Los hermanos Pedro y José Mendoza documentaron una parte importante de la trayectoria de Venustiano Carranza, desde los inicios de su campaña en Coahuila hasta el asesinato de Jesús, hermano del llamado primer jefe del ejército constitucionalista, en el istmo de Tehuantepec en 1915, así como la etapa presidencial de Carranza, entre 1917 y 1920.

José Mendoza como fotógrafo oficial del Primer Jefe, siguió paso a paso no solo los del caudillo, sino, los de todo su ejército. Parafraseando a Susan Sontag, en estas fotografías podemos ver la manera de mirar de José Mendoza; quienes posan saben que alguien más los verá, tienen consciencia al estar frente a la cámara que su imagen servirá más adelante y la composición entre todos ayudará a quien la mire, a formar una nueva perspectiva desde su impronta. Al final los vencedores siempre son los que saben salir bien en la fotografía, señala el escritor Manuel Vicent. La fotografía como testimonio es corpus documental en una investigación y puede centrarse en ella misma o ser un importante complemento de la información textual, así como registro de acontecimientos y personajes pasados, por estos motivos cada vez cobra mayor importancia su estudio.



© 191613 Casasola, José Limón Guzmán acompañado de otro hombre en una plaza pública, Tepic, Nayarit, México, ca. 1955. Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.



© 474075 Casasola, Gobernador del Estado, jefes y oficiales del Ejército Coahuilense restaurador del Orden Constitucional, ca. 1913. Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.



Visita a un molino de El Fuerte.

sep. 1913.

La vida familiar de Venustiano Carranza, la ceremonia de posesión como mandatario de la nación y las reuniones sociales a las que acudió, sumadas al ejército constitucionalista, así como las fortificaciones y edificios que ocupó, las tropas de otros jefes y las soldaderas es parte de la temática que se subdividió en otros tantos temas, por ejemplo, Carranza y el Plan de Guadalupe, el ejército constitucionalista y estaciones ferroviarias, la vida cotidiana de las tropas, negociaciones, estrategias de batalla, previos de los combates, batallas, soldados en grupo o en solitario, regiones amplias de Chihuahua, Coahuila, Sonora, Sinaloa, hasta el aeroplano Sonora y su piloto Gustavo Salinas.

Se construye una historia para dar significado a quienes participaron activamente en esos acontecimientos. Las imágenes que vemos en los once tomos de esta serie sobre la revolución constitucionalista, presentan un discurso social, abundan y se pueden observar al primer jefe con sus colaboradores y grupos de personas en los diferentes sitios donde se hacían las tomas. Voluntaria o por curiosidad, tal vez queriendo escuchar de viva voz lo que este líder tendría que decirles, las personas hacían vallas en las recepciones, Carranza se mezclaba entre su tropa. Estas fotografías, como la obra de Alfredo Breceda, tenían un propósito, ensalzar la figura de Carranza y destacar sus acciones durante la lucha armada. Breceda, además del secretario par-

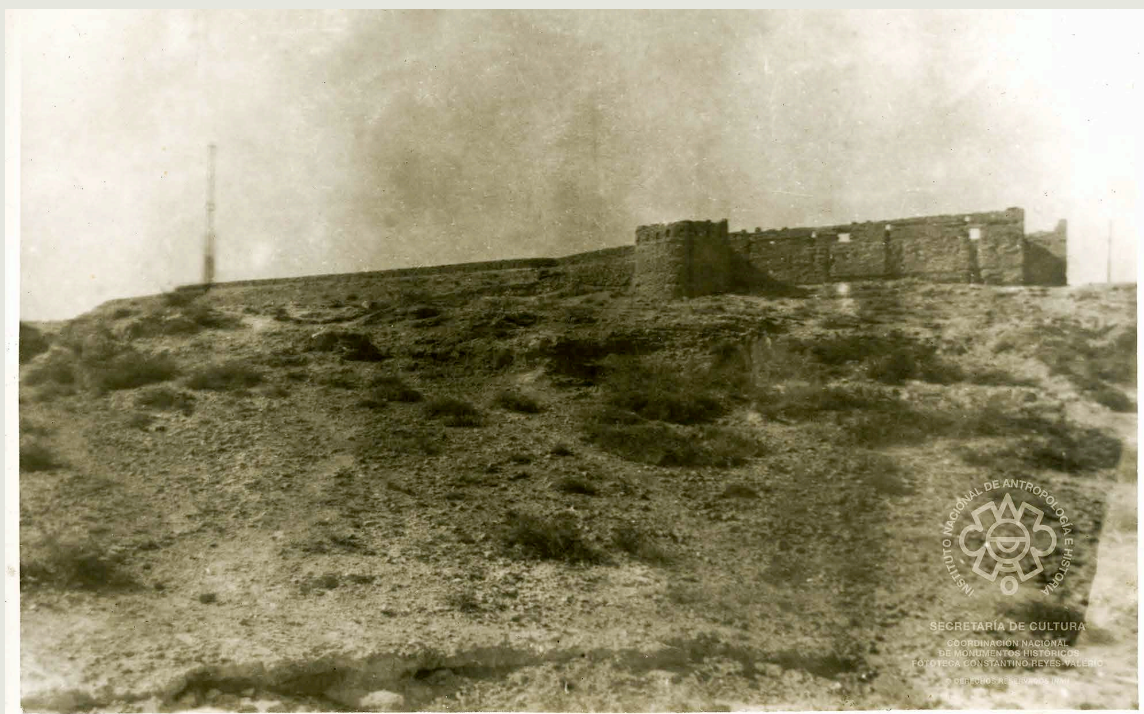
ticular de Carranza, fue el cronista de los recorridos, batallas, tomas de decisión del estratega⁶. Él, como José Mendoza, narró visualmente esos sucesos, ambos dieron cuenta de ese periodo.

En los álbumes hay poco más de 1800 positivos en blanco y negro, organizados de origen en series. La primera serie contiene fotografías de la revolución constitucionalista, consigna imágenes desde febrero 19 de 1913 hasta abril 30 de 1917, en seis tomos o álbumes con sus portadas desprendidas o en proceso de desprendimiento. La mayor parte de las fotografías se imprimieron en formato 5 x 7", estas presentan algunos deterioros, rayaduras, dobleces y roturas. Otras, muestran puntos de color café o anaranjado, tal vez por un mal proceso de revelado. El quinto álbum solo tiene dos fotografías y es notorio que en el resto de sus páginas había fotos, que en algún momento se desprendieron, tal vez por la manipulación, lo que significa pérdida no solo de contenido, sino de memoria documental gráfica.

Del primer tomo destacan varias tomas fotográficas de José Mendoza, la Hacienda de Guadalupe en Coahuila, donde se firmó el Plan de Guadalupe y del que los investigadores de este periodo de la historia, señalan a Breceda como ideólogo del mismo; las Fortificaciones en el Cuartel General de la Primera Jefatura en Sierra Mojada, la Visita a un molino de El Fuerte o descubrir que el Primer Jefe recorre el campamento de su escolta. La imagen de Valentina Ramírez, quien formó parte de las fuerzas constitucionalistas al mando del General Ramón F. Iturbe, en la toma de Culiacán en septiembre de 1913⁷, para concluir este álbum con las Tropas Constitucionalistas desfilando por las calles de San Francisco en agosto de 1914.



José Mendoza, *Hacienda de Guadalupe, Coahuila, donde se firmo el Plan de Guadalupe el 26 de marzo de 1913*, Hacienda de Guadalupe, Coahuila, ca. 1913. Fototeca Constantino Reyes Valerio. Coordinación Nacional Monumentos Históricos. INAH.



Fortificaciones en el Cuartel General de la Primera Jefatura en Sierra Mojada. mar. 1913.

José Mendoza, *Fortificaciones en el Cuartel General de la Primera Jefatura en Sierra Mojada*. Sierra Mojada, Coahuila, ca. 1914. Fototeca Constantino Reyes Valerio. Coordinación Nacional Monumentos Históricos. INAH.



En el Museo de San Juan Teotihuacan. oct. 1914.

José Mendoza. *Venustiano Carranza en el Museo de San Juan Teotihuacan*,
 Teotihuacan, Estado de México, ca. 1914. Fototeca Constantino Reyes
 Valerio. Coordinación Nacional Monumentos Históricos. INAH.

Como se afirma entre los especialistas de este periodo histórico, la lucha armada que se desarrolló tenía como motivación el cambio social, por lo que las imágenes también lo reflejan. En el tomo II se ven actos masivos, un desmesurado interés de posar con las personas y que Carranza apareciera cercano, como en el Primer Jefe con el Ing. Palavicini llega a la Escuela Normal para Señoritas para repartir prios [premios] a los alumnos del kínder anexo a la escuela. En otra escena, vemos al Ing. Félix F. Palavicini [que] informa al Primer Jefe el origen del Desierto de los Leones, enmarcándolos la arquitectura del lugar, como sucede con la siguiente fotografía, Hotel Francia donde se celebraron las conferencias [en la ciudad de Córdoba Veracruz], de lo más variado su integración con la sociedad, igual se ve al Primer Jefe que visita el hospital Militar en Veracruz, o junto con los Generales J. Lechuga, P. González y Cosío Robelo en el Museo de San Juan Teotihuacan en junio de 1915, un mes después, el fotógrafo centró la atención en la guerra; Artillería constitucionalista emplazada en la villa de Guadalupe y remata en una sui generis imagen de El General P. González con los pilotos A. Salinas y Boni antes de emprender el vuelo.



El Ing. Felix F. Palavicini informa al 1/er. Jefe el origen del Desierto de los Leones. oct. 1914.



El 1/er. Jefe con el Ing. Palvicini llega a la Escuela Normal para Sritas. para repartir pños a los alumnos del Kinder anexo a la escuela. Mex. sept. 1914.

La segunda serie se centra en la historia gráfica del gobierno constituyente, en Querétaro de Arteaga del 20 de noviembre de 1916 al 5 de febrero de 1917. Consta de un solo álbum o tomo y su estado de conservación es similar a los de la primera serie. Los formatos de las fotografías son: 5 x 7" y 2.5 x 3".

La tercera serie se titula fotografías del gobierno constitucionalista y las fechas van del 1 de mayo de 1917 al 25 de mayo de 1920. Similar a los álbumes de las series precedentes, los cuatro que corresponden a ésta presentan fotografías en 5 x 7".

Ver un álbum fotográfico es admirar cada uno de sus elementos, desde el material en el que el autor lo elaboró hasta el contenido de cada imagen, comparar las imágenes con la actualidad permite conocer, en muchos casos, edificios que ya no existen porque los modificaron o demolieron. También es muy agradable encontrar volúmenes arquitectónicos que contienen permanencias con leves cambios, tal vez pintura que da un nuevo aspecto, no obstante, lo regular es encontrar pérdida de inmuebles históricos.

José Mendoza, *El Ing. Felix F. Palavicini informa al 1/er. Jefe el origen del Desierto de los Leones*, Distrito Federal, México, ca. oct. 1914. Fototeca Constantino Reyes Valerio. Coordinación Nacional Monumentos Históricos. INAH..

José Mendoza, *El 1/er. Jefe con el Ing. Palvicini llega a la Escuela Normal para señoritas para repartir pros a los alumnos del Kinder anexo a la escuela*, Distrito Federal, México, ca. oct. 1914. Fototeca Constantino Reyes Valerio, Coordinación Nacional Monumentos Históricos. INAH.

- 1 Fondo Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Archivo Histórico y Planoteca Jorge Enciso (en adelante CNMH, AHPJE), Antrop. Raúl A. Méndez L., Oficio número 404/91 CRN copia del dirigido a C. Ing. Alejandro Rivas Curiel, Presidente Municipal de Tepic, Nayarit, 17 de septiembre de 1991, 4pp.
- 2 *Recopilación de leyes de los reynos de las Indias*, Volumen 2, libro IV, Título VII, 1680, p. 91-92.
- 3 Fondo CNMH, AHPJE, Dr. Igancio Bernal, Oficio número 460, expediente VIII, dirigido a Sr. Arq. Carlos Chanfón Olmos, jefe del departamento de monumentos coloniales, 5 de septiembre de 1968, 2pp.
- 4 Fondo CNMH, AHPJE, Arq. Sergio Zaldivar Guerra, Oficio número 401-8-186, dirigido a C. Alejandro Gascón Mercado, presidente del ayuntamiento, Tepic Nayarit, 15 de marzo de 1973, 2pp.
- 5 Constantino Reyes-Valerio, "La fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos" en Boletín de Monumentos Históricos. Tercera Época, núm. 3, enero-abril 2005, pp. 114-118. El acervo al que se hace alusión es el que se resguarda actualmente en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.
- 6 Alfredo Breceda es el autor de México revolucionario, publicado en dos tomos; el primero dedicado a "la carrera política y militar de Venustiano Carranza", el segundo, "es un estudio pormenorizado de la Revolución mexicana en Sonora y Coahuila." Patricio Herrera González, "Alfredo Breceda: protagonista y testimonio de un México revolucionario", en Tzintzun, El Colegio de Michoacán, número 53, Morelia, enero-junio 2011, consultado en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-28722011000100002, 30 de mayo de 2016.
- 7 Valentina Ramírez Avitia, "la leona de Norotal" (caserío de San Antonio a más de 2 km al norte de El Norotal y a 30 km de la aldea Tamazula de Victoria, Durango 1893 – Culiacán 1979). Obtuvo el grado de teniente por la toma de la fábrica El Coloso de Rodas contra las fuerzas federales, vestida de hombre, usando una carabina 30-30, con el nombre de Juan Ramírez luchó los primeros años de la llamada Revolución Mexicana. También le valió el grado la acción en Barranquilla Culiacán en el combate del puente Pumarejo. Al ser descubierta por un revolucionario, el General Iturbe la dio de baja. Poco más se sabe de ella, se trasladó a Culiacán donde se casó con el Coronel Federico Cárdenas, enviudó y volvió a casarse con el señor Luis Celis, del que se ignora el final de su unión. En 1969 vivía en Navolato pues se sabe que un auto la atropelló y dejó inválida para el resto de su vida. Murió en un incendio en la casa de la colonia Alcanfores de Navolato donde vivía, como nadie reclamó su cuerpo se le enterró en la fosa común del panteón civil en Culiacán. Consulta hecha en <http://dereservoirblogs.blogspot.mx/2013/03/valentina-ramirez-la-leona-de-norota-l.html>, 18 de junio de 2021.



No. de inventario: 3379, *Excavación arqueológica en la entrada de las grutas de Cacahuamilpa en 1971*. Proyecto a cargo de Jaime Litvak King. Relación fotográfica del Estado de Morelos, álbum 5. Fototeca "Juan Dubernard" Centro INAH Morelos.

Integración del archivo fotográfico en el Centro Regional INAH Morelos-Guerrero

Erick Alvarado Tenorio



La conformación de un archivo fotográfico puede gestarse desde el ámbito familiar con la acumulación de fotografías a lo largo de generaciones. Igual que puede ser resultado de la recopilación del trabajo de un fotógrafo o incluso de una generación entera. Asimismo, puede ser el producto de la labor en cualquier disciplina de investigación como la arqueología, la antropología o la arquitectura. En este sentido abordó la creación de la Fototeca "Juan Dubernard", hecha a partir del trabajo de arqueólogos y antropólogos, cuya labor fue registrada al paso de los años por medio de la cámara; una herramienta fundamental en el quehacer institucional del entonces Centro Regional INAH Morelos-Guerrero a finales de la década de 1960.

El valor documental de estos registros proviene de los inicios del Centro INAH Morelos. En 1967 el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) comisionó como director al arqueólogo Jorge Angulo Villaseñor para iniciar el Centro Regional INAH Morelos y Guerrero (CRIMG)¹, con el propósito de investigar, proteger o hacer frente a la problemática de los frecuentes saqueos a monumentos arqueológicos e históricos edificadas entre 1521 y 1899 en estas dos entidades.

Para 1970, el Gobierno del Estado de Morelos dejó el vetusto Palacio de Cortés para trasladar sus oficinas a un nuevo edificio, con la condición de restaurar el vetusto Palacio de Cortés para convertirlo en un nuevo museo regional, el Gobierno del Estado de Morelos trasladó en 1970 sus oficinas a una nueva ubicación. Las oficinas del CRIMG se ubicaban originalmente en el Palacio de Cortés y; posteriormente se trasladaron a un espacio histórico en el centro del pueblo de Acapantzingo: la casa del Olindo, construida por encargo del emperador Maximiliano en 1866. Jorge Angulo menciona en un informe técnico² que entre 1968 y 1969 se realizaron adecuaciones en algunas habitaciones de este edificio, acondicionando así las oficinas y una ceramoteca.

Gran parte de los esfuerzos del Centro Regional INAH Morelos-Guerrero se concentraron en la defensa técnica y legal en materia de protección del patrimonio arqueológico, iniciando así los recorridos en estas dos entidades. En Guerrero se realizaban las primeras visitas a zonas arqueológicas como “Palma Sola”, ubicada en el cerro “El Veladero” en la ciudad de Acapulco, y la zona arqueológica de Oztuma, en la colindancia entre Michoacán y Guerrero en la zona de Tierra Caliente. Asimismo, se realizaron inspecciones arqueológicas en localidades como Pico del Monte, Ajuchitlán del Progreso, Piedra Parada, Chontalcoatlán y Cacahuamilpa.³

En Morelos se dio inicio en 1972 al proyecto arqueológico Chalcatzingo, co-dirigido por los arqueólogos Jorge Angulo y Raúl Arana como parte de la investigación en conjunto con la Universidad de Illinois con David Grove y el Centro Regional INAH Morelos-Guerrero.⁴ Asimismo, se visitaron zonas arqueológicas como Teopanzolco, Xochicalco, el sitio del Tepozteco, Coatlán del Río, Tlaquiltenango y Yautepec. En Coatetelco se realizaron levantamientos topográficos, así como exploraciones en el sitio. En algunos casos se registró concentración de material arqueológico como en la zona Lorenzo Vázquez, en Xochitepec y en Tetela del Volcán en el sitio Texcalamatitla. Se realizan las primeras exploraciones en la zona arqueológica de “Las Pilas” al igual que en “San Ignacio” en el municipio de Jonacatepec, de igual manera en Ollintepic y en Mazatepec.⁵



Número de inventario 3248, Pobladores de Anenecuilco posan con la figura prehispánica Ehécatl, Municipio de Ayala, Morelos, ca. 1970. Relación Fotográfica del Estado de Morelos, álbum 5. Fototeca "Juan Dubernard" Centro INAH Morelos.



No. de inventario: 3492, Cala de exploración en la zona arqueológica de Coatetelco. Miacatlán Morelos, México. Relación Fotográfica del Estado de Morelos, álbum 5. Fototeca "Juan Dubernard" Centro INAH Morelos.

Estas tareas de localización, catalogación y protección al patrimonio arqueológico fueron inmensas y demandaron un esfuerzo permanente para afrontar los daños o descuidos que estaba provocando la creciente urbanización. Es por ello que el 1 de marzo de 1981 se creó el Centro INAH Guerrero⁶ quedando el Centro INAH Morelos orientado a la atención exclusiva de esta entidad. Todo el trabajo desarrollado a lo largo de más de 10 años en ambas entidades se documentó a través de la fotografía.

La cámara acompañó a los arqueólogos a explorar, consolidar y salvaguardar los sitios arqueológicos. Por esta condición, el archivo fotográfico se convirtió en una fuente documental de la herencia arqueológica de México. Las imágenes destacan el empeño y la perseverancia del trabajo realizado por arqueólogos como Jorge Angulo Villaseñor, Jaime Litvak King, Ana María Pelz, Wanda Tomassi, Norberto Gonzalez Crespo, Silvia Garza Tarazona, Pablo Mayer Guala y Guadalupe Don Juan. En tanto para la antropología el trabajo que desarrolló Miguel Morayta, ayudó a comprender y contextualizar la cultura y la interacción de los habitantes de Chalcatzingo con el sitio arqueológico del que son vecinos.

Como parte del guión museográfico del nuevo Museo Regional Cuauhnáhuac, los antropólogos Ana María Crespo y Carlos Rosas registraron varias series fotográficas bajo el título: "Morelos Actual"⁷ cuyo propósito fue documentar cómo algunos pueblos son amenazados por la creciente modernización y el desarrollo del mundo actual, interviniendo en aspectos como el lenguaje, vestimenta, costumbres y manifestaciones religiosas o ceremoniales, influenciando junto con otros componentes de su estructura social, la cual se desarrolla y transforma a través de un proceso histórico de cambio constante. Asimismo, registraron los problemas y actividades que caracterizan la década de los sesentas y setentas, al igual que diversas formas de contaminación y degradación del ambiente, incluyendo la contaminación del aire por las fábricas, la contaminación visual en la ciudad de Cuernavaca o inclusive la contaminación auditiva de una urbe.

En la década de 1980 el archivo fotográfico creció pues los campos de investigación se ampliaron hacia otras áreas como la antropología física, la biología, la química, la etnohistoria y la restauración, las cuales contribuyeron por igual al propósito de conservar el patrimonio cultural de Morelos.



Los registros fotográficos de esta época se constituyeron por rollos fotográficos de 35 mm (películas flexibles) los cuales pasaban a revelarse a los talleres de museografía por el Mtro. Alejandro Salinas Novión o en ocasiones por los mismos autores o tutores de cada proyecto, quienes imprimían en hojas de contacto o en formatos que iban desde 2x3 hasta 5x7 pulgadas. Todo este archivo fotográfico pasó a formar parte de la biblioteca del Centro INAH Morelos, siendo la arqueóloga Hortensia de la Vega quien clasificó el material en siete álbumes bajo el nombre de "Relación Fotográfica del Estado de Morelos"⁸. Puede decirse que estos álbumes dieron origen al archivo que un par de años más tarde se integraría en un proyecto llamado Fototeca, gracias al impulso que dio la Fototeca Nacional en 1993 al crear Fototecas regionales con la urgencia de rescatar, conservar y difundir la memoria visual en los estados.

Actualmente la misión de la Fototeca "Juan Dubernard" es ser una importante herramienta de apoyo a la investigación, así como atender a las diferentes necesidades de áreas como restauración, arqueología, antropología, arquitectura y de instituciones educativas o externas que lo soliciten. En el proyecto Fototeca seguimos en la labor de recuperar y custodiar imágenes con sentido pertinencia para la reconstrucción del pasado regional y nacional, promoviendo el valor de la imagen como patrimonio visual por medio de nuevas formas de disseminación.

No. de inventario: 3159,
*Festejo de San Isidro
Labrador (vinculado con
el ciclo agrícola) en la
capilla de San Miguel
Arcángel en Acatzingo,
Cuernavaca, Morelos.*
México. ca. 1970. Relación
Fotográfica del Estado
de Morelos, álbum 5.
Fototeca "Juan Dubernard"
Centro INAH Morelos.

- 1 Información extraída entrega de reconocimientos INAH 2011. Palabras del compañero Jorge Angulo Villaseñor. [Video] En Youtube: <https://n9.cl/sv26p>
- 2 Angulo, Jorge.1974. oficio núm. 74VI/73-31-166, Cuernavaca, Morelos, junio 6 de 1974.
- 3 Información recopilada del “Fondo Guerrero”, cuenta con una variedad de localidades y sitios arqueológicos registrados entre 1971 a 1980 principalmente de la Costa Chica y gran parte oriente del Estado. El archivo consta de películas flexibles de 35 mm e impresiones plata gelatina en formatos que van de 5x7 hasta 8x10 pulgadas.
- 4 Introduction. *In Ancient Chalcatzingo*, edited by David C. Grove, pp. 1-5. Austin: University of the Texas.
- 5 Información extraída de los siete álbumes bajo el título “*Relación Fotográfica del estado de Morelos*”. El archivo consta de películas flexibles de 35 mm y tiras de contacto de 35 mm.
- 6 Información aportada por parte de la arqueóloga Guadalupe Don Juan, profesora investigadora del Centro INAH Morelos, comunicación verbal. Junio de 2021.
- 7 Angulo, Jorge. Una visión del museo Cuauhnáhuac, Palacio de Cortes. Recopilación histórico-arqueológica del proceso de cambio en el Edo. De Morelos, INAH, pp. 228-234.
- 8 Información aportada por la arqueóloga Hortensia de la Vega, profesora investigadora del Centro INAH Morelos, comunicación verbal. Junio de 2021.

SOPORTES E IMÁGENES

Mayra Mendoza Avilés



La imagen bulliciosa de un mercado en domingo, constituye en sí misma un testimonio del patrimonio inmaterial. Ese espacio de vinculación territorial que al mismo tiempo evidencia costumbres y hábitos de consumo, algunos de ellos sobrevivientes al paso del tiempo que, Charles Burlingame Waite atestiguó con su cámara durante el porfiriato.

En los albores del México independiente, los principales mercados que abastecían la capital mexicana se ubicaban en las plazas del Volador, de Jesús, de Villamil, Santa Catarina y de San Juan. En esta última y durante el gobierno de Santa Anna -a mediados del siglo XIX-, se construyó el Mercado Iturbide aún cuando coloquialmente se le siguió llamado “de San Juan”, del cual, en la fotografía, se alcanza a vislumbrar un fragmento a extrema derecha. Desde tiempos prehispánicos el barrio de San Juan Moyotlan, donde se ubicó este mercado, fue un sitio dedicado al comercio, que se fue transformando al compás de la ciudad.

Es importante hacer notar que la acción al aire libre en las inmediaciones del mercado fijo, fue lo que llamó la atención del fotógrafo estadounidense. Productores y artesanos ofreciendo chiles, aguacates y hortalizas lo mismo que cazuelas, ollas y jarras de barro que transportaban en cacastles. Waite emplazó la cámara desde lo alto de la entonces calle de Los Camarones y el Puente de Peredo, para tener en perspectiva el flujo peatonal procedente desde San Antonio El Pobre, con la pulquería Primavera, en la intersección con

©464988

Charles Burlingame Waite.
*Mercado de San Juan en
domingo*, México D.F.,
ca. 1888. Secretaría de
Cultura-INAH-SINAFO-FN.



la 2ª de Chiquihuitera, en los terrenos que hoy ocupan las oficinas de Telmex y el STC Metro que a inicios del siglo XX engalanó la fábrica de tabaco de El Buen Tono, ejemplo del patrimonio industrial hoy extinto.¹

De frente al espectador quedaron registrados los tres cuerpos de la torre del templo de San Juan de la Penitencia con las accesorias de la esquina ocupadas por el depósito de cigarros “La Mascota”, una de las marcas de la tabacalera antes mencionada. Aún cuando la fotografía fue registrada bajo propiedad intelectual en 1905 como lo señala la inscripción, es posible que la toma sea cercana a 1888, un año previo a la compra del ex convento por parte del empresario Ernesto Pugibet, el fundador de esta fábrica.²


El empresario francés, no veía con buenos ojos a los comerciantes ambulantes que rondaban la plaza cercana al mercado por ello externó en diversas ocasiones la disposición de efectuar donativos monetarios para la formalización de sitio ajardinado como elemento de higiene. Aún cuando la Comisión de Parques y Jardines tenía afinidad por el proyecto, el Jardín Mociño se cristalizó hasta 1902, del que apenas se observa un conjunto arbolado en la Figura 2, que forma parte de los 7 registros efectuados por Guillermo Kahlo, para los Templos de Propiedad Federal, que constituyen el único testimonio fotográfico conocido de San Juan de la Penitencia, inmueble que se suma también al patrimonio arquitectónico perdido. Aquí la portada gemela como era



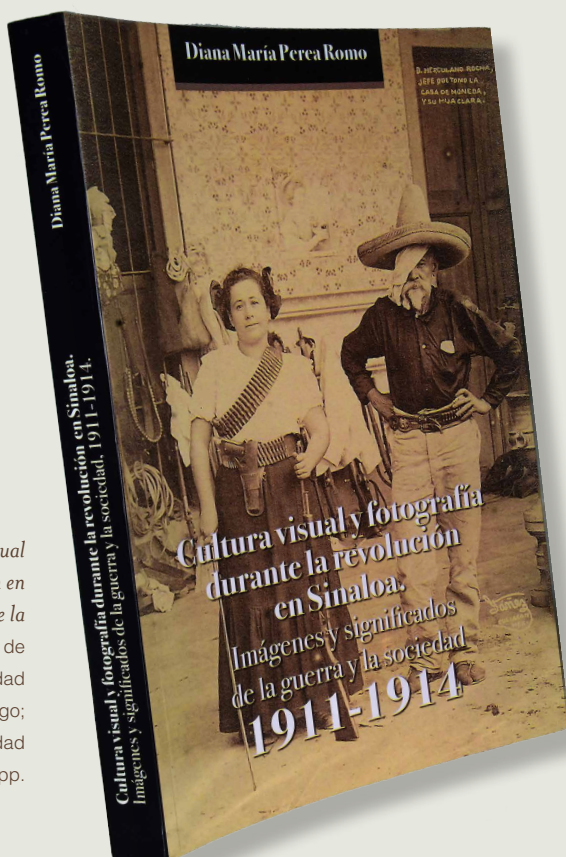
"Iglesia del Buen Tono", Capilla de Guadalupe, México D.F, 1916. Colección particular.

la regla para conventos coloniales de religiosas. El cielo interrumpido por los chacuacos de la cigarrera en la cuadra siguiente, corroboran las funciones de la tabacalera. Kahlo debió efectuar el registro entre 1905 y 1909 antes que el templo fuera demolido para construir la capilla de Guadalupe, obra de Miguel Ángel de Quevedo e inaugurada el 12 de diciembre de 1912, que sobrevive hasta nuestros días.

Gracias al registro de Kahlo, también es posible apreciar la reja del mismo convento en el coro alto, su emplazamiento original, ya que posteriormente sería colocada en el acceso al Castillo de Chapultepec.

- 
- 1 San Antonio El Pobre actualmente recibe el nombre de Ernesto Pugibet mientras que Chiquihuitera es la calle Buen Tono.
 - 2 La historia de la fábrica El Buen Tono se encuentra desarrollada en la tesis de doctorado, convertida en libro de Denise Helion, *Humo y Cenizas*. Los inicios de la publicidad cigarrera, INAH, México, 2013.

Diana María Perea Romo, *Cultura visual y fotografía durante la revolución en Sinaloa. Imágenes y significados de la guerra y la sociedad*, (Morelia: Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; Sinaloa: Facultad de Historia-Universidad Autónoma de Sinaloa, 2019), 312 pp.



Se ha dicho que las investigaciones sobre fotografía en México van hilvanando retazos, y que con el tiempo se teje más fino y amplio entre fragmentos de historias. Sabemos que los primeros estudios sobre la imagen fotográfica en México aparecieron en la década de los años setenta, y aún nos falta repensar aquellas historias, y tanto más por conocer. La investigación de Diana Perea suma piezas necesarias.

La autora muestra un conocimiento extendido y actual sobre los estudios sobre fotografía que se realizan en México y aporta luces para ampliar ese campo en el Occidente del país. Su trabajo se instala en la historia cultural, y luego de un capítulo teórico, define los procesos en relación con la fotografía que conformaron una cultura visual moderna: la aparición de la tarjeta de visita, de las tarjetas postales y la inserción del rotograbado en la prensa. De manera gradual va completando el panorama de los productos y prácticas relacionadas con lo visual en México al estallido de la Revolución.

Perea destiende un breve recuento sobre los retratistas mexicanos y extranjeros que se instalaron en Sinaloa en la segunda mitad del siglo XIX, y así encuentra la información de quien podría haber sido la primera mujer fotógrafa en Mazatlán, en 1900. Identifica también a la generación de fotógrafos que trabajaron en la época de diversificación de usos y prácticas de la fotografía en Sinaloa: Alberto W. Lohn, Alejandro Aréchiga Zazueta y Mauricio Yáñez.

Estos personajes fueron más allá del retrato y de las vistas, e hicieron circular imágenes cada vez más habitadas por vida y movimiento, Diana Perea advierte esas ligeras transformaciones en cada capítulo.

Analiza las imágenes realizadas fuera del estudio, hechas ya con las posibilidades de practicar la llamada “fotografía instantánea”, tanto en la cotidianidad como en la cobertura que la prensa ilustrada hizo de un acontecimiento particular: los funerales del gobernador Francisco Cañedo en junio de 1909.

El cuarto apartado lo dedica al retrato revolucionario en Sinaloa, en el que es particularmente interesante el análisis de la construcción de representaciones femeninas como la de Valentina Ramírez, quien formó parte de las fuerzas constitucionalistas y cuya figura se relacionó con la protagonista del corrido revolucionario –“si me han de matar mañana, que me maten de una vez”, refiere la autora-, y el de las narrativas cinematográficas y literarias que se asociaron con la coronela Ramona viuda de Flores.

Diana Perea revisa la publicación de fotografías de los revolucionarios en la prensa, distingue entre los retratos simbólicos, la fotografía que se practicó de una manera “más cercana a la mirada del aficionado que aprovechó las posibilidades de la instantaneidad”, y las escenificaciones dirigidas. Va tejiendo el proceso mediante el que “en el transcurso de los años revolucionarios las fotografías presentadas por la prensa local y nacional fueron evolucionando de las pautas del retrato canónico y los dispositivos visuales en el estudio, a la toma documental y el registro de los acontecimientos bélicos”. Con una comprensión muy clara del lenguaje fotográfico, que la autora enriquece con el análisis sociohistórico, su ejercicio avanza por categorías temáticas como “el maderismo y las escenas documentales”, “la amenaza zapatista”, “la presencia de Jesús H. Abitia en Sinaloa” y “mirar a los muertos”, expresiones que son fragmentos de algunos de sus apartados, que también tocan la fotografía de lo privado en esa época convulsiva, conservada en los álbumes familiares y difundida en la prensa.

Este libro no es sólo una historia de las imágenes de la Revolución, sino un estudio pionero sobre la fotografía en Sinaloa del que se desprende el análisis de numerosas formas de significar e imaginar aspectos de la realidad de aquellos años.



Eloy Valtierra, *El sentido de mirar: Los hermanos Valtierra en el fotoperiodismo mexicano*. (México: Ediciones sin nombre – Eikon producciones, 2018), 240 pp.

Entre las familias de fotógrafos dedicados a documentar la vida social

de nuestro país, es innegable la sólida presencia de los hermanos Valtierra Ruvalcaba, quienes en los últimos cuarenta años han ido construyendo una iconografía fotográfica de enorme peso social, político y simbólico a través de medios como Unomásuno, La Jornada, Cuartoscuro, Eikon. La historia profesional de Pedro, Eloy, Victoria y Rodolfo es valorada por el segundo varón en *El sentido de mirar: Los hermanos Valtierra en el fotoperiodismo mexicano*, con prólogo del periodista cultural y poeta José María Espinasa. A lo largo de 240 páginas y un cuerpo de 132 imágenes en gama de grises, el libro, impreso en un poco usual formato italiano que mantiene a buen tamaño el largo horizontal de muchas de las fotografías, contiene seis capítulos que conservan la estructura de tesis académica y no pierden oportunidad para dar un tratamiento apologético al clan de hermanos. Las menciones a rivalidades gremiales, condiciones de género, construcciones del discurso visual en la edición o intervención de la escena, aunque muy ocasionalmente mencionadas en superficie, quedan soterradas por constantes menciones a laureles recibidos, dedicatorias intelectuales, notoriedad mediática. Todo a favor del “noble oficio de informar”. Un aura deontológica y de excepcionalidad en el manejo de la cámara, protege el recuento historiográfico de los personajes principales del libro, dejando perder la oportunidad de un balance crítico de primera mano.

El primer capítulo sirve de cimiento apologético. Como buen fotógrafo que sabe indicar el sentido de un espacio, en las líneas iniciales el fundador de la agencia Eikon pone en claro su deseo de “proponer, a manera de contexto histórico, a los Valtierra como una continuidad que plasmó su propia huella entre otros casos de familias de fotógrafos, en la historia de la fotografía documental en México”. Los otros casos son los Valleto, los Casasola y los Mayo, quienes sumados a los Valtierra forman conjuntamente un arco histórico de la fotografía documental desde mitad del siglo XIX a nuestros días. Al dejar en manos de la “continuidad” y el “contexto histórico” la construcción del documentalismo, Eloy Valtierra intenta tomar distancia objetiva, documental. Pero más bien prepara un camino progresivo donde los cuatro hermanos son pináculo y encarnación del sentido de esa historia. La mención a otros notables fotodocumentalistas nacionales y extranjeros llegados a México, sirve de refuerzo retórico al lugar donde quiere posicionar su apellido.

Pero siempre documentalista, constructor de imágenes e imaginarios, el autor arma con una vasta cantidad de referencias la figura histórica de cada hermano. Los cuatro capítulos subsiguientes están dedicados a un nombre por turno, repitiendo algunos temas. El libro cierra con un “análisis de conceptos, temáticas y géneros”, a partir del estudio de imágenes de guerra y conflictos en Chiapas. Puntuales en fechas, nombres y lugares, abundan las menciones a agencias, revistas y diarios, directivos, editores, compañeros de trabajo y anécdotas (como la temprana relación de Pedro, humilde bolero, con las imágenes de cine y revistas ilustradas). El cuerpo de hechos e hitos, recubre de monumentalidad los nombres, particularmente en el tratamiento al segundo capítulo dedicado al autor mismo del libro.

Es gracias a la información historiográfica condensada que el libro consigue ser un buen aporte para el lector que requiera introducirse al marco del fotoperiodismo nacional desde 1976, cuando Pedro, el hermano mayor, inicia como fotógrafo profesional en Los Pinos. Esto es indicativo de que la presencia de los Valtierra, sobre todo la de los dos primeros hermanos, abarca el horizonte amplio y complejo de lo fotoperiodístico, sea como industria, comunicación, política, signo de historia. Quedará al lector la tarea de nuevos balances.



CONTRAPORTADA

© 455179 *CASA DESTRUIDA POR SAN JUAN, CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO, CA. 1913.*
COLECCIÓN FELIPE TEIXIDOR-FOTOTECA NACIONAL.
SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.

