

UNIVERSIDAD DE  
GUANAJUATO



CAMPUS LEÓN

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**  
**DOCTORADO INTERINSTITUCIONAL EN ARTE Y CULTURA**  
LGAC: ARTES VISUALES

---

**TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE**  
**DOCTOR EN ARTE Y CULTURA**

---

**FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO**

La fotografía como instrumento para el estudio y la salvaguarda del patrimonio.

La región lacustre de Pátzcuaro, Michoacán, México; como caso de estudio.

---

**SUSTENTANTE**

**Iván Holguín Sarabia**

**DIRECTORES**

**Dra. Beatriz Bastarrica Mora.** Universidad de Guadalajara

**Dr. Salvador Salas Zamudio.** Universidad de Guanajuato

**LECTORES**

**Dra. Claudia Rueda Velázquez.** Universidad de Guadalajara

**Dr. Benjamín Macedonio Valdivia Magdaleno.** Universidad de Guanajuato

**Dr. José Luis Rangel Muñoz.** Universidad de Guadalajara

*En el corazón de la fotografía  
está la poesía de la huella,  
del vestigio.*

**J.C. Lemagny**

## **Dedicatoria**

A mi familia, por ser el eje rector de mi vida y mi motivación para ser un mejor ser humano cada día.

A Blanca J. Holguín Quiñones, mi tía; por elegirme y no soltar mi mano, por ser mi soporte y darme hogar; por su esfuerzo, su generosidad y su amor incondicional e inagotable. Por enseñarme a caminar con integridad, a aspirar a un mejor presente y a trabajar con esmero y visión para el porvenir.

A Saúl Holguín Quiñones, mi padre; por su amor y enseñanzas, por ser mi inspiración académica y suscitar en mí, con su ejemplo, el deseo de conocer lo que existe más allá del horizonte; por enseñarme el cariño al terruño y el camino que siempre conduce a él.

A Eva María Sarabia Martínez (†), mi madre; por su amor infinito y perfecto; y su inmarcesible presencia en mi vida.

A Mariane Isabela Lassmann Klinckwort, mi compañera, cómplice y socia; por su amor, compañía, impulso, esfuerzo y paciencia. Por ser refugio y motivo.

A Kalid Holguín De La Rosa, mi hija; por ser mi maestra de vida.

A Dante Martínez Tejeda, mi papá por elección y mi guía; por sus enseñanzas, su cariño y su crianza dedicada.

A Sonia González Toledo, la bella y amorosa madre del hogar que siempre será mi casa y mi familia.

A María de Jesús Martínez Álvarez (†), mi abuela; por su amor y cuidados; por enseñarme a ver la vida con esperanza y alegría.

A Rosendo Sarabia García (†), mi abuelo; por su enorme ejemplo de superación personal, su amor al conocimiento, su sabiduría y su bondad.

A mis hermanos, Svetlana, Carla, Liliana, Hugo, Emma (†), Dante, Toño, Cosette y Edmundo; por su amor y complicidad.

A mis amigos: mi familia por elección; por su cariño, compañía, cuidados, consejos y complicidad.

A Pátzcuaro, Mich., el pueblo donde nací; y a San Bernardo, Dgo., el pueblo que me dió la vida.

A todos y a todo, gracias por ser y estar aquí.

**Iván Holguín Sarabia**

30 de octubre de 2025



## **Agradecimientos**

Llegar al término de este proceso formativo, es concluir una fase de un proyecto de vida que hoy -con el conocimiento adquirido y una visión más amplia de la realidad, siendo una mejor versión del ser que fui al inicio de este proceso- conduce mis pasos a nuevos horizontes personales, académicos y profesionales.

Este trabajo trajo consigo incontables e inefables satisfacciones a mi existencia, pero también implicó enormes retos y desafíos que fueron cumplidos gracias al apoyo de un vasto grupo de gente a quienes deseo expresar mi gratitud sincera:

A mi familia y amigos, por su soporte, cuidados, consejos e impulso para llevar esta obra a buen puerto.

A la Dra. Beatriz Bastarrica Mora, directora/sinodal de esta tesis doctoral; por su dedicada guía y acompañamiento académico, su orientación metodológica, sus observaciones puntuales, objetivas y constructivas, y su paciencia, invaluable.

Al Dr. Salvador Salas Zamudio, profesor de fotografía y director/sinodal de tesis de mi Maestría en Artes, y codirector/sinodal de esta tesis doctoral; por su cuidadosa guía y acompañamiento académico a lo largo de mi formación de posgrado, por su consejo profesional y personal siempre humano y cálido, y su amistad, invaluable. Y por la enorme longitud focal de su visión sobre la fotografía, que me ha compartido.

A ambos, mi agradecimiento por inculcar en mí el rigor académico que amerita un estudio de esta envergadura, y por ayudarme a cumplir puntual y

cabalmente este proceso académico que me permitió formarme como investigador en Arte y Cultura.

Al Dr. Benjamín M. Valdivia Magdaleno, sinodal/lector de mi tesis de maestría y de esta tesis doctoral; por su sensible y amplia visión del mundo, su admirable ejemplo académico, y su opinión y consejo siempre redactados con la mano noble de quien comprende que la sabiduría no precisa corazones de cardo y ceniza, sino almas que son faros o estrellas... que guían.

Al Dr. José Luis Rangel Muñoz, mi profesor de Antropología de Arte del DIAC y sinodal de esta tesis doctoral; por sus enseñanzas, su enorme disposición al diálogo para la construcción de ideas siempre abiertas a nuevas posibilidades de conocimiento, su amistad, y su enorme calidad y calidez humana.

A la Dra. Claudia Rueda Velázquez, sinodal de esta tesis doctoral; por su invaluable orientación y la certeza de sus observaciones, que sirvieron enormemente para ordenar y enriquecer el contenido teórico de esta investigación.

A mis profesores del doctorado: Dr. Tarik Torres, Dra. Ivy Jasso, Dr. Arturo Chamorro, Dr. Arturo Morales, Dra. Ma. Eugenia Rabadán, Dr. Cesar Correa y Dr. Jorge Fregoso (†); por la enorme magnitud de su enseñanza académica, que ilustró y dió claridad a mi pensamiento crítico y me permitió alcanzar este objetivo.

Y a la Dra. Vanessa Freitag, por enseñarme que, en el camino de la vida, hay obstáculos que deben necesariamente sortearse para continuar.

**Iván Holguín Sarabia**

30 de octubre de 2025

# ÍNDICE

• Dedicatoria .....	2
• Agradecimientos.....	4
• Resumen .....	9
• Abstract .....	10
INTRODUCCIÓN .....	11
CAPÍTULO 1	
FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO .....	43
• Patrimonio .....	43
○ Marco histórico.....	43
○ Definiciones, componentes y categorías del patrimonio.....	69
- Patrimonio cultural .....	75
▪ Patrimonio cultural inmaterial .....	78
▪ Patrimonio cultural material .....	83
- Patrimonio natural .....	85
- Patrimonio mundial / patrimonio de la humanidad .....	100
- Patrimonio biocultural .....	104
• La mirada fotográfica local, nacional e internacional en la región lacustre de Pátzcuaro, Michoacán, México. (1900-1950).....	109
○ Antecedentes geográficos e históricos .....	109
○ Archivos fotográficos históricos .....	192
- Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas (IIH) de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) .....	196
- Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro .....	239
- Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) .....	248

## CAPÍTULO 2

CATEGORÍAS DE ANÁLISIS .....	274
• Interpretación de la imagen.....	274
• El abordaje estético/artístico del patrimonio en la fotografía, como categoría de análisis .....	281
• El abordaje etnográfico / antropológico del patrimonio en la fotografía, como categoría de análisis .....	292
• El abordaje geográfico social / paisajista cultural del patrimonio en la fotografía, como categoría de análisis .....	304
• El abordaje transdisciplinar estético, etnográfico y geográfico social en la fotografía del patrimonio; como aproximación teórica.....	311
○ El aporte del abordaje estético/artístico .....	313
○ El aporte del abordaje etnográfico/antropológico .....	326
○ El aporte del abordaje paisajista cultural/geográfico social .....	331

## CAPÍTULO 3

CASOS DE ESTUDIO .....	336
• Muestreo .....	337
○ Muestreo en archivos fotográficos históricos.....	339
○ Muestreo en archivos fotográficos virtuales.....	340
○ Criterios teóricos y técnicos para la selección de casos de estudio ..	341
○ Tres obras / Tres autores.....	343
• Caso de estudio # 1 .....	344
○ Antecedentes históricos y descripción de la imagen .....	345
○ Relación intertextual con otras obras de la época .....	351
○ El abordaje artístico/estético .....	360
- Descripción técnica .....	360
- Estudio de composición.....	363
- El componente poético .....	366
○ El abordaje antropológico / etnográfico .....	369
- Ficha de análisis etnográfico .....	375
○ El abordaje paisajista cultural y natural .....	381

○ Importancia sociocultural y natural actual de los elementos representados .....	385
○ Revisitación geográfica .....	387
• Caso de estudio # 2 .....	391
○ Antecedentes históricos y descripción de la imagen .....	392
○ Relación intertextual con otras obras de la época .....	397
○ El abordaje artístico/estético .....	401
- Descripción técnica .....	401
- Estudio de composición .....	404
- El componente poético .....	406
○ El abordaje etnográfico/antropológico .....	407
- Ficha de análisis etnográfico .....	410
○ El abordaje paisajista cultural .....	414
○ Revisitación geográfica .....	418
• Caso de estudio # 3 .....	423
○ Antecedentes históricos y descripción de la imagen .....	424
○ Relación intertextual con otras obras de la época .....	429
○ El abordaje artístico/estético .....	432
- Descripción técnica .....	432
- Estudio de composición .....	437
○ El abordaje etnográfico/antropológico .....	443
- Ficha de análisis etnográfico .....	451
○ El abordaje paisajista cultural .....	457
○ Revisitación geográfica .....	460
CONCLUSIONES .....	470
• Limitaciones del estudio .....	481
• Propuestas para investigaciones futuras .....	483
REFERENCIAS .....	485
ÍNDICE DE IMÁGENES .....	501
ÍNDICE DE FIGURAS .....	509

## Resumen

Esta investigación es un análisis teórico desarrollado en el campo de los Estudios Sociales sobre Arte y Cultura, desde la Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento de las Artes Visuales; a través del cual, postulamos el uso instrumental de la fotografía como una expresión creativa y un objeto de análisis que posibilita el estudio sociocultural del patrimonio y abona a su salvaguarda, como memoria social, a partir del registro visual.

Este proceso supone una reflexión sobre cómo las fotografías contribuyen a la documentación, visibilización, identificación y difusión del patrimonio; y promueve el diálogo crítico sobre los retos que enfrenta su conservación en un contexto global en constante cambio, fomentando la conscientización social sobre la importancia de su preservación.

En este trabajo, estructuramos los lineamientos básicos de un método transdisciplinar para la expresión e interpretación de la fotografía del patrimonio como objeto significativo, que integra conocimientos que provienen de y aportan a: a) las artes, b) la antropología visual y c) el paisajismo cultural; con la finalidad de abordar los componentes estéticos, etnográficos y geográfico sociales de la imagen como categorías de análisis que posibilitan la significación de los elementos culturales, naturales y bioculturales del patrimonio documentados.

El estudio se centra en la región lacustre de Pátzcuaro, Michoacán, un territorio que atraviesa por una situación crítica de deterioro y pérdida de su patrimonio; y que ha sido objeto de una gran diversidad de miradas fotográficas en el tiempo, realizadas por autores locales, nacionales e internacionales.

**Palabras clave:** fotografía, patrimonio, memoria social, fotografía artística, fotografía etnográfica, fotografía geográfica, paisajismo cultural.

## Abstract

*This research is a theoretical analysis developed within the field of Social Studies on Art and Culture, specifically within the Visual Arts Line of Generation and Application of Knowledge. Through this analysis, we posit the instrumental use of photography as a creative expression and an object of analysis that enables the sociocultural study of heritage and contributes to its safeguarding as social memory through visual documentation.*

*This process involves reflecting on how photographs contribute to the documentation, visibility, identification, and dissemination of heritage. It also promotes critical dialogue about the challenges its conservation faces in a constantly changing global context, fostering social awareness of the importance of its preservation.*

*In this work, we structure the basic guidelines of a transdisciplinary method for the expression and interpretation of heritage photography as a meaning object. This method integrates knowledge derived from and contributing to: a) the arts, b) visual anthropology, and c) cultural landscape studies. The aim is to address the aesthetic, ethnographic, and socio-geographic components of the image as categories of analysis that enable the interpretation of the documented cultural, natural, and biocultural elements of heritage.*

*The study focuses on Pátzcuaro lake region, Michoacán, a territory experiencing a critical situation of deterioration and loss of its heritage; and which has been subject of a wide diversity of photographic gazes over time, created by local, national, and international photographers.*

**Keywords:** *photography, heritage, social memory, artistic photography, ethnographic photography, geographical photography, cultural landscape.*

# INTRODUCCIÓN

¿De qué forma y en qué magnitud nos afecta el deterioro y la pérdida del *patrimonio* (cultural y natural y biocultural) a nivel local, regional, nacional y mundial?

En la actualidad, el patrimonio tangible e intangible de una gran cantidad de regiones geográficas a nivel mundial, afronta condiciones adversas que ponen en riesgo su permanencia<sup>1</sup>; el cual, en conjunto, representa un desafío global que requiere atención urgente y acciones coordinadas para su salvaguarda y/o recuperación, así como su posible legado a las generaciones futuras.

Esta situación de afectación a los componentes naturales, culturales y bioculturales del patrimonio, que varía en intensidad y tipo dependiendo de la región geográfica, deriva en su mayoría de una convergencia de factores, como: el cambio climático; los desastres naturales; la pérdida de bosques, selvas y manglares; la sobreexplotación de recursos naturales no renovables; la sequía; la contaminación; la degradación ambiental; los conflictos armados; la pobreza; la desigualdad social; la migración; la transculturación; el crecimiento urbano desmedido; el turismo excesivo; la falta de políticas públicas y regulaciones en materia ambiental y cultural; la falta de proyectos y prácticas de conservación de los bienes culturales y naturales; el saqueo; entre muchos otros; que en su mayoría tienen un origen antropogénico.

---

<sup>1</sup> O que, incluso, han alcanzado el estadio de situación de riesgo y desaparición de una amplia lista de sus componentes.



En su informe “*World Heritage Outlook 3, a conservation assessment of all natural World Heritage sites*”, la *International Union for Conservation of Nature*, IUCN<sup>2</sup> (2020) indica que, al 2020, 28% de los sitios del Patrimonio Natural Mundial reconocidos por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, se encontraban en estado de amenaza y 4.7% se ubicaban en la lista de peligro, es decir, en estado crítico de conservación. Entre estos últimos, por ejemplo: la selva tropical de Sumatra, en Indonesia; la región de la Amazonia, en Brasil, Bolivia y Perú; o, en el caso de México, la Reserva de la Biósfera de la Mariposa Monarca, en los bosques de la región oriente de Michoacán; y las islas y áreas protegidas del Golfo de California.

Asimismo, hacia el 2020, en su reporte anual de actividades, la UNESCO advierte que uno de cada seis (16.6%) de los sitios del Patrimonio Cultural Mundial, y otros espacios pertenecientes al patrimonio local y regional de los distintos países del mundo, se encontraban en riesgo por el cambio climático y el impacto de la actividad humana sobre el entorno social y geográfico. Como ejemplo, en el caso de México podemos referir, por un lado, el incendio del templo Santiago Apóstol (S.XVI) de Nurío, Michoacán, ocurrido en 2021, que derivó en la pérdida total de diversos elementos artísticos y estructurales de esta obra arquitectónica novohispana<sup>3</sup>. Y, por otro lado, el derrumbe de la fachada sur de una de las dos

---

<sup>2</sup> Organismo internacional que funge como asesor oficial del Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO sobre temas de Patrimonio Natural y recursos ambientales.

<sup>3</sup> Ver, González, R. (2021). Apuntes para una teoría de la réplica: el incendio de Nurio

Disponible en:

<https://cultura.nexos.com.mx/apuntes-para-una-teoria-de-la-replica-el-incendio-de-nurio/>

pirámides (*yákatas*) del sitio arqueológico de Ihuatzio (S. X), Michoacán, sucedido en 2024; una de las principales zonas arqueológicas de este Estado y del país.

En otros datos, acorde con el Instituto de Investigaciones Ecológicas, IIEC (2025) de la Universidad Nacional de México, UNAM, hacia las primeras décadas del siglo pasado, México poseía un aproximado de 80 mill. ha. (millones de hectáreas) de superficie de bosques, selvas y manglares, que representaban más del 40% del área continental del país. En la actualidad, según las cifras de la Comisión Nacional Forestal, CNF (2025), subsisten aproximadamente 34 mill. ha. de estos ecosistemas; lo cual, significa que, en un lapso de 125 años, el territorio mexicano ha perdido aproximadamente 57.5%<sup>4</sup> de la totalidad de estos elementos, con las consecuentes afectaciones al patrimonio natural y cultural de nuestro país (y lo que esto representa como aporte al plano global), por ejemplo:

- La extinción de más de 129 especies animales y vegetales, como el oso grizzly mexicano (*Ursus arctos horribilis*) y el pájaro carpintero imperial (*Picidae campephilus imperialis*), debido a la pérdida de su hábitat en diversos estados del norte de México (Soto, 2025).
- El aumento en la temperatura ambiental. De 1900 a 2025, la temperatura a nivel global ha aumentado 1.5°C (WMO, 2025). 2024 fue el año más caluroso en México desde 1880 (ICAyCC, 2025) y en el mundo desde 1850 (WMO, 2025), llegando a alcanzar temperaturas extremas como las

---

<sup>4</sup> Cifras que, acorde con los datos estadísticos de organismos oficiales como la CNF y otros como PRONATURA, continúan en aumento.

registradas en las ciudad de Tepache, Sonora, México, que tuvo un record histórico de 52°C (Velázquez, 2024).

- La erosión del suelo, como la que se observa en grandes áreas de la Sierra Madre Occidental, en el estado de Durango, México, las cuales, hace algunas décadas se encontraban cubiertas de bosques de coníferas.
- El aporte de sedimentos a los cuerpos hídricos, debido a la erosión del suelo por la deforestación, que ha provocado el azolve y ha abonado a los fenómenos de desecación de lagos.
- Entre otros.

Aunado a ello, la Comisión Nacional del Agua (2025), CONAGUA, refiere que, en el año 2024, más de una tercera parte (38.1%)<sup>5</sup> del territorio nacional padeció una sequía que alcanzó una categoría tipificada como excepcional (D4)<sup>6</sup>; la cual, provocó un grave impacto sobre los recursos naturales (hídricos, forestales, agrícolas, flora, fauna, etc.) del país; principalmente, sobre los cuerpos de agua dulce (lagos, rios, presas, etc.), muchos de los cuales, como los lagos de Chapala, Cuitzeo, Pátzcuaro, Valle de Bravo, Yurira, Zumpango, entre otros de la región central y norte del país, se encontraban desde hace décadas en condición crítica por desecación<sup>7</sup> y cuyo deterioro ha impactado negativamente a estos ecosistemas

---

<sup>5</sup> Que representa un aumento del 6.9% respecto a los datos del año 2023 (CONAGUA, 2025)

<sup>6</sup> El nivel D4 en la Escala de Clasificación de Intensidad de Sequía, de acuerdo con el Monitor de Sequía de América del Norte (NADM), indica pérdidas excepcionales y generalizadas de cultivos o pastos, riesgo excepcional de incendios, escasez total de agua en embalses, arroyos y pozos; y probabilidad de una situación de emergencia debido a la ausencia de agua (CONAGUA, 2025)

<sup>7</sup> Entre otros factores, como: la sobreexplotación hídrica, el azolve, la contaminación, entre otros.

y al patrimonio natural vinculado a ellos, así como a los componentes socioculturales e identitarios asociados.

Un claro ejemplo de este fenómeno socioambiental, es el estado crítico en que se encuentra actualmente la Isla de Janitzio en el lago de Pátzcuaro, Michoacán; la cual, en 2024, estuvo a escasos metros de perder su condición insular<sup>8</sup> debido a la creciente desecación de la zona suroeste del lago<sup>9</sup>, área donde se ubicaron las antiguas islas de Jarácuaro, Tzentzenguaro, Tzipecua, Carián y San Pedrito, extintas en diversos momentos del S. XX (Medina, 2011). Fenómeno que ha derivado en una progresiva serie de afectaciones a los sitios, objetos y expresiones del patrimonio cultural y biocultural de las comunidades étnicas P'urhépecha que, desde la época precolombina, cohabitan la región. Por ejemplo, la paulatina pérdida de diversas actividades productivas como la pesca, la caza, el aprovechamiento de especies de fauna y flora acuáticas, la gastronomía, las artes populares, entre muchas otras, que forman parte esencial de identidad cultural y la cosmogonía de estos pueblos y que han derivado de la relación de sus habitantes con el entorno natural.

El panorama anterior, mixto y complejo, nos permite reconocer, en primer orden, una serie de diversos fenómenos y grados de afectación al patrimonio que acontecen a escala local, regional, nacional y global. Y, por otro lado, muy relevante, que el patrimonio no se remite exclusivamente a los sitios y objetos de valor histórico

---

<sup>8</sup> Acorde con los datos obtenidos *in situ* y registrados en bitácora de trabajo de campo, realizado el día 9 de mayo de 2024. (Holguín, I. y Díaz, D. 2024)

<sup>9</sup> Ver, anexo 1.

reconocidos oficialmente, sino también, a un conjunto vasto y diverso de prácticas sociales activas; que en su conjunto -comprendidos como bienes culturales, naturales y bioculturales- producen y reproducen memorias, identidades, relaciones sociales (Smith, 2006) y del ser humano con su entorno natural, así como sentido de pertenencia cultural y territorial.

Desde nuestra perspectiva, el patrimonio local, el de cada uno de los pueblos, el de cada territorio geográfico, forma parte de una entidad de dimensiones mayores: el patrimonio mundial. Por lo tanto, los procesos locales tienen un impacto -directo o indirecto, mayor o menor- en el entorno global; y viceversa. En este sentido, la afectación o salvaguarda de un solo elemento natural, cultural o biocultural, tangible o intangible, del patrimonio local -como componente integrador de valor simbólico, cultural o biológico- abona o afecta a la “homeostasis” del patrimonio, entendido como un sistema socioambiental no estático.

Desde una mirada abierta a una comprensión amplia del concepto de patrimonio <sup>10</sup>, reconocemos su noción como un producto y un proceso que suministra a los pueblos del mundo un sinnúmero de recursos sociales y naturales heredados del pasado, que perviven en el presente y que se transmiten luego a las generaciones futuras; los cuales, contribuyen a la revalorización continua de las culturas, de las identidades, de su pasado histórico, del presente y de su porvenir, de sus entornos culturales y naturales de desarrollo, y de los distintos elementos

---

<sup>10</sup> Abordado de manera extensa en el capítulo primero de esta investigación.

materiales e inmateriales que confieren sentido de pertenencia territorial a los pueblos del mundo (UNESCO, 1972).

Con base en el panorama general anteriormente expuesto, nos preguntamos, ¿es posible abordar esta problemática socioambiental desde el campo transdisciplinario de los Estudios Sociales sobre Arte y Cultura, ESAC, para contribuir a la generación de conocimiento que abone a la conscientización social en torno a la importancia de la salvaguarda de los bienes culturales, naturales y bioculturales?

Desde nuestra perspectiva personal, como creadores visuales con experiencia en investigación sobre patrimonio a través de las artes<sup>11</sup>, la respuesta a esta pregunta es afirmativa y nos sitúa en una postura abierta a la búsqueda de bases teóricas, herramientas metodológicas y procesos creativos para tal fin.

En este sentido, el presente trabajo de investigación emana como respuesta a esta problemática y recurre al campo de los ESAC, desde la línea de generación y aplicación del conocimiento de las artes visuales, para emitir un planteamiento teórico en torno al uso de la imagen fotográfica como un instrumento medial que

---

<sup>11</sup> Proyectos de investigación artística sobre el patrimonio realizados por el doctorante titular de esta investigación:

Holguín, I. (2000). *Poética visual para preservación natural*. CONACULTA-FONCA, a través del Sistema Estatal de Creadores de Michoacán. Cat. Jóvenes Creadores.

----- (2001). *Miradas de piel, senderos de tierra*. Cat. Investigación y preservación del patrimonio cultural tangible e intangible.

----- (2007). *Cuatro Rumbos. Atlas etnográfico de Michoacán*. CONACULTA. Cat. Investigación y preservación del patrimonio cultural tangible e intangible.

----- (2009). *Phyto-Fractal*. CONACULTA. Cat. Investigación y preservación del patrimonio cultural tangible e intangible.

puede abonar significativamente a la salvaguarda<sup>12</sup> del patrimonio desde dos vertientes:

- a) Como **memoria social** (en cuanto registro visual)
- b) Como **recurso crítico para la conscientización social** (en cuanto objeto de análisis) en torno a la relevancia del patrimonio, su revalorización y preservación.

Desde la invención de la fotografía y sus primeros usos como medio de registro visual<sup>13</sup>, hasta la actualidad del S. XXI<sup>14</sup>, en la “era” de la fotografía digital y los medios electrónicos de comunicación; la fotografía ha establecido y mantenido un estrecho vínculo con el patrimonio, desempeñando una relevante función en la

---

<sup>12</sup> En este punto del desarrollo de nuestra propuesta y para una adecuada comprensión del planteamiento teórico de esta investigación, nos resulta esencial abordar la noción del concepto de “salvaguarda” y su diferenciación categórica con los conceptos de “preservación”, “conservación” y “recuperación” que son empleados en el ámbito de la “protección” al patrimonio, y que, de manera común, consisten en acciones y conocimientos de diversa índole destinados a evitar el deterioro y la pérdida de los bienes culturales, naturales y bioculturales, para su permanencia. En términos generales, “salvaguarda” se refiere a medidas destinadas a “garantizar la viabilidad” del patrimonio, incluyendo la identificación, documentación, protección, promoción y transmisión de prácticas, conocimientos, expresiones, espacios y objetos, que los individuos y las comunidades consideran parte de su identidad. Implica “mantener vivo” el patrimonio a través la transmisión de conocimientos. Por otro lado, “preservación” se refiere al “resguardo anticipado” del patrimonio. En otro sentido, “conservación” se refiere a “mantener en buen estado” el patrimonio. Y por último, “recuperación” se refiere a “restaurar a su estado original” el patrimonio.

<sup>13</sup> Al respecto, podemos referir los primeros usos de la fotografía como instrumento documental en las expediciones geográficas decimonónicas, realizadas por autores como Félix Bonfils (1831-1885), Antonio Beato (1824-1906), Francis Frith (1822-1898), Henri Bécharde (1830-1889), entre otros; a través de las cuales, el patrimonio cultural y natural de diversos lugares de Medio Oriente fue registrado fotográficamente y difundido -luego- a través de álbumes fotográficos para su conocimiento público en Occidente, lo que propiciaría, décadas más tarde, el interés científico para la exploración y recuperación de diversos sitios arqueológicos como las Pirámides y la Efige de Gizeh, el Templo de Lúxor, etc.

<sup>14</sup> Como ejemplo actual y caso destacable, podemos referir la obra de Sebastiao Salgado (1944-2025) que documenta el patrimonio cultural y natural de diversos pueblos y territorios geográficos a nivel global -y múltiples problemáticas sociales y ambientales asociadas- a través de un ejercicio fotográfico de orden artístico, antropológico, sociológico y naturalista, creado con un sentido social tendiente a la divulgación, revalorización, concientización y salvaguarda de los bienes culturales y naturales.

documentación, el inventario (como objeto catalográfico), la divulgación (como instrumento de comunicación social), la revalorización (como recurso crítico para la concientización) y la salvaguarda (como memoria social) de los bienes culturales y naturales de las distintas sociedades y territorios geográficos del mundo.

Asimismo, la fotografía, en cuanto objeto material (tangible) o imagen digital (intangibile), posee, *per se*, un valor simbólico como objeto de análisis<sup>15</sup>; y puede, también, adquirir un valor patrimonial<sup>16</sup> como archivo o documento histórico. Cualidades que implican reconocer la importancia de estos documentos visuales como testimonios que registran el pasado y el acontecer de las sociedades, sus prácticas y objetos culturales, y sus entornos geográficos de desarrollo, para su estudio en el presente y su legado para la posteridad.

De tal forma, en este trabajo de investigación abordamos la imagen fotográfica vinculada al patrimonio, desde dos puntos de vista distintos pero sustancialmente complementarios:

- a) Como una **expresión visual** (estética, etnográfica, sociográfica, catalográfica, etc.) que posibilita el registro gráfico de los sitios, objetos y expresiones del patrimonio; los cuales, a su vez, poseen cualidades y valores propios de tipo histórico, estético, etnográfico, geográfico, etc.

---

<sup>15</sup> Como significante o representamen, en cuanto lenguaje icónico.

<sup>16</sup> A partir, principalmente, de las características históricas de la imagen y del motivo o tema documentado en ella.



- b) Como un **objeto de análisis** (estético, histórico, etnográfico, geográfico, etc.) que permite el estudio sociocultural de los elementos del patrimonio documentados en la imagen.

Desde ambas perspectivas, en este trabajo reconocemos que, a través de la fotografía, como expresión u objeto de análisis, se establece relación dialógica entre la mirada (selectiva e intencionada) del fotógrafo y el ojo (perceptivo y crítico) del lector; que es mediada por el motivo<sup>17</sup> (referente), los elementos formales y simbólicos de la imagen (significante) y la *memoria*; y deviene en el encuentro de “lo otro preexistente” que, a cada lectura, se recrea en el presente, y cuya interpretación y significación se actualiza y enriquece a cada nueva vista.

Es decir, en este juego de relaciones simbólicas, referente, significante y memoria, confieren a la fotografía un valor simbólico como objeto evocativo, reminiscencia, vestigio, indicio, estampa<sup>18</sup>, huella y testimonio visual, que constituyen a la imagen como un objeto *mnémico*<sup>19</sup> y la convierten en un espacio narratológico donde confluyen “espacio” y “tiempo” pasados que se resignifican a cada encuentro con el espectador o analista.

En este sentido, aunado al componente mnémico de la fotografía, la imagen como expresión o dato, abona sustancialmente a la construcción, reconstrucción y preservación de la propia *memoria social* (individual, colectiva, cultural y vernácula)

---

<sup>17</sup> Es decir, el referente, tema o elemento registrado/representado en la imagen.

<sup>18</sup> Determinada sustancialmente por la intencionalidad de mirada del fotógrafo y por la capacidad interpretativa del lector.

<sup>19</sup> Perteneciente o asociado a la memoria (RAE, 2025).

<sup>20</sup> al fungir como puente histórico entre el pasado y el presente; y, en ese ejercicio evocativo, al seleccionar y representar la memoria, puede influir en la narrativa cultural dominante en un determinado contexto social y posibilitar la concientización sobre el valor social y natural de sus componentes y relevancia de su salvaguarda.

De tal forma, la memoria, como componente inherente a la fotografía, participa en la atribución de sentidos y significados a la imagen y posibilita el conocimiento y/o reconocimiento del referente, *a priori* del encuentro de la imagen por el espectador y de la experiencia estética e interpretativa derivadas.

Pero también, la memoria, entendida como una serie de procesos mentales, culturalmente determinados, que permiten registrar, retener y recuperar información del pasado, ya sea en forma de imágenes, objetos, ideas o experiencias sensoriales, que son esenciales para el aprendizaje, la adaptación al entorno y la construcción de identidad; forma parte de otros procesos vinculados no sólo con la fotografía sino también con el propio patrimonio. La memoria, es esencial para que el patrimonio adquiriera sentido y significado. Sin las memorias tradicionales, es decir, aquellas transmitidas (de manera gráfica, oral, etc.) de generación en generación, los sitios,

---

<sup>20</sup> *Memoria individual e íntima*, que se conecta con experiencias personales y familiares.

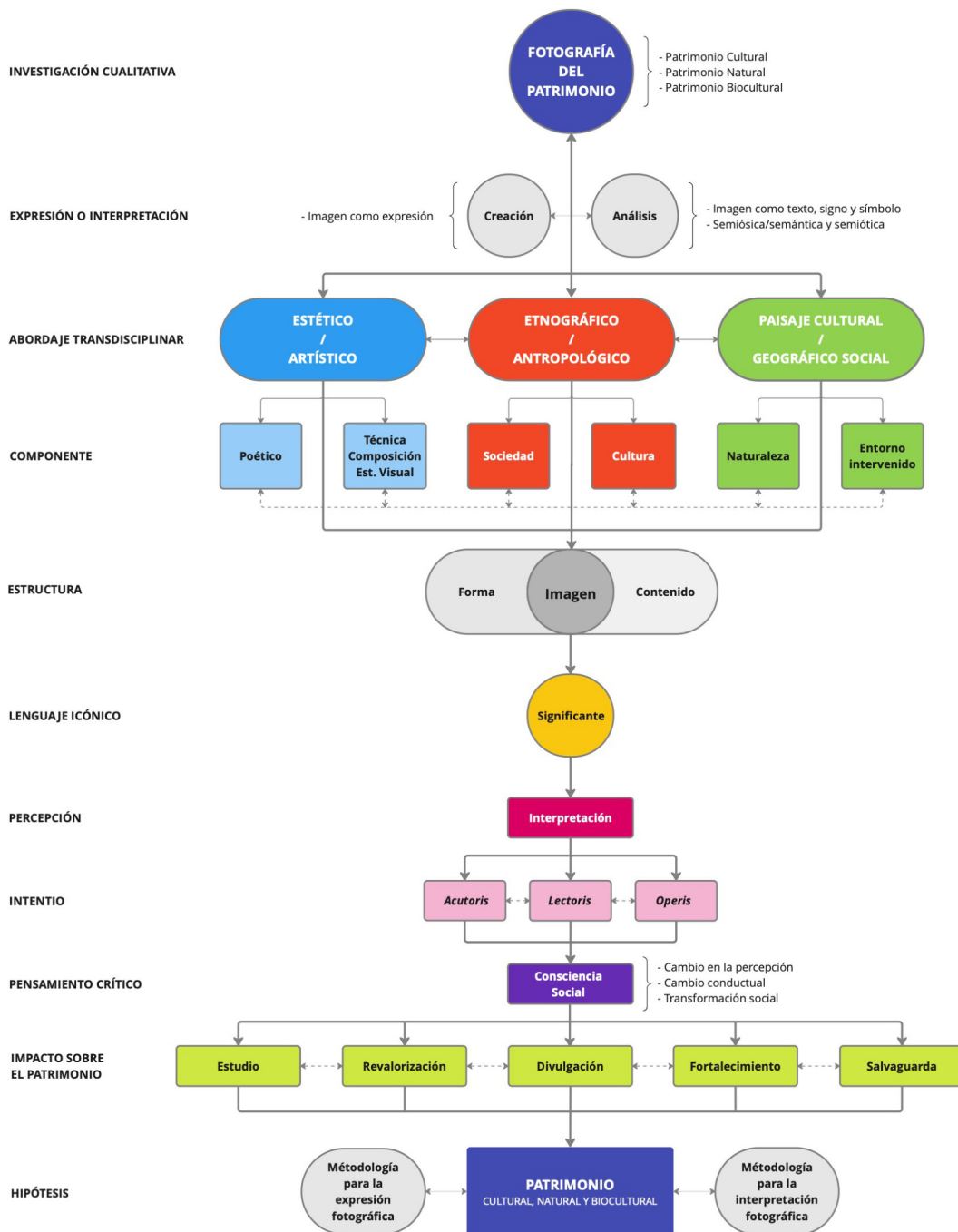
*Memoria colectiva*, que abarca las narrativas sociales, ideológicas y culturales compartidas, las cuales forman mitos, identidades y memorias nacionales. Aquí la memoria es más que recuerdo; es una construcción dinámica que reproduce y a veces tensiona identidades sociales y culturales complejas. (Ruiz-Domènec, 2016)

*Memoria cultural*, que refleja la relación emocional, identitaria y transmisión intergeneracional de significados vinculados al patrimonio tangible e intangible. Esta memoria se materializa en sitios, monumentos, prácticas, y objetos que funcionan como "lugares de memoria" que resguardan y transmiten historia y valores. (Viejo-Rose, 2015)

Memoria vernácula, vinculada a prácticas cotidianas y objetos comunes (como fotografías familiares), que median entre lo personal y lo colectivo, y que la fotografía capta y perpetúa como forma de memoria popular. (Al Sheikh, 2025)

objetos y prácticas patrimoniales no poseerían el componente emocional, social, histórico, identitario y de pertenencia que les otorgan los individuos y grupos sociales y que les confiere esa cualidad de elementos de valor cultural o natural excepcional.

El plano anteriormente expuesto nos permite afirmar que la fotografía del patrimonio, como expresión u objeto de análisis, se constituye simbólicamente de elementos de orden estético, socio cultural (etnográfico) y del entorno geográfico; y son -justamente- este tipo de componentes los que convocan nuestra atención para estructurar un supuesto teórico que postula, como hipótesis de esta investigación, que la expresión creativa y la interpretación de la imagen fotográfica, estructuradas desde una configuración transdisciplinar que conjugue el abordaje del patrimonio a partir de sus componentes artísticos (estéticos), etnográficos (antropológicos) y del paisaje cultural (geográfico sociales), como categorías de análisis, puede fungir como un instrumento medial y como un recurso creativo para el estudio, la revalorización, la divulgación, el fortalecimiento y la salvaguarda (como memoria social y como recurso crítico) del patrimonio cultural, natural y biocultural (figura 1).



**Figura 1**

**Mapa conceptual de la hipótesis**

Este proceso, se concibe como un aporte al conocimiento teórico sobre la fotografía artística, etnográfica y paisajista cultural, e implica una reflexión sobre cómo las imágenes fotográficas contribuyen al abordaje, la identificación, el estudio, la valoración y la difusión de los diversos bienes del patrimonio cultural, natural y biocultural<sup>21</sup>, y aporta al diálogo crítico sobre los desafíos que enfrenta su conservación en un mundo en constante transformación.

Para tal efecto, esta investigación se orienta, como caso estudio, en la región lacustre de Pátzcuaro, Michoacán, México, un territorio cuyo patrimonio cultural se encuentra estrechamente vinculado a su entorno natural, y es una de las áreas geográficas de este Estado históricamente más afectadas por la acumulación y combinación de efectos provocados por la actividad humana y cuyo mayor impacto se aprecia, principalmente, sobre el cuerpo del lago (Ramírez y Domínguez, 2013), que es elemento integrador más relevante del patrimonio biocultural de esta zona.

Según estos autores, el deterioro ambiental en esta región y el impacto directo de este fenómeno sobre los componentes culturales de la misma, que en su mayoría se encuentran íntimamente ligados al entorno natural, inició precipitadamente alrededor de la cuarta década del siglo pasado y, en la actualidad, se posee abundante evidencia científica que permite dimensionar la magnitud del

---

<sup>21</sup> Particularmente de la región geográfica que abordamos en nuestros casos de estudio, aunque, desde nuestra perspectiva, puede ser implementada en cualquier otro territorio.

impacto en el patrimonio <sup>22</sup>. Por enunciar algunas de ellas: la pérdida en la calidad del agua y la disminución del nivel del lago, el vertido de aguas residuales sin tratar de la mayoría de las comunidades de la ribera del lago; la deforestación, la escasez de la pesca, el cambio de actividades productivas, el turismo desmedido, la transculturación, la migración, la consecuente afectación a la identidad cultural, entre muchas otras.

La elección de esta zona geográfica como caso de estudio no es fortuita, sino, deriva de nuestro interés personal, identidad cultural y sentido de arraigo territorial, como nativos y habitantes de esta región.

Aunado a su belleza natural y su riqueza cultural, la región lacustre de Pátzcuaro representa un microcosmos de los desafíos que enfrenta la conservación del patrimonio a nivel global. El lago, los pueblos originarios, las tradiciones ancestrales, el paisaje cultural, y una larga lista de componentes materiales e inmateriales de su patrimonio, se encuentran amenazados o en crisis por múltiples factores, principalmente, la degradación ambiental, que impacta sobre el entorno natural y cultural. Tenemos una conexión personal profunda con este territorio, su historia y su acontecer actual, y nos encontramos motivados a contribuir a la preservación de su patrimonio, mostrando un compromiso con el lugar y su gente.

---

<sup>22</sup> Ver, Ramirez, J. y Domínguez, O. (2013). El lago de Pátzcuaro, un lago en decadencia. En, *Saber Más*, 02 (12). pp. 12-15 UMSNH. Disponible en, <https://www.sabermas.umich.mx/archivo/articulos/90-numero-12/181-el-lago-de-patzcuaro-un-lago-en-decadencia.html>

Por tanto, nuestra investigación no es un ejercicio puramente académico, sino una forma de responder a una inquietud personal y de aportar -con el conocimiento adquirido y derivado de este trabajo- a la protección de un legado que consideramos valioso para nuestra comunidad y para la humanidad. Nos interesa conocer y abonar al estudio y salvaguarda del patrimonio, desde lo local, y apotar al diálogo intercultural con otros actores de las comunidades de esta región y de otras latitudes, reconociendo la importancia de la investigación acción participativa y la colectividad.

Aspiramos a sumar al campo de la documentación y la comunicación visual del patrimonio de esta zona geográfica, reconociendo la capacidad de la fotografía (nuestra área de especialización profesional) no sólo como un registro o documento, sino como un medio para conectar a las personas con la historia y el enorno cultural y natural, y para promover la conciencia social sobre la necesidad de proteger el patrimonio como legado para las generaciones futuras. Encontramos en la fotografía un medio para inspirar acciones y fomentar la participación ciudadana en la conservación del patrimonio, con la esperanza de que nuestro trabajo pueda contribuir a la construcción de un futuro más sostenible y respetuoso con el pasado y el presente.

Asimismo, aspiramos a que el conocimiento derivado de este trabajo pueda ser implementado en otras regiones geograficas, con el mismo objetivo. Esta investigación, por lo tanto, se inserta en un proyecto más amplio de defensa del patrimonio como un bien común.

Nos resulta fundamental promover una visión del patrimonio como un recurso vivo y dinámico, que se transforma y se resignifica constantemente en diálogo con las comunidades y con el entorno.

En nuestro interés y búsqueda de un enfoque metodológico pertinente, estructuramos un *corpus* epistémico aplicable al ejercicio creativo fotográfico contemporáneo y al análisis de documentos fotográficos históricos, que nos ha permitido abordar y entender las imágenes fotográficas como portadoras de significados culturales, sociales e históricos. La integración de diferentes perspectivas disciplinarias ha sido esencial para comprender la complejidad del patrimonio y para desarrollar la propuesta que se desprende de nuestro análisis comparativo de diferentes enfoques teóricos en el campo de los estudios visuales y del patrimonio. Para ello, fue fundamental superar las nociones oficialistas del concepto de patrimonio para construir una noción de amplio enfoque, integradora, que tomara en cuenta y sumara las múltiples dimensiones que lo conforman: tangibles e intangibles, sociales, ambientales y bioculturales.

En este proceso, elucidamos que el estudio de la fotografía goza de un amplio *corpus* de autores que han abordado esta materia desde un punto de vista histórico, técnico, documental, estético, sociológico, semiótico, antropológico, paisajístico, naturalista, entre otras líneas de investigación, de las cuales, algunas de ellas se retoman en este trabajo como marco teórico. Sin embargo, sobre el estudio de la fotografía como un espacio narratológico donde confluyen, de manera transdisciplinar, el dato estético, etnográfico y paisajista cultural del entorno social y natural registrado, empleado como un instrumento medial y un recurso creativo para el estudio y la salvaguarda del patrimonio; no hemos encontrado información que



nos permita confirmar la existencia de investigaciones preliminares. De tal forma, podemos afirmar, aunque no de manera categórica, que el estado de la cuestión de este proyecto de investigación no se ha abordado previamente desde la perspectiva transdisciplinar propuesta.

Sobre *historia de la fotografía*, retomamos los trabajos de Sougez (1969), Newhall (2002), Debrouse (2005), y otros autores; a partir de los cuales, analizamos los antecedentes técnicos y sociales de esta materia, desde su invención (S. XIX) hasta finales del S. XX; destacando el trabajo de diversos científicos y fotógrafos internacionales que contribuyeron al desarrollo de esta materia y su utilidad -directa o indirecta- en el registro patrimonial. Con esta pauta, nos emplazamos en la observación y descripción general<sup>23</sup>, de un conjunto amplio de obras fotográficas de autores -locales, nacionales y extranjeros- creadas durante los años 1900 a 1950 en la región geográfica que aludimos como caso de estudio en México, que ponen en manifiesto diversos aspectos del patrimonio tangible e intangible de esta zona en esa época y que, en la actualidad, han adquirido una relevancia significativa por su valor cultural y ambiental y por su estado de conservación y/o deterioro.

Por otro lado, sobre el estudio de la *fotografía como objeto histórico y patrimonial*, retomamos algunos aspectos teóricos propuestos por Valdés (1998); Boadas, Caselas y Suquet (2001) y Burke (2005); que nos permiten reconocer las fotografías como objetos tangibles (en caso de las fotografías análogas) e inmateriales (en el caso de las fotografías digitales) que poseen un valor simbólico

---

<sup>23</sup> Como unidades de análisis.

como documentos visuales, como archivos, como testimonios, como depositarias de contenidos históricos, que posibilitan la identificación de obras, experiencias y conocimientos no verbales de las culturas del pasado para su análisis y resignificación en el presente y su legado para la posteridad; y -por tanto- son un valioso medio para la construcción y la reconstrucción de la historia y la memoria social.

Sobre el estudio de la *fotografía como manifestación estética* recuperamos diversas perspectivas teóricas propuestas por Benjamin (1931), Ingarden (1976), Prust (1985), Tatarkiewicks (2002), Baqué (2003), Cotton (2004), Han (2015) y otros autores; que exponen el valor de las imágenes como objetos creativos -que pueden poseer cualidades artísticas- que suscitan experiencias sensibles y conocimientos asociados a la *belleza* y otras categorías estéticas axiológicas<sup>24</sup>, que son determinadas por la intencionalidad del autor y el lector, quienes atribuyen a los elementos formales y conceptuales de la imagen, sentidos culturales, críticos, reflexivos y trascendentes, que posibilitan relaciones asociativas entre sujetos, espacios, objetos y acontecimientos, vinculados a su experiencia de vida y a la memoria.

---

<sup>24</sup> Según Oyarsun (2023), las categorías axiológicas vinculantes, son conceptos articuladores que permiten clasificar las dimensiones estéticas que caracterizan a las distintas experiencias sensibles que puede vivenciar un ser humano al enfrentar situaciones y objetos que le motivan a emitir “juicios de gusto” o “juicios estéticos”. Siendo el gusto, a su vez, la capacidad o facultad de discernimiento estético. Estas categorías, ampliamente descritas en los tratados de filosofía, desde Kant hasta los filósofos contemporáneos como Han, nos permiten establecer una lista más o menos definida de juicios de agrado o desagrado sobre la experiencia estética del espectador ante un determinado fenómeno u objeto cultural o natural: lo *bello*, lo *sublime*, lo *trágico*, lo *feo*, lo *grotesco*, lo *cómico*, etcétera, a los cuales se pueden sumar un vasto número de expresiones relacionadas, que se entrecruzan y crean diversas subcategorías.

Relacionado con lo anterior, en torno a los *fenómenos interpretativos de la fotografía*, atendemos a los estudios de Berger (1972), Sontag (1977), Panofsky (1983), Fontcuberta (1984) (2010) (2016), Gil (1994), Barthes (1999), Cros (2011), Eco (2001), Sorlin (2004), Iser (2008), Sánchez (2011), entre otros autores; a partir de los cuales, estructuramos un marco teórico que nos permite reconocer a las imágenes fotográficas como “objetos significantes” que forman parte de una cultura específica, cuya interpretación se encuentra determinada no sólo por las competencias intelectuales del lector y su marco de referencia social, sino -sobre todo- por los objetivos y la intencionalidad de mirada con los que se aborde el análisis; de forma tal que, la lectura de la imagen, es configuración cultural compuesta que adquiere sentido, efecto y significado a través de la comprensión y el dimensionamiento social de los elementos simbólicos que conforman la propia imagen y de los procesos de comunicación y percepción que intervienen en su creación y lectura; los cuales, definen los límites de su interpretación. Asimismo, a partir de estos autores, ponemos en relieve que la fotografía es un constructo cultural que adquiere sentido (social, histórico, estético, antropológico, científico, etcétera) únicamente ante la existencia de la mirada lectora; ante el escrutinio de la imagen por el espectador.

En torno al estudio de la *fotografía como objeto etnográfico*, nos apoyamos en las teorías de Collier (1975), Hernández (1998), Collier & Collier (1986), Brisset (1999) (2004), Martín (2005), Pink (2006), Sánchez (2006), Martínez (2009) y otros autores, que ponen en relieve el valor de la imagen como una expresión y un objeto cultural, a través de la cual establece la producción e interpretación de discursos y

sentidos sociales y pueden constituirse un sinnúmero de interpretaciones y significaciones posibles en torno al sujeto, el objeto o el espacio registrado; por lo tanto, puede ser una fuente de información etnográfica que facilita la expresión del fotógrafo y/o el acceso del lector/analista, a contextos socioculturales concretos y a su historia.

Con relación a la *técnica fotográfica*, los *elementos estructurales de la imagen*, la *composición* y los *procesos de postproducción*, retomamos los trabajos de Langford (1972), Dondis (1973) y Wong (2001), entre otros autores, que contribuyen significativamente a nuestra noción sobre el valor de estos aspectos como componentes esenciales de la imagen, que determinan la forma, abonan sustancialmente al contenido y actúan como significantes en la sintaxis de la imagen fotográfica. Asimismo, nos permiten reconocer su importancia en los procesos de comunicación gráfica que se establecen a través de la fotografía, entendida como un lenguaje icónico mediante el cual se efectúa la transmisión, recepción e interpretación de códigos, signos y símbolos.

Con relación a la fotografía como modelo de *registro* del territorio y el patrimonio, recuperamos diversas obras de autores como Niepce, Daguerre, Bonfils, Talbot, entre otros creadores del S. XIX, que fueron pioneros en esta materia y trazaron una pauta en los procedimientos técnicos, utilidades sociales y estéticas de la imagen fotográfica como instrumento para la documentación geográfica y sociocultural. Asimismo nos emplazamos en el análisis de un conjunto amplio de obras fotográficas de autores como Briquet, Strand, Waite, Scott, Starr, Weston, Modotti, Brehme, los hermanos Cachú, Casasola, Enrique Cervantes, Valdés, Zavala, Navarro, Mejía, Chávez, Flores, Desentis, Draper, Figueroa, Sierra; y el

trabajo de agencias como FEMA, CEPESA, POSTAMEX, ICA; entre otros; que documentaron la región lacustre de Pátzcuaro durante la primera mitad del S. XX y cuyas imágenes fungen como marco referencial de esta investigación para el estudio comparativo del patrimonio entre la época del registro y la actualidad, así como para la elección de nuestros casos de estudio.

Asimismo, a partir de los diversos conceptos de *patrimonio* y *paisajismo cultural*, desarrollados por instituciones como la UNESCO (1972) (1982) (2008) (2022) (2023), ICOMOS (1996), CRESPIAL (2023), entre otras; y con base en las perspectivas de autores como Casasola (1990), Fernández y Guzmán (2002), Arévalo (2004), Arizpe (2006), Ettinger (2010), Hernández (2016), Urquijo (2020), etc.; estructuramos una noción amplia, plural y vinculante de estos conceptos, que nos permitió comprender sus distintas dimensiones como componentes históricos, pero también como elementos “vivos” de un contexto sociocultural y ambiental actual que requiere atención urgente para su salvaguarda. Asimismo, este conocimiento, nos permitió ampliar nuestra percepción y análisis sobre los componentes del patrimonio y el paisaje cultural de la región que abordamos como caso de estudio.

Por último, retomamos diversos *estudios socioculturales y ambientales* sobre la región del lago de Pátzcuaro, realizados por Ramírez (1986), Punzo (2000), Alcalá (2008), Naranjo y Urquijo (2019), Medina (2011), Oliveros (2011), Ramírez y Domínguez (2013), Jolly (2015), Martínez (2016) (2021), Martínez y Pérez (2020), Holguín (2021), entre otros autores, que ponen en manifiesto diversos antecedentes históricos, geográficos, arqueológicos, ambientales, etc., relacionados con el patrimonio de esta región, que nos permiten comprender su relevancia cultural

histórica y actual, así como la pertinencia de su salvaguarda como elementos simbólicos e identitarios.

Con base en lo anterior, la presente investigación fue desarrollada desde un enfoque cualitativo basado en la teoría, a través de estrategias e instrumentos de tipo etnográfico, la exploración archivística, el análisis de documentos visuales, la investigación acción participativa y la experiencia fenomenológica.

Para tal efecto, el método de trabajo establecido en este trabajo, fue dividido en las siguientes fases:

1. Análisis genealógico de la relación fotografía-patrimonio.
2. Definición del concepto de patrimonio cultural, natural y biocultural.
3. Exploración de archivos fotográficos históricos para la identificación y selección de casos de estudio.
4. Estructuración de categorías de análisis del método transdisciplinar.
5. Análisis de casos de estudio a partir del método referido.

A través de este proyecto de investigación, reunimos, ordenamos, conjugamos, exploramos y ejercitamos una serie de procedimientos metodológicos que habrán de servirnos como fundamento y guía en los procesos teórico-prácticos que intervienen en la producción y el análisis de la fotografía del patrimonio, empleada como instrumento medial para el estudio y la salvaguarda del patrimonio como memoria social (en cuanto registro) y como recurso crítico (en cuanto objeto de análisis).

En el **capítulo uno** de esta investigación, titulado “Fotografía y Patrimonio”, respondemos al objetivo particular de realizar una aproximación genealógica al concepto de patrimonio, analizamos sus antecedentes históricos, definiciones,

componentes y categorías; y exploramos la interrelación que ha establecido esta materia con la fotografía desde su invención en la tercera década de S. XIX.

Asimismo, en este capítulo, realizamos un trabajo de exploración documental en diversos acervos fotográficos históricos, institucionales y privados, como el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; el Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro, Michoacán; la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia; el repositorio multimedia del Instituto de Arte de Chicago, EEUU; la fototeca digital de la Universidad Metodista del Sur, de Texas, EEUU; la colección digital México en Fotos; el archivo fotográfico histórico de la Fundación ICA; entre otros.

Este proceso, tuvo como finalidad, identificar, seleccionar y analizar una serie de obras fotográficas de autores locales, nacionales y extranjeros, que registraron la región lacustre de Pátzcuaro durante la primera mitad del S. XX. Con base en estas imágenes, estudiamos la diversidad de miradas fotográficas (documentales, artísticas, comerciales, etc.) que abordaron el patrimonio cultural, natural y biocultural de esta zona geográfica en una época en que sus componentes se encontraban en condiciones de conservación reconociblemente “sanas” previo a su declive, el cual, tuvo inicio hacia esa misma época y ha mantenido un avance progresivo hasta el presente. Asimismo, con referencia en estas piezas fotográficas, realizamos una comparativa y una reflexión crítica sobre el estado de conservación y la relevancia social de esos componentes del patrimonio en el presente.

El **capítulo dos**, titulado “Categorías de Análisis”, responde al objetivo específico de estructurar, con base en el marco teórico, las características generales de un método para la expresión y la interpretación de la fotografía del patrimonio,

estructurado a partir de los componentes estéticos, etnográficos, y geográfico sociales, de la imagen; el cual, se constituye como un conocimiento transdisciplinario que emana de y abona a: a) la fotografía artística, b) la antropología visual y c) el paisajismo cultural, como materias de estudio.

En ese sentido, estructuramos una serie de categorías de análisis para el abordaje de la imagen, que atienden a los componentes referidos (estéticos, etnográficos y geográfico sociales) en dos momentos de significación: i) su *creación* y ii) su *lectura*.

De tal forma, en este capítulo desvelamos, en primer término, que el abordaje del *componente estético* del patrimonio en la fotografía, como categoría de análisis, implica la manifestación y atribución de sentidos culturales en la imagen a partir de los elementos poéticos de: a) la imagen como expresión y objeto visual, y b) los propios elementos del patrimonio registrados/representados en la imagen; con base en sus elementos formales y conceptuales.

En segundo término, desvelamos que el abordaje del *componente etnográfico* del patrimonio en la fotografía, como categoría creativa y de análisis, supone la manifestación -en la imagen- de elementos culturales diversos de un determinado entorno social, que son configurados por los objetos y expresiones que confieren identidad a los individuos y/o grupos.

En tercer término, ponemos en relieve que el abordaje del *componente geográfico social* del patrimonio en la fotografía, como categoría de análisis, se vincula con la documentación y visibilización de los elementos paisajísticos culturales y naturales; que, en su interacción, determinan un espacio geográfico



intervenido y transformado por el ser humano, donde se desarrolla una sociedad, y se relacionan con las formas tradicionales de vida.

Por último, definimos las características de un tipo de abordaje transdisciplinario del patrimonio en la fotografía, como aproximación teórica, que articula las categorías anteriormente referidas; a partir del cual, estructuramos el método para la expresión y la interpretación de la imagen fotográfica propuesto en esta investigación.

El **capítulo 3**, titulado “Casos de Estudio”, responde al objetivo particular de realizar, a partir del método transdisciplinar referido, el análisis de tres obras fotográficas históricas creadas durante la primera mitad del S. XX, con el objetivo evidenciar las características generales del estado del patrimonio en esta región hacia la época de registro de esas imágenes y efectuar un análisis comparativo con su estado conservación en la actualidad. Proceso, que nos permite comprobar la utilidad de la fotografía en el estudio y la salvaguarda del patrimonio como memoria social (en cuanto registro visual) y como recurso crítico para la conscientización social (en cuanto objeto de análisis) en torno a la relevancia de la revalorización y preservación.

En el primer apartado de este capítulo, se describen los procedimientos generales del muestreo realizado en los acervos fotográficos históricos consultados<sup>25</sup>, y se exponen los criterios teóricos y técnicos implementados para la selección de las piezas fotográficas que se abordaron como casos de estudio.

---

<sup>25</sup> Referidos en el capítulo 1 de esta investigación.

Posteriormente, en el segundo apartado de este capítulo, desarrollamos *in extenso* el estudio de estas fotografías a partir de un modelo de análisis multifactorial que nos permitió la interpretación de los elementos del patrimonio registrados en ellas. Para tal efecto, el modelo de análisis implementado consistió en el estudio de los siguientes aspectos:

- Antecedentes históricos y descripción de la imagen
- El abordaje artístico / estético
  - Descripción técnica
  - Estudio de composición
  - El componente poético
- El abordaje antropológico / etnográfico
  - Ficha de análisis etnográfico
- El abordaje paisajista cultural y natural
- Importancia sociocultural y natural actual de los elementos representados en la imagen
- Revisitación geográfica

Bajo este planteamiento, el primer caso de estudio abordado en este capítulo, corresponde a una fotografía titulada “Mirador Tariácuri” (imagen 57, p. 339), rubricada “Valdés Foto”, cuya autoría es atribuida a Guillermo Valdés, fotógrafo local establecido en la ciudad de Pátzcuaro durante la primera mitad del S.XX.

Esta imagen, realizada Ca. 1936-1940, capturada desde lo alto del cerro de “El Estribo”<sup>26</sup>, es un registro panorámico de la región sur del lago de Pátzcuaro, que expone diversos aspectos del patrimonio y el entorno geográfico de esta zona, entre ellos: el lago y sus islas<sup>27</sup>, algunas poblaciones ribereñas<sup>28</sup> y los elementos arquitectónicos del mirador<sup>29</sup>.

La relevancia de esta fotografía, aunado a sus cualidades estéticas y etnográficas, radica en su valor documental como testimonio histórico del estado de conservación del entorno natural de la cuenca del lago hacia esa época, que evidencia la gran extensión de este cuerpo de agua y la -entonces vigente- condición insular de las islas ubicadas en la zona del litoral sur, las cuales perdieron esta cualidad en distintos momentos de la segunda mitad del S. XX debido a la paulatina desecación del lago.

El segundo caso de estudio, corresponde a una fotografía titulada “San Pedrito - Lago Pátzcuaro”, rubricada “Zavala Fot.”, obra atribuida a Gabriel Zavala Garibay; autor que desarrolló una amplia serie de registros fotográficos de esta región durante la primera mitad del S.XX, los cuales, en su mayoría, fueron empleados como tarjetas postales.

---

<sup>26</sup> Conocido hacia esa época como cerro de “Los Balcones”.

<sup>27</sup> Con excepción de las islas de Jarácuaro y Tecuenita, en la imagen se observan, al centro del lago, las islas de Janitzio, Yunuen, Tecuena y Pacanda. Y, en la orilla sur, Urandén de Morelos, Urandén de Morales, Carián, Tzipecua y San Pedrito.

<sup>28</sup> Tzentzenguaru y Huecorio.

<sup>29</sup> El kiosco, la réplica de una estructura arqueológica y la escalinata que conduce a la cima del cerro; edificados por Luis Ortiz Lazcano en 1936.

Realizada desde la orilla sur del lago, Ca. 1930, esta imagen documenta diversos aspectos del patrimonio natural y cultural de la isla y de su entorno geográfico, entre ellos, los espacios arquitectónicos edificados en su y el propio cuerpo hídrico, que, hacia esa época, rodeaba totalmente la ínsula. principalmente. La relevancia de esta obra, aunado a sus extraordinarias cualidades técnicas y estéticas<sup>30</sup>, radican fundamentalmente en su valor histórico como registro de la extinta condición insular de este territorio, fenómeno acontecido durante las décadas siguientes a la realización de esta imagen, debido a la deseacación de esa zona del lago.

El tercer caso de estudio, corresponde a una fotografía titulada “Janitzio, Mexico”, una de las piezas artísticas más representativas del autor estadounidense Edward Weston, quien fue uno de los fotógrafos vanguardistas más sobresalientes del S. XX, que desarrolló una importante parte de su carrera en México durante la tercera década de ese siglo.

Realizada en el año 1926, desde la isla de Janitzio situada en la zona central del lago de Pátzcuaro, esta fotografía registra un fragmento del paisaje cultural de esta población población P’urhépecha, así como algunos aspectos geográficos de la zona oriente de la ribera del lago. En la imagen, se encuentran documentados diversos elementos del patrimonio cultural, natural y biocultural de esta región, entre

---

<sup>30</sup> Como la gran mayoría de fotografías que se conservan de este autor.

los cuales, sobresalen, el lago<sup>31</sup> y la arquitectura vernácula (en su tipología de vivienda).

La relevancia de esta imagen, radica -entre otros aspectos- en su impecable calidad técnica, sus cualidades estéticas como obra artística y su valor documental e histórico como un objeto etnográfico que nos permite, por un lado, identificar, valorizar y dimensionar la relevancia social de los componentes del patrimonio registrados en la imagen, específicamente la arquitectura y el paisaje cultural de la isla, que sufrieron una drástica transformación a partir de la segunda mitad del S. XX, luego de la introducción de técnicas modernas de construcción, que llevaron a esta manifestación cultural a un drástico declive en sus componentes tradicionales y a su casi total desaparición en la actualidad.

Una vez realizado el análisis de estas obras y para finalizar este documento académico, en la sección de **conclusiones** exponemos los aportes principales de esta investigación, las limitaciones del estudio y las propuestas para investigaciones futuras que pudieran constituirse a partir de este trabajo.

Entre ellos, reconocemos el aporte de este trabajo académico a los Estudios Sociales sobre Arte y Cultura, desde la línea de las Artes Visuales, como un conocimiento teórico sobre la fotografía (artística, documental, etnográfica, histórica, geográfica, etc.) que contribuye al estudio y la salvaguarda simbólica del patrimonio

---

<sup>31</sup> Elemento que, como se aprecia en líneas anteriores, se aborda de manera común en nuestros tres casos de estudio, debido a su relevancia por ser el elemento más relevante e integrador del patrimonio de esta región, y también el más afectado, cuyo deterioro, a partir de la segunda mitad del S. XX, ha impactado directa y negativamente a los demás componentes del patrimonio de esta región por estar íntimamente vinculados a este y determinados por sus condiciones.

como memoria social -a través del registro visual- y como objeto para el análisis sociocultural de sus componentes.

Asimismo, este trabajo aporta al diálogo crítico sobre el estado actual de conservación de los recursos culturales, naturales y bioculturales de nuestro planeta, en un momento histórico que requiere acciones coordinadas desde distintas áreas del conocimiento que promuevan el estudio del patrimonio y abonen a la conscientización social sobre la importancia y necesidad de revalorizar y salvaguardar estos bienes y evitar el avance de su deterioro o su pérdida.

En este orden de ideas, esta investigación contribuye a esta labor, desde lo local, al abordar el patrimonio de la región lacustre de Pátzcuaro, Michoacán, México, en virtud de la condición crítica de deterioro en que se encuentran un gran número de sus componentes naturales, culturales y bioculturales,

De igual forma, este trabajo abona al conocimiento histórico sobre un conjunto de amplio de autores y obras que documentaron fotográficamente esta región durante la primera mitad del S. XX y ponen en evidencia el estado de conservación de distintos de estados de conservación de diversos componentes de su patrimonio, algunos de los cuales se encuentran actualmente extintos pero han quedado preservados en la memoria social a través de la imagen.

Entre las limitaciones del estudio realizado, destacamos, entre otros datos: la escasa cantidad de acervos, archivos fotográficos históricos y otras fuentes de consulta de imágenes; el reducido número de piezas fotográficas originales localizadas y la poca información catalográfica obtenida sobre las fotografías recuperadas; lo cual, restringió el alcance de nuestro análisis en lo que respecta a la identificación de técnicas fotográficas; autores; fechas; espacios, objetos y

manifestaciones del patrimonio; entre otros datos relevantes; que pudieron enriquecer el contenido de este trabajo.

Sobre las propuestas para futuras investigaciones académicas, nuestro interés primario se orienta a profundizar -desde las Líneas de Generación y Aplicación del Conocimiento de los Estudios Sociales en Arte y Cultura, y las Artes Visuales- en el estudio del *componente mnémico* inherente a la fotografía y el uso de la imagen como recurso creativo y crítico para el estudio y la salvaguarda del patrimonio.

Para finalizar este apartado introductorio y dar paso al contenido capitular de esta tesis, deseamos manifestar nuestro *statement* como investigadores y hacedores de la fotografía desde una intencionalidad de mirada analítica y creativa que sitúa a la imagen como un instrumento para el abordaje de la otredad, que aspira a contribuir

Respecto ello, al hablar de otredad no lo hacemos desde una perspectiva que pone foco exclusivamente en el ser humano, sino desde una intencionalidad de mirada amplia, inclusiva, que abarca lo otro natural, lo otro geográfico, las otras formas en que la realidad se desarrolla alrededor nuestro; aspirando a la comprensión de nuestro contexto desde otras posibilidades epistémicas, poniendo en diálogo conocimientos que vienen de otras raíces; abordando a nuestro entorno socio-cultural y natural desde otros enfoques, transdisciplinarios, multi y pluriculturales, transversales, multiversales; aproximándonos a otras formas posibles de conocimiento, que contribuyan a la idea Souciana de que un mundo mejor es posible, y que, a pesar de todo y de todos, aún es viable conseguirlo.

# CAPÍTULO 1

## FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO

Es la memoria del pasado  
la que nos dice  
por qué nosotros somos lo que somos  
y nos confiere nuestra identidad.

**Umberto Eco**

### **Patrimonio**

#### **Marco histórico**

En los albores del siglo XIX, surgen en Europa los primeros actos de concientización en torno a la preservación de los bienes materiales históricos y los bienes del entorno natural de valor cultural; visiblemente afectados, hacia entonces, por causas antrópicas como las guerras y revoluciones sociales e industriales de la época en curso y de los siglos pasados. (Araujo, 2010, p.1)

Innumerables eventos históricos, como las ocupaciones colonialistas a territorios de los cinco continentes, entre las cuales destacan las Guerras de la Revolución Francesa (1792-1802), las Guerras Napoleónicas (1803-1815), la colonización francesa e inglesa en África, las Guerras Británicas (1812), la Guerra de Crimea (1853-1856), entre otros de la misma índole; trajeron consigo el daño, destrucción y/o hurto de los bienes culturales y naturales de los pueblos y civilizaciones dominados. Práctica común durante los periodos bélicos, empleada de forma sistemática en toda la historia de la humanidad, como estrategia para



promover el daño a la memoria social, la aniquilación de la identidad cultural y territorial, y el daño al legado histórico de las naciones y pueblos invadidos<sup>32</sup>.

En este orden de ideas, destaca un fenómeno histórico peculiar: la Revolución Industrial (1760-1840), originalmente gestada en Inglaterra, pero extendida, en esa misma época, a todos los países de Europa y del mundo. Proceso que representó un episodio de cambio tecnológico y social, que, sin denostar sus incontables aportaciones al desarrollo científico y tecnológico de la humanidad, repercutió también de forma negativa, y, en ocasiones, irreversiblemente, sobre los bienes materiales y naturales de valor cultural a nivel global.

Entre estos hechos, podemos destacar, por ejemplo, la ocupación y el reparto colonial del continente africano (por parte de Francia, Inglaterra, Portugal, España, Italia, Alemania y Holanda, y otros países) como territorio para el abastecimiento de insumos y materias primas para la industrialización de Europa. Hecho que derivó en la destrucción generalizada de bienes materiales históricos, culturales y entornos ambientales naturales de las poblaciones nativas de ese continente. Sitios históricos y naturales que fueron intervenidos y explotados por los países dominantes, bajo el manto civilizador del incipiente “desarrollo y progreso industrial”: vastas extensiones de suelo que fueron deforestadas y convertidas en campos agrícolas o minas a cielo abierto; espacios ceremoniales, rituales o de culto, que fueron destruidos para el levantamiento de emplazamientos tecnológicos, fábricas, edificios, etc.

---

<sup>32</sup> En este tenor, cabe recordar el impacto sobre los bienes culturales y naturales de las civilizaciones nativas de América como consecuencia de la Conquista inglesa, española y portuguesa: la destrucción de edificaciones y centros ceremoniales, el hurto de bienes culturales materiales, la degradación de los entornos naturales, la imposición de nuevas doctrinas religiosas y transculturación en detrimento de la cosmogonía étnica de los pueblos nativos, etc.

Este conjunto de hechos históricos, entre muchos otros que, durante siglos pero sobre todo durante gran parte de siglo XIX, afectaron de forma tangible a los bienes culturales y naturales de diversos territorios del mundo, propiciaron, en el año de 1874, la celebración de la Conferencia de Bruselas<sup>33</sup>, para la constitución de un tratado internacional para la protección de sitios culturales, monumentos históricos, obras artísticas y científicas, durante tiempos bélicos y de conquista, para evitar su destrucción o degradación intencional.

No obstante, la relevancia de este evento, este tratado no fue validado por falta de acuerdo entre los Estados convocados. Sin embargo, sentó un precedente en la materia, que fructificaría, casi 30 años después, en la primera Conferencia de Paz de La Haya<sup>34</sup>, en 1899, donde estos esfuerzos fueron retomados.

En esa misma centuria, ante la relevancia del valor cultural de diversos bienes históricos y naturales, según Hernández (2016), surgen en Europa las primeras formas de uso popular del concepto de *patrimonio*, en una forma de uso cohesionado con los bienes materiales como monumentos, obras de arte, piezas y edificaciones arqueológicas, libros y manuscritos, etcétera; surgiendo, a partir de

---

<sup>33</sup> La Conferencia de Bruselas, fue una convención internacional convocada por iniciativa del Zar Alejandro II de Rusia, con participación de 15 países europeos. En el artículo 8 del acta de acuerdos de esta convención, se establece que: “los bienes de los municipios, los de las instituciones dedicadas a la religión, la caridad y la educación, las artes y las ciencias, aun cuando sean propiedad del Estado, serán tratados como propiedad privada.” Por tanto, “toda incautación o destrucción, o daño intencional a, instituciones de este carácter, monumentos históricos, obras de arte y ciencia debe ser objeto de procedimientos judiciales por parte de las autoridades competentes.” (International Committee of the Red Cross, 2023)

<sup>34</sup> Convención internacional convocada por el Zar Nicolás II, en la que participaron diversas potencias mundiales y Estados minoritarios de Europa, así como algunos países de Asia y México. Su principal objetivo fue debatir acerca de la paz y el desarme; pero supuso un avance en materia de protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado. (Organización de las Naciones Unidas, 2023)

ello, expresiones coloquiales como *patrimonio monumental*, *patrimonio artístico*, *patrimonio arqueológico*, *patrimonio bibliográfico*, *patrimonio natural*, etcétera.

Momento histórico que representa el advenimiento de una nueva acepción del concepto de patrimonio, en tanto bienes materiales y naturales, de valor cultural, que se sumó a la noción comúnmente establecida del patrimonio, comprendida como bienes materiales heredados de valor económico; aspecto que abordaremos de manera amplia en el apartado correspondiente al marco histórico y definiciones del concepto de patrimonio cultural y natural.



**Imagen 1**

***Vista desde la ventana en Le Gras***

Joseph Nicéphore Niépce

1826

Saint-Loup-de-Varennnes, Francia

Heliografía

16.2 x 20.2 cm

Placa original



**Imagen 2**

***Vista desde la ventana en Le Gras***

Joseph Nicéphore Niépce

1826

Saint-Loup-de-Varennnes, Francia

Reproducción de la placa heliográfica original

1952

Helmut Gernsheim & Kodak Research Laboratory Harrow, Inglaterra

Impresión en plata y gelatina con acuarela

20.3 x 25.4 cm

En ese contexto histórico, hacia 1824, se inventó la *fotografía*; propiciada por la evolución tecnológica y científica de la Revolución Industrial, a partir de los procedimientos fisicoquímicos efectuados por el francés Joseph Nicéphore Niépce (imágenes 1 y 2), que fueron precedidos por los experimentos científicos desarrollados en décadas anteriores<sup>35</sup> por Jacques Alexandre Cesar Charles<sup>36</sup>, Carl Wilhelm Scheele<sup>37</sup>, Thomas Wedgwood<sup>38</sup> y Sir Humphrey Davy<sup>39</sup>.

Las imágenes anteriores, corresponden a la primera fotografía permanente documentada de la historia. Fue realizada por Nicéphore Niépce en 1826. Se trata de una heliografía sobre placa de peltre tratada con betún de Judea<sup>40</sup>. La imagen documenta algunos aspectos arquitectónicos y el paisaje desde la ventana de la

---

<sup>35</sup> Procesos científicos desconocidos por Niépce.

<sup>36</sup> Jacques Alexandre Cesar Charles, científico francés. Pionero en explorar el efecto de la luz, a través de una cámara oscura, sobre un soporte emulsionado con sales de plata. Consiguió obtener siluetas de objetos y personas, sin embargo, no lo logró fijar la imagen sobre el soporte. (Sougez, 1969)

<sup>37</sup> Wilhelm Scheele, químico sueco. Realizó investigación sobre el fenómeno oscurecedor de la plata por la acción de la luz. Fue también descubridor del cloro, el oxígeno, la glicerina, los ácidos cítrico, láctico, oxálico, tartárico y úrico, la albúmina vegetal, y otros elementos químicos que cobraron importancia con el desarrollo de la fotografía. Descubrió también el efecto diluyente y fijador del amoníaco sobre la plata no afectada por la luz en el soporte físico de la imagen. (Márquez, 1980)

<sup>38</sup> Thomas Wedgwood, inventor inglés. Pionero en la experimentación con sales de nitrato de plata, emulsionadas sobre papel y cuero, con el que consiguió impresiones de contacto que reproducían el contorno de diversos objetos. Estas imágenes no consiguieron ser fijadas de forma permanente en el soporte y tenían que ser contempladas en la sombra antes de velarse. Hecho, que conduce a deducir el desconocimiento de Wedgwood de los trabajos científicos de Scheele en cuanto a la fijación de la imagen sobre el soporte con el uso de amoníaco. (Márquez, 1980)

<sup>39</sup> Sir Humphrey Davy, miembro de la realiza británica. Reconoció y publicó las primeras notas sobre el trabajo de Wedgwood. Tanto los descubrimientos de Wedgwood y de Davy, se extraviaron en la historia de la fotografía y fueron redescubiertos hasta la década de 1980. (Márquez, 1980)

<sup>40</sup> La heliografía, del griego *helios* “sol”, *graphos* “escritura” y el sufijo *ia* “cualidad”, que se comprende como la cualidad de escribir o registrar algo con la luz del sol sobre una superficie (RAE), es procedimiento fotográfico, inventado por N. Niépce, para fijar una imagen sobre diversos materiales como cristal, papel o diversos metales como estaño, cobre y peltre (aleación de estaño, cobre, antimonio y plomo); emulsionados con sustancias fotosensibles como el betún de Judea (asfalto derivado del petróleo).

mansión *Le Gras* de Niépce (residencia de Niépce) en la campiña de Saint-Loup-de-Varennes, Francia.

Según el Ramson H. Center (2023)<sup>41</sup>, para lograr fijar la imagen en la placa<sup>42</sup>, se requirió un tiempo de exposición a la luz de aproximadamente 8 horas, como afirma Niépce en su bitácora; aspecto distinguible en la imagen al analizar la proyección de la iluminación sobre ambos lados de las construcciones arquitectónicas retratadas, debido al giro del planeta tierra y el consecuente desplazamiento de la posición del sol en la cúpula celeste, durante el tiempo referido.

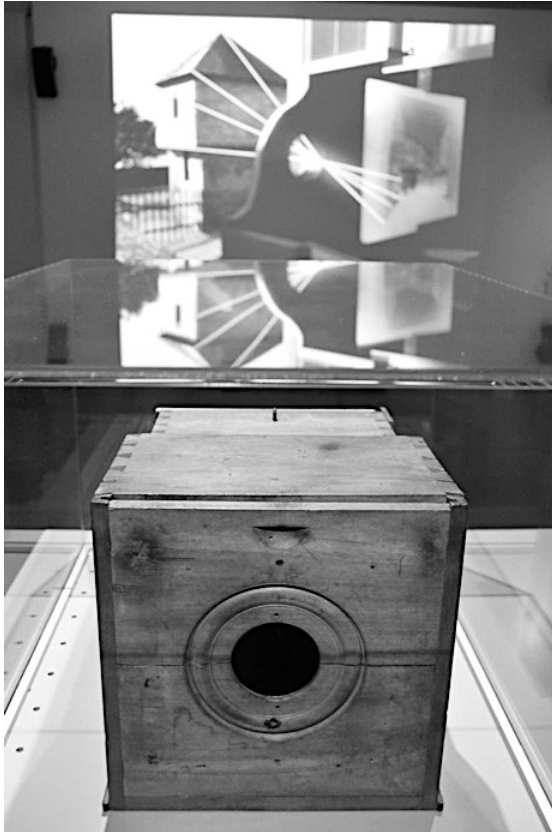
Esta nueva técnica de representación visual, que permitió por primera vez en la historia de la humanidad fijar imágenes de forma permanente sobre superficies emulsionadas con distintas sustancias químicas fotosensibles<sup>43</sup>, a través de un artefacto de madera dotado de una lente óptica de cristal (imagen 3) que emulaba anatómica y fisiológicamente al ojo humano, innovó y revolucionó la forma en que se percibía visualmente, hacia esa época, el mundo en general, por su capacidad de reproducir la realidad (con las limitaciones propias del incipiente método) tal como figuraba a los ojos del observador.

---

<sup>41</sup> Harry Ramson Center. Austin University. Consultado el 1 de abril de 2023. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20091227215421/http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/wfp>

<sup>42</sup> En la técnica empleada en la heliografía de Niépce, al contacto con la luz solar, el betún de Judea se endurece y se fija sobre el soporte. Luego de exponer la placa de peltre a la luz, se retiró la placa de la cámara y lavó con una mezcla de aceite de lavanda y petróleo blanco que disolvió las partes del betún que no había sido endurecidas por la luz. El resultado es imagen positiva directa permanente.

<sup>43</sup> Como el betún de Judea, las sales de citrato férrico amoniacal y ferrocianuro potásico, y otras, que posteriormente condujeron empleo de sales de nitrato de plata.



**Imagen 3**

***Cámara oscura (sin lente)***

Joseph Nicéphore Niépce

Ca. 1820

Construcción de madera -sin lente-

Maison N. Niepce

Saint-Loup-de-Varennes, Francia

Un lustro después hacía 1839, a partir de la experiencia de Niépce con los procedimientos heliográficos, el pintor francés Louis Jacques Mande Daguerre, exploró la captura de imágenes con nuevos materiales químicos fotosensibles y llegó a resultados nunca obtenidos por su antecesor.

Según Pinson (2003), a través del empleo de placas de cobre pulidas como espejo, amalgamadas con plata, sometidas químicamente a vapores de yodo como agente fotosensibilizador, y expuestas a la luz a través de una cámara oscura de madera y una lente; Daguerre consiguió fijar imágenes únicas, que poseían una resolución y nitidez exponencialmente superior a la técnica heliográfica de Niépce y que requerían un tiempo de exposición a luz sustancialmente menor.



Este nuevo proceso gráfico, denominado Daguerrotipo (imagen 4), dio un vuelco a la incipiente técnica fotográfica y significó un cambio paradigmático en las formas de registro y representación visual, regidas hacia entonces por el dibujo, la pintura y el grabado.

Con esta evolución técnica, la fotografía, ganó terreno a estas disciplinas y creó una nueva forma de mirar y conocer la realidad, tanto para el fotógrafo como para el espectador. Se convirtió, desde entonces, en un valioso instrumento para el registro visual y asimismo en una valiosa e irremplazable herramienta para el estudio de los más diversos campos de las ciencias y las humanidades (la antropología, la sociología, la geografía, la arquitectura, la astronomía, las ciencias biológicas y médicas, la zoología, las artes, y otras) por sus particulares cualidades de documentación y comunicación visual del mundo circundante: edificios, culturas, civilizaciones, personajes, paisajes naturales, rurales, urbanos y culturales, sucesos sociales, espacios geográficos; ruinas arqueológicas; fauna, flora, edificios y monumentos históricos, y otros innumerables objetos de conocimiento, entre los cuales se sitúan los bienes culturales y naturales (denominamos en la actualidad bajo el término de “patrimonio”) que competen a nuestra investigación.

En esta materia, la fotografía ha fungido como un valioso recurso visual para el abordaje (en tanto la imagen fotográfica como instrumento/objeto medial para la aproximación al objeto de estudio), el registro (en tanto la imagen fotográfica como objeto de expresión de orden estético, antropológico y paisajista cultural), el inventario (en tanto la imagen fotográfica como documento visual catalográfico) y la difusión (en tanto la imagen como instrumento para la promoción/comunicación social) de los bienes culturales y naturales (imagen 5).



**Imagen 4**

***Boulevard du Temple***

Louis Jaques Daguerre

1837

París, Francia

Daguerrotipo

16.5 x 21.6 cm

La imagen anterior, nos muestra uno de los primeros daguerrotipos conservados de la historia, el cual, según Pinson (2003), es considerado la primera imagen fotográfica que documenta un personaje humano: detalle que se aprecia en el cuadrante inferior izquierdo, ampliado en el recuadro contiguo. Se trata de una panorámica del *boulevard du temple* en la ciudad de París, que fue capturada desde la ventana del estudio de Daguerre. La imagen muestra diversos edificios y una avenida arbolada. Debido al tiempo de exposición de la placa a la luz, de aproximadamente 10 minutos, no se registra el movimiento de vehículos u otras personas, más allá de un personaje con vestimenta masculina, que lustraba su calzado, razón por la cual permaneció inmóvil. (Pinson, 2003, p.p. 21-22)

Un aspecto común que destaca en las fotografías referidas anteriormente, *Le Gras*, de Niepce, y *Boulevard du Temple*, de Daguerre, es la representación objetual de bienes materiales arquitectónicos, hecho que expone un interés de documentación sobre este tema por ambos autores. Edificaciones que, si bien no poseían hacia entonces un valor definido como patrimonio *per se*, adquirieron con el paso del tiempo la pertenencia a la categoría de bienes históricos de valor cultural. Aunado a ello, destacan estas fotografías por su valor como documentos patrimoniales de valor histórico. Aspectos que nos permiten reconocer, en ambas obras, su valor intrínseco como: a) fotografía del patrimonio y b) fotografía como patrimonio.

Otras técnicas fotográficas que precedieron a la heliografía y el daguerrotipo, y que representaron una evolución tanto en los procesos fisicoquímicos como en el mejoramiento de la resolución y definición de la imagen en esa época, fueron: las emulsiones en sales de plata (papel salado y la albumina); las emulsiones en sales

de hierro (cianotipia, calotipia, platinotipia y paladiotipia); y las emulsiones pigmentarias (carbón y la goma bricromatada). (Ver, Sougez, 1969; y Zelich, 1995). Mejoras técnicas que representaron un avance notable en la calidad general de la imagen y que potenciaron significativamente el uso de fotografía como instrumento de representación visual de los más diversos fenómenos socioculturales y de la naturaleza.



**Imagen 5**

***Sphinx et Pyramides de Gizeh***

Félix Bonfils / Maison Bonfils

Ca. 1870s

Egipto

Albúmina y plata sobre papel

16.2 x 20.2 cm

Rijksmuseum, Ámsterdam



# **Imagen 5-A**

## ***Sphinx et Pyramides de Gizeh***

Félix Bonfils / Maison Bonfils

Ca. 1870s

Egipto

Albúmina y plata sobre papel

16.2 x 20.2 cm

Rijksmuseum, Ámsterdam

En torno a los tópicos anteriormente señalados, en los que subrayamos el valor de la fotografía como instrumento para el registro del patrimonio, y de la fotografía como documento histórico, y con relación a las técnicas fotográficas más representativas del siglo XIX, haremos alusión a las imágenes del francés Félix Bonfils (imágenes 5-A, 6 y 7); quien fue uno de los primeros exploradores fotográficos de esa época, y es considerado pionero del retrato etnográfico. Fue discípulo de Abel Niépce de Saint-Victor, sobrino de Nicéphore Niépce.

Desde las primeras décadas de su invención, la fotografía fue empleada como una herramienta sumamente valiosa en la exploración geográfica como documento visual, para compartir al mundo los hallazgos de nuevos territorios y culturas. Hecho que fue plenamente aprovechado por Bonfils, quien se mudó de Francia a Beirut en 1867, para fundar, en compañía de su esposa, Marie-Lydie Cabanis, el estudio fotográfico *Maison Bonfils*, al cual se sumaría en las décadas siguientes, el hijo de ambos, Adrien Bonfils.

Bonfils y su firma familiar, fueron pioneros en emplear el primer método de reproducción fotográfica monocromática entonada: la albúmina<sup>44</sup>. A través de este nuevo procedimiento, produjeron fotografías sobre diversas culturas en el Medio Oriente, principalmente en El Líbano, Egipto, Siria, Palestina, Turquía, entre otros territorios. Escenas nunca visibilizadas a través de la cámara fotográfica, logradas

---

<sup>44</sup> La copia a la albúmina, invención del fotógrafo francés Louis Désiré Blanquard-Evrard en 1849, es un procedimiento fotográfico de positivado por contacto directo de negativo de cristal con un papel tratado con emulsión de albúmina de huevo y cloruro de amonio, sensibilizado con un baño de sales de nitrato de plata. Las principales características de esta técnica era su alto contraste, detalle y densidad, aspecto satinado y sus tonalidades púrpuras, marrones o rojizos, que con el paso del tiempo y debido a la reacción de oxidación de la proteína de la albúmina, adquieren un tono amarillento y presentan un progresivo desvanecimiento de la imagen. (Boadas, J., Caselas, L. y Suquet, M., 2001)

con una gran calidad técnica que, según Arenas (2003), “combinan una preocupación documental con un enfoque estético de la composición y el encuadre”.

Sus temas principales<sup>45</sup> fueron la arquitectura, la arqueología, el paisaje y el retrato etnográfico. En este último rubro, sobresalieron los estudios de género y destacaron particularmente las fotografías sobre vestuario femenino (imagen 6), realizadas muy probablemente por Cabanis, según The Metropolitan Museum of Art<sup>46</sup>, teniendo en consideración que, en esa época, las leyes musulmanas prohibían a las mujeres ser retratadas por fotógrafos masculinos.

Una de las fotografías más emblemáticas sobre esta temática, realizada por el estudio Maison Bonfils hacia la década de 1870, en técnica de albúmina y plata, es el retrato *Femme turque en toilette de ville*, (imagen 6) de autoría adjudicada a Cabanis<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Ver, Biblioteca Nacional de Francia - repositorio Gallica - colección Félix Bonfils.

<sup>46</sup> Consultado en, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/292057>

<sup>47</sup> Ver, Carney, 1982, p. 81





**Imagen 6**

***Femme turque en toilette de ville***

Maison Bonfils  
(Marie-Lydie Cabanis)

Ca. 1870s

Turquía

Albúmina y plata

16.4 x 22.2 cm

The Metropolitan Museum of Art.

Colección 64

Esta fotografía nos presenta a un personaje de género femenino<sup>48</sup> de identidad desconocida, con la totalidad de su cuerpo cubierto. Sentada de frente a la cámara, con el rostro oculto bajo un velo *-hijab-* bordado con flores, portando un manto *-chador-* de color claro, que contrasta dramáticamente con el fondo de la escena, el cual sostiene con ambas manos *-ocultas bajo la tela-* y con él cubre su cuerpo desde la cabeza y el torso hasta las rodillas.

---

<sup>48</sup> Deducido, por conjetura, ante el tipo de vestimenta que porta el personaje que posa ante la cámara.

Desde nuestra perspectiva, la lectura de esta imagen, basada en el contexto histórico de creación de la imagen, se percibe como una muestra de la cultura islámica, manifestada a través de la indumentaria tradicional como un elemento del patrimonio cultural.

Por otro lado, la fotografía titulada *Sphinx et Pyramides de Gizeh* (imagen 5), realizada por la Maison Bonfils, de autoría atribuida a Félix Bonfils, nos presenta una panorámica paisajística de la efigie y las pirámides de Gizeh, Egipto. Un aspecto relevante en esta imagen, en cuanto atañe a nuestro tema de investigación, es el registro del estado de conservación en que se encontraban dichos monumentos históricos hacía finales del siglo XIX, previo a las excavaciones arqueológicas que desvelaron la efigie en su totalidad; que pone en manifiesto el valor de la fotografía en términos documentales del patrimonio cultural material.

En esta fotografía podemos observar tres personajes masculinos, vistos de frente, mirando a la cámara, dos de ellos postrados sobre la escultura monumental; y un camello. Al fondo de la escena se aprecian las pirámides de Gizeh. Destaca en la imagen el ejercicio de una meticulosa composición visual pictorialista (imagen 5-B) que recurre a la proporción aurea<sup>49</sup>, en líneas blancas, y a la división de diagonales, en líneas azules, para destacar los elementos sustanciales de la escena. Por un lado, podemos observar en la fotografía el rostro de la efigie situado en la intersección de tercios superior izquierda. En segundo término, sobresalen dos personajes que visten túnicas negras, situados estratégicamente en el cruce de

---

<sup>49</sup> Heredada de la sección áurea, que fue implementada en la pintura academicista desde la época del arte clásico.

líneas de división de tercios y diagonales, en el cuadrante inferior izquierdo. Por otro lado, destaca la línea de horizonte, en rojo, en la que se sitúan, en orden de lectura los siguientes elementos: las dos pirámides de Gizeh, en el cuadrante central derecho; una construcción en ruinas, en el cuadrante central izquierdo; y un personaje de túnica blanca, que se mimetiza con el color de la piedra del monumento, situado magistralmente en el cuadrante central de la escena.

En otro tenor, la imagen titulada *Joueurs de Violon Bedouins* (imagen 7) nos muestra el retrato de dos personajes masculinos de la etnia beduina, de edad avanzada, sentados en el piso, vestidos con sus trajes populares y turbantes; que posan ante la cámara tocando el *rebab*, que es un instrumento de frotación de una cuerda, típico de esta cultura nómada del Oriente Medio. La fotografía fue realizada en el estudio Maison Bonfils en Beirut (Ca. 1870), con un telón de fondo pintado a mano y otros elementos escénicos, como piedras, tierra y pasto seco, para recrear un entorno natural. La imagen nos presenta un ejercicio artístico y etnográfica, definido por el fotógrafo, una construcción escénica, que pone foco en la música como un elemento componencial del patrimonio cultural intangible en la sociedad beduina. La fotografía, realizada en técnica de albúmina y plata, posee un alto nivel definición que permite apreciar los rasgos fenotípicos de los personajes, así como diversos detalles de la indumentaria y de los instrumentos musicales, que también son elementos del patrimonio cultural de este pueblo.



**Imagen 7**

***Joueurs de Violon Bedouins***

*Félix Bonfils*

*Ca. 1870s*

*Egipto*

*Albúmina*

*16.2 x 20.2 cm*

Después de describir brevemente las fotografías anteriores, nuestra reflexión se dirige a la postulación de un teorema básico en la relación fotografía-patrimonio, que nos permite afirmar que, en una gran cantidad de ocasiones, únicamente a través de la fotografía, como documento visual, ha sido y será posible el estudio de los bienes materiales y naturales de valor cultural (civilizaciones, sitios y monumentos históricos, entornos geográficos, sitios arqueológicos, obras artísticas, paisajes culturales, expresiones culturales tangibles e intangibles, etc.) “como documento de la memoria del pasado y muchas veces, testimonio único para el futuro” (Araujo, 2010, p. 8.). Lo cual confiere a la imagen fotográfica, en este rubro, una relevancia como instrumento para la conservación de la cultura y el entorno medioambiental, en forma de memoria social.

Esas manifestaciones que la fotografía consigue retener magistralmente son las que se han transmitido de generación en generación y que gracias a la potencia de la imagen podemos recrear en cierta medida, incluso cuando se han perdido con el paso del tiempo. (Villena y López, 2018. p. 15).

No obstante, en un sentido diametralmente opuesto, visto no como memoria y testimonio del pasado histórico, sino como registro de los bienes materiales y naturales de valor cultural en el presente, nuestra mirada se dirige, *a priori*, hacia la oportunidad que nos brinda la representación e interpretación fotográfica de estos bienes culturales y naturales en nuestra época como una fuente de estudio de primer orden para su conocimiento, revalorización, divulgación, preservación y fortalecimiento, a través del uso de la imagen como memoria social.

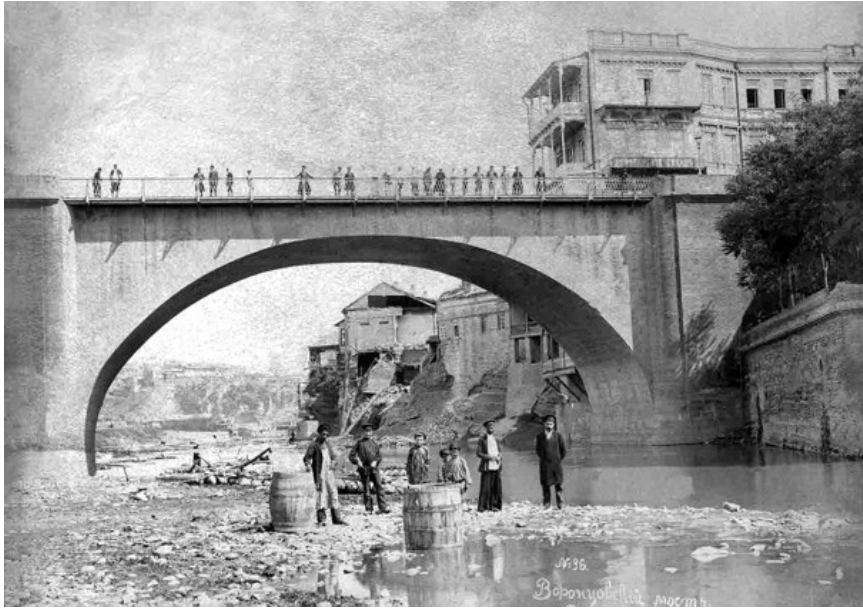
Sobre este aspecto, las imágenes 8 y 9 nos presentan testimonio visual del otrora denominado Puente Escarlata Mikhailovsky, de San Petersburgo, Rusia, en

dos momentos distintos de su historia. Por un lado, la fotografía de la izquierda (imagen 8), de autor desconocido, nos muestra el estado en que se encontraba, hacia el año 1900, uno de los ramales del río Kura que durante una época que fue su principal caudal.

Posteriormente, hacia finales del año 1933, este ramal fue drenado en su totalidad para convertir el cauce del río en una avenida para el tránsito vehicular (imagen 9). Como consecuencia de este hecho, además de la afectación al patrimonio natural, la Isla Madatovsky (que se observa difusa en el fondo de la imagen 9) se unió de forma permanente al continente y desapareció. A partir de esa fecha, el Río Escarlata Mikhailovsky pasó a denominarse Río Sukhoi “Río Seco”.

En el año 2023, en una fotografía realizada por el fotógrafo ruso Dima Zverev (imagen 9) desde el mismo punto de vista de la toma realizada en 1933 (imagen 8), se advierte la cantidad de materia sólida vertida sobre el río para la construcción de la rúa. Algunos de los antiguos edificios de la ribera del río aún subsisten, pero la base del puente ha quedado hundida bajo el concreto.





**Imagen 8**

***Puente esarlata***

***Mikhailovsky***

Autor desconocido

Ca. 1900

San Petersburgo

Colodión

Medida desconocida



**Imagen 9**

***Puente esarlata***

***Mikhailovsky***

*Dima Zverev*

2023

San Petersburgo

*Digital*

Medida desconocida

En esta relación indisoluble existente entre toda fotografía y el pasado/presente, es importante aludir a la teoría estética de Barthes (1989) que nos aproxima a la comprensión de una doble valencia temporal de la imagen que, al mismo tiempo, evoca el pasado e invoca el presente, en un ejercicio constante de presencia/ausencia. Barthes (1989, pp. 63-66), distingue entre dos aspectos fundamentales de la fotografía: el *studium* y el *punctum*. El *studium* se refiere a aquello que el lector de la imagen puede percibir en ella en función de su saber, su cultura, y se asocia con un interés general común. Por otro lado, el *punctum* es un elemento particular e individual en una fotografía que llama la atención del espectador de una manera personal e íntima. El *punctum*, según Barthes (1989, p. 146) es el elemento de la imagen que evoca y nos conecta con el pasado en el presente.

Según Enrico (2020), a partir de las teorías de Barthes (1989), la fotografía y la memoria son dos significantes que se vinculan desde el instante en que acontece el registro de la escena en la imagen, que -a cada lectura de la misma- trae al presente una confirmación del pasado:

Una temporalidad en suspenso, que espera su despertar en la mirada que la traerá al mundo nuevamente, inquisidora, curiosa, amorosa o compasiva. Pero esa realidad capturada que puede estar allí, a la vista de todos, tiene el poder de hablarle a cada uno en singular. Y ese es quizá su don, el de poner en diálogo, en el destello de una imagen, lo íntimo y lo común.

Un diálogo que es también entre quien apresó ese instante en el correr inclemente de los días y en ese lugar del mundo -la fotografía es tanto temporal como espacial y, por ende, *un lugar de memoria*- y quien se asoma



a ella, por azar o por necesidad, en una búsqueda o un encuentro. (Enrico, 2020, p. 1)

Con base en el panorama anteriormente expuesto, y antes de abordar la relación existente entre fotografía y patrimonio, es conveniente cuestionarnos, ¿qué comprendemos por patrimonio?, ¿cuáles son sus definiciones?, ¿qué categorías y elementos lo integran?

## Definiciones, componentes y categorías del patrimonio

El concepto de patrimonio (del lat. *patri* ‘padre’ y *monium* ‘recibido’, es decir, ‘lo recibido por línea paterna’) es una noción que posee dos acepciones y dos usos fundamentales, las cuales, para efecto de nuestra investigación, resulta necesario diferenciar.

La primera de ellas corresponde al área de las ciencias jurídicas y económicas y se remonta al derecho romano, en la época de la República Romana (500 a.C.) Es empleada para designar la propiedad familiar heredable de los *patricios* (del lat. *pater*, “padre”), la cual, se transmitía de generación a generación (del lat. *géns* “clan” o “familia”) y la que todos los miembros de una familia amplia tenían derecho. (Engels, 1952). Es decir, este concepto clásico de patrimonio se emplea comúnmente para designar un conjunto de bienes materiales de valor económico pertenecientes a una persona o familia.

La segunda acepción, según la UNESCO (1972) aun cuando tiene el mismo origen etimológico, tiene otra noción. Empleada en las áreas de las humanidades, la historia y las ciencias ambientales, el concepto de patrimonio se emplea para designar bienes materiales históricos y naturales de valor cultural excepcional para la humanidad.

Esta acepción del concepto de patrimonio es una noción relativamente reciente, que fue acuñada de manera formal y oficial durante la segunda mitad del siglo XX como resultado de esfuerzos y acuerdos internacionales para la preservación de los bienes culturales y naturales del mundo, convocados,

gestionados y vigilados, para su cumplimiento, por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO<sup>50</sup>.

En esta materia, las definiciones oficiales e internacionalmente aceptadas del concepto de patrimonio tienen origen en diversos momentos y eventos históricos fundamentales.

El primero de ellos, tuvo lugar en la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, CPPMCN, celebrada en París en 1972. Constituida en respuesta a diversos fenómenos socioculturales y naturales de relevancia y urgencia global, al constatar el estado de amenaza o destrucción del patrimonio por causas naturales y por la participación de la humanidad; al considerar que el daño o pérdida de un solo bien del patrimonio constituye un empobrecimiento al patrimonio global; teniendo en consideración la necesidad de la creación de acuerdos internacionales para la salvaguardia de los bienes culturales y naturales globales; y teniendo consciencia de que ciertos bienes del patrimonio mundial poseen cualidades e interés excepcionales que les confiere valor particular que exige su conservación como elementos valiosos para la humanidad. Asimismo, se consideró que, ante la magnitud de los peligros que amenazan el patrimonio mundial, era motivo de interés internacional la participación colectiva de las

---

<sup>50</sup> La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, es un organismo especializado de la Organización de las Naciones Unidas, ONU; establecido en la ciudad de París, Francia. Integrado por 195 países miembros, fue fundado en 1945 con la misión de contribuir a la paz y a la seguridad mundial estrechando la colaboración internacional a través de la educación, la ciencia y la cultura. En materia de preservación y salvaguardia del Patrimonio, la UNESCO es la instancia internacional oficial responsable de establecer las políticas pertinentes y velar por el cumplimiento de los acuerdos y tratados establecidos. Asimismo, es responsable de la valoración, denominación, registro y permanencia de los elementos inscritos en la lista de Patrimonio de la Humanidad.

naciones para la creación de un sistema para la salvaguardia permanente de los bienes que lo conforman. (UNESCO, 1972, p. 1)

Como resultado de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (1972), se establecieron las primeras descripciones formales y categorías del patrimonio:

*Patrimonio cultural.* (Artículo 1 de la CPPMCN 1972) Integrado por: a) *monumentos*: obras arquitectónicas, escultura o pintura monumentales, elementos o estructuras arqueológicos, inscripciones, cavernas y grupos de elementos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; b) *conjuntos*: grupos de construcciones, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; c) *lugares*: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico. (UNESCO, 1972, p. 2)

*Patrimonio natural.* (Artículo 2 de la CPPMCN) Integrado por: a) *monumentos* naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas de valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico; b) *formaciones* geológicas y/o fisiográficas, y zonas delimitadas, que constituyan el hábitat de especies animales y vegetales amenazadas, de valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico; c) *lugares* o zonas naturales o zonas naturales delimitadas, de valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural. (UNESCO, 1972, p. 2)

Aunado a las definiciones anteriores, existe también la categoría de *patrimonio mixto cultural y natural*, establecido por el Comité del Patrimonio Mundial, CPM<sup>51</sup>, de la UNESCO, el cual comprende aquellos bienes que responden de manera parcial o total a las definiciones de patrimonio cultural y patrimonio natural definidos en la CPPMCN. (UNESCO, 2008, p 16)

Asimismo, en esta categorización del patrimonio, se ha dado inclusión al concepto de *patrimonio biocultural*, que, según Toledo (2019), es una noción diferenciada que da cuenta de la relación interdependiente entre pueblos étnicos y su naturaleza circundante; que surgió a partir de preocupación expresada en la ONU en el año 2005 por numerosos grupos indígenas y comunidades tradicionales respecto al fenómeno creciente y global de la biopiratería, es decir, el uso o apropiación irregular o ilegal de parte de terceros de los recursos biológicos y/o genéticos y de los conocimientos tradicionales asociados a ellos, pertenecientes a los pueblos indígenas, así como la consecuente violación a los derechos biológicos colectivos de estos grupos sociales.

En esta ceñida categorización del concepto de patrimonio cultural, definida a partir de la CPPMCN (1972), integrada primordialmente por elementos tangibles de valor sociocultural creados por el ser humano, destaca la falta de inclusión de diversas manifestaciones culturales tangibles e intangibles como la pintura y la

---

<sup>51</sup> Instancia intergubernamental de la UNESCO, conformada por Estados Parte y un Consejo Consultivo de organismos internacionales (Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales, ICCROM; Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, ICOMOS; y la Unión Mundial para la naturaleza -anteriormente Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y sus Recursos, UICN-); cuyas funciones principales son; la aplicación de los estatutos de la Convención del Patrimonio Mundial, determinar los bienes inscritos en la lista del patrimonio mundial y examinar su conservación.

escultura no monumental, el grabado, la fotografía y otras expresiones de las artes plásticas y gráficas como la música, la danza, y otras manifestaciones de las artes escénicas y performativas; las artes textiles; las artes populares en su generalidad; etc. Expresiones estéticas que, hacia esa época, y desde siglos anteriores, poseían un reconocido valor excepcional desde el punto de vista del arte, de la historia, o de la ciencia. Cualidades fundamentales desde los criterios de la UNESCO para la pertenencia a la categoría de patrimonio cultural. Sin embargo, estas manifestaciones no figuran en esta lista de los primeros elementos constitutivos del concepto de patrimonio cultural definidos en la CPPMCN (1972).

Los conceptos de patrimonio cultural, natural y biocultural son nociones que se encuentran abiertas al desarrollo, en continua transformación y crecimiento, latentes a la diversidad; porque es la sociedad, también en continua evolución, multicultural, intercultural, transcultural, habitante de entornos ambientales también diversos y en continuo cambio, quien otorga valor al conjunto de bienes culturales y naturales que la constituyen y la definen.

El patrimonio está compuesto por los elementos y las expresiones más relevantes y significativas culturalmente. El patrimonio, entonces, remite a símbolos y representaciones, a los *lugares de la memoria*, es decir, a la identidad. Desde este punto de vista el patrimonio posee un valor étnico y simbólico, pues constituye la expresión de la identidad de un pueblo, sus formas de vida. Las señas y los rasgos identificatorios, que unen al interior del grupo y marcan la diferencia frente al exterior, configuran el patrimonio. (Arévalo, 2004, p. 929)

El patrimonio, es un capital cultural y natural que contribuye a la revalorización de las culturas, de su pasado histórico, del presente y de su porvenir; de los bienes tangibles e intangibles que confieren identidad y un sentido de pertenencia territorial y natural a los pueblos del mundo. El patrimonio es también un producto cultural y biológico que suministra a las sociedades un sinnúmero de recursos heredados del pasado, recreados en el presente y que se transmiten a las generaciones futuras.

De tal forma, el estudio del patrimonio, desde cualquier perspectiva del conocimiento, científico, histórico, y en nuestro caso de la cultura y las artes, constituye una posibilidad de valía para su salvaguardia.

## Patrimonio cultural

Un segundo momento histórico en la ampliación de las definiciones del concepto de patrimonio, originalmente ya establecidas en la CPPMCN (1972), tuvo lugar en la Conferencia del Patrimonio sobre las Políticas Culturales, CPPC, celebrada en México en 1982; a partir de la cual, se definieron de forma categórica los elementos que conforman el patrimonio cultural, integrando elementos que no habían sido contemplados previamente en la categorización establecida una década antes:

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.  
(UNESCO, 1982, p. 43)

A partir de ello, y aunado a los conceptos previamente determinados en la CPPMCN (1972), se dio lugar a una subclasificación objetiva del patrimonio cultural, en dos grandes categorías: a) el *patrimonio cultural material*, también denominado *patrimonio cultural tangible*; y b) el *patrimonio cultural inmaterial*, también denominado *patrimonio cultural intangible*; las cuales analizaremos en los apartados correspondientes.

Abonando a las definiciones oficiales, para efecto de una mayor comprensión del concepto de patrimonio cultural, es relevante señalar que, según Casasola (1990, p. 31), éste se halla constituido por todos aquellos elementos y manifestaciones producidas por el ser humano que son resultado de un proceso



histórico en el que, la reproducción de las ideas y del material, se constituyen en factores que identifican y diferencian a un país, una región, una ciudad o un pueblo, de otros.

El patrimonio cultural no sólo incluye los bienes y manifestaciones del pasado, sino también del presente, entre los cuales se sitúa el denominado *patrimonio vivo* (Casasola, 1990, p, 31) que se compone de diversas expresiones tangibles e intangibles de la cultura (indígena, regional, popular, urbana), destacándose, entre ellas, las lenguas étnicas, la creatividad implícita en la ejecución de las artes y oficios, en las costumbres y tradiciones, en el conocimiento popular, es decir, en lo que puede calificarse como *patrimonio intelectual*: “la literatura, las teorías científicas y filosóficas, la religión, los ritos y la música, así como los patrones de comportamiento y la cultura que se expresa en las técnicas, la historia oral, la música y la danza.” (Fernández y Guzmán, 2002, p. 2)

Desde esta perspectiva, los bienes que integran el patrimonio cultural de cualquier pueblo contribuyen a la conformación de una identidad social individual y colectiva, porque en ellos y a través de ellos, se plasma la cultura de una comunidad, sus tradiciones y costumbres, sus artes y ciencias; y el propio entorno (natural, rural, urbano o mixto) donde esta se desarrolla. Asimismo, el patrimonio cultural “es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras” (UNESCO, 1982, p. 1)

El patrimonio cultural es, asimismo, un recurso social que se halla íntimamente relacionado con la sociedad que lo ha creado y/o con la que coexiste,

y juega un papel fundamental en la cohesión de las comunidades y de los propios individuos que la conforman.

De tal forma, según Fernández y Guzmán (2002), el patrimonio cultural se constituye por una porción del ambiente transformado, incluyendo formas de organización social, relaciones entre los diversos sectores de la sociedad y de las instituciones sociales. Es, el producto de un proceso histórico dinámico, “una categoría que se va conformando a partir de la interacción de agentes y diferentes situaciones, que obligan a obtener una mirada a largo plazo, tanto en la concepción como en el uso de los recursos”. (p. 3)

## **Patrimonio cultural inmaterial**

Según Arizpe (2006), desde 1972, durante la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, se generaron debates en torno a la inclusión de lo que en aquella época se denominaba *patrimonio tradicional* o *patrimonio folclórico* en la Lista de Patrimonio Natural y Cultural. Sin embargo, los múltiples problemas de definición conceptual, normatividad jurídica y operatividad hicieron que se pensara en la celebración de otra Convención para este tipo.

Con este antecedente, el tercer momento histórico en la definición y categorización del patrimonio, tuvo lugar a partir de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, celebrada en París, en 2003, a partir de la cual se estableció una definición formal del concepto y el objeto de estudio del patrimonio cultural inmaterial, que se entiende como: “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural.” (UNESCO, 2022, p. 5-6)

Según la UNESCO (2022), el patrimonio cultural inmaterial, es objeto transmisión generacional, y es constantemente recreado y enriquecido por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia. Infunde un sentimiento de identidad y continuidad, y contribuye, de esta forma, a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.

El patrimonio cultural inmaterial, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes: a) las tradiciones y las expresiones orales, incluido el idioma como vehículo; b) las artes del espectáculo, incluidas la música, la danza, el teatro,

las artes performativas, etcétera; c) los usos sociales, los rituales y los actos festivos; d) los conocimientos y los usos relacionados con la naturaleza y el universo, incluida la cosmogonía, la medicina y el conocimiento científico y filosófico tradicionales; y e) las técnicas artesanales tradicionales. (UNESCO, 2022, p. 5-6)

De manera oficial, en las actualizaciones de los objetos que componen el patrimonio cultural inmaterial, se ha reconocido a otras relevantes manifestaciones como la gastronomía tradicional y los ceremoniales comunitarios de valor extraordinario desde el punto de vista de la historia, las artes y la ciencia. Ejemplo de ello, relevante para nuestra investigación, son la gastronomía<sup>52</sup> y el ceremonial de la noche de ánimas<sup>53</sup> P'urhépecha, a los que se suma la música<sup>54</sup> de esta misma etnia de Michoacán, México; que fueron reconocidos y declarados por la UNESCO, como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad<sup>55</sup>.

El patrimonio cultural inmaterial, se compone también de los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales relacionados con sus manifestaciones propias. Ejemplo de ello, son: la indumentaria y el vestido tradicional, las máscaras e instrumentos empleados en las danzas tradicionales, los instrumentos musicales, los objetos empleados en rituales y ceremoniales, etc. En este sentido, es importante señalar que los componentes patrimonio cultural inmaterial pocas veces

---

<sup>52</sup> Declarado por la UNESCO, en el año 2010, como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.

<sup>53</sup> UNESCO, 2008.

<sup>54</sup> UNESCO, 2010.

<sup>55</sup> El patrimonio cultural de la humanidad, es una categoría especial que define y agrupa aquellos objetos culturales de valor excepcional a nivel global desde el punto de la historia, las artes y la ciencia. Esta definición será abordada en el apartado 1.1.3.

se circunscriben a un solo ámbito y generalmente vinculan varias manifestaciones culturales entre sí: como la danza, que generalmente se vincula con la música, el textil, las máscaras y diversos objetos ceremoniales. (CRESPIAL, 2023)

Según el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina:

El patrimonio cultural inmaterial es un importante factor de preservación de la diversidad cultural, frente a la creciente globalización. La comprensión del patrimonio cultural inmaterial de diferentes comunidades contribuye al diálogo entre culturas y promueve el respeto hacia otros modos de vida. (CRESPIAL, 2023)

A partir de estas reflexiones CRESPIAL (2003) afirma que el patrimonio cultural inmaterial es:

- a) Tradicional, contemporáneo y viviente, al mismo tiempo. En cuanto que no sólo atiende al pasado histórico, sino que tiene también usos actuales que responden a las necesidades de la propia sociedad en sus diversas temporalidades espaciales. (CRESPIAL, 2023)
- b) Integrador. En cuanto que las sociedades poseen y comparten expresiones de su patrimonio cultural inmaterial que son parecidas entre sí, las cuales han evolucionado a manera de respuestas a su propio entorno y contribuyen a infundir entre los individuos, los grupos y las comunidades, un sentido de identidad y continuidad, “creando vínculos entre el pasado y el futuro a través del presente” (CRESPIAL, 2023). No obstante, desde una perspectiva amplia del concepto, el cuestionamiento en torno a la pertenencia de uso del patrimonio cultural inmaterial a una u

otra cultura, no es determinante; lo trascendente es que éste responde y contribuye a la cohesión social, fomentando un sentimiento que promueve entre los individuos la pertenencia a una o varias comunidades o sociedades. (CRESPIAL, 2023)

- c) Representativo. En cuanto que, no se valora sólo como un bien cultural, a título comparativo, por su exclusividad o valor excepcional. Sino que florece en las comunidades y depende de aquellos individuos o grupos cuyos conocimientos de las tradiciones, técnicas y costumbres se transmiten al resto de la comunidad, de generación en generación, o a otras comunidades. (CRESPIAL, 2023)
- d) Comunitario: en cuanto que únicamente puede existir a partir de su reconocimiento por los grupos que lo crean, mantienen y transmiten. (CRESPIAL, 2023)

Al año 2023, según el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, México posee 10 bienes<sup>56</sup> reconocidos e inscritos en la lista de patrimonio cultural inmaterial de la humanidad:

- Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos. (2008)
- Lugares de memoria y tradiciones vivas de los otomí-chichimecas de Tlaximán: la Peña de Bernal, guardiana de un territorio sagrado. Querétaro. (2009)
- La ceremonia ritual de los Voladores. (2009)

---

<sup>56</sup> Ver: UNESCO - Cultura - Patrimonio inmaterial - Listas - México. Disponible en: [https://ich.unesco.org/es/listas?text=&country\[\]=00143&multinational=3#tabs](https://ich.unesco.org/es/listas?text=&country[]=00143&multinational=3#tabs)

- Los Parachicos en la fiesta tradicional de enero de Chiapa de Corzo, Chiapas. (2010)
- La pirekua, canto tradicional de los P'urhépecha. Michoacán. (2010)
- La cocina tradicional mexicana: Una cultura comunitaria, ancestral y viva y el paradigma de Michoacán. (2010)
- El Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta. (2011)
- La charrería, tradición ecuestre en México. (2016)
- La romería de Zapopan, Jalisco: ciclo ritual de La Llevada de la Virgen. (2018)
- Procesos artesanales de la Talavera, Puebla y Tlaxcala. (2019)

## **Patrimonio cultural material**

El patrimonio cultural material, también denominado patrimonio cultural tangible, es una noción que refiere a aquellas manifestaciones culturales palpables. Su definición y categorías actuales, establecidas oficialmente por la UNESCO, se establecieron de manera formal a partir del CPPMCN (1972) y los objetos que lo integran son los siguientes:

- *Patrimonio cultural mueble*: se compone de bienes muebles u objetos de carácter no monumental: objetos arqueológicos, históricos, artísticos, etnográficos, tecnológicos, religiosos y objetos de origen artesanal o folklórico, documentos, fotografías, películas, etcétera, que tengan gran importancia para la conservación de la diversidad cultural de un pueblo, una nación y el mundo entero. (UNESCO, 1972)

Estos no están considerados en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO, pero son protegidos por las legislaciones de cada país y por algunos acuerdos internacionales.

- *Patrimonio cultural inmueble*: Conformado por elementos monumentales de gran valor cultural, que por lo general fueron elaborados por civilizaciones del pasado, a excepción del patrimonio artístico. Dentro de esta categoría tenemos: a) sitios y zonas arqueológicas, b) zonas, sitios y monumentos históricos, c) monumentos artísticos y d) monumentos de carácter industrial. (UNESCO, 1972)

Aunado a las dos categorías anteriores del patrimonio cultural, existe una tercera, denominada *patrimonio cultural subacuático*, establecida en 1996 por el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, ICOMOS, en la Carta Internacional para la



Protección y la Gestión del Patrimonio Cultural Subacuático, en la cual se define esta categoría como el patrimonio arqueológico que se encuentra en un contexto subacuático parcial o totalmente, o que ha sido removido de él, de forma periódica o continua, por lo menos durante 100 años y que tengan un carácter cultural o histórico. Incluye: a) los sitios y estructuras, ciudades sumergidas, edificios, objetos y restos humanos con su contexto arqueológico y natural; b) buques, aeronaves y otros medios de transporte o cualquier parte de ellos, su cargamento y otro contenido, junto con su contexto arqueológico y natural; c) los objetos de carácter prehistórico pinturas en cuevas subacuáticas y asentamientos lacustres neolíticos. (ICOMOS, 1996)

## **Patrimonio natural**

Más allá de abonar a las definiciones oficiales del concepto de patrimonio natural que ha sido ya descritas en apartados anteriores, en estas líneas habremos de enfocarnos en una reflexión en torno a la relación de la humanidad con la naturaleza, el deterioro y la conservación del entorno por la participación antrópica sobre el ambiente ecológico, y la función que desempeña la fotografía como instrumento para el registro, el estudio, la difusión y la posible salvaguarda del patrimonio natural.

La naturaleza, vista como un complejo sistema que da soporte de vida al ser humano, cumple un papel fundamental y determinante en nuestra existencia como reguladora del entorno que habitamos, como abastecedora de recursos (renovables y no renovables) de orden biótico y abiótico (Cunha, 2023), y como fuente para la creación de pensamiento ontológico que la humanidad moldea e incorpora a la cosmovisión de sus grupos sociales como componentes de orden cultural.

La naturaleza es la sustancia primigenia de las ciencias, el arte y la filosofía. Los seres humanos, percibimos e interpretamos los componentes formales, objetuales y fenomenológicos que acontecen en la naturaleza, y a partir de esos procesos de pensamiento creamos un espacio ideológico del cual emana el pensamiento crítico, la construcción de conocimiento sobre el entorno natural (y sobre el propio ser humano como especie, en tanto nuestra inherente pertenencia al entorno biológico como seres vivos), la transformación de sus componentes materiales, el modelado del paisaje para la constitución de hábitats, la producción de objetos utilitarios, la creación de expresiones artísticas; y muchos otros aspectos

que, en nuestra relación con la naturaleza, determinan y moldean nuestra existencia de infinitas formas.

No obstante, según Cunha (2023) en el proceso histórico de la apropiación desmedida e irracional de los recursos naturales, se han cometido abusos que han representado graves daños, algunos de ellos irreparables, al medio ambiente y sus ecosistemas, que nos obligan a reflexionar, por un lado, sobre los efectos bidireccionales de las relaciones casi nunca armoniosas entre la actividad humana y la naturaleza; y, por otro lado, sobre la necesidad de reconocer a la naturaleza más que como un recurso de consumo inmediato y como un bien común, para apreciarla como un elemento esencial, irremplazable, para nuestra existencia, que es fundamental salvaguardar, proteger y conservar para las generaciones presentes y futuras, “en una perspectiva intergeneracional que nos debe regir como seres inteligentes”. (Cunha, 2023, p. 1)

En este aspecto, el estado de deterioro de la naturaleza y del patrimonio natural y biocultural a nivel global, ha derivado en consecuencias alarmantes como el indiscutible cambio climático que actualmente afecta, en mayor o menor medida, pero sin distinción, a todas las sociedades humanas; y que requiere, *ipso facto*, de medidas permanentes para frenar, contener, y en los casos posibles, revertir, el daño a nuestro entorno natural.

Desde nuestra perspectiva el porqué de la preservación ecológica no requiere escrutinio o justificación. Debe ser una tarea inherente al ser humano. La *Natura* nos demanda urgentemente de toda idea y acto que mire a su rescate, conservación y restablecimiento. Según nuestro criterio, cualquier trabajo que se realice en beneficio del medio ambiente puede repercutir, en mayor o menor grado,

no sólo en el entorno natural sino también en la sociedad que lo habita, particularmente en este momento histórico en el medio ambiente a nivel global se encuentra en un proceso de avanzado y acelerado deterioro.

Para focalizar localmente nuestra reflexión, nos resulta necesario abordar la situación de nuestro país sobre este tema. México es un lugar de extraordinaria riqueza natural donde convergen diversos climas (templado, húmedo, subhúmedo y árido semiárido) y ecosistemas (bosque de niebla, selva, montaña, costa, desierto, lagos y ríos) en un mismo territorio; aunado a nuestra privilegiada posición geográfica en el planeta, que otorgan a este país cerca del 70%<sup>57</sup> de los tipos de especies de flora y fauna conocidas en el mundo. Aspectos que han permitido que la diversidad natural de México sea, desde la época precolombina, un elemento esencial para el desarrollo de nuestra identidad y patrimonio cultural nacional.

Según la SEMARNAT (2008), hacia 1930, época en que se sitúa nuestra investigación, México contaba con cerca de 22 millones de hectáreas de selvas húmedas o bosques tropicales perennes (los ecosistemas terrestres de mayor diversidad y productividad biológica). Hoy día, difícilmente restan más de 600 mil hectáreas (es decir tan sólo el 3%) dispersas en la región Lacandona, en los Chimalapas y en algunas áreas aisladas e inaccesibles en Veracruz y otras regiones de Oaxaca. (SEMARNAT, 2008)

Asimismo, se ha perdido más del 70% de los bosques templados de coníferas, encinos y otras especies de hoja ancha (álamos, fresnos, ailes, entre

---

<sup>57</sup> Secretaría del Medio Ambiente y Recursos Naturales. 2008

otros), que a inicios del siglo pasado llegaban a cubrir más de 50 millones de hectáreas; hoy sólo sobreviven las masas de mayor importancia en Michoacán, Chihuahua y Durango, así como en el eje volcánico. (SEMARNAT, 2008)

De las selvas caducifolias que antes ocupaban buena parte de la vertiente del Pacífico, desde el sur de Sonora hasta Chiapas y la cuenca del Balsas, en una superficie cercana a los 16 millones de hectáreas, hoy sólo se mantiene menos del 25%. (SEMARNAT, 2008)

De los bosques mesófilos o selvas de niebla, que antiguamente abarcaban partes medias y altas de las sierras en sus vertientes que da al mar, desde el sur de Tamaulipas, Veracruz, las Huastecas, Sierra Norte de Puebla, al este; y la Sierra de Juárez, el Soconusco, los Loxichas y algunas áreas de la Sierra Madre del Sur en Guerrero, al oeste; hoy día permanece una fracción difícil de cuantificar (por encontrarse en áreas geográficas de difícil acceso), pero evidentemente minúscula con respecto al total original. (SEMARNAT, 2008; en Holguín, 2011)

También, es mayúscula y difícil estimar la pérdida de bosques de mangle que se ha desarrollado en torno a las lagunas costeras de todo el territorio nacional, pero asciende a más de 65% de lo existente a mitad del siglo pasado. (SEMARNAT, 2008)

La deforestación y la consecuente desaparición de ecosistemas de bosques y selvas se ha dado en México a partir de 1930, cuando se pusieron en marcha las políticas agrarias más significativas de la posrevolución, y se aceleró el crecimiento demográfico. Hoy en día, estos fenómenos provocados por la mano del ser humano persisten a ritmos muy elevados, que ubican a nuestro país entre los tres primeros lugares a nivel mundial en explotación y pérdida de recursos naturales.

En el año 2008 la Secretaría del Medio Ambiente y Recursos Naturales reportó tasas anuales de deforestación en México superiores a las 500 mil hectáreas (área equivalente a la superficie territorial de los Estados de Aguascalientes o Colima) con mucha mayor incidencia en el sur y sureste del país, donde paradójicamente sobreviven los ecosistemas más valiosos y exuberantes. Sin embargo, otras estimaciones, provenientes de fuentes no gubernamentales privadas y otras como Greenpeace han llegado a ubicar las tasas de deforestación en cerca de 1.5 millones de hectáreas anuales, área equivalente a la superficie territorial de los Estados de Zacatecas y Chiapas juntos<sup>58</sup>.

Esta reflexión, amén del valor ambiental y del significado cultural de la geodiversidad y de sus elementos más significativos, nos sitúa paralelamente en un plano de pensamiento crítico en el cual tienen cabida los procesos de difusión y salvaguarda de la naturaleza y de sus componentes patrimoniales; espacio en el que nos posicionamos ideológicamente y en que reconocemos la utilidad de la fotografía como objeto y expresión cultural para realizar estos procesos, no sólo por su valor y función estética, sino también por la condición de la imagen como objeto de análisis científico de orden biológico, geográfico, hidrológico, etc.

Aunado a lo anterior, según Cunha (2023), en el estudio, divulgación y salvaguarda de la naturaleza, la fotografía juega también el importante papel de ofrecer una lectura pedagógica de orden sociológico que es interpretada desde diversos niveles de pensamiento crítico que, apoyada en el contenido formal,

---

<sup>58</sup> Comisión de Estudios del Sector Privado para el Desarrollo Ambiental Sustentable (2008) *Incendios Forestales y Deforestación en México, una Perspectiva Analítica*. Consejo Coordinador Empresarial. En, Holguín, 2011, *Phyto-Fractal, reflexiones sobre el paisaje interior*.

estético y en las características técnicas de la imagen, nos permite una apreciación y un aprendizaje sobre la diversidad biótica y abiótica de la Tierra, su relación con la vida y la cultura de las sociedades y su valor como elementos patrimoniales, en función de que los elementos geográficos, los cuerpos de agua, la flora, la fauna y muchos otros componentes del entorno medioambiental se asumen como patrimonio por los distintos pueblos del mundo, y en esta apropiación y conexión identitaria, la fotografía de la naturaleza participa como instrumento para la divulgación y la memoria social de estos elementos, desde dos perspectivas y/o metodologías distintas; una que parte de la imagen fotográfica para el estudio de la geodiversidad y otra en sentido inverso, que va de los estudios de la naturaleza a la producción fotográfica.

Continuando con la reflexión de Cunha (2023), ambos tipos de metodologías permiten la “puesta en valor”<sup>59</sup> del territorio y sus componentes. Y conducen, por un lado, a las poblaciones locales a una identificación y un sentido de pertenencia con los territorios que habitan, custodian y valoran, a partir de la lectura de los elementos del geo patrimonio fotografiados. Y, por otro lado, comparten con las poblaciones externas, en un dialogismo intercultural, la posibilidad de apreciación de otros territorios y geopatrimonios.

En espacios urbanos o rurales, en zonas de montaña o de llanura, en espacios costeros o de interior, la patrimonialización de los paisajes y sus elementos más característicos es fundamental para esta percepción grupal,

---

<sup>59</sup> En la línea discursiva de este trabajo, el concepto de “puesta en valor” se comprende como las intervenciones sociales sobre bienes patrimoniales bioculturales para su valorización, divulgación y salvaguardia.

para este sentimiento colectivo de pertenencia, para esta identificación de las poblaciones con su tierra, su naturaleza y su patrimonio. Y es en este contexto donde la imagen fotográfica juega un papel muy importante. La calidad de la fotografía y/o el prestigio del autor determinarán no sólo el valor estético y artístico de la imagen, sino también la intensidad del mensaje que transmite y el sentimiento de pertenencia y complicidad que sentirá el lector. (Cunha, 2023, p. 3)

En un análisis retrospectivo en la historia de la fotografía, ahondando en la utilidad que ha tenido esta disciplina como instrumento para el registro y la difusión de la naturaleza, nos resulta indispensable referirnos a la obra algunos autores que contribuyeron con su mirada estética, técnica y científica a la difusión, el conocimiento, la valorización y la salvaguardia del patrimonio; y que fueron pioneros en una de las líneas temáticas más significativas y exploradas de la creación fotográfica: la fotografía geográfica.





**Imagen 10**

***Loch Katrine***

William Henry Fox Talbot

Sun Pictures in Scotland

Plate XII

1844

*Calotipo*

16.6 × 20.7 cm

William Henry Fox Talbot (1800-1877), fue un fotógrafo, inventor, químico, botánico, lingüista y arqueólogo; inglés. Es considerado uno de los principales inventores la fotografía por el descubrimiento, en 1835, de la técnica del calotipo<sup>60</sup>, también conocida como “talbotipo” o “impresión al papel salado” (imagen 10), que fue uno de los primeros métodos finos de reproducción fotográfica fija en la historia, a la par del daguerrotipo, y la primera técnica que consiguió el registro de una imagen negativa en un soporte de papel que podía ser luego positivada de forma ilimitada. Proceso que sentó unas de las bases fundamentales de la fotografía moderna: el principio físico químico del negativo-positivo y la reproductibilidad de la imagen. (Suogez, 1969, 106-110)

En los albores de esta técnica, Talbot formuló un innovador sistema gráfico que denominó *photogenic drawing* (dibujo fotogénico), que consistía en la reproducción fotográfica de objetos planos sobre un papel fotosensible por impresión de contacto, expuesto a la luz solar. Método a través del cual realizó unos de los primeros registros botánicos fotográficos documentados de la humanidad (imagen 11). Uno de los cuales figura en el libro *The Pencil of Nature* (El Lápiz de la Naturaleza), publicado en 1844 y es, según Suogez (1969), el primer libro editado comercialmente, ilustrado con fotografías.

---

<sup>60</sup> El calotipo (del griego *kalos*, “bello”) es una técnica fotográfica cuyo procedimiento consiste en emulsionar un soporte de papel con una solución de sales de nitrato de plata y yoduro de potasio. Una vez seco, y antes de exponer el soporte a la luz para capturar la imagen, se aplica al papel una segunda emulsión fotosensible de nitrato de plata y ácido gálico. Ya expuesto a la luz, habiéndose formado una imagen negativa apenas visible, el papel se revela con solución de nitrato de plata y ácido gálico y se fija con hiposulfito de sodio. Posteriormente el papel somete a un baño con cera derretida para volverlo transparente y con ello se obtiene un negativo traslúcido. Con este soporte negativo se obtiene luego, por impresión de contacto sobre un papel tratado bajo el mismo procedimiento químico, pero sin encerar, la imagen positiva. Proceso que permite reproducir la imagen tantas veces como sea requerido. (Suogez, 1969, p.106)



**Imagen 11**

***Leaf of a Plant***  
W. Henry Fox Talbot  
The Pencil of Nature  
Plate VII  
1844  
Calotipo  
17.4 × 21.1 cm

No obstante que fueron útiles desde un punto de vista científico y documental, los dibujos fotogénicos de Talbot distaban de su objetivo de crear un sistema de registro fotográfico que estuviera al nivel de detalle de la pintura y el grabado. Con esta visión, Talbot perfeccionó los procedimientos químicos y técnicos del calotipo que le permitieron mejorar la calidad de la imagen, facilitar el manejo de los materiales fotográficos y, algo muy importante, reducir potencialmente el tiempo de exposición del papel a la luz solar, de 30 minutos a tan sólo 30 segundos. (Suogez, 1969, 106-110)

A partir de estas mejoras, el calotipo de Talbot ganó terreno en el campo fotográfico y representó algunos importantes beneficios con relación al daguerrotipo, como un costo menor de elaboración al emplear soportes de papel, requerimientos técnicos de elaboración menos complejos, tiempo de exposición a la luz considerablemente menor, y una mayor facilidad de desplazamiento del fotógrafo a los espacios exteriores. Con ello, a partir de los primeros años de 1840, el calotipo se convirtió en una de las técnicas más empleadas en el registro de paisajes naturales y escenarios urbanos, principalmente de tipología arquitectónica. Mientras tanto, el daguerrotipo, por su nivel de calidad, detalle y contraste superior al calotipo, mantuvo su estatus como la técnica predominante de la época, y fue principalmente empleada para la realización de retratos de estudio; desde 1839 y hasta 1860, en que ambas técnicas comenzaron un proceso de declive debido al surgimiento del negativo de colodión húmedo en vidrio y del papel de albúmina, que derivaron de los procedimientos físicoquímicos heredados del calotipo. (Suogez, 1969, 106-110)

El calotipo *Loch Katrine* (Lago Katrine) (Ca. 1840) realizado por Talbot, con una cámara obscura como parte de la serie *Sun Pictures in Scotland*<sup>61</sup> que fue publicada como libro en 1844, es un testimonio de los primeros registros fotográficos geográficos de la historia.

En la imagen se pueden distinguir las principales características visuales de esta técnica fotográfica: una imagen medianamente difusa por la cualidad de las sales de plata de impregnarse dentro de las fibras del papel, un contraste medio-alto, y tonalidades monocromáticas de tinte cálido marrón.

Asimismo, en la escena, se observan diversos rasgos del entorno natural del Lago Katrine: el cuerpo de agua, la vegetación y los elementos montañosos que delimitan el paisaje. Conjunto que forma parte del patrimonio biocultural de esa región geográfica de Escocia y que ha sido uno de los principales embalses

---

<sup>61</sup> Desde nuestra perspectiva, el concepto *Sun Picture*, acuñado por Talbot, más allá de una traducción literaria actual, es necesario comprenderlo desde un sentido poético/metafórico que deriva del proceso fisicoquímico a través del cual, mediante la exposición al sol, se produjo el registro gráfico de una imagen sobre una superficie sensible a la luz. En este sentido, en una aproximación a la intención de Talbot, podemos inferir que este concepto fue empleado en ese momento para referirse a una “imagen grabada/inscrita por el sol”

Si bien el proceso inventivo y científico de Talbot fue denominado en sus inicios (1835) como “fotogenia” (del griego *photo*-luz y *geno*-creación), años más tarde, en la publicación del libro *The Pencil of Nature* (1844) se pueden ya encontrar algunas líneas de texto donde se alude al concepto de “fotografía” (del griego *photo* “luz” y *grapho* “escritura”). Y aunque en esencia estas nociones pudieran referirse a la misma idea del proceso fisicoquímico, estos términos fueron empleados por Talbot de manera distinta.

Como un dato adicional, el concepto de “fotografía” fue empleado por primera ocasión por un artículo científico de Sir John Herschel, titulado *On the art of photography; or, the application of the chemical rays of light to the purpose of pictorial representation* (Sobre el arte de la fotografía; o la aplicación de los rayos químicos de luz para el propósito de la representación pictórica). A partir de ello, el término de “fotografía” fue poco a poco popularizado para referirse al proceso de registro de una imagen a través de la luz, que a su vez podía efectuarse a través de diversas técnicas, como la heliotipia, la daguerrotipia, la calotipia, el colodión, etc. (Eder, 1945, p.258)

naturales que, desde el S.VI han abastecido de agua dulce a las ciudades de Glasgow, Stirling, y sus alrededores. (Hersch, 2012)

Como hemos indicado en párrafos anteriores, una de las principales aportaciones de Talbot a la fotografía geográfica y a las ciencias naturales, motivada quizás por su espíritu científico y artístico, fue la realización de algunos de los primeros registros botánicos fotográficos de la historia. Uno de ellos, tal vez el más conocido de todos, es la fotografía *Leaf of a Plant* (imagen 11) que fue impresa en 1835 y posteriormente publicada en 1844 en el libro *The Pencil of Nature*.

En esta imagen, que corresponde a una sección del libro capitulada como *plate* (placa) VII, se puede observar, en la página izquierda, adherida al papel, la impresión calotípica de la rama de una planta de perifolio (*Anthriscus cerefolium*), aparentemente, o algún otro tipo de *apiaceae*. En contrapágina, Talbot incluyó un texto que describe de manera general, sin entrar en detalles sobre los componentes químicos, el proceso de obtención de una imagen a través de la técnica calotípica por impresión de contacto:

Hitherto we have presented to the reader the representations of distant objects, obtained by the use of a Camera Obscura. But the present plate represents an object of its natural size. And this is effected by quite a different and much simpler process, as follows.

A leaf of a plant, or any similar object which is thin and delicate, is laid flat upon a sheet of prepared paper which is moderately sensitive. It is then covered with a glass, which is pressed down tight upon it by means of screws. This done, it is placed in the sunshine for a few minutes, until the exposed parts of the paper have turned dark brown or nearly black. It is then removed

into a shady place, and when the leaf is taken up, it is found to have left its impression or picture on the paper. This image is of a pale brown tint if the leaf is semi-transparent, or it is quite white if the leaf is opaque.

The leaves of plants thus represented in white upon a dark background, make very pleasing pictures, and I shall probably introduce a few specimens of them in the sequel of this work: but the present plate shows one pictured in the contrary manner, viz. dark upon a white ground: or, speaking in the language of photography, it is a positive and not a negative image of it. The change is accomplished by simply repeating the first process. For, that process, as above described, gives a white image on a darkened sheet of paper: this sheet is then taken and washed with a fixing liquid to destroy the sensibility of the paper and fix the image on it.

This done, the paper is dried, and then it is laid upon a second sheet of sensitive paper, being pressed into close contact with it, and placed in the sunshine: this second process is evidently only a repetition of the first. When,

finished, the second paper is found to have received an image of a contrary kind to the first; the ground being white, and the image upon it dark.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Hasta aquí hemos presentado al lector las representaciones de objetos distantes, obtenidas mediante el uso de una Cámara Oscura. Pero la placa presente representa un objeto en su tamaño natural. Y esto se efectúa mediante un proceso bastante distinto y mucho más simple, como sigue.

Una hoja de una planta, o cualquier objeto similar que sea delgado y delicado, se coloca sobre una hoja de papel preparado que es moderadamente sensible. Luego se cubre con un vidrio, que se presiona firmemente sobre él por medio de tornillos.

Hecho esto, se coloca al sol durante unos minutos, hasta que las partes expuestas del papel se hayan tornado de color marrón oscuro o casi negro. Luego se mueve a un lugar sombreado, y cuando se levanta la hoja, se encuentra que ha dejado su impresión o imagen en el papel. Esta imagen tiene un tinte marrón pálido si la hoja es semitransparente, o bastante blanca si la hoja es opaca.

Las hojas de las plantas así representadas en blanco sobre un fondo oscuro, hacen imágenes muy agradables, y probablemente presentaré algunos especímenes de ellas en la secuela de este trabajo: pero la presente placa muestra una representada de la manera contraria, a saber, oscuro sobre fondo blanco: o, hablando en el lenguaje de la fotografía, es una imagen positiva y no negativa de ella. El cambio se logra simplemente repitiendo el primer proceso. Porque ese proceso, como se describió anteriormente, da una imagen blanca en una hoja de papel oscurecida: esta hoja se toma y se lava con un líquido fijador para destruir la sensibilidad del papel y fijar la imagen en él.

Hecho esto, el papel se seca y luego se coloca sobre una segunda hoja de papel sensible, se presiona para que entre en estrecho contacto con ella y se coloca a la luz del sol: este segundo proceso es evidentemente sólo una repetición del primero. Cuando, terminado, se descubre que el segundo papel ha recibido una imagen de tipo contrario al primero; siendo la base blanca, y la imagen sobre ella oscura. (Traducido del original en inglés)



## **Patrimonio mundial / patrimonio de la humanidad**

En las definiciones y objetos de estudio del patrimonio, existe la noción de *patrimonio mundial*. También denominado patrimonio de la humanidad.

El concepto de patrimonio mundial es una categorización y distinción establecida a partir de la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972), que, según la UNESCO (2008) es otorgada a aquellos bienes del patrimonio cultural tangible e intangible, y del patrimonio natural, que poseen un *Valor Universal Excepcional* (VUE) y un reconocimiento a nivel global, independientemente de la ubicación geográfica y sin perjuicio de la soberanía de los países en que estos bienes estén situados.

El VUE, constituye el concepto clave de la Convención de Patrimonio Mundial. Es una noción que no se encuentra claramente definida en el texto de la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972), sin embargo, el manual de aplicación de la Convención, es decir, el documento de las *Directrices Prácticas para la Aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial* (UNESCO, 2008) describe que:

Valor Universal Excepcional significa una importancia cultural y/o natural tan extraordinaria que trasciende las fronteras nacionales y cobra importancia para las generaciones presentes y venideras de toda la humanidad. Por lo tanto, la protección permanente de este patrimonio es de capital importancia para el conjunto de la comunidad internacional. (UNESCO, 2008. p.16).

Según Osorio (2012), la Convención del Patrimonio Mundial reconoce a la humanidad de forma unitaria, y acepta que el patrimonio cultural y natural de cada pueblo, sobre todo aquel patrimonio que posee cualidades de VUE, pertenece a

toda la humanidad; y su deterioro o pérdida, por ende, afecta negativamente a la humanidad entera, a las generaciones presentes y venideras.

En este tenor, para la salvaguardia del patrimonio mundial, a partir de la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972), se constituyó el Comité Intergubernamental de Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, también llamado Comité del Patrimonio Mundial<sup>63</sup>; que según la UNESCO (2022), es el organismo internacional responsable de: a) promover los objetivos de la Convención y fomentar y seguir su aplicación; y b) evaluar y establecer los bienes culturales y naturales de la Lista del Patrimonio Mundial y de la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro.

Al año de 2023, según el Comité Intergubernamental de Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, México posee 35 bienes<sup>64</sup> culturales y naturales inscritos en estas listas:

- Centro histórico de la ciudad de México y el pueblo de Xochimilco, CDMX. (1987)
- Centro histórico de la ciudad de Oaxaca y zona arqueológica de Monte Albán, Oax. (1987)
- Centro histórico de la ciudad de Puebla, Puebla. (1987)
- Ciudad prehispánica de Teotihuacán, Estado de México. (1987)

---

<sup>63</sup> Su secretaría está constituida por el Centro del Patrimonio Mundial con sede en París, Francia. Sus organismos consultivos son: el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales (ICCROM) y Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (IUCN).

<sup>64</sup> Ver: UNESCO - WHC - Word Heritage List - México.

Disponible en: <https://whc.unesco.org/es/list/?iso=mx&search=&>

- Ciudad prehispánica y parque nacional de Palenque, Chiapas. (1987)
- Sian Ka'an, Quintana Roo. (1987)
- Ciudad histórica de Guanajuato, Guanajuato, y minas adyacentes. (1988)
- Ciudad prehispánica de Chichén-Itzá, Yucatán. (1988)
- Centro histórico de la ciudad de Morelia, Michoacán. (1991)
- Ciudad prehispánica de El Tajín, Veracruz. (1992)
- Santuario de ballenas de El Vizcaíno, Baja California Sur. (1993)
- Pinturas rupestres de la Sierra de San Francisco, Baja California Sur. (1993)
- Centro histórico de la ciudad de Zacatecas, Zacatecas. (1993)
- Primeros monasterios del siglo XVI en las laderas del Popocatepetl, Tlaxcala. (1994, 2021)
- Ciudad prehispánica de Uxmal, Yucatán. (1996)
- Zona de monumentos históricos de la ciudad de Querétaro, Qro. (1996)
- Hospicio Cabañas de la ciudad de Guadalajara, Jalisco. (1997)
- Zona de monumentos históricos de Tlacotalpan, Veracruz. (1998)
- Zona arqueológica de Paquimé (Casas Grandes), Chihuahua. (1998)
- Ciudad histórica fortificada de Campeche, Campeche. (1999)
- Zona de monumentos arqueológicos de Xochicalco, Morelos. (1999)
- Antigua Ciudad Maya y bosques tropicales protegidos de Calakmul, Campeche. (2002, 2014)
- Misiones franciscanas de la Sierra Gorda del Estado de Querétaro. (2003)
- Casa-Taller de Luis Barragán, CDMX. (2004)
- Islas y áreas protegidas del Golfo de California. (2005)

- Paisajes de agave y antiguas instalaciones industriales de Tequila, Jalisco. (2006)
- Campus central de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, CDMX. (2007)
- Reserva de biosfera de la mariposa monarca, Michoacán. (2008)
- Villa Protectora de San Miguel el Grande y Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, Guanajuato. (2008)
- Camino Real de Tierra Adentro. (2010)
- Cuevas prehistóricas de Yagul y Mitla en los Valles Centrales del Estado de Oaxaca. (2010)
- Reserva de biosfera El Pinacate y Gran Desierto de Altar, Sonora. (2013)
- Sistema hidráulico del acueducto del Padre Tembleque, Hidalgo y Morelos. (2015)
- Archipiélago de Revillagigedo, Colima. (2016)
- Valle de Tehuacán-Cuicatlán, Oaxaca y Puebla. (2018)

## **Patrimonio biocultural**

El abordaje del patrimonio cultural y natural, como dos materias de estudio independientes, pueden involucrar un planteamiento de límites abstractos. Es decir, si bien es cierto que, con base en las definiciones y categorías oficiales del patrimonio, existe una clara diferenciación de los objetos de estudio de una y otra materia; también es cierto que, en el universo de elementos que componen el patrimonio, existen objetos que, desde la perspectiva, cosmovisión y usos particulares de distintas sociedades, sobre todo de los pueblos étnicos, poseen cualidades ambivalentes tanto en el terreno del patrimonio natural y como del patrimonio cultural.

Según Belmonte (2019)<sup>65</sup> luego de un largo recorrido de concreción de los conceptos de patrimonio cultural y natural, los pueblos del mundo han continuamente delimitado los perfiles de la idea de cultura y de los componentes tangibles e intangibles que la integran como patrimonio de las distintas sociedades. De tal forma, la propia configuración de la cultura y la naturaleza, y sus transformaciones, han hecho que las nociones de estos conceptos se encuentren, a nivel global, en un constante, abierto y flexible estado de interpretación.

Lo mismo sucede con la percepción de los elementos que constituyen el entorno natural y con la delimitación de las líneas que separan los componentes estrictamente ecológicos de aquellos que se vinculan, directa o indirectamente, con el ser humano y a los cuales hemos atribuido un valor sociocultural que se adecua

---

<sup>65</sup> Belmonte, R. En, Espada R. (2019). *Arte Educación y Patrimonio del Siglo XXI*. Universidad de Extremadura.

a las épocas, a las formas de pensamiento, a la cosmovisión, y a los propios cambios medioambientales, paisajísticos y geográficos que han acontecido en la historia por causas naturales y/o antrópicas.

En este sentido, si bien es cierto que existen áreas de competencia, nociones, categorías y componentes específicos entre lo que conocemos como patrimonio cultural y patrimonio cultural, existe paralelamente, un espacio ideológico y objetual contemporáneo en el que estas dos áreas se vinculan de manera simbiótica para dar lugar a un concepto interdisciplinar denominado “patrimonio biocultural” que enriquece las posibilidades de abordaje y estudio de los fenómenos comunes al entorno sociocultural y natural, y que es principalmente empleada en el ámbito académico de la bioetnología para el estudio de la relación interdependiente entre pueblos étnicos y su naturaleza circundante.

Como señalamos en apartados anteriores, el concepto de patrimonio biocultural, según Toledo (2019) surgió a partir de preocupación expresada en la ONU en el año 2005 por numerosos grupos indígenas y comunidades tradicionales respecto al fenómeno creciente y global de la biopiratería, es decir, el uso o apropiación irregular o ilegal de parte de terceros de los recursos biológicos y/o genéticos y de los conocimientos tradicionales asociados a ellos, pertenecientes a los pueblos indígenas, así como la consecuente violación a los derechos biológicos colectivos de estos grupos sociales.

El patrimonio biocultural comprende los recursos biológicos o fitogenéticos silvestres, semidomesticados y domesticados, que van desde la variabilidad genética (genes), hasta los sistemas de uso incluyendo los agrícolas, paisajes a distintas escalas, forjados según las prácticas y conocimientos indígenas

tradicionales. El patrimonio biocultural comprende también los imaginarios socio ambientales que construyen éticas locales de aproximación e integración unitaria a la naturaleza, cosmovisión que con frecuencia se puede vincular a los mitos de origen y reelaboraciones constantes en esa tensión entre dominación y resistencia (Boege, 2017, en Toledo 2019).

Según Lindholm y Ekbiom (2019), el patrimonio biocultural de un pueblo comprende el conocimiento y las prácticas ecológicas locales, así como la riqueza biológica asociada (ecosistemas, especies y diversidad genética), la formación de rasgos del paisaje natural, los paisajes culturales, así como el propio patrimonio cultural, la memoria social y las prácticas de vida sobre los ambientes naturales, manejados o contruidos por la humanidad. En este sentido, se ha desarrollado un marco conceptual de patrimonio biocultural que permite nuevos enfoques teórico-prácticos para el estudio vinculado de la cultura, de la naturaleza y de su conservación, así como de la planificación del paisaje cultural y de los objetivos para su desarrollo. El estudio del patrimonio biocultural implica el abordaje de todos los elemento tangibles e intangibles de la práctica humana transversal a varios campos disciplinarios e interdisciplinarios, como la ecología, la etnobiología, la etnología, los estudios del paisaje, el propio patrimonio cultural y natural.

Según Lindholm y Ekbiom (2019), los enfoques del marco conceptual del patrimonio biocultural son los siguientes:

- *Memorias del ecosistema.* Comprendido como memoria social sobre las propiedades biofísicas, especies y agentes afectados, de los ecosistemas afectados, mantenidos y/o mejorados por el manejo humano.

- *Memorias sobre el paisaje.* Visto como memoria social sobre las formas materializadas, tangibles o semi-intangibles, de organización y constitución del paisaje natural a través de prácticas humanas (acciones que derivan en paisajes culturales). Las formas tangibles se componen por los sistemas de irrigación, las praderas, los humedales, los campos agrícolas, las terrazas y caminos, los puentes y las presas; así como las zonas arqueológicas y otros ambientes construidos. Por otro lado, entre formas semi-intangibles se ubican las formas sociales de organización del territorio
- *Memorias basadas en los espacios.* En tanto los rasgos del conocimiento y comunicación humana expresados en toponimia, usos y costumbres, tradiciones orales, artes, ideas y cultura recibidas, preservadas y transmitidas por generaciones. Es decir, el patrimonio cultural intangible vivo, las identidades territoriales y las enseñanzas culturales.
- *Análisis integrado del paisaje.* Se compone de un marco conceptual y herramientas básicas para el conocimiento, la construcción y la gestión del paisaje natural y cultural. Integra los tres enfoques anteriores, así como el trabajo arqueológico, botánico, paleoecológico, sistemas de información geográfico, cartográfico e investigación histórica. Permite la toma de decisiones sobre el manejo del paisaje basado en la interdisciplina.
- *Supervisión y cuidado.* Representan la actividad y la capacidad de explorar los depósitos de memoria del patrimonio biocultural para transferir conocimientos a la política y a la gestión, y para dar forma a iniciativas colaborativas. Se comprende como la integración del conocimiento ecológico



y del patrimonio cultural y natural, con la innovación y la conservación de sistemas sustentables e innovadores de manejo y producción. Estas prácticas del patrimonio biocultural permiten la construcción y confirmación de identidad y cohesión social.

## **La mirada fotográfica local, nacional e internacional en la región lacustre de Pátzcuaro, Michoacán, México. (1900-1950)**

### **Antecedentes geográficos e históricos**

El lago de Pátzcuaro<sup>66</sup> es un manto acuífero endorreico<sup>67</sup> situado en la región montañosa del centro del Estado de Michoacán, México, a una altitud de 2027msnm. Posee un clima templado subhúmedo, una temperatura promedio anual de 16°C, y una precipitación anual que oscila entre los 1000mm y los 1200mm. Su cuenca forma parte del Eje Volcánico Transversal y de la Zona Neovolcánica Tarasca, y ocupa una superficie territorial de 1525 km<sup>2</sup>. (Lassmann, en Holguín 2021)

La cuenca de este lago, se delimita por los municipios de Pátzcuaro, Erongarícuaro, Tzintzuntzan y Quiroga, los cuales, poseen una alta densidad poblacional étnica P'urhépecha.

Hacia el año de 1900 el lago ocupaba una superficie total aproximada de 160km<sup>2</sup> y poseía doce islas (Janitzio, Tecuena, Tecuenita, Pacanda, Urandén de Morelos, Yunuén, Jarácuaro, San Pedrito, Tzentzenguaro, Tzipecua, Urandén Carián y Urandén de Morales); de las cuales, las seis últimas, perdieron progresivamente su condición insular a partir de la segunda mitad del S. XX debido a la paulatina y constante desecación del lago, por causas antrópicas y naturales.

---

<sup>66</sup> Ver página 98. Figura 2. Mapa de ubicación geográfica del lago de Pátzcuaro.

<sup>67</sup> Endorreico: término empleado en geología que se refiere a la afluencia de las aguas de un territorio hacia el interior de este, sin desagüe al mar. (RAE). Según la CONABIO, la fluencia de agua en el lago de Pátzcuaro proviene únicamente de la precipitación pluvial, las escorrentías superficiales y los manantiales que afloran en su interior.



**Figura 2**

***Mapa de ubicación geográfica del lago de Pátzcuaro***

La vegetación predominante en la región es bosque mesófilo de montaña que contiene una gran cantidad de especies de árboles (pinos, encinos, oyameles, etc.), arbustos y herbáceas de gran importancia cultural, que son utilizadas como medicina tradicional, y para la elaboración de artesanías, viviendas, instrumentos musicales y utensilios diversos. (Lassmann, en Holguín 2021)

El desarrollo cultural de la región lacustre de Pátzcuaro, según Alcalá (2008), tiene su origen en tres momentos históricos fundamentales: El primero de ellos, se relaciona con la conquista del territorio de Michoacán, al inicio del siglo XIII, por los grupos étnicos *Chichimeca Uacúsecha*. El segundo, se relaciona con la fundación de los primeros asentamientos, civilizaciones, y la fundación de la capital del imperio del grupo étnico *Tarasco*<sup>68</sup> en la rivera del lago, a principios del S.XIV. Y el tercero, se relaciona con el periodo de la Conquista Española en el territorio de Michoacán, hacia la tercera década del siglo XVI.

Según Naranjo y Urquijo (2019), desde la antigüedad los pobladores de esta región fueron artesanos, alfareros, pescadores y agricultores que sembraban de forma permanente en los humedales de las orillas del lago y también realizaban siembras de temporal en las terrazas de las laderas bajas de la cuenca. Posteriormente, con la llegada de los tarascos, acontecieron diversos cambios en la organización social y política de los grupos humanos que habitaban la zona y surgió una nueva sociedad que empleó la arquitectura, el uso de metales para la

---

<sup>68</sup> Denominados como “P’urhépecha” luego de la Conquista Española. Según la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de México (2005), esta cultura étnica se llama a sí mismo *P’urhépecha*, y cada uno de sus integrantes es un *P’urhé*, que significa “gente” o “persona”; lo cual es un manifiesto de una autoafirmación como seres humanos y pueblo en general.

elaboración de herramientas de trabajo, objetos suntuarios y domésticos, así como la alfarería ceremonial y el comercio. Hecho que nos permite comprender el origen ancestral de algunos de los espacios que conforman los bienes materiales inmuebles del patrimonio cultural de esta región, como son las zonas arqueológicas de Tzintzuntzan e Ihuatzio.

Siglos más tarde, a partir de los procesos evangelizadores y educativos que trajo consigo la Colonia Española, promovidos en la región lacustre de Pátzcuaro por Vasco de Quiroga<sup>69</sup>, las manifestaciones artesanales de la sociedad Tarasca, evolucionaron de su forma primigenia hasta convertirse en finas expresiones artísticas populares que perviven en la actualidad y que forman una parte esencial del patrimonio cultural intangible del actual pueblo P'urhépecha y de los habitantes de la región: la alfarería de barro, la cerámica de alta temperatura y talla en cantera, realizadas en Tzintzuntzan; la metalistería de cobre martillado, producida en Santa Clara del Cobre; la ebanistería de Cuanajo y Tupátaro; la imaginería en pasta de caña de maíz, las bateas de madera, el maque, las lacas perfiladas en oro y el diseño textil de algodón, de Pátzcuaro; la cestería de carrizo y chúspata (tule), de Ihuatzio; el diseño de indumentaria tradicional, de Santa Fe de la Laguna; la manufactura de artefactos de pesca, de las islas de Janitzio, Yunuen, Pacanda,

---

<sup>69</sup> Vasco de Quiroga, Madrigal de las Altas Torres, España, (1470) – Uruapan, México, 14-III-1565. Fue oidor de la segunda Audiencia de la Nueva España, ordenado la Reina Isabel de España en 1529, con la encomienda de proteger los derechos de los pueblos indígenas de México y abolir la su esclavitud, durante el tiempo de la Conquista. Promovió la educación en las artes y la cultura de los pueblos indígenas de la región lacustre de Pátzcuaro. Fue el primer Obispo de Michoacán (1538) y fundador del Colegio de San Nicolás Obispo (1540). (Campo del Pozo, 2009)

El Colegio de San Nicolás Obispo, es el único colegio fundado en los primeros años de la colonización española en América que sobrevive hasta nuestros días (Arreola, 1991), sobre el cual se fundó la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Tecuená y Urandén; la mascarería, de Tócuaro; la sombrería de palma, de Jarácuaro; entre otras.

La región lacustre de Pátzcuaro es un territorio de gran importancia geográfica, biológica, antropológica e histórica de México que posee invaluables elementos del patrimonio cultural y natural de nuestro país. Algunos de ellos reconocidos como patrimonio cultural intangible de la humanidad por el Comité del Patrimonio Mundial<sup>70</sup>: expresiones culturales de la etnia P'urhépecha, que se realizan sin excepción en todos los pueblos de la rívera del lago:

- a) El *ceremonial de ánimas*, dedicado a los muertos, de que se remonta a la época prehispánica, celebrado anualmente los días 1 y 2 de noviembre en todas las comunidades la rívera del lago.
- b) La *gastronomía tradicional*, compuesta por una gran diversidad de recetas ancestrales preparadas con maíz nativo, pescado, aves y carnes: caldo de pescado blanco y trucha, charales, carpa, lobina, mole de guajolote o pollo, pato, conejo o codorniz adobados, corundas, uchepos, tamales, churipo de res, atapakuas, pipián, y un vasto listado de preparaciones.
- c) La *pirekua*, que es un género musical con canto e instrumentación que posee una gran importancia cultural por ser un modo de expresión a través del cual los P'urhépecha exponen parte de su fuerza poética, filosófica y a la vez muestran sus variantes lingüísticas por región y e incluso por pueblo. (Cedillo, 2021)

---

<sup>70</sup> Ver, UNESCO - Cultura - Patrimonio inmaterial - Listas - México.

Disponibile: [https://ich.unesco.org/es/listas?text=&country\[\]=00143&multinational=3#tabs](https://ich.unesco.org/es/listas?text=&country[]=00143&multinational=3#tabs)

Asimismo, en esta región sobresalen importantes elementos del patrimonio cultural inmaterial, entre los cuales destacan un amplio calendario de fiestas y ceremonias tradicionales P'urhépecha celebrados a lo largo de todo el año en las distintas comunidades de la región, tales como: el corpus, el carnaval, la danza del pescado, la danza de los viejitos, la danza de moros y cristianos, la danza de los enguangochados, entre otras. De igual forma, sobresalen una amplia lista de bienes inmuebles históricos en los cuatro municipios que integran la región:

- Pátzcuaro
  - Ciudad de Pátzcuaro. Las plazas Vasco de Quiroga y Gertrudis Bocanegra, construidas durante la época de la Colonia; el Antiguo Colegio Jesuita (1540); el Museo de Artes y Oficios (Ca. 1500) que resguarda en su interior los vestigios una pirámide P'urhépecha (Ca. 900-1200); la Biblioteca Pública Municipal, antiguo convento agustino (1576) que resguarda el mural “Historia de Michoacán” de Juan ‘O Gorman (1942); la Basílica de la Inmaculada Virgen de la Salud (S.XVI); el templo del Sagrario (1693); el templo de la compañía de Jesús (1540), el templo del Santuario de Guadalupe (1842); la capilla del Cristo del Humilladero (1628); el templo de San Francisco de Asís (s. XVI); el templo de San Juan de Dios (1672); el templo del Hospitalito (1545); y los edificios coloniales civiles del centro histórico de la ciudad, que en su mayoría fueron construidos durante la época de la Colonia Española.
  - Isla de Janitzio. El templo de San Jerónimo (1890).

- Tzurumútaró. El templo de San Pedro Apóstol (1676).
- Tupátaró. El templo de Santiago Apóstol (1725)
- San Bartolo Pareo. El templo de San Bartolo y la capilla/ hospitalito de María Purísima (s. XVI)
- Tzinzuntzan
  - Tzintzuntzan. El conjunto eclesiástico histórico (s. XVI) integrado por el templo de San Francisco, el templo del Señor del Rescate, el Ex Convento de Santa Ana, y el majestuoso atrio de los olivos que los unifica; así como la zona arqueológica de las Yácatas (Ca.900-1200).
  - Ihuatzio. La zona arqueológica (Ca.900-1200) y el templo de San Francisco de Asís (s. XVI)
- Erongarícuaro
  - Erongarícuaro. Templo de Nuestra Señora de la Asunción (1570).
  - Tócuaro. Templo de San Andrés Apóstol (S.XVI)
  - Arócutín. Templo de Santa María de la Natividad (S.XVI)
  - San Jerónimo Purenchécuaro. Parroquia de San Jerónimo.
  - En San Andrés Tziróndaro. Parroquia de San Andrés Apóstol.
- Quiroga
  - Santa Fe de la Laguna. El antiguo Hospital (S.XVI), construido por Vasco de Quiroga, y la parroquia de San Nicolás de Bari (s. XVI).

Aunado a lo anterior, destacan los elementos del patrimonio natural de la región, entre los cuales, el más importante es el propio paisaje cultural del lago que ha



provisto, desde hace siglos, condiciones ambientales que han propiciado el desarrollo cultural de los pueblos de la rivera y alrededores; y que ha sido el hábitat de una gran diversidad de especies de flora y fauna, algunas de ellas endémicas y actualmente en peligro de extinción, como: el pez blanco (*Chirostoma estor*), la acúmara (*Algansea lacustris*), y el ajolote o achoque (*Ambystoma dumerilii*), entre muchos otros de una larga lista de especies de peces, anfibios, reptiles, aves, mamíferos; y una gran cantidad de especies vegetales. (Lassmann, en Holguín 2021)

Estas condiciones socioculturales y naturales, propiciaron que, hacia la segunda década del siglo XX, durante las décadas subsecuentes a la revolución mexicana, el lago de Pátzcuaro, al ser considerado uno de los cuerpos de agua más importantes de México, fuera promovido de forma oficial desde el gobierno de México como uno de los principales destinos turísticos nacionales, por lo que su paisaje cultural fue ampliamente difundido y arraigado en el imaginario local, regional, nacional e internacional. Momento histórico en que la región del lago de Pátzcuaro era un modelo icónico de un paisaje mexicano se proyectó a través de la incipiente estrategia turística-económica nacional: “un pedazo de México en el que se transitaba entre el pintoresco costumbrismo rural decimonónico y la grandeza de la modernidad posrevolucionaria” (Jolly, 2015). Proyecto acuñado desde finales de la década de 1920 por iniciativa del General Lázaro Cárdenas del Río, primero, como gobernador de Michoacán (1928-1930) y después, como presidente de la República (1934-1940).

En ese contexto histórico se impulsaron importantes proyectos culturales y de infraestructura para la industria turística (Urquijo, 2020), que subsisten en

nuestros días y que fueron incorporados por la sociedad local como parte del patrimonio cultural de la región; tales como: la creación de obras artísticas en espacios públicos como el monumento conmemorativo al héroe de la Independencia de México, el michoacano José María Morelos y Pavón, obra de los escultores Juan Tirado Valle y Guillermo Ruiz, y del pintor Ramón Alva de la Canal, edificado en la cima de la isla de Janitzio; el monumento a la heroína de la independencia de México Gertrudis Bocanegra, el monumento al emperador P'urhépecha Tanganxoan, situados en Pátzcuaro, ambos obra del escultor Guillermo Ruíz; el mural "Historia de Michoacán" del pintor Juan O'Gorman, localizado en el interior de la Biblioteca Pública Municipal de Pátzcuaro; y los murales sobre la vida cotidiana y tradiciones P'urhépecha, albergados en el edificio del mirador del Estribo Chico, elaborados por el pintor Roberto Cueva del Río.

También se realizó la construcción de miradores y caminos panorámicos al lago, como los ubicados en los cerros del Estribo Grande y Estribo Chico; la restauración de edificios coloniales civiles y religiosos; el acondicionamiento y apertura de sitios arqueológicos como los situados en Tzintzunzan e Ihuatzio; la inauguración del Museo de Artes y Oficios, y la Biblioteca Pública Municipal de Pátzcuaro. Con ello, se diseñó un paisaje cultural que, aunado al majestuoso entorno natural de la región, posibilitó un exitoso proyecto de promoción turística y

cultural<sup>71</sup> de la región lacustre de Pátzcuaro a nivel global, en el que se recurrió de forma metódica a la fotografía artística para la creación de recursos editoriales como postales, guías turísticas, carteles, revistas y libros; y a otros medios como el cine; algunos de los cuales se describen en los párrafos siguientes.

Derivado de ello, existe un vasto corpus de fotografías históricas que datan desde fines del s. XIX hasta la primera mitad del S. XX, realizadas en diversas técnicas y formatos; a partir de las cuales, en la actualidad, se puede realizar una lectura sobre las condiciones histórico-sociales, culturales y ambientales de esta región en esa época desde diversas perspectivas y categorías de análisis (estético, paisajista, geográfico, antropológico, histórico, sociográfico, demográfico, entre otros). Imágenes que han traspasado las fronteras y que han trascendido a lo largo del tiempo como memoria social y documentos visuales que, para efecto de nuestra investigación, por un lado, ponen en relieve el estado de los componentes del patrimonio cultural y natural de esa época, y, por otro lado, nos permiten relacionar y comparar esos componentes del pasado con los que perviven en actualidad -así como con aquellos que se han transformado, deteriorado o perdido con el paso del

---

<sup>71</sup> En este rubro, es importante destacar que, no obstante el proyecto de promoción turística y cultural de la región lacustre de Pátzcuaro de principios del S.XX representó un mejoramiento económico e industrial de la región, también, propició un crecimiento de las poblaciones urbanas y rurales aledañas al lago, que sumó al incipiente, progresivo e irreversible deterioro medioambiental de la región, provocado por causas antrópicas asociadas al propio desarrollo social: la deforestación de los bosques de la cuenca del lago debido a la tala inmoderada para la obtención de madera (para la construcción y para la elaboración de muebles y artesanías) y para el uso de suelo como campos agrícolas; la contaminación del lago por el vertido de aguas negras sin tratamiento adecuado; la sobreexplotación de los mantos acuíferos, etcétera.

tiempo- para su valorización y preservación<sup>72</sup> como elementos del patrimonio cultural y/o natural de esta región.

En este sentido, en la producción fotográfica que fue realizada en Pátzcuaro en esa época, bajo una intencionalidad de mirada que desde nuestra perspectiva ostenta componentes estéticos, paisajistas culturales y antropológicos, destaca el trabajo de diversos autores locales, nacionales y extranjeros, gran parte de ellos referenciados por Martínez (2016), entre los cuales se encuentran: el francés Alfred Briquet<sup>73</sup> (imagen 12), los norteamericanos Paul Strand (imagen 13), Charles Burlingame Waite (imagen 14), Winfield Scott (imagen 15), Frederick Starr (imagen 16), Edward Weston (imagen 17), la italiana Tina Modotti (imagen 18), el alemán Hugo Brehme<sup>74</sup> (imagen 19), y los mexicanos: Juan y Antonio Cachú (imagen 20), los hermanos Agustín y Manuel Casasola (imagen 21), Enrique A. Cervantes<sup>75</sup> (imagen 22), Guillermo Valdés (imagen 23), Gabriel Zavala Garibay (imagen 24), Navarro (imagen 25), Vicente Rodríguez Mejía (imagen 26), Chávez Ruíz (Imagen 27), Floresll (imagen 28), y Desentis Jr. (imagen 29), entre otros. Además de los fotógrafos de agencias como FEMA (imagen 30), CEPESA (imagen 31), POSTAMEX (imagen 32), e ICA (imagen 33). O los que publicaron en periódicos<sup>76</sup>, revistas<sup>77</sup>,

---

<sup>72</sup> Respecto a los elementos del patrimonio cultural y natural extintos, es posible su preservación simbólica a través del componente de memoria social que confiere el registro fotográfico histórico de estos bienes.

<sup>73</sup> En, *Views of México and Barbados*. Álbum de fotografías impresas.

<sup>74</sup> Brehme, H. (1923). *México pintoresco*. Ed. Brehme. México.

<sup>75</sup> Cervantes, E. (1936). *Pátzcuaro*. Álbum de fotografías en blanco y negro.

<sup>76</sup> La Libertad, Vida, Carácter, etc.

<sup>77</sup> Saavedra, P. (1925). *En tierra de Tarascos*. En, *Magazine de Geografía Nacional*. 1 (2).

González, M. (1969). La arquitectura de Pátzcuaro. En, *Artes de México*, 120 (15).

guías turísticas<sup>78</sup>, libros nacionales<sup>79</sup>, y extranjeros<sup>80</sup>. Así como los cinefotógrafos Jack Draper<sup>81</sup> (imagen 34), Gabriel Figueroa<sup>82</sup> (imagen 35) y J. Sierra<sup>83</sup> (imagen 36).

---

<sup>78</sup> García, R. (1934). *Mapa, revista de turismo*. 1 (8). tomo I, Núm. 8, noviembre de 1934.

Morris, N. (1947). *Modern Mexico*, 19 (10).

<sup>79</sup> Toussaint, M. (1942). *Pátzcuaro, México*. Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>80</sup> Starr, F. (1908). *In Indian Mexico*. Chicago Forbes & Company.

<sup>81</sup> Draper, J. (1935). En, Navarro, C. *Janitzio*.

<sup>82</sup> Figueroa, G. (1949), En Fernández, E. *Maclovía*

<sup>83</sup> Sierra, J. (1945). Morelia, Pátzcuaro y Uruapan.



**Imagen 12**

***Vistas Mexicanas. Pátzcuaro, una calle. Estado de Michoacán***

Alfred Saint Ange Briquet / Alfred Briquet / Abel Briquet

Parroquia del Santuario de Guadalupe

Ca. 1876-1910

Albúmina sobre papel

13 x 19.5cm

Pieza del álbum "Views of Mexico and Barbados"

DeGolyer Library, Southern Methodist University. USA

**Alfred Saint Ange Briquet** (1833-1926), también conocido como Alfred Briquet o Abel Briquet, fue un fotógrafo francés que laboró como catedrático de esta materia en la Escuela Militar de Saint-Cyr. Arribó por primera vez a México en 1883 con el objetivo de fotografiar los puertos mexicanos para la *Compagnie Maritime Transatlantique*. Años después regresó a México y se estableció en permanente en nuestro país hasta su muerte. Es considerado el primer fotógrafo comercial en

México. Fue comisionado oficial del gobierno de Porfirio Díaz para documentar la construcción de las vías férreas en diversas partes del territorio nacional. En los desplazamientos que realizó durante esa época, produjo los álbumes fotográficos titulados: “Tipos Mexicanos”, compuesto por retratos de personajes nativos representativos de diversas regiones del país, realizados *in situ*; “Antigüedades Mexicanas”, integrado principalmente por fotografías de piezas precolombinas; y “Vistas Mexicanas”, que documentó escenas sobre vida cotidiana, paisajes, ciudades y pueblos. (Debroise, 2005, p. 128)

Bajo estos temas, produjo también el álbum titulado *Views of Mexico and Barbados* al cual pertenece la fotografía anteriormente presentada (imagen 12) que documenta la Parroquia del Santuario de Guadalupe y la calle de Ramos. En la imagen se aprecian distintos personajes mirando y posando a la cámara<sup>84</sup>, la mayoría de ellos de género masculino, con sus vestimentas populares.

La mirada fotográfica de Briquet sobre la región lacustre de Pátzcuaro, pone de manifiesto componentes del patrimonio cultural y natural de esta zona geográfica de México hacia finales del s. XIX, a través de imágenes en las que destaca una visión estética pictorialista, un impecable manejo en la composición y la técnica fotográfica, y un interés en el registro de componentes socioculturales como las actividades cotidianas, los personajes y sus vestidos típicos, así como la arquitectura y el paisaje cultural locales.

---

<sup>84</sup> La pose ante la cámara y el acomodo de los personajes en posiciones estratégicas en el encuadre, fue una estrategia compositiva y discursiva recurrente en la producción fotográfica de Briquet.



**Imagen 13**

***Las redes, Janitzio, lago de Pátzcuaro, Michoacán, México***

Paul Strand

1933

Plata y gelatina sobre papel

11.6 x 14.8cm

Getty Museum Collection

**Paul Strand** / Paul Stransky Amstein (1890–1976) fue un fotógrafo y cineasta estadounidense, precursor del movimiento *straight photography* que rechazó el pictorialismo y aspiró a la objetividad fotográfica a través de imágenes con un alto detalle y sin mayor intervención del fotógrafo en cuanto adecuación de la escena a



voluntad. Fundó con A. Adams y E. Weston el grupo f/64<sup>85</sup>, un hito en la fotografía del siglo XX. Arribó a México a finales de la década de 1920. En esa época, realizó por comisión de la Secretaría de Educación Pública, un reportaje documental sobre la producción de artes populares en Michoacán en el que además fotografió diversos espacios arquitectónicos, calles de los pueblos, personajes y paisajes naturales. Su obra fue expuesta en el Palacio de Bellas Artes (1933) y es considerada la primera exposición fotográfica en un recinto oficial en México (Debroise, 2005, p. 200).

Su trabajo fotográfico se caracteriza por una mirada estética con un alto sentido social (heredado de la escuela de Lewis W. Hine<sup>86</sup>) que pone en manifiesto el interés en el ser humano y su entorno natural y cultural, “procurando siempre un sentimiento del lugar, de la tierra, de sus habitantes”. (Newhall, 2006, p. 371)

En la fotografía anterior (imagen 13), Strand nos presenta una escena de la vida cotidiana en la isla de Janitzio en el lago de Pátzcuaro hacia 1933. En los distintos planos compositivos de la imagen, domina un conjunto de redes tradicionales de pesca, elaboradas en esa época con hilo de algodón, tendidas para su secado. Se aprecia también una mujer con su vestido tradicional, reclinada sobre uno de varios tapetes de *petate*, en los que, muy probable se habrían colocado

---

<sup>85</sup> Ver, Alinder, M. (2014). Group F.64: Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, and the Community of Artists Who Revolutionized American Photography. Bloomsbury Publishing.

<sup>86</sup> Lewis W. Hine (1874-1940), fue un fotógrafo estadounidense, figura clave en el fotodocumentalismo y el fotoperiodismo social del siglo XX. En su obra abordó temas como la desigualdad de clases, la pobreza, la explotación laboral infantil y los inmigrantes; con el objetivo de denunciar la situación de los marginados sociales.

Obtenido en, <https://fotogasteiz.com/blog/fotografos/lewis-hine-biografia-vida-obra/>

pequeños pescados de la especie *Chirostoma* (pescado blanco y charales) para su deshidratación al sol y su posterior consumo, procedimiento empleado por los P'urhépecha desde tiempos ancestrales para la conservación de diversas especies de pescados. Asimismo, se aprecian algunos detalles de la arquitectura tradicional de la isla, elaborada con piedra, adobe, madera y teja de barro. Imagen obtenida en The Getty Museum Collection, 2023.



**Imagen 14**

**841. View of Lake Pátzcuaro from Los Balcones**

Charles Waite / Charles Betts Waite / Charles Burlingame Waite / C.B. Waite

Ca. 1904

Plata y gelatina sobre papel

20.2 x 12.6cm

DeGolyer Library, Southern Methodist University. USA

**Charles Waite** (1861-1929) fue un fotógrafo norteamericano, establecido en México entre 1896 y 1913. De forma similar a Briquet, arribó a nuestro país para realizar la documentación fotográfica de la expansión de las vías férreas, proyecto que le permitió recorrer gran parte del territorio nacional. Produjo una amplia gama de proyectos fotográficos que incluyeron la documentación de expediciones arqueológicas y científicas, y colaboraciones editoriales. Además de fotógrafo, Waite fue uno de los más afanados empresarios comerciantes de la fotografía

durante el porfiriato, periodo en el adquirió el derecho de uso de miles de imágenes realizadas por diversos fotógrafos, que fueron signadas y registradas como propiedad asegurada de la firma comercial de Waite. Entre estos fotógrafos figura Windfield Scott, quien vendió a Waite una colección de más de tres mil trescientos negativos sobre vistas y tipos mexicanos. Hecho por el cual una gran cantidad de fotografías de Scott son atribuidas a Waite. (Hernández, 2022)

La obra fotográfica bajo la firma de Waite se compone de retratos de personajes en sus actividades cotidianas, vistas de paisajes monumentales, panorámicas de ciudades y lugares, entre otros temas, que fueron ampliamente difundidos como tarjetas postales. (The Getty Research Insitute, 2023)<sup>87</sup>

En la fotografía *View from Los Balcones*<sup>88</sup> (imagen 14), Waite presenta una panorámica del lago de Pátzcuaro y sus islas. En ella, en una lectura del paisaje cultural, destaca el límite de la rivera del lago, hacia 1904, época en que este cuerpo de agua aún demarcaba con amplios canales las tres islas de los Urandenes y colindaba con las faldas de la otrora isla de Tzentzenguaro, hoy convertida en tierra firme junto con las islas de Jarácuaro y Carián. Se aprecian en los últimos planos de la imagen las islas de Janitzio, Yunuen y Pacanda.

Un aspecto que resalta en esta imagen es la falta de contraste general, así como nitidez en el tercio superior, que pueden atribuirse a polución visual provocada por neblina o humo por la quema de pastizales o incendios forestales, comunes en la

---

<sup>87</sup>Recuperado en:

[https://www.getty.edu/research/tools/guides\\_bibliographies/photography\\_mexico/fotografos.html#W](https://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/fotografos.html#W)

<sup>88</sup> Actualmente denominado Cerro del Estribo.

región; o bien puede tratarse de un error técnico en el revelado de la placa del negativo o del papel.



**Imagen 15**

***Lago de Pátzcuaro, panorámica***

Winfield Scott

Ca. 1908

Plata y gelatina sobre papel

17.8 x 12.7cm

Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

**Windfield Scott** (1863-1942), fotógrafo estadounidense. Viajó a México por primera vez en 1888 y posteriormente se estableció en nuestro país de 1895 a 1914. Laboró como auditor de la empresa norteamericana Ferrocarril Central Mexicano, puesto que le permitió realizar diversos viajes por el territorio nacional en los que produjo una amplia gama de fotografías. Entre 1904 y 1908 efectuó un recorrido fotográfico documental en Michoacán en el cual registró aspectos de la vida de las poblaciones

rurales y urbanas, sus habitantes, la vivienda típica, la arquitectura civil y religiosa, y el paisaje. (Balcazar, 2018)

La fotografía (imagen 15) realizada por Scott, hacia 1908, probablemente capturada desde la localidad de Huecorio, nos presenta una panorámica del lago de Pátzcuaro que resulta interesante en términos de lectura del paisaje cultural de la región, por evidenciar el estado de la otrora existente isla de Carián (la primera isla al lado derecho de la imagen) que perdió su condición insular hacia la década de 1930. En el penúltimo plano de la escena se aprecian, a la izquierda, la isla de Janitzio, aún sin el monumento a Morelos edificado; y la derecha, la isla de Tecuena; ambas con una densidad poblacional mínima. En los primeros planos de la fotografía se pueden observar diversos campos de cultivos y tierras labradas, cercados con piedra.



**Imagen 16**

***Tarascan Fishermen - Janicho***

Frederick Starr

1908

Técnica: desconocida

Medida: desconocida

En, Starr, F. (1908), *In Indian Mexico*. Chicago Forbes & Company

Fuente: Gutenberg Project

**Frederick Starr** (1858-1933), etnólogo estadounidense. Realizó diversos trabajos de investigación en Corea, Filipinas, Japón, Estados Unidos, África y México, en los cuales empleó la fotografía como una herramienta auxiliar para la investigación científica antropológica para el estudio de las vestimentas tradicionales, los fenotipos, las herramientas de trabajo, la producción artesanal, los objetos culturales y las tradiciones, entre otros temas. Viajó a nuestro país en numerosas ocasiones para realizar estudios sobre las etnias Huave, Mexica (Azteca), Mixteca, Otomí, P'urhépecha (Tarasca), Triqui y Zapoteca; a partir de los



cuales publicó diversas obras editoriales: *Indians of Southern Mexico* (1899), *Collection of Objects Illustrating de Folklore of Mexico* (1899), y otros títulos. (Debroise, 2005, p. 190-200)

La imagen 16, forma parte del libro *In Indian Mexico* (1908). Corresponde al retrato de seis personajes de género masculino de la etnia P'urhépecha, posando ante la cámara, de frente, en distintas posiciones. Como refiere el título de la imagen, la toma fotográfica fue realizada en la isla de Janitzio, "Janichu o Xanichu" en lengua P'urhé.

En la fotografía anterior, que pareciera haberse realizado como objeto para el estudio etnológico sobre la indumentaria indígena masculina, los hombres visten sus trajes populares de uso cotidiano, compuestos por camisa, pantalón y faja de manta de algodón blanco. Dos de los hombres portan gabán oscuro de lana, uno de ellos lo lleva atado a su cintura, y el otro colgado sobre su hombro izquierdo.

Detrás del grupo se aprecian, tendidas, unas redes de algodón; y más al fondo, entre la transparencia que dejan las redes, es posible visualizar el tejado de una casa habitación.



**Imagen 17**

***Pátzcuaro, México***

Edward Weston

1926

Plata y gelatina sobre papel

23.8 x 18.8cm

Colección: Mutual Art

**Edward Weston** (1886-1958), fotógrafo estadounidense. Cofundador del grupo f/64 junto con Paul Strand y Ansel Adams. Inició su carrera en la escuela pictorialista y evolucionó a la fotografía directa, a partir de las enseñanzas de Alfred Stieglitz, con la intención estética de conseguir una imagen poética que se extendiera más allá del tema y de la superficie de la realidad, con la idea de

capturar la *esencia* de lo fotografiado, que habría de ser desvelado por el observador. (Newhall, 2002)

Radicó en México durante 1923 y 1926, tiempo en el que fue pareja sentimental, profesor de fotografía y retratista de Tina Modotti, con quien creó diversos proyectos fotográficos, entre ellos las fotografías para el libro *Idols Behind Altars* de Brenner (1929). Para este proyecto realizaron un recorrido fotográfico por Oaxaca, Puebla, Jalisco, Guanajuato y Michoacán, con la encomienda de documentar las iglesias, retablos, artesanías y objetos prehispánicos más representativos de esos estados. A la par de ese trabajo en esos viajes, Weston y Modotti realizaron diversas fotografías con un interés personal, entre ellas las imágenes algunas sobre Pátzcuaro y Janitzio. (Monroy, 1994)

La escena fotografiada por Weston en Pátzcuaro en 1926 (imagen 17), desde la calle actualmente denominada Jardín de la Basílica mirando hacia la calle de Padre Lloreda, nos presenta algunos aspectos de la arquitectura colonial de pueblo hacia la época de la postrevolución. En la imagen se aprecia la fuente de cantera que fue empleada desde la época de la Colonia para abastecimiento público de agua, misma que aún pervive a nuestros días.

Asimismo, encontramos diversos personajes con vestimenta popular, de izquierda a derecha: un hombre con pantalón y camisa claros y sombrero; al lado de él se aprecia el movimiento barrido de una figura femenina. También se aprecia un conjunto de 5 niñas, cuatro de ellas con vestido claro y una con vestido oscuro. Al fondo de la escena se aprecian diversos espacios del patrimonio natural de la región: el Cerro de la Loma, el Cerro Blanco, el Cerro Colorado, del municipio de Pátzcuaro; y por último el Cerro Tariáqueri, del municipio de Tzintzuntzan.

En esta fotografía, para efecto de nuestra investigación, amén de su pulcritud técnica y sus cualidades estéticas, resultan relevantes dos aspectos fundamentales. El primero, el testimonio gráfico de la existencia de dos espacios arquitectónicos del patrimonio cultural inmueble de Pátzcuaro que fueron demolidos en años posteriores a la fecha de realización de la toma: a) la casona de dos pisos que se observa en primer plano en el extremo derecho de la imagen; espacio que actualmente ocupa el Centro de Salud; y b) las dos pequeñas casas de un piso situadas al frente izquierdo de la fuente de cantera; área que actualmente ocupa la calle de Efrén Urincho.

El segundo aspecto, es el estado de conservación del patrimonio natural que se aprecia en la imagen. Al fondo de la escena es posible realizar una lectura de la casi total deforestación del Cerro la Loma, el Cerro Blanco, el Cerro Colorado, como consecuencia del uso del suelo como campos agrícolas, la tala inmoderada de árboles para la construcción de viviendas, y para la elaboración de durmientes para las vías férreas, así como la elaboración de muebles y artesanías regionales. Por otro lado, en la fotografía, el Cerro Tariáqueri aún se aprecia cubierto de bosque nativo.

En la actualidad el Cerro de la Loma ha sido totalmente ocupado por una colonia de casas habitación. No obstante, los cerros Blanco y Colorado, han sido sometidos a diversos procesos de reforestación desde hace varias décadas y el estado de conservación de sus recursos naturales ha mejorado considerablemente en comparación con la fecha de la toma fotográfica referida. Sin embargo, el Cerro Tariáqueri, ha sufrido una merma considerable de su flora y fauna nativa como

consecuencia de la tala irracional, los incendios forestales y el cambio de uso de suelo como campo agrícola.



**Imagen 18**

***Pátzcuaro***

Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini / Tina Modotti

Ca. 1926

Plata y gelatina sobre papel

7.3 x 9.6cm

George Eastman Museum

**Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini** (1896-1942), conocida como Tina Modotti, fue una modista, actriz, modelo, musa de artistas, fotógrafa, enfermera y activista política; italiana. Es una de las mujeres fotógrafas vanguardistas más reconocidas de México en el S. XX.

Llegó a nuestro país en 1922 con Edward Weston. Entre los años 1923 a 1926 establecieron juntos un estudio fotográfico en la Ciudad de México, a través

del cual realizaron diversos proyectos artísticos y comerciales durante el tiempo que permanecieron unidos. Ambos fueron mentores de Manuel Álvarez Bravo.

Marcada por las injusticias sociales hacia la clase trabajadora durante la postrevolución mexicana, Modotti se convirtió en una asidua activista social. Fue miembro de la Liga Anti-imperialista de las Américas, fundadora del Comité Antifascista Italiano, y miembro del Partido Comunista en México. En 1930 fue expulsada del país, acusada de homicidio de Julio Mella, su entonces pareja sentimental, y de complot de magnicidio de Pascual Ortiz Rubio, presidente de México. (Monsivais, 1997)

En su proceso de asilo político, luego de ser rechazada por los gobiernos de Estados Unidos, Cuba y Holanda, se estableció temporalmente en Alemania donde trabajo como fotógrafa de prensa. Posteriormente se estableció en la Unión Soviética donde dirigió y laboró en la asociación Socorro Rojo Internacional. Luego viajó a España, pero fue deportada a París, ciudad en la que fue organizadora de manifestaciones y articulista política. En 1934 regresó a España donde fue enfermera, cocinera y directora de personal en el Hospital Obrero de Madrid, durante la Guerra Civil Española. Finalmente, a la caída de la República Española (1939), regresó a México bajo un nombre falso (María), donde trabajó como traductora del periódico “El Popular”<sup>89</sup>, y a la par continuó su activismo social y político como miembro de la Alianza Antifascista Giuseppe Garibaldi. En 1940

---

<sup>89</sup> *El Popular* fue un periódico militante, simpatizante de la izquierda institucional, la comandada por Vicente Lombardo Toledano. Fundado en 1938 como el órgano de divulgación de la Confederación de Trabajadores de México, el rotativo nació en los tiempos de Cárdenas, creció durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho, fue golpeado durante la presidencia de Miguel Alemán y, finalmente, desapareció en 1961.

consiguió de manos del presidente de México, Lázaro Cárdenas, la anulación de su decreto de expulsión de México. (Monsivais, 1997)

Su estilo fotográfico inició en el objetivismo, heredado de la escuela de Weston, y evolucionó a la fotografía social derivado de su compromiso ideológico con la clase trabajadora y los grupos sociales vulnerables. Es considerada precursora del fotoperiodismo crítico en México<sup>90</sup>.

La imagen 18, corresponde a una de las pocas fotografías conocidas de Modotti de orden paisajista cultural sobre la región de Pátzcuaro. Se trata de una de las fotografías de sus incipientes años de carrera, aun siendo aprendiz y colaboradora de Weston, realizada durante el viaje que ambos emprendieron para el registro fotográfico comisionado para el libro de Brenner. Esta imagen, marcada por una clara influencia del objetivismo de la *Straight Photography*, nos presenta una escena de la vida cotidiana del pueblo: el mercado tradicional antes realizado en la Plaza Mayor de Pátzcuaro, actualmente conocida como Plaza Vasco de Quiroga.

En la espontánea escena, probablemente realizada desde uno de los balcones del Antiguo Palacio de Huitzimengari, sin una composición fotográfica definida, se aprecia un amplio grupo de mujeres, hombres y niños de diversas edades; gran parte de ellos pertenecientes a la etnia P'urhépecha (inferido por sus rasgos fenotípicos y sus vestimentas), habitantes de los pueblos aledaños e islas del lago de Pátzcuaro, quienes asistían comúnmente a ese mercado típico a

---

<sup>90</sup> INBAL (2019). La mirada revolucionaria de Tina Modotti capturó en imágenes buena parte de la esencia de México. Boletín No. 1261.



comercializar sus productos agrícolas, acuícolas y artesanales. Visten sus trajes populares de la época: camisa y pantalón de manta, sombrero y huaraches, en el caso de los hombres; y falda, guanengo y rebozo, en el caso de las mujeres, quienes, a la usanza, solían andar descalzas. Elementos que, en su conjunto, forman parte del patrimonio cultural inmaterial de la región. También, se observan algunos personajes masculinos y femeninos con vestimentas, clásicas de la época.

Al fondo de la imagen, se aprecian dos casonas coloniales del S. XVII, una de ellas con portales de medio arco de cantera y la otra con portales rectangulares de madera; ubicadas en el ala del lado este de la plaza en el actualmente denominado Portal Matamoros, las cuales actualmente se encuentran en un estado de conservación óptimo y forman parte del patrimonio cultural inmueble de Pátzcuaro.

Por último, se observan dos majestuosos y centenarios árboles de fresno del patrimonio natural de la localidad, uno de los cuales, el de la izquierda, fue talado posteriormente, hecho que hemos constatado al realizar una revisitación geográfica del sitio referido.



**Imagen 19**

***Lago de Pátzcuaro. Isla Xianicho***

Hugo Brehme

Ca. 1910

Plata y gelatina sobre papel

Tarjeta postal fotográfica

7x5"

Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM

**Hugo Brehme** (1882-1954), fue un fotógrafo alemán establecido en México en 1908. Es considerado uno de los pioneros del fotodocumentalismo en nuestro país (Mendoza, 2023)<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Mendoza, M. H. *Brehme, primer fotodocumentalista en México*. En, Revista Cuartoscuro. Consultado el 1 de julio de 2023. Disponible en: <https://revistacuartoscuro.com/h-brehme-primer-fotodocumentalista-en-mexico-mayra-mendoza/>

Fundó en la ciudad de México el gabinete “Fotografía Artística Hugo Brehme”, que ofertaba venta de equipo, toma de fotografías, así como revelado fino de película y ampliación, tanto para profesionales como para aficionados (INAH, 2023)<sup>92</sup>; hecho que le permitió el contacto con reconocidos fotógrafos nacionales y extranjeros de la época, como Sumner Matteson, cuyos negativos, por razón desconocida, quedaron en posesión de Brehme y fueron producidos bajo su firma comercial y artística luego de la muerte de Matteson en 1920 tras una expedición fotográfica al volcán Popocatepetl. (Mendoza, 2023)

La obra de Brehme, se caracteriza por un esmero en el discurso estético sobre el tema y la composición, así como un impecable manejo técnico en el revelado y la ampliación (Mendoza, 2023), propios de la escuela fotográfica alemana de fin del siglo XIX.

En el inicio de su producción en nuestro país, realizó la documentación fotográfica de aspectos generales de la Revolución mexicana. Posteriormente, al término de este evento bélico, continuó con la producción de una amplísima serie de postales fotográficas y obras de autor sobre temas diversos de la vida y la geografía de México: paisajismo, retrato de personajes, arquitectura, arqueología y tradiciones. Algunas de sus fotografías fueron publicadas en revistas nacionales y extranjeras como National Geographic, Atlantic, Mapa, Mexican Life, Jueves de Excélsior y Revista de Revistas. (INAH, 2023)

---

<sup>92</sup> Recuperado en: Colección Hugo Brehme, Fototeca Nacional, INAH. Junio 2023. Disponible: [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fondo%3Asinafo\\_e](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fondo%3Asinafo_e)

Entre sus obras más representativas se encuentran los libros “México Pintoresco” (1923) publicado en español; y el libro “México. Arquitectura, paisaje y vida nacional” (1925), publicado en español, alemán, inglés y francés; que ilustran la riqueza cultural y natural de nuestro país. (Mendoza, 2023)

La mirada estética de Brehme, de tendencia pictorialista, aborda la mexicanidad y el costumbrismo propios de un país en una época influenciada por el Porfiriato, seguida por la Revolución y el posterior nacionalismo mexicano. Encontramos en su obra una tendencia constante al abordaje del paisajismo cultural y natural, así como un interés antropológico que se evidencia primordialmente en sus fotografías sobre “tipos mexicanos” y sobre espacios culturales como los recintos arqueológicos y religiosos.

Desde el año 2022 la colección de Brehme resguardada en la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, forma parte, de la Memoria de América Latina y el Caribe, dentro del Programa Memoria del Mundo de la UNESCO, el 20 de noviembre de 2002. (INAH, 2023)

La fotografía de Brehme que acompaña este apartado (imagen 19), realizada desde algún bote o canoa a la mitad del lago, nos presenta una memorable escena de la Isla de Janitzio que se remonta a la primera década del siglo XX; la cual, nos permite realizar una lectura retrospectiva del paisaje cultural y del estado de conservación del patrimonio natural más importante de la región, el lago de Pátzcuaro, cuyo nivel de agua, hacia esa época (Ca. 1910), se encuentra más de ocho metros arriba del nivel actual registrado al año 2025. Asimismo, en esta fotografía, debido a la mínima ocupación poblacional de la isla en esa época, nos es posible visualizar la alta densidad de flora nativa que tuvo ese espacio

geográfico habitado por etnia P'urhépecha, el cual, en nuestros días, se encuentra cubierto casi en su totalidad por casas habitación, tiendas de artesanías y restaurantes.



**Imagen 20**

***Movimiento de los revolucionarios de Luviano Rentería  
a su salida de Pátzcuaro. Mich. El 28 de abril de 1913***

Cachú Hermanos

1913

Plata y gelatina sobre papel

18 x 12cm

Colección: DeGolyer Library, Southern Methodist University. USA

**Antonio Cachú Ramírez (1874-1916) y Juan Cachú Ramírez (1888-1973),**  
hermanos fotógrafos y actores michoacanos.

Durante los primeros años de 1900 fueron discípulos y asistentes del fotógrafo estadounidense Juan Kurt (J. C. Curd) en la ciudad de Pátzcuaro, Michoacán; de quien heredaron no sólo el conocimiento técnico y estético, sino también sus equipos fotográficos tras la partida de Kurt de la localidad. Luego de

ello, continuaron en el ejercicio fotográfico independiente bajo la firma “Cachú Hermanos”. (Balcazar, 2018)

Su obra fotográfica más reconocida es la documentación del movimiento revolucionario en México. Entre 1912 y 1915, fotografiaron algunas batallas que tuvieron lugar en Michoacán, Zacatecas y Guanajuato; y registraron también a diversos batallones que se desplazaban en ferrocarril hacia distintos campos de lucha. (Balcazar, 2018)

En esa época, realizaron también extraordinarios retratos de estudio personales y familiares de militares de alto y bajo rango; elaborados con una excelente calidad técnica y una extraordinaria visión estética emanada no sólo de los manuales fotográficos de la época y de las enseñanzas de Kurt, sino, sobre todo, de sus conocimientos de manejo escénico derivado de su experiencia en el teatro.

Hacia 1913 en Pátzcuaro, tuvo lugar el emplazamiento de las fuerzas huertistas de la ciudad. Evento en el que se realizó la captura de varios revolucionarios maderistas que fueron luego ejecutados y colgados en las plazas públicas de la ciudad. Situación que propició la salida de los hermanos Cachú de la localidad -por su filiación maderista- para comenzar una trayectoria itinerante por los estados de Guanajuato, Zacatecas, Jalisco, realizando fotografía y teatro. (Balcazar, 2018)

Después de la muerte de Antonio Cachú en 1916, Juan Cachú se estableció finalmente en la Ciudad de México, donde continuó, hasta 1970, con el estudio fotográfico “Cachú Hermanos”, realizando fotografía comercial y artística sobre temas familiares, teatro, salud, paisaje urbano y otros. (Balcazar, 2018)

La imagen 20, corresponde al capítulo histórico de la salida de las fuerzas maderistas del General José Luviano Rentería<sup>93</sup> de la ciudad de Pátzcuaro, en 1913, para la batalla revolucionaria contra el régimen del gobierno de Victoriano Huerta.

En la escena, acontecida en la antigua Plaza San Agustín, actualmente Plaza Gertrudis Bocanegra, se aprecia el contingente de hombres con caballos, algunos de ellos armados con rifles y carrileras, así como varias decenas de espectadores, la gran mayoría de ellos adultos de género masculino. Se observan también dos mujeres, una bajo la sombra del portal y otra en el primer balcón edificio de la extrema izquierda de la toma, ambas con vestido, mandil y rebozo; también se observan tres adolescentes, dos de ellos en la calle y uno en el balcón.

En la lectura de las vestimentas de los personajes de la escena se aprecian los trajes típicos de la época, rurales y urbanos, que denotan diversas clases sociales. Entre ellos, encontramos la indumentaria tradicional de los campesinos de la región: sombrero de palma de amplia y profunda ala circular y copa cónica, gabanes de lana, huaraches de cuero, así como pantalones y camisas de manta de algodón. También, los trajes y botas altas de piel para cabalgata. Asimismo, es posible apreciar diversos personajes vestidos con trajes comunes de ciudad, entre ellos algunos con camisolos, camisas, chalecos, sacos y botas; así como algunos hombres, bajo el portal y en el balcón del edificio del lado izquierdo, con trajes sastre de color oscuro y sombrero de bombín.

---

<sup>93</sup> En el texto, al calce de la imagen, se lee: "...Luviano Rentería". No obstante, el nombre correcto del General revolucionario era José Rentería Luviano.



Otro elemento importante que se observa en esta imagen, es el tranvía de tracción animal que sirvió como medio de transporte en la ciudad para trasladarse principalmente de la zona centro a las partes bajas donde se ubicaba la estación del ferrocarril. En la fotografía no se aprecian los caballos que solían jalar el tranvía debido a que éste circulaba en sentido contrario a la posición de la cámara, es decir, en la toma sólo se aprecia su lado posterior.

Aunado al valor histórico de esta fotografía, en términos del suceso político documentado, esta imagen, para efecto de nuestra investigación, nos resulta interesante por permitirnos una lectura de orden antropológico sobre el contexto sociocultural de la época, así como de aspectos del patrimonio cultural y del patrimonio natural de Pátzcuaro, hacia las primeras décadas del siglo XX, a través de la apreciación del estado de conservación de los edificios coloniales y de los entonces existentes centenarios árboles de la ciudad.

La imagen, cuyo carácter espontáneo antecede de forma muy interesante a lo que décadas posteriores se denominaría “fotografía directa”, fue realizada desde el balcón del otrora Hotel Mercado, actualmente Hotel Casa del Refugio.

En términos técnicos y estéticos, destaca en la toma el manejo de una magistral composición de diagonales y un punto de fuga determinado por el vértice superior de un espacio triangular central.

Por último, un detalle en extremo sutil de la imagen, casi imperceptible, es la apreciación de una minúscula parte del antiguo Salón Apolo, el primer teatro fijo de Pátzcuaro, una joya del art decó y un elemento sin igual del patrimonio cultural inmueble de Pátzcuaro que fue desmantelado en la década de 1930; el cual se

asoma muy discretamente entre la horqueta que forman las ramas del árbol situado en primer plano a la extrema derecha del encuadre.



**Imagen 21**

***Caza de pato en el lago de Pátzcuaro*** <sup>94</sup>

Agustín Casasola

Ca. 1900-1938

Película de plata y gelatina. Kodak Safety film

35mm

Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

**Agustín Víctor Casasola** (1874-1938), fue un fotógrafo mexicano, fundador de una de las colecciones de fotografía documental y artística más representativas,

---

<sup>94</sup> La ficha técnica oficial registrada de esta fotografía, perteneciente a la Colección Archivo Casasola de la fototeca Nacional del INAH, presenta varias imprecisiones catalográficas que nos resulta importante señalar: El título original registrado es “Pescador sacando su red en el lago de Pátzcuaro” no obstante, el personaje protagonista de la escena no se encuentra extrayendo del agua una red de pesca, sino recogiendo un pato que ha cazado con una lanza de carrizo. Actividad tradicional de la región. Por otro lado, la fecha de realización indicada en la ficha original (1955-1960) y la autoría (Casasola Fotógrafo), no concuerda con el periodo de vida Agustín Casasola, quien falleció en 1938.

consultadas y estudiadas de nuestro país y de América Latina, por sus casi 500,000 imágenes, en negativos de cristal, 35mm e impresas, realizadas desde principios del siglo XX hasta la década de 1970. Piezas de su autoría y de otros miembros de su familia, así como también de más de 500 fotógrafos, entre ellos Hugo Breheme, que laboraron para la empresa de Casasola; e imágenes que llegaron a su archivo como colección particular. (INAH, 2023)<sup>95</sup>

La importancia de la obra y el archivo de Casasola, radica no sólo en su vasta producción fotográfica, sino también el valor de estas piezas como documentos y objetos históricos, así como en la calidad estética y técnica de las imágenes, y en las cualidades constantes de una mirada social advocada al servicio de la historia de México que apuntaba a fotografiar todo aquello que pudiera documentar el acontecer cultural, político, económico, histórico, antropológico y geográfico de la Nación en esa época, desde la época de la revolución hasta la década de 1970. (INAH, 2023)

Las fotografías de su archivo han sido publicadas de forma constante desde 1921 hasta la fecha, convirtiéndose en iconos fijados en el imaginario colectivo de México a nivel global. (INAH, 2023)

La imagen 21, corresponde a una fotografía de Casasola realizada hacia primera mitad del siglo XX. La escena documenta a hombre adulto y un infante navegando en una canoa en el lago de Pátzcuaro. Mientras el niño rema, con una expresión facial y corporal que denota un esfuerzo físico por mantener el equilibrio

---

<sup>95</sup> Recuperado en: Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional, INAH. Junio 2023.

Disponible en: [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fondo%3Asinafo\\_a](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fondo%3Asinafo_a)

de la canoa; el hombre, cuyo rostro se encuentra cubierto por su sombrero, recoge una presa de caza del agua que ha capturado con una lanza de carrizo típica.

El hombre viste un traje de trabajo enterizo de color oscuro, no tradicional en la región, y un sombrero de palma de ala circular corta, típico de los pescadores de la zona. El niño, viste un traje de manta de color claro y un sombrero del mismo tipo que el adulto. La escena, nos remite a la tradicional cacería de pato silvestre negro en el lago de Pátzcuaro, actividad de orden no sólo alimentario, sino también económico, y sobre todo de valor cultural y ceremonial para la etnia P'urhépecha, que se ha llevado a cabo en la región desde la época prehispánica.

Se trata de una fotografía con un encuadre de sujeto centrado, enfocada, según nuestra perspectiva, más en la captura del instante y el contexto que en el cuidado del encuadre, debido, suponemos, a las inestables condiciones del registro fotográfico realizado desde una canoa o bote en movimiento sobre el agua del lago; de ahí la posible causa del horizonte caído en la imagen.

Sobre la ubicación del sitio preciso de realización de fotografía, no tenemos certeza. Tampoco existe información catalográfica al respecto en la ficha original de archivo de origen de la pieza. Sin embargo, a partir de un minucioso proceso técnico de revisión del posicionamiento geográfico de la formación montañosa que figura en el fondo de la imagen (el cerro Tariáqueri), a través de un software geográfico satelital<sup>96</sup>, y de trabajo de campo en la zona, podemos inferir que la toma fotográfica pudo haber sido realizada en la rivera de la población de Ihuatzio.

---

<sup>96</sup> Image Land Sat / Copernicus. Maxar Technologies. Google Earth Pro. 2023.

Para efecto de nuestra investigación, en el contexto del análisis de los elementos antropológicos y del patrimonio biocultural de la región lacustre de Pátzcuaro, esta imagen nos permite una lectura de diversos elementos socioculturales y naturales de esta zona geográfica hacia la época de las primeras décadas del siglo XX y su comparación con la situación actual: como es el caso del consumo alimentario tradicional y ceremonial de ciertas especies animales, en este caso el pato negro silvestre, que ha disminuido notablemente en el presente debido a la reducción del número de ejemplares de ese tipo de fauna silvestre por la caza desmedida y por la contaminación del lago. Asimismo, es posible realizar una lectura de la densidad de la flora arbórea en esa zona del lago, así como del nivel del cuerpo de agua que han disminuido alarmantemente desde la década de 1930. Aunado a la anterior, es posible visualizar en la imagen algunos aspectos del vestido tradicional masculino, como el traje típico de manta de algodón, que en el presente se encuentra casi totalmente en desuso.

Por último, nos es posible observar en la escena un par de instrumentos del patrimonio cultural de la región, antiguamente empleados para la caza, la pesca y el transporte: la lanza de carrizo, que en nuestros días se encuentra prácticamente en el abandono; así como la canoa monóxila<sup>97</sup> de madera, llamada *icharuta* o

---

<sup>97</sup> Monóxilo (a): que es elaborado de una sola pieza de madera. (RAE, 2023)

*tepari*<sup>98</sup>, que antiguamente era tallada de un troco de árbol, y en actualidad se fabrica mayoritariamente de madera laminada o tablas revestidas de fibra de vidrio y resina.

---

<sup>98</sup> La canoa *icharuta*, es una pequeña embarcación monóxila de entre 2.5m y 6.5m de largo, estrecha, de fondo plano, y proa popa indiferenciadas planas. El grosor de los laterales varía entre 2.5cm y 5cm. Es maniobrada por una sólo persona, utilizando un remo que se lleva a casa una vez que la embarcación se queda en la orilla del lago. Desde el punto de vista etnológico, estas embarcaciones se utilizan para actividades como la pesca, el comercio o la transportación, regularmente 1 a 3 pasajeros adultos.

La canoa *tepari*, es también una embarcación monóxila pero su medida oscila entre 6.5m y 12m de largo. Posee un fondo plano y costados ligeramente inclinados hacia dentro. La popa es ancha y cuadrada, para que puedan sentarse dos personas; mientras que la proa es más estrecha y cuadrada, y se extiende hasta un metro por encima de la línea de flotación. Se utiliza para fines comunitarios y transporta hasta 25 pasajeros. Se requiere una tripulación de tres personas para maniobrarla utilizando remos y bastones. Se emplea principalmente para la caza y la pesca o el comercio de mercancías de voluminosas y de gran peso, como la leña. (Biar, 2023)



**Imagen 22**

***Pátzcuaro***

Enrique A. Cervantes  
1936

Plata y gelatina sobre papel  
Medida desconocida  
Colección: Mutual Art

**Enrique A. Cervantes** (1898-1953), de nacionalidad mexicana, fue un ingeniero, fotógrafo, historiador, bibliófilo, editor, dibujante, restaurador e investigador de arte. Durante la primera mitad del siglo XX publicó de forma independiente diversos álbumes de fotografías -elaborados de forma artesanal e impresos por él mismo, con un tiraje numerado de pocas decenas de copias- sobre las ciudades de Taxco, Gro. (1928); Cuernavaca, Mor. (1929); Tepic, Nay. (1931); Puebla de los Ángeles, Pue. (1933 y 1935); Morelia, Mich. (1934); Querétaro de Santiago, Qro. (1934);



Pátzcuaro, Mich. (1936); Guanajuato, Gto. (1937); Mérida, Yuc. (1942); y Oaxaca de Juárez, Oax. (1950). En Michoacán, trabajó en la creación del proyecto para la restauración del Convento Franciscano de Tzintzuntzan, y escribió una monografía<sup>99</sup> sobre la obra mural de Juan O’Gorman “Historia de Michoacán”, situada en la Biblioteca Gertrudis Bocanegra de Pátzcuaro. (Toussaint, 1953).

La producción fotográfica de Cervantes se caracteriza por sus finos encuadres y perspectivas con marcados puntos de fuga que empleó de manera constante en el abordaje de temas como el paisaje rural y urbano, edificios coloniales y sus elementos ornamentales arquitectónicos.

La imagen 22, nos presenta la portada y diversas páginas del álbum “Pátzcuaro”, que fue publicado en el año de 1936 por Cervantes. Se trata de un conjunto de fotografías sobre diversos espacios urbanos, calles, edificios y casonas de la localidad, así como paisajes naturales del entorno lacustre. En el conjunto de fotografías que componen esta serie, encontramos algunas imágenes que dan testimonio del estado de conservación del patrimonio cultural inmueble colonial del centro histórico de Pátzcuaro. Asimismo, apreciamos una escena que documenta uno de los antiguos muelles del lago, ubicado probablemente entre la línea de la rivera de la extinta isla de San Pedrito y el Muelle General de Pátzcuaro. En la imagen se aprecian tres canoas de madera, objetos del patrimonio cultural de la etnia P’urhépecha cuyo uso aún se encuentra vigente en la actualidad, aun cuando su estilo de elaboración se ha modificado desde la segunda mitad del siglo XX.

---

<sup>99</sup> Cervantes, E. (1945). Pintura Mural de Juan O’Gorman en la Biblioteca Gertrudis Bocanegra de Pátzcuaro.



**Imagen 23**

**111. Lago de Pátzcuaro**

Guillermo Valdés

Ca. 1930

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

Colección: México en Fotos

**Guillermo Valdés**, fue un fotógrafo mexicano que laboró en Pátzcuaro, Michoacán, entre las décadas de 1930 y 1940.

Su trabajo más conocido es un vasto número de tarjetas fotográficas impresas sobre temas de la vida cotidiana de la región lacustre, en las que capturó, con una mirada estética pictorialista y costumbrista, escenas del paisaje natural y urbano, la vida cotidiana de los pobladores de la región, la arquitectura colonial, así

como diversas panorámicas del lago de Pátzcuaro y sus islas desde el mirador de “Los Balcones”, actualmente denominado “Estribo Grande”.

Participó con algunas fotografías en la guía turística “Mexico’s Western Highways: including the cities of Toluca, Morelia, Pátzcuaro, Uruapan y Guadalajara”; que fue publicada por Pemex Travel Club en 1940, como parte de la estrategia de promoción turística oficialista promovida por el presidente de México Lázaro Cárdenas. En este mismo contexto histórico, Valdés documentó diversos aspectos de la construcción del Monumento a Morelos en la isla de Janitzio.

Más allá de esta información, no hemos podido localizar otros datos historiográficos que puedan darnos mayor luz sobre este autor, no obstante, contamos con un amplio corpus de imágenes a través de las cuales es posible realizar una lectura de su mirada fotográfica.

Una de ellas (imagen 23), elaborada a través de una discreta composición de división de tercios horizontales, nos presenta el retrato de una familia P’urhépecha, a la orilla del lago de Pátzcuaro, hacia 1930. En la toma fotográfica, realizada en alguno de los muelles de la localidad que da nombre a este cuerpo de agua, probablemente en la zona que actualmente corresponde el Muelle General, inferido por la posición visual de los elementos geográficos de la escena; se observan en primer plano tres personajes, una mujer y un hombre adultos, y una niña.

La mujer, que descansa sentada en el piso y sonríe a la cámara, viste un rebozo de tono medio, que cubre su cabeza y tórax, así como una falda tablada de color oscuro y una blusa blanca con olanes.

El hombre, de pie y con cierta mirada de descontento, porta un sombrero de palma, de copa cónica, tradicional de los pescadores de la región. Viste un gabán

de color oscuro, probablemente de lana, un “calzón” de manta de algodón de color claro, y huaraches de cuero. Elementos básicos del traje étnico masculino hacia esa época, que en la actualidad se encuentran casi totalmente en desuso debido a los fenómenos de transculturación que afectan a esta etnia de México. Según García (2013, p. 11) los hombres vestían con sencillez camisa y calzón de manta blanca. Y en horas y temporada de frío se cubrían con un gabán de lana.

En la imagen, el hombre, sostiene en sus manos dos remos de madera labrada de una pieza, empleados para la transportación en canoa.

En la escena se aprecia también una niña del mismo núcleo familiar que mira a la cámara mientras lleva algo a la boca con su mano derecha. Sobre su cabeza, lleva un rebozo de tono medio y viste una blusa de color claro.

Se observan también, dos canoas de madera y algunos elementos del paisaje natural de la región, como el lago de Pátzcuaro y el cerro Tariáqueri, al fondo de la imagen.



**Imagen 24**

**1. Janitzio - Lago de Pátzcuaro**

Zavala Fot. (atribuida a Gabriel Zavala Garibay)

Ca. 1930

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

Colección: México en Fotos

**Zavala** (Gabriel Zavala Garibay, probable), fue un fotógrafo mexicano que desarrolló gran parte de su obra en Pátzcuaro, Michoacán, durante las primeras décadas del siglo XX.

Sobre su vida no hemos podido localizar información contundente, como sucede con muchos otros fotógrafos de la misma época en esta región del país; no obstante, contamos con un archivo medianamente amplio de fotografías sobre este autor que resultan útiles a nuestra investigación en tanto su contenido estético,

antropológico y geográfico, y como objetos históricos que ponen en manifiesto diversos aspectos del patrimonio biocultural de la región del lago de Pátzcuaro.

Zavala, quien, según Martínez (2012), tuvo su estudio en Pátzcuaro, realizó una amplia serie de postales fotográficas impresas sobre los más diversos temas de la vida de la región lacustre. Entre ellos, realizó un seguimiento documental de las actividades y tradiciones de la cultura P'urhépecha y documentó paisajes panorámicos de la región con una peculiar mirada estética, un cuidadoso manejo de la composición y una depurada técnica fotográfica.

La imagen 24 nos muestra una escena diurna en la isla de Janitzio en la que se puede apreciar un grupo de pescadores con sus trajes típicos, en sus canoas de madera; así como algunas mujeres y niños. Resalta en la imagen una canoa de gran tamaño, llamada "Tepari", que en lengua P'urhé, que significa "grueso / de amplias dimensiones", la cual, solía ser empleada para la transportación de grandes redes de pesca, materiales y productos comerciales diversos, y hasta más de dos decenas de personas. En la escena se observan algunas redes de pesca de algodón, tendidas al sol para su secado; así como diversos postes verticales de madera que eran empleados para tal fin. También, podemos visualizar la arquitectura típica de la isla, compuesta por casas habitación elaboradas con adobe, madera y tejas de barro. Elementos que constituyen parte importante del patrimonio cultural de la comunidad P'urhépecha. Asimismo, resulta interesante la apreciación de los trajes populares de los pescadores.

Por último, un aspecto relevante de esta imagen, es que la numeración asignada a la pieza fotográfica por su autor, corresponde al número inicial de la extensa lista de postales que Zavala elaboró durante su vida.



**Imagen 25**

**78. Lago de Pátzcuaro. Mich.**  
Navarro  
Ca. 1940  
Plata y gelatina sobre papel  
Medida desconocida  
Colección: México en Fotos

**Navarro**, fue un fotógrafo mexicano activo durante las décadas de 1920 y 1940 en los Estados de Michoacán, Guerrero y Morelos. Igual que otros fotógrafos de la primera mitad del siglo XX en la región de Pátzcuaro, Navarro es un personaje sobre el cual no pudimos localizar información biográfica o profesional consistente.

Su principal obra, consistió en las populares postales fotográficas que fueron producidas durante esa época, con el objetivo de promover Pátzcuaro a nivel nacional e internacional como uno de los destinos turísticos selectos de un México pintoresco. Ejercicio a través del cual dejó un testimonio tangible de diversos

aspectos del entorno cultural y natural de esta región de los cuales hoy podemos hacer uso como objetos de primera mano para su estudio.

La fotografía de Navarro que acompaña este apartado (imagen 25), nos remonta hacia el año de 1940. Se trata de una panorámica del lago de Pátzcuaro, realizada con una magistral composición de tercios horizontales y diagonales, capturada desde el cerro del Estribo Chico<sup>100</sup> con un teleobjetivo.

En torno a la investigación sobre patrimonio natural de la región de Pátzcuaro, esta imagen nos permite observar la extensión de la rivera del lago de Pátzcuaro hacia la época de la toma fotográfica y nos conduce a un estado de reflexión en cuanto la progresiva y al parecer irreversible desecación que sufre este cuerpo de agua desde principios de año 1900. En la escena se aprecia la antigua isla de San Pedrito, aún rodeada por un estrecho canal de agua, actualmente extinta y convertida en uno de los tres muelles principales del municipio de Pátzcuaro.

Asimismo, en la imagen se observa la isla de Janitzio con el monumento a Morelos, recién edificado en su cima y con una ligera densidad de construcciones que hacia esos años mantenía un sano equilibrio con la flora nativa de ese espacio geográfico. Al fondo de la escena son visibles, por un lado, algunas laderas de la cuenca del lago en un estado medio de deforestación por la tala inmoderada; y, por otro lado, se observa un fragmento cordillera montañosa alta, volcánica, de la cuenca del lago de Pátzcuaro aún con sus bosques preservados, debido a la dificultad que representaba su acceso hacia esos años.

---

<sup>100</sup> Posicionamiento inferido por análisis satelital de los elementos geográficos de la escena, en Image Land Sat / Copernicus. Maxar Technologies. Google Earth Pro. 2023.





**Imagen 26**

***El Sagrario. Pátzcuaro, Mich., Mex.***  
 Vicente Rodríguez Mejía (rúbrica MF o Mejía)  
 Ca. 1930  
 Plata y gelatina sobre papel  
 Medida desconocida  
 IIH. UMSNH

**Vicente Rodríguez Mejía**, fue un fotógrafo radicado en la región Pátzcuaro, que documentó el acontecer de esta región del país durante las primeras décadas del siglo XX. Realizó un amplio trabajo documental sobre esta ciudad, sus calles, edificios y el entorno natural de la cuenca del lago, asimismo, capturó escenas de la vida cotidiana de las comunidades indígenas P'urhépecha; que fueron producidas como tarjetas postales fotográficas para su comercialización. Escenas que se han convertido en elementos del imaginario histórico de Pátzcuaro.

En la imagen 26, en la cual se aprecia la rúbrica MF y la inscripción caligráfica con el nombre del sitio fotografiado, podemos observar uno de los edificios coloniales religiosos más importantes y emblemáticos de la ciudad de Pátzcuaro, el Templo del Sagrario, fundado originalmente por Vasco de Quiroga en 1540 como el antiguo Hospital de Santa Martha.

En escena se observan, de espaldas, dos mujeres con sus atuendos tradicionales, caminando en sentido contrario a la posición del fotógrafo. Una de ellas lleva en brazos a un niño.

Por la posición de los elementos arquitectónicos que se aprecian en la imagen, inferimos que la fotografía fue realizada desde la escalinata o desde la terraza ubicada en la entrada secundaria del Templo de la Compañía de Jesús, aledaño al Templo del Sagrario.

Un aspecto sumamente particular de esta imagen, la única que conocemos en su tipo, es la forma en que luce tapiada en su totalidad la arquería del muro exterior del edificio religioso, que fue cubierta temporalmente como consecuencia de la Guerra Cristera<sup>101</sup> que tuvo lugar en la región, primero de 1926 a 1929, y posteriormente, de 1934 a 1938. En la actualidad el muro y su arquería han sido devueltos a su imagen arquitectónica original y es uno de los elementos icónicos del patrimonio cultural de la ciudad de Pátzcuaro y de la región lacustre.

---

<sup>101</sup> La Guerra Cristera, también conocida como Guerra de los Cristeros o Cristiada, fue una guerra civil armada de orden político-religioso, que tuvo lugar en México entre el Gobierno del presidente Plutarco Elías Calles y la Iglesia Católica, ante la limitación jurídica constitucional de la participación del clero en la vida política de la República. (López, 2011)



**Imagen 27**

***Panorama del Lago. Pátzcuaro, Mich. 33***

Chávez Ruiz

Ca. 1930

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

IIH. UMSNH

**Chávez Ruiz**, fue un personaje que abona a la amplia lista de fotógrafos que documentaron la geografía, el paisaje natural y cultural, la arquitectura y otros aspectos de la vida social de la región de Pátzcuaro, Michoacán, durante la primera mitad del siglo XX.

En la imagen 27, realizada hacia el año 1930 desde el antiguo mirador de Los Balcones, actual mirador del Cerro del Estribo Grande, se distingue una porción de la cuenca del lago en una sección que corresponde al municipio de Pátzcuaro.

Un aspecto relevante en esta imagen panorámica se encuentra en los primeros planos del encuadre, donde se observa una amplísima superficie de tierras agrícolas que siglos atrás estuvieron cubiertas por agua, así como pequeñas colinas que tuvieron condición insular, previo a la desecación de estas áreas. Se observa también, al centroderecha de la imagen, el Cerro Blanco; y su lado izquierdo, el Cerro Colorado. Este último deforestado en su totalidad y erosionado por la precipitación pluvial que, desde inicios del siglo pasado, propició el azolve del lago y con ello la disminución del espejo de agua, así como la pérdida de su transparencia y, en consecuencia, su acelerada evaporación.

En torno a esta problemática ambiental que ha propiciado la degradación del entorno natural del lago de Pátzcuaro, y a partir del testimonio gráfico que nos comparte esta fotografía histórica, nos corresponde reflexionar sobre la importancia de este cuerpo de agua, que es el tercer lago intermontañoso más grande de México y el más estudiado desde el punto de vista ambiental y cultural (Medina, 2011), sin embargo, se encuentra en un acelerado e irreversible proceso de deterioro y en condición hipertrófica, resultado de más un siglo de políticas gubernamentales ambientalmente incorrectas e insuficientes (Vargas, 2009).

Sobre el tamaño del lago y los niveles históricos del agua no existe un consenso científico formal y, por lo tanto, se carece de información hidrológica y geográfica precisa para una comparativa con los datos y condiciones del lago en el presente. Según entrevistas realizadas a diversos personajes nativos P'urhépecha de la región, al año 1930 el lago poseía una superficie aproximada de 160Km<sup>2</sup> y una profundidad máxima de 12m.

En la actualidad, esas cifras han disminuido drásticamente a un área menor de 80km<sup>2</sup> y menos de 6m de profundidad, datos que hemos constatado en mediciones realizadas en trabajo de campo. La zona más afectada es la porción sur, que corresponde a los municipios de Pátzcuaro y Erongarícuaro, en donde dos de sus ocho islas se fusionaron con la zona terrestre.



**Imagen 28**

***Lago de Pátzcuaro. "Isla de Urandén". 70***

FloresII / Flores II

Ca. 1900 - 1930

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

Colección: México en Fotos

**FloresII** / Flores II, fue un fotógrafo de la primera mitad del siglo XX, que trabajó en la elaboración de imágenes fotográficas que fueron usadas para fines postales.

No obstante, la búsqueda de información sobre este autor en diversos archivos históricos, no hemos encontrado datos sustanciales que puedan orientarnos sobre la vida y obra del mismo autor.

La imagen 28, una composición de horizonte medio, nos muestra una escena en la que se aprecia la isla de Urandén, del lago de Pátzcuaro, actualmente denominada Urandén de Morelos. En esta imagen la isla luce casi deshabitada y es

posible visualizar la alta densidad de flora nativa que abundó en ese espacio geográfico y que fue un elemento importante del patrimonio natural de esta región.

Actualmente, la isla tiene una escasa población de 375 habitantes (INEGI, 2020)<sup>102</sup> y se encuentra separada de tierra firme tan sólo por un canal de agua no mayor de 15m de ancho y no más de 2m de profundidad.

A la izquierda de la imagen, en el penúltimo plano del encuadre, se observa la cumbre de la isla de Janitzio, en la que aún no se encuentra edificado el monumento a José María Morelos y Pavón, el cual se comenzó a construir en 1932 y se concluyó en 1936, por lo cual, la imagen corresponde a un periodo anterior a esa época.

Al año de 2023, en esta isla, se sitúa una de las reservas acuícolas más importantes de la región, que trabaja en la conservación del pez blanco (*Chirostoma estor*). Una especie endémica del lago de Pátzcuaro que es un elemento fundamental del patrimonio biocultural de la etnia P'urhépecha de zona, por su alto valor nutrimental, económico y simbólico en la cosmogonía indígena de la región, del cual han derivado y dependen una amplia serie de manifestaciones sociales como la pesca y el comercio, expresiones artísticas como danzas, música, artes populares, historia oral y escrita, etc.

Actualmente el pez blanco, al igual que otras especies de fauna y flora que cohabitan en el lago, se encuentra en riesgo de extinción debido a la progresiva eutrofización de lago que tenido lugar partir de inicios del siglo XX.

---

<sup>102</sup> INEGI. Censo de población y vivienda, 2020.



**Imagen 29**

**India Tarasca**  
**204.- Pátzcuaro, Mich.**  
 Desentis Jr.  
 Ca. 1900 - 1930  
 Plata y gelatina  
 Medida desconocida  
 México en Fotos

**Desentis Jr.** fue un fotógrafo mexicano de principios del siglo XX que colaboró con las editoriales FEMA, CEPESA y POSTAMEX de la Ciudad de México, en la documentación fotográfica sobre la vida tradicional de México, sus pueblos y su gente; que fueron empleadas con fines editoriales, publicitarios, y como tarjetas postales. A pesar de la búsqueda de más información sobre este autor en archivos históricos como el Archivo General de la Nación y la Fototeca Nacional, más allá de su obra, no hemos localizado datos relevantes.



La imagen 29, corresponde al retrato de una mujer de la etnia P'urhépecha, de edad adulta, mirando a la cámara, que realiza la tarea de lavado de ropa a la orilla del lago de Pátzcuaro. La mujer, viste su traje étnico tradicional, compuesto por una blusa de color claro, un mandil de tono medio y una falda tablada de tonalidad oscura. Elementos fundamentales del patrimonio cultural intangible de esta etnia que, en la actualidad, sufren un complejo proceso de transculturación por la introducción de materiales importados que han provocado la modificación de sus vestimentas y en algunas comunidades ha conducido al desuso de estas prendas identitarias.

En otro aspecto, se puede apreciar en la imagen cierto nivel de transparencia del agua que aún prevalecía en el lago hacía aquella época. Lo cual, nos remonta a un momento histórico cuando las especies de fauna nativa todavía mantenían un equilibrio biológico con su ecosistema, dado el estado de relativa limpieza del manto hídrico.

En este tenor, cabe mencionar que, hacia 1930 la transparencia del agua era de más de 500cm, mientras que al año 2023, alarmantemente, es de menos de 5cm; debido a la contaminación por vertido de residuos sólidos, aguas negras, azolve y agroquímicos de las instalaciones agrícolas, que han provocado, además de polución, el crecimiento desproporcionado y exponencial de microalgas y lirio por macronutrientes.

Con base en los elementos geográficos visibles en la imagen, podemos inferir que la toma fotográfica fue realizada probablemente desde la isla de Janitzio o Tecuena. Por último, nos resulta importante señalar que, si bien el lavado de prendas de vestir y otros utensilios domésticos se ha realizado desde tiempos

ancestrales en la orilla del lago de Pátzcuaro, esta labor se efectuó durante siglos empleando elementos naturales, como plantas. No obstante, a partir de la época industrial y de la introducción de detergentes químicos, esta actividad doméstica ha abonado a la contaminación del lago y en consecuencia a su degradación y desecación.



**Imagen 30**

**18. Vendedoras de Janitzio. Pátzcuaro, Mich.**

FEMA

Ca. 1940

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

IIH-UMSNH

**FEMA**, fue una compañía editora mercantil de la década de 1940 que publicó una gran diversidad de postales fotográficas que aludían a la vida tradicional de México durante la primera mitad del siglo XX.

La imagen 30, corresponde a la fotografía de tres mujeres indígenas P'urhépecha, posando ante la cámara, a la orilla de uno de los canales que fungían como muelles en la ribera del lago de Pátzcuaro. Por la posición de los elementos geográficos del entorno, principalmente la isla de Janitzio y las montañas del fondo,

podemos inferir que la toma fue realizada en el sitio donde actualmente se ubica el muelle general.

Según el título de la postal, la escena nos presenta un grupo de tres vendedoras provenientes de la isla de Janitzio, que, inferimos, acuden a la ciudad de Pátzcuaro a comercializar sus productos artesanales y probablemente pesqueros. Una de ellas sostiene un sombrero de palma y carga tres remos de madera; otra mujer sostiene una canasta y un petate de *chúspata* enrollado; y la última, sujeta otro petate que se encuentra apoyado en el piso.

Un aspecto que destaca en la imagen es la indumentaria tradicional femenina P'urhépecha que es un valioso elemento identitario y del patrimonio cultural de esta etnia. Según de García (2003), mujeres portaban ordinariamente una blusa de algodón bordada, de manga corta, llamada *warénkwa*, actualmente conocida como “guanengo”; una falda llamada “rollo”, elaborada a partir de un largo, ancho y pesado lienzo de tela de lana negra plisada, sostenida con una faja que solía hacerse en telar de cintura; y sobre los hombros un rebozo de algodón, negro con rayas azules; y solían andar descalzas. Asimismo, el traje tradicional estaba compuesto por un mandil generalmente decorado con bordados de elementos geométricos como grecas, así como flores y animales, propios del patrimonio natural y de la cosmogonía de este pueblo.

En este aspecto, la vestimenta tradicional étnica P'urhépecha, y probablemente también los trajes tradicionales de la gran mayoría de etnias de México, según García (2023), derivó de la adopción de un atavío acorde con lo que la sociedad novohispana consideró apropiado para los indígenas y para la clase

baja. “La presión institucional y la social tendió a igualar la apariencia entre los hombres y entre las mujeres con un atuendo que identificase a cada quien como miembro de una etnia, de un segmento social y de un poblado” García (2023, p. 14).

En este sentido, el traje tradicional registró, con mucha expresividad, el origen del pueblo que lo portó. Su homogeneidad fue una muestra de identidad que resultó de un acuerdo entre las comunidades étnicas y las autoridades novohispanas que expidieron disposiciones de la forma en que los indígenas debían vestir. En este sentido, además de los gustos y deseos individuales, en las comunidades étnicas regían normas sociales familiares y externas, que presionaron e impusieron el uso de un cierto tipo de vestimenta que ubicaba a cada uno étnica, social y localmente. (García, 2003)

Continuando con la descripción de la imagen anterior, es posible apreciar en la escena los antiguos botes metálicos automotores que fueron introducidos en la región lacustre de Pátzcuaro, a inicios del siglo XX y que tuvieron un aumento paulatino a partir de 1920, los cuales han sido empleados desde entonces para la transportación de los pobladores y turistas a las islas, así como el traslado de mercancías y materiales.



**Imagen 31**

**107. Danza de los Viejitos. Pátzcuaro, Mich.**

CEPSA

Ca. 1900 - 1930

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

Colección: México en Fotos

**CEPSA**, fue una casa editorial mexicana establecida en la Ciudad de México durante las primeras décadas del siglo XX. Entre los trabajos conocidos de esta empresa, al igual que el de otras editoriales de la época, se encuentra una amplia serie de postales que fueron realizadas sobre diversos temas de la vida de nuestro país para promover el imaginario de un México nacionalista y pintoresco de la postrevolución: paisajes y poblaciones del territorio nacional, sitios históricos, arquitectura, pueblos indígenas, tradiciones, etc.

La imagen 31, corresponde a la fotografía de un grupo de cinco jóvenes P'urhépecha, sentados a la orilla del lago de Pátzcuaro. La toma fue probablemente realizada en el Muelle General de Pátzcuaro.

Visten atuendos característicos de la tradicional danza de los viejitos de la isla de Jarácuaro, compuestos por camisa y pantalón de manta de algodón de color blanco; gabán de lana, liso u ornamentado con motivos geométricos arabescos; poncho bordado; sombrero de palma de copa cilíndrica y ala plana, decorado con listones; huaraches cerrados, con suela de madera y bastón de carrizo. Uno de ellos sujeta entre sus manos un instrumento de ocho cuerdas que pareciera ser una mandolina. Tres de los jóvenes llevan máscaras, colgadas al cuello, que son tradicionalmente talladas en madera, policromadas, y que caracterizan a personajes ancianos españoles con alegres expresiones faciales.

La danza de los viejitos de la antigua isla de Jarácuaro, es una expresión artística de origen prehispánico que forma parte del patrimonio cultural inmaterial de la etnia P'urhépecha, y que se ha convertido en un elemento icónico de Michoacán a nivel nacional e internacional.

En su origen, esta danza se efectuaba con cada cambio de estación del año y era realizada exclusivamente por los sabios ancianos “petámutis” (chamanes), que bailaban con sus bastones como ofrenda a “Tata Jurhiata” (el Dios sol), quemando sus rostros bajo los rayos del astro, en un intento por recibir el vigor para continuar

con la vida terrenal. También, se danzaba para pedir buenas cosechas, como petición de lluvia en la sequía y por la salud de los enfermos. (BFM, 2023)<sup>103</sup>

En un inicio eran cuatro los danzantes, como los rumbos del universo, los lados de una casa, como los elementos de la tierra y los colores del maíz: rojo, azul, blanco y amarillo. Cuatro, como las estaciones que celebran los P'urhépecha. Uno usaba una máscara de niño, representando la estación naciente, y los otros tres, máscaras de viejos, para recordar las estaciones pasadas. (BFM, 2023)

En la época del Virreinato la realización de esta danza fue prohibida a los P'urhépecha, no obstante, los *petámutis* la enseñaron de forma clandestina a jóvenes nativos que, por su fortaleza física, pudieran soportar el ritmo del baile marcado por tambor y flauta. De tal forma, esta danza perdió su sentido ritual y transformó la estructura de su acompañamiento musical a partir de la introducción los instrumentos de cuerda europeos. En la actualidad esta danza se ha convertido en una manifestación artística que parodia a los conquistadores españoles, en la que se escenifican los achaques de la vejez mediante caídas, espasmos y un caminar encorvado. Por otro lado, esta danza también alude a la vitalidad juvenil de los bailarines que la ejecutan, que se expresa con un intenso y sonoro zapateado, y con las máscaras de madera policromada, que representan el rostro de ancianos sonrientes. (BFM, 2023)

---

<sup>103</sup> Recuperado en, Ballet Folklórico de México.

Disponible en, <https://www.balletfolkloricodemexico.com.mx/coreografia-danza-de-los-viejitos/>





**Imagen 32**

**2569. Típico Conjunto. Pátzcuaro, Mich.**

POSTAMEX

Ca. 1945

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

Colección: México Antiguo

**POSTAMEX** fue una empresa editorial establecida en la ciudad de México a principios del siglo XX.

Por su número de catálogo (2569), esta imagen nos da cuenta de la amplísima colección de miles de tarjetas postales, así como calendarios y otros productos comerciales, que esta compañía produjo durante su existencia.

La imagen 32, corresponde al retrato de tres niños P'urhépecha a la orilla del lago de Pátzcuaro, quienes posan ante la cámara junto a una canoa de madera tipo "tepari". Visten trajes de manta de algodón, de color claro.

Dos de ellos portan sombrero de palma, y el otro, al centro, una gorra para *baseball*; hecho que nos permite observar un indicio de uno de los fenómenos de transculturación más importantes que han aquejado a las comunidades étnicas de la región del lago de Pátzcuaro: la modificación y la paulatina pérdida de la vestimenta tradicional, sobre todo la masculina, que inició un proceso de aceleración a partir de la década de 1930, como resultado de la migración de los hombres de las comunidades indígenas al extranjero y de la hibridación cultural de la región que derivó del proyecto de promoción turística de esta zona de México a nivel nacional e internacional, que implicó la llegada de turismo local y extranjero, así como la instalación de nuevos residentes, y con ellos su influencia cultural.

La fotografía, realizada probablemente en la zona que actualmente corresponde al muelle principal de Pátzcuaro, nos muestra también algunos aspectos del paisaje natural de la región, como las plantas de "chúspata", también conocidas como junco o tule, empleadas tradicionalmente para la elaboración de artesanías, petates y muebles, que se producen principalmente en la comunidad de Ihuatzio. Misma que se observa en los últimos planos de la escena, al lado derecho del encuadre, a la orilla de la rivera del lago y a las faldas del Cerro Tariáqueri.



**Imagen 33**

***Panorámica aérea del lago de Pátzcuaro***

ICA / Compañía Mexicana Aerofoto

1933

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

Colección: México en Fotos

**ICA**, es una empresa mexicana de ingeniería y construcción, fundada en 1947. En los archivos de la Fundación que lleva su nombre, se resguarda y conserva uno de los acervos históricos más importantes de imagen geográfica del territorio mexicano, en el que, según ICA, se encuentra registrado más de 70% de superficie de nuestra nación, documentada durante más de medio siglo (1930-1987), y que es evidencia

de la transformación del territorio, el desarrollo urbano y paisaje natural de México. Su Acervo Histórico está compuesto por seis fondos: documental, videográfico, cinematográfico, microfichas, colección ICA, y aerofotográfico<sup>104</sup>. A su vez, el fondo aerofotográfico está compuesto por tres series complementarias: oblicuas, verticales y mosaicos. (ICA, 2023)<sup>105</sup>

La imagen 33, nos sitúa en un importante momento histórico de la vida del lago de Pátzcuaro y del patrimonio biocultural de la región. En este registro panorámico aéreo, en el que se ha capturado un fragmento de aproximadamente el 50% de la superficie territorial que ocupaba el lago hacia la década de 1930, es posible observar, al centro-izquierda de la escena, el último estadio insular de la comunidad indígena Jarácuaro, aún separada por un extenso canal de agua, pero ya circundada de una amplia zona de tierra que fue extendiéndose progresivamente, como consecuencia de la acelerada desecación del lago, hasta conectar esa antigua isla con la tierra firme. Hecho que finalmente aconteció hacia finales de la década de 1950<sup>106</sup>.

En la imagen podemos apreciar también la isla de Janitzio con el recién construido monumento a José María Morelos y Pavón y a la derecha de esta, la isla de Tecuena. Al fondo de la escena se observa la majestuosa cordillera montañosa volcánica de la cuenca del lago de Pátzcuaro con sus bosques nativos.

---

<sup>104</sup> Producido por la compañía Mexicana Aerofotográfica (ICA, 2023)

<sup>105</sup> Consultado en: Fundación ICA. Disponible en: [http://www.fundacion-ica.org.mx/nuestro\\_acervo](http://www.fundacion-ica.org.mx/nuestro_acervo)

<sup>106</sup> Medina, L. (2011). Evaluación de la desecación del lago de Pátzcuaro Michoacán mediante técnicas de Percepción Remota y Sistemas de Información Geográfica. En, Segundo Congreso Nacional de Manejo de Cuencas Hidrográficas.

Como un dato final, es necesario señalar que, de la extensión del lago que se aprecia en la imagen 33, en contraste con las condiciones actuales del mismo, apreciadas *in situ*, en la actualidad sólo subsiste menos del 60%.



**Imagen 34**

***Janitzio***

Jack Draper

(still de film)

Navarro. C. Dirección

1935

Película de plata  
y gelatina

35mm

Filmoteca UNAM

**Jack Draper** (1892- 1962), fue un actor y fotógrafo norteamericano. Participó en el reparto de la película *White shadows in the South Seas* (1928), y otras cintas, antes de convertirse en cinefotógrafo. En 1933 se estableció en México y formó parte del rodaje de la película *¡Viva Villa!*

Su obra fotográfica cinematográfica más representativa la realizó en la película *Janitzio* (1934) y en *Vámonos con Pancho Villa* (1935), que prefiguraron el

estilo fotográfico de Gabriel Figueroa. Luego de estos rodajes, abandonó el cine para dedicarse de lleno a la fotografía fija. (SIC, 2023)<sup>107</sup>

La imagen 34, que acompaña a este apartado, corresponde a un cuadro fijo (still) de película cinematográfica del filme *Janitzio*; fotografiada por J. Draper y dirigida por C. Navarro, realizada en 1935, muy probablemente con el impulso del y visión nacionalista del gobierno del presidente Cárdenas, como parte de la estrategia de promoción turística de la región lacustre de Pátzcuaro.

La escena fue rodada frente a una de las casas aledañas a la entrada del cementerio de la isla de Janitzio, lugar donde se celebra la tradicional ceremonia de muertos, reconocida por la UNESCO como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.

En la imagen, se aprecia a una actriz que caracteriza a una mujer indígena P'urhépecha que sostiene un cántaro de barro entre sus manos, empleado tradicionalmente en las comunidades del lago para transportar y almacenar agua.

Para efecto de nuestra investigación esta imagen nos resulta valiosa no sólo por su contenido estético, sino como registro del patrimonio cultural de esta etnia relacionado con la indumentaria tradicional femenina, hacia la década de 1930: un traje compuesto por blusa “guanengo” bordada con motivos florales y aves, rebozo, mandil, faja y falda tablada con remates bordados; que en la actualidad, como hemos señalado anteriormente, atraviesa por un complejo proceso de transculturación y desarraigo identitario.

---

<sup>107</sup> Consultado en, Jack Draper, realizador. En, Sistema de Información Cultural, Gobierno de México. Disponible en, [https://sic.gob.mx/ficha.php?table=cineasta&table\\_id=466](https://sic.gob.mx/ficha.php?table=cineasta&table_id=466)



**Imagen 35**

***Maclovía***

Gabriel Figueroa  
(still de film)

1948

Película de plata y gelatina  
35mm

**Gabriel Figueroa** (1907-1997), fotógrafo mexicano. Estudió la carrera de pintura en la Academia de San Carlos en la Ciudad de México, lugar donde se formó en las bases estéticas y técnicas de la composición y el encuadre que serían luego implementados en su obra fotográfica y que darían a su producción un lenguaje artístico personal que lo convertirían en uno de los íconos de la cinefotografía mexicana del siglo XX. Su interés en la fotografía artística surgió gracias al pintor



José María Velasco, quien fue su mentor. Laboró como fotógrafo de estudio durante los primeros años de su carrera, época en la perfeccionó un estilo pictorialista y el manejo preciso y selectivo de la iluminación, tendiente al claroscuro, que fueron aplicados años más adelante en su trabajo cinematográfico y que serían uno de los sellos característicos de su firma<sup>108</sup>.

La mirada estética de Figueroa, tuvo un enfoque nacionalista que procuró un constante impulso y exaltación a la identidad cultural y territorial mexicana. Su filmografía está conformada por 235 títulos, desde largometrajes hasta documentales; que forman parte del patrimonio cultural de México.

La imagen 35 corresponde a un fotograma de la película *Maclovía* que fue grabada en diversas locaciones de la región de Pátzcuaro en la década de 1940. En los primeros planos de la escena, rodada en la isla de Janitzio, se observa a una mujer indígena<sup>109</sup> que mira en dirección al lago, a un conjunto de canoas.

La toma de Figueroa, un plano general conjunto, sitúa al personaje en un encuadre de sujeto desplazado a la derecha, y, a través de una precisa composición aurea, pictorialista, orienta la lectura al punto donde se localiza el conjunto de canoas. Al fondo de la imagen se observan algunas formaciones geográficas montañosas que corresponden al municipio de Pátzcuaro. También, se observan los tejados de algunas construcciones tradicionales de la isla.

---

<sup>108</sup> Consultado en, Gabriel Figueroa.

Disponible en, <https://www.gabrielfigueroa.com/biografia.html>

<sup>109</sup> “Maclovía”, quien fue caracterizada por la actriz María Félix, y cuyo nombre dio título a este filme.

Esta imagen, aunque escenificada, nos remite a un momento histórico no muy lejano cuando el lago de Pátzcuaro aún conservaba su esplendor biocultural, que ha sido mermado con el paso del tiempo como resultado de la actividad humana en el entorno social y cultural.



**Imagen 36**

***Morelia, Pátzcuaro y Uruapan***

Sierra J.

(still de film)

1945

Película de plata y gelatina

16mm

Filmoteca UNAM

**J. Sierra**, fue un personaje sobre quien no poseemos información profesional o biográfica sustancial, salvo un trabajo filmico que este produjo en 1945, durante un recorrido en ferrocarril por Morelia, Pátzcuaro y Uruapan, en el que documentó, desde una visión turística, los paisajes naturales, la arquitectura y la vida social de estas ciudades de Michoacán. Materiales que fueron luego unificados y editados

formalmente en un documento audiovisual, bajo la dirección y narración del historiador Dr. Ricardo Pérez Monfort, que desde el año 2006 forma parte de la serie *Imágenes de México* de la Filmoteca de la UNAM.

La imagen 36, corresponde a un cuadro fijo extraído de una película de 16mm. La toma, realizada desde la anteriormente denominada Plaza Mayor de la ciudad de Pátzcuaro, da testimonio de existencia de la histórica y emblemática Fuente de los Pescados, inaugurada en 1935, que estuvo ubicada en el área central de este espacio público y fue un elemento icónico constitutivo del patrimonio cultural de Pátzcuaro, hasta su drástica remodelación arquitectónica para la instalación del monumento en memoria a Vasco de Quiroga, en 1965, que a la fecha persiste en ese sitio y da nombre a esa plaza.

Otro aspecto relevante en esta imagen es la magnificencia de los centenarios árboles de fresno que se aprecian en el fondo de la escena, que forman una parte muy importante del paisaje natural de la ciudad, cuyo número ha descendido drásticamente desde las últimas décadas del S.XX debido a un deficiente mantenimiento de parte de las instancias gubernamentales responsables.

## Archivos fotográficos históricos

En el vasto corpus de fotografías sobre temáticas de la región lacustre de Pátzcuaro, que fueron producidas desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, que hemos localizado y recopilado como parte de nuestro trabajo de investigación, nos encontramos ante un hecho relevante: la falta de información sobre la autoría, fecha, referencia geográfica y técnica de realización de una gran mayoría de estas piezas fotográficas, ya sea por la carencia de datos grafiados en la imagen impresa o digital, o bien, por la falta de metadatos catalográficos en los archivos donde estas imágenes se encuentran localizadas en la actualidad.

En algunos de estos casos se ha podido inferir, aunque no de forma categórica, la autoría, temporalidad y localización geográfica del registro fotográfico, *a priori* del análisis observacional de diversas características de las piezas, tales como: el estilo, la técnica, el formato, el material del negativo o el soporte, el tema, la relación formal que guardan algunas imágenes entre sí.

En este sentido, si bien los datos obtenidos pueden ser valiosos por aportarnos contenido de tipo formal, estos no deben considerarse como categóricos, o fidedignos, sino como formulaciones hipotéticas que, en caso requerido, deberán ser validadas, a través de un trabajo de investigación específico. Labor que, en caso excepcional, habremos de realizar de forma paralela, en consideración que, si bien el conocimiento preciso de la autoría, fecha y localización geográfica podría resultarnos útil, lo fundamental en nuestra investigación se enfoca sustancialmente en análisis de los componentes formales y conceptuales de la imagen en cuanto a su contenido estético, antropológico y geográfico.

Respecto a los acervos fotográficos consultados para la localización de las imágenes que habremos de abordar en nuestra investigación, es importante señalar que, la gran mayoría de las fotografías impresas o digitalizadas se ubicaron en múltiples colecciones particulares, así como en diversos repositorios fotográficos institucionales y comerciales, físicos y digitales, en México y en el extranjero, entre los cuales se encuentran los siguientes:

- Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas (IIH) de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH)
- Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro, Michoacán
- Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)
- Otros acervos
  - Gutemberg Project
  - DeGolyer Library, Southern Methodist University
  - Fundación ICA
  - México en Fotos

Durante la revisión de estos acervos fotográficos para la localización y selección de las obras fotográficas que pudieran fungir como referentes y/o casos de estudio para nuestra investigación, se realizó un minucioso análisis visual de las imágenes contenidas en sus archivos, en el cual implementamos diversos criterios curatoriales<sup>110</sup> que nos permitieron realizar una selección de obras para integrar un stock primario, los cuales describimos a continuación:

---

<sup>110</sup> Algunos de estos criterios derivan de las categorías de análisis fotográfico que serán abordadas en el capítulo III de este trabajo de investigación.

- Patrimonio. En tanto a la manifestación en la imagen de componentes simbólicos del patrimonio cultural y natural: tradiciones, artes, ceremoniales, indumentaria, sitios y monumentos históricos, expresiones culturales diversas, geografía, fauna, flora, actividades humanas relacionadas con el medioambiente, etc. Analizados desde dos niveles de lectura distintos: a) el estado de esos componentes del patrimonio en el momento de realización del registro fotográfico, y b) el estado de los mismos en el presente.
- Estético. En tanto a la manifestación de cualidades artísticas de la imagen relacionadas con:
  - Forma: elementos estructurales de la imagen, sintaxis de la imagen, gramática visual, composición, formato.
  - Técnica: procedimientos técnicos fotográficos para el registro e positivado de la imagen.
- Antropológico. En tanto a la manifestación de cualidades etnográficas del contexto histórico social registrado en la imagen, como elementos simbólicos de orden cultural. Analizados desde dos niveles de lectura distintos, en consideración de: a) el estado de esos componentes etnográficos en el momento de realización del registro fotográfico, y b) el estado de los mismos en el presente.
- Paisajismo cultural. En tanto a las cualidades geográfico-sociales del contexto registrado en la imagen. Analizados desde dos niveles de lectura distintos, en consideración de: a) el estado de esos componentes del

paisajismo cultural en el momento de realización del registro fotográfico, y b) el estado de los mismos en el presente.

- Estado de conservación (en casos aplicables). En tanto a la calidad y estado físico material y/o visual de la pieza fotográfica.
- Calidad del archivo digital (en casos aplicables). En tanto a la calidad visual de la imagen en términos de: tamaño, resolución, definición, contraste, legibilidad, etc.
- Derechos de uso: En cuanto a las facilidades, limitantes y restricciones de uso de las imágenes para los fines de nuestra investigación.

En los apartados siguientes presentaremos un compendio de la selección primaria realizada de los acervos referidos. Sobre estas imágenes, incluiremos una ficha técnica descriptiva con la información que hemos podido recabar en el trabajo de exploración documental e historiográfica. Posteriormente, sobre estas imágenes realizaremos una selección secundaria de la cual derivarán los 3 casos de estudio previstos en nuestros objetivos, los cuales serán analizados metodológicamente en el capítulo III de esta tesis.



## **Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas (IIH) de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH)**

Localización: Biblioteca “Luis Chávez Orozco. IIH-UMSNH. Edificio C, Ciudad Universitaria, UMSNH. Morelia, Michoacán, México.

La importancia de este archivo fotográfico radica en el valor histórico, documental y estético de las imágenes que conforman sus distintas colecciones, las cuales, en su mayoría, son resultado de un dedicado trabajo de recopilación realizado a lo largo de varias décadas por parte de los investigadores y docentes de esta institución; o bien, provienen de donaciones particulares.

Los materiales de consulta de este archivo se encuentran en formato digital a los cuales tuvimos acceso personal en las instalaciones de la institución. No se consultaron fotografías impresas.

El archivo se encuentra ordenado por nombre de colección, que corresponde, generalmente, al nombre del investigador, docente o persona asociado(a) a la compilación o donación de las fotografías.

Este acervo no cuenta con fichas catalográficas y/o de identificación. Tampoco cuenta con información sobre autores, año y lugar de realización, referenciación geográfica, técnica fotográfica, etc. Por lo cual, nos fue necesario un minucioso trabajo de exploración documental y análisis visual de más de 5,000 archivos digitales para la búsqueda, localización y selección de las imágenes asociadas a la región de lacustre de Pátzcuaro que pudieran resultar útiles a nuestra investigación.

Entre las colecciones de este archivo fotográfico histórico en las que localizamos diversos materiales fotográficos relacionados con nuestro tema de estudio se encuentran las siguientes:

- Colección Dr. Gerardo Sánchez
  - Fotografías consultadas: 361
  - Fotografías seleccionadas: 9
- Colección Dr. Jesús García
  - Fotografías consultadas: 971
  - Fotografías seleccionadas: 4
- Asimismo, fueron localizadas algunas imágenes aisladas, que no forman parte de ninguna colección específica.



**Imagen 37**

**81. Lago de Pátzcuaro**

Guillermo Valdés

Ca. 1930-1940

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

IIH-UMSNH / Colección Dr. Gerardo Sánchez

Realizada por **Guillermo Valdés** hacia 1930-1940, la imagen 37 corresponde a grupo de pescadores P'urhépecha en el lago de Pátzcuaro con sus tradicionales redes de mariposa y canoas de madera.

Se trata de una escena muy poco común en los registros fotográficos históricos del paisaje cultural de esta región, debido a la gran cantidad de pescadores que se encuentran reunidos en la espontánea toma.

Este tipo de red de pesca, conocida como *guarumutacua* en lengua P'urhépecha, elaborada con hilo de algodón y un marco oval de madera que les otorga su forma característica, ha sido desde la época precolombina un importante elemento identitario y un valioso componente del patrimonio cultural intangible de la cultura esta etnia, por su utilidad como instrumento para la captura de especies de peces para el autoconsumo y la comercialización, principalmente pez blanco, charales y acúmara, que abundaron en el lago hasta las últimas décadas del siglo XX.

En la actualidad, estas redes se encuentran casi en desuso como instrumentos de pesca, no obstante, se siguen produciendo bajo las mismas técnicas ancestrales para su utilización primordialmente en espectáculos de carácter demostrativo sobre la técnica de pesca tradicional con redes de mariposa que se realizan a los turistas que visitan la isla de Janitzio.

Desde un punto de vista etnográfico, esta imagen nos permite una lectura de diversos componentes de orden cultural, como son, las antiguas actividades productivas de los P'urhépecha del lago de Pátzcuaro, la pesca, así como un acercamiento a otros elementos culturales patrimoniales como la indumentaria tradicional masculina que actualmente se encuentra en desuso en la generalidad de las comunidades de la región.

La pesca con redes de mariposa en el lago de Pátzcuaro consistía tradicionalmente en una actividad productiva de tipo colectivo en la que los pescadores se disponían con sus canoas en un amplio círculo, que luego iban cerrando para cercar a los peces y posteriormente capturarlos. En este trabajo conjunto era usual la repartición de la pesca resultante al final de la jornada.

Desde una lectura estética, destaca en la imagen el singular momento capturado, el “instante preciso” desde la perspectiva de Cartier-Breton, en el que confluyen de manera extraordinaria en una misma escena, de una forma nunca vista, por lo menos no en los materiales fotográficos históricos a los cuales hemos tenido acceso en esta investigación, casi tres decenas de pescadores en canoas con redes de mariposa.

En esta fotografía, de estilo pictorialista, sobresale el ritmo de los elementos visuales compuestos por los pescadores con redes, distribuidos en un eje central a lo ancho del campo visual. Asimismo, es notable el manejo de la profundidad a través del uso de múltiples planos que inician en las ramas de un árbol en el tercio vertical derecho de la imagen y culminan en las montañas del fondo de la escena. Destaca en la imagen el manejo de un alto contraste derivado del contraluz en la iluminación que, no obstante su dureza, nos permite apreciar un alto detalle visual en la mayoría de las sombras de los elementos.

Esta fotografía, como la gran mayoría de fotografías de Valdés, pone en manifiesto el conocimiento y cuidado técnico que este autor tuvo en la producción de su obra: un impecable manejo de la exposición tanto en la toma como en los procesos de impresión, la composición y el encuadre, así como la forma de abordaje del motivo.



**Imagen 38**

**73. Pátzcuaro. Plazuela de San Agustín**

Autor desconocido

Ca. 1910- 1930

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

IIH-UMSNH / Colección Dr. Gerardo Sánchez

La imagen 38, de autor y fecha desconocidos, realizada en la antigua plazuela de San Agustín de la ciudad de Pátzcuaro, actualmente plaza Gertrudis Bocanegra, corresponde a una escena en la que se encuentran documentados diversos elementos del patrimonio cultural edificado y del patrimonio natural de esta región.

Al fondo y al centro de la escena se distingue el templo del Santuario de Guadalupe, edificio religioso de estilo neoclásico construido a principios del siglo XIX, icónico de la ciudad, cuya estructura arquitectónica se encuentra plenamente preservada en la actualidad.

En segundo término, a la izquierda de la imagen, se observa la antigua casona de estilo arquitectónico colonial que albergó al Hotel Mercado y que demarca el portal Regules, que da el nombre actual a esa calle. Casona que albergó, durante las últimas décadas del siglo XIX, una de las empresas de servicios turísticos más importante de la zona lacustre de Pátzcuaro. Edificio que con el paso del tiempo sufrió una bipartición predial, así como diversas remodelaciones arquitectónicas en sus interiores, para ser convertida en dos empresas del mismo ramo turístico: el Gran Hotel y el Hotel Casa del Refugio.

Asimismo, podemos observar al centro y a la derecha de la imagen, una de las antiguas casonas coloniales que delimitan el portal Benito Juárez, misma que, en la actualidad, se encuentra en buen estado de conservación arquitectónica y alberga diversos comercios de la ciudad.

Por otro lado, en un primer plano a la izquierda de la imagen, podemos observar la antigua fuente pública de El Torito, que fue construida desde la época del Virreinato Español para abastecer de agua a los habitantes del centro de la ciudad, así como para dar de beber a los animales de carga y transporte que transitaban por el centro de la ciudad en esa época. En la actualidad esta fuente se mantiene en buen estado de conservación y, por su antigüedad, es un elemento arquitectónico emblemático de la ciudad que forma parte del paisaje cultural y del patrimonio cultural de Pátzcuaro.

Otro de los elementos culturales, etnográficos, que se observan en esta imagen, son las vestimentas e indumentarias de la época. En la escena, se pueden observar varias mujeres, una de ellas, situada en segundo plano visual, abajo a la izquierda del encuadre, viste una falda tablada, mandil y rebozo que cubre su

cabeza, camina descalza, a la usanza típica de las mujeres P'urhépecha de la época, y lleva en su espalda una carga sujeta con otro rebozo, y que ha sido una forma típica de transportar objetos pesados, niños pequeños y otros elementos, empleada de forma general desde épocas precolombinas por múltiples etnias de nuestro país y de otras partes del mundo, aun cuando este tipo de prenda, el rebozo, posea otra denominación y otro origen mucho menos antiguo.

Otra mujer en la escena, situada en el lado opuesto a la mujer anteriormente referida, camina también descalza y sujeta un petate, un cántaro y otro objeto que pareciera ser una canasta; hecho que nos permite inferir que se trataba de una vendedora que acudía a ese espacio de la ciudad, o a la plaza aledaña (la plaza mayor), caracterizados por ser, desde antaño y hasta la actualidad, los principales núcleos mercantiles de Pátzcuaro, a los que han acudido cotidianamente comerciantes de las más diversas comunidades de esta y otras regiones de Michoacán para la venta de productos agrícolas, pesqueros y otras mercancías.

Por otra parte, en la escena se pueden observar diversos personajes masculinos que -en su mayoría- visten trajes populares: pantalones y camisas de algodón, gabán de lana y sombrero de copa cónica alta.

Esta imagen, estructurada compositivamente a través de un punto de fuga central que dirige nuestra mirada al elemento arquitectónico del fondo de la escena, el templo del Santuario de Guadalupe, nos remite al estilo de la fotografía directa, al documentalismo social, en el que el momento histórico, el componente antropológico del contexto, aunado a los elementos arquitectónicos, naturales y el paisaje cultural, *per se*, protagonizan y determinan el contenido estético de la escena.



En tanto el patrimonio natural de esa época que ha quedado registrado en la imagen, se distinguen un par de majestuosos árboles que anteriormente se situaba en ese cuadro de la ciudad y que, infortunadamente, ha desaparecido con el paso del tiempo. También se observan algunos animales de carga, asnos, que fueron introducidos en la región de Pátzcuaro durante la época del Virreinato como un medio de transporte humano y de productos y/u objetos agrícolas, forestales, comerciales, etc.; fauna que se integró a un contexto sociocultural, que fue común desde el siglo XVI hasta las últimas décadas del siglo XX, y que actualmente se encuentra en la lista de animales en peligro extinción por su falta de empleo.

Otro elemento relevante en la imagen, es el empedrado típico que aún lucía hacia esa época en la calle de Portal Regules, mismo que, décadas posteriores, fue retirado para dar paso a la instalación de material asfáltico.

Por último, podemos observar en la parte inferior izquierda de la imagen, un fragmento de un timbre postal de la empresa paraestatal Correos de México adherido a la fotografía, que nos permite identificar la utilidad que tuvo este documento gráfico.



**Imagen 39**

***Pátzcuaro, Mich.***  
 (Antiguo Salón Apolo)  
 Autor desconocido  
 Ca. 1913- 1920  
 Plata y gelatina sobre papel  
 Medida desconocida  
 IIH-UMSNH / Colección Dr. Gerardo Sánchez

El año de 1913, en plena gesta de la Revolución Mexicana, fue inaugurado el Salón Apolo (imagen 39), el primer teatro fijo de la ciudad de Pátzcuaro, Michoacán.

Construido con capital privado, en un espacio público concesionado por el Ayuntamiento, este edificio, situado en la antigua plaza de San Agustín, fue el principal foro cultural de la región lacustre de Pátzcuaro durante las primeras décadas del siglo XX. En él, se realizaron espectáculos como funciones de teatro, conciertos, opera, zarzuela, presentaciones de cinematógrafo y otros eventos culturales, y fungió no sólo como un espacio para esparcimiento social, sino que fue

un parteaguas para la introducción de las artes escénicas y la conformación de nuevos públicos en esta materia en la región. (Martínez, 2021)

Según Martínez (2021), el Salón Apolo fue un emblemático recinto, construido con madera por manos de carpinteros locales. Su estilo arquitectónico era un híbrido entre neogótico y neorrenacentista, con algunos elementos *art nouveau*, propios de los estándares arraigados durante el porfiriato en México. Su estructura era de un solo nivel, pero poseía un frontis de gran altura que lo hacía parecer de dos pisos.

El cuerpo inferior de la fachada principal estaba constituido por un pórtico formado por dos pilares esbeltos y tres arcos estilo mudéjar, mientras que en el nivel superior destacaba un elemento que simulaba un ático, con techo a dos aguas y una pequeña ventana central de arco de medio punto. Dicha fachada estaba flanqueada por dos torres de doble altura, cubiertas con cúpulas apuntadas e iluminadas por medio de ventanas verticales con arcos ojivales. Los costados del edificio contaban con pórticos formados por pilares esbeltos y cinco arcos trilobulados de inspiración mudéjar. (Martínez, 2021, p. 166)

En 1920, como consecuencia del positivo impacto cultural que tuvo este espacio durante casi una década en la sociedad de la región de Pátzcuaro, y del beneficio

económico que tal éxito representó a sus propietarios<sup>111</sup>, el Salón Apolo fue desmantelado en su totalidad con el objetivo de construir un nuevo edificio de mayores dimensiones con grandes mejoras arquitectónicas que permitieran optimizar su funcionamiento y ofrecer un mejor servicio a una mayor cantidad de público, el cual se denominó Teatro Salón Apolo.

En el año de 1932, al término del periodo de 20 años de concesión del espacio público otorgado a sus propietarios, este recinto fue desmontado de manera definitiva por mandato del gobernador de Michoacán, Lázaro Cárdenas del Río, dado que, como parte del programa de promoción turística y cultural de la región de Pátzcuaro, se proyectó la construcción de un nuevo teatro en la ciudad, que llevaría el nombre de Emperador Caltzontzin, el cual sería edificado justo al lado del lugar donde se situaba el Salón Apolo, en el ala norte de la plaza de San Agustín, en el recinto que durante siglos ocupó el antiguo Convento de San Agustín, que sería demolido para tal fin. Asimismo, una vez desmontado el Salón Apolo, la plaza de San Agustín sería sometida a un proceso de remodelación, y se le denominaría plaza Gertrudis Bocanegra, en honor a la heroína de la Independencia de México, nacida en Pátzcuaro.

La fotografía que acompaña estas líneas (imagen 39) es una pieza significativa para nuestra investigación, no sólo por su utilidad como documento

---

<sup>111</sup> El Salón Apolo, fue construido por los empresarios Luis Ortiz Lazcano, Luis G. Arriaga Díaz Barriga y Rafael Díaz Barriga Toledo.

Luis Ortiz Lazcano, fue propietario de la primera compañía abastecedora de luz eléctrica del municipio de Pátzcuaro y participó activamente en la política local. Fue presidente municipal de esta demarcación en 1914, 1923, 1924 y 1948. Diseñó el kiosco del mirador del cerro de El Estribo Grande de Pátzcuaro y donó a la ciudad el reloj del Palacio Municipal, que se conservan en la actualidad. (Martínez, 2020)

susceptible de una lectura de tipo estética, histórica y etnográfica; sino, sobre todo, porque esta imagen constituye uno de los pocos testimonios visuales de la existencia de un valioso elemento del patrimonio cultural inmueble de la región lacustre de Pátzcuaro, que desapareció con el paso del tiempo y que ha quedado preservado en la memoria social a través de una cantidad muy limitada de fotografías, entre las cuales se encuentra la imagen que hemos referido en este apartado.

Este hecho, nos remite a un teorema formulado al inicio de este trabajo de investigación, a través del cual, se propone que, en muchas ocasiones, únicamente través de la fotografía, ha sido y será posible el estudio del patrimonio cultural, natural y biocultural, extinto: civilizaciones, sitios y monumentos históricos, entornos geográficos, sitios arqueológicos, obras artísticas, paisajes culturales, expresiones culturales tangibles e intangibles, entre otros, “como documento de la memoria del pasado y muchas veces, testimonio único para el futuro” (Araujo, 2010, p. 8.). Cualidades que confieren a la fotografía un destacado valor como instrumento para la salvaguarda del patrimonio, en forma de memoria social.



**Imagen 40**

***Escuela Oficial. Pátzcuaro, Mich.***

CEPSA

Ca. 1930-1940

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

IIH-UMSNH / Colección Dr. Gerardo Sánchez

Realizada por la compañía editorial **CEPSA**, muy probablemente como parte del proyecto de producción de postales fotográficas que esta empresa efectuó en nuestro país durante la tercera o cuarta década del S.XX, la imagen 40 corresponde a un espacio público emblemático de Pátzcuaro y de Michoacán.

El primer antecedente histórico sobre el espacio geográfico que figura en la imagen, nos remonta al periodo posclásico mesoamericano, época en que

Pátzcuaro fue constituido -junto con las localidades de Tzintzuntzan e Ihuatzio- como uno de los principales núcleos políticos y religiosos del imperio P'urhépecha.

Según el INAH (2023)<sup>112</sup>, en esa época, en el área geográfica que figura en la imagen 40, se situaron los principales asentamientos políticos, religiosos y culturales de esta etnia en Pátzcuaro, los cuales fueron derruidos hacia la segunda mitad del S.XIV, durante el Virreinato, para la construcción de diversos edificios religiosos y civiles, tales como la Basílica de Nuestra Señora de la Salud, además de una gran cantidad de casonas aledañas a estos inmuebles, entre las cuales se encuentra la edificación que se aprecia en la fotografía referida,

En 1540, el terreno que ocupa este edificio fue cedido por Antonio de Huitzimengari<sup>113</sup> a Vasco de Quiroga para la fundación del Primitivo Colegio de San Nicolás Obispo, institución educativa que, en 1580, fue trasladada a Valladolid, hoy Morelia, y que años después dio origen a la actual Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, una de las universidades más antiguas de América. Luego de ello, este espacio tuvo diversos usos, colegio para niñas, vecindad, cuartel militar, prisión, centro de reuniones agraristas, que fueron poco a poco configurando su estructura arquitectónica actual. (INAH, 2023)

En 1938, por disposición del presidente Lázaro Cárdenas, como parte del proyecto de promoción turística y cultural de la región de Pátzcuaro, en este edificio fue fundó el Museo de Artes e Industrias Populares, con el objetivo de “reivindicar

---

<sup>112</sup> INAH (2023). Museo de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro.

<sup>113</sup> Antonio de Huitzimengari, fue gobernador de Pátzcuaro y de la provincia de Michoacán. Hijo de Tanganxoan II, último emperador P'urhépecha.

el valor económico y estético de las manufacturas P'urhépecha". A partir del año 1942, este museo se integró oficialmente a la Red de Museos del INAH. (INAH, 2023)

Según el INAH (2023), en este museo se encuentran representados, a través de sus creaciones artesanales, cerca de 50 pueblos de las cuatro regiones P'urhépecha de Michoacán: la Sierra, la Laguna, la Ciénega y la Cañada de los Once Pueblos. La curaduría ofrece un recorrido por las distintas formas de trabajo y los oficios de esta etnia. El objetivo es mostrar el trabajo como un factor que dinamiza la vida social y dota de identidad a los pobladores; se detallan formas de realizarlo que proceden de la época prehispánica, hasta nuevos sistemas y oficios que se incorporaron durante el Virreinato. De esta manera, se representan actividades como la cacería, recolección, pesca, agricultura, elaboración de alimentos, alfarería, trabajo en cobre, labrado de piedra, madera, el maque (laca) de Uruapan, las lacas de Quiroga y el perfilado de oro de Pátzcuaro, así como los sistemas constructivos, la indumentaria (telar de cintura, de pedal y bordado) y la música. Un aspecto relevante de este inmueble del patrimonio cultural de Pátzcuaro, es que en su interior se pueden apreciar los únicos vestigios arquitectónicos arqueológicos que subsisten en el presente en esta ciudad, que dan testimonio del pasado prehispánico P'urhépecha de esta localidad.

En otro rubro, en cuanto los elementos que se observan en la imagen 40 podemos apreciar la antigua fuente de Santa María que alberga el manantial del mismo nombre, el cual, desde la época prehispánica hasta la actualidad, ha sido uno de los principales abastecedores de agua potable para el centro para la ciudad y es un invaluable elemento del patrimonio natural de Pátzcuaro.





**Imagen 41**

**54.- Janitzio. Lago de Pátzcuaro.-**

Autor desconocido

Ca. 1910

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

IIH-UMSNH / Colección Dr. Gerardo Sánchez

Desde los primeros años de la llegada de la fotografía a Pátzcuaro, a finales del siglo XIX, uno de los espacios geográficos más documentados de esta región ha sido la isla de Janitzio: la mayor de las cinco islas que actualmente mantienen su condición insular en este lago y un sitio emblemático que ha albergado desde la época del virreinato a una de las principales comunidades P'urhépecha de México. Su nombre, en lengua P'urhé, es *Janitsio*, que significa “*lugar de unos cuantos o lugar de pocos*”, toponimia que denota la condición de baja densidad poblacional que mantuvo este espacio geográfico desde sus orígenes en la época prehispánica

hasta su paulatino incremento a partir de la segunda década del siglo XVI cuando esta isla fue ocupada como resguardo natural de los P'urhépecha ante la llegada del ejército de Cristóbal de Olid y con este el inicio del proceso de conquista del territorio de Michoacán. (Alcalá, 2008)

La imagen anterior (imagen 41), de autor desconocido, corresponde a una fotografía realizada en un momento histórico previo a 1931, lo cual se infiere al no observar en la cima de la isla indicio alguno de la construcción del monumento a José María Morelos y Pavón, y de otros elementos arquitectónicos paisajísticos vinculados, que fueron concluidos en ese año.

Esta fotografía resulta relevante por permitirnos una lectura con mayor nivel de detalle visual de los elementos del paisaje cultural y natural de la isla, así como una apreciación más clara del nivel de agua del lago, en comparación con las imágenes de Windfield Scott (imagen 15) y de Hugo Breheme (imagen 19), presentadas en apartados anteriores, que fueron realizadas hacia la misma época.

Al centro izquierda de la escena se distingue la nave blanca del templo de San Jerónimo, construido en el S. XVI, así como la torre del mismo, que fue concluida en 1790 y posee la particular característica arquitectónica de encontrarse separada de la nave de la iglesia.

Asimismo, al lado derecho del templo, se observa el curato, que es una edificación colonial de dos pisos que desde su construcción ha albergado la casa sacerdotal y actualmente comparte el recinto con el juzgado, las oficinas de los dirigentes de la comunidad y una escuela de educación elemental.

Por otro lado, en la fotografía se aprecian con claridad las casas de los habitantes de la isla, elaboradas con adobe estucado con cal -que les otorga su característico color blanco- y techos de teja de barro.

Un aspecto destacable en la imagen, vinculado con el patrimonio cultural de la etnia P'urhépecha, son una serie de redes de pesca de gran longitud que se aprecian extendidas en diversas partes de la isla, principalmente en las orillas del lago, en la colina a la derecha del encuadre.



**Imagen 42**

**Construcción del monumento a José María Morelos y Pavón en la isla de Janitzio**

Autor desconocido

Ca. 1931

Plata y gelatina sobre papel entonado

Medida desconocida

IIH-UMSNH / Colección Dr. Jesús García

De autor desconocido, la imagen 42 nos remonta a las primeras fases de los trabajos de construcción del monumento a José María Morelos y Pavón en la cima de la isla de Janitzio. Obra que, como hemos descrito en páginas anteriores, fue realizada por los escultores Guillermo Ruiz y Juan Tirado Valle, por mandato presidencial de Lázaro Cárdenas del Río, y concebida como una de las principales obras artísticas y de infraestructura del proyecto gubernamental de promoción

turística de esta región de Michoacán. La construcción de esta obra tuvo inicio en 1931 y culminó en 1934, con lo cual, nos encontramos ante una fotografía realizada en el año de 1931 durante las fases incipientes de edificación de este monumento.

En la imagen, de tipología documental, podemos apreciar un grupo de hombres realizando diversas actividades relacionadas con la construcción de esta obra. Algunos de ellos cincelan y dan forma a las piedras de cantera que fueron empleadas para revestir exteriormente la estructura de concreto del monumento. Otros, montados sobre andamios de madera, dan acomodo a las piedras talladas. Uno más, a la derecha del encuadre, pala tierra. Otros dos, a los extremos izquierdo y derecho, parecen hallarse en descanso.

Un aspecto relevante en la imagen son las vestimentas de seis de estos personajes, quienes portan uniformes: botas altas, camisolas claras, pantalones de tonalidad media y gorra, peculiares de caballería; situación que nos condujo a investigar en torno a este hecho y nos permitió elucidar que, según Zizumbo (1986, p. 155), la construcción de esta obra escultórica estuvo a cargo del 22º regimiento de caballería y del primer batallón de zapadores<sup>114</sup> del Ejército de México.

En un sentido de percepción estética y del patrimonio documentado en la imagen, nos encontramos con una escena espontánea, de composición libre, enfocada más en el registro del contexto social que en un encuadre pictorialista, la cual nos aproxima a la lectura de diversos elementos vinculados a la ejecución de una obra que transformó el paisaje cultural de la isla de Janitzio y se convirtió en un

---

<sup>114</sup> Zapador, es un grado militar encuadrado en unidades básicas de ingeniería. (RAE, 2023)

elemento icónico en el imaginario de la región, así como en un valioso elemento del patrimonio cultural de México en tanto obra artística *per sé*, así como por las valiosas pinturas murales del pintor Ramón Alva de la Canal, que este monumento resguarda en su interior, las cuales narran la vida y obra de J. M. Morelos.



**Imagen 43**

**404. Isla de Janitzio, Mich.**

Autor desconocido

Ca. 1940

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

IIH-UMSNH / Colección Dr. Gerardo Sánchez

La imagen 43, de autoría desconocida, vinculada temáticamente con las imágenes 41 y 42, en tanto el registro fotográfico del paisaje cultural de la isla de Janitzio, nos sitúa en un momento histórico posterior a la culminación de la edificación del monumento a Morelos, que se observa en la cima.

Aunado a este aspecto, una característica relevante de esta imagen, que nos permite deducir una fecha aproximada de realización de la toma fotográfica, es la línea de árboles que fueron sembrados a ambos lados de las dos escalinatas que, con motivo de la edificación del monumento, fueron construidas para el tránsito

peatonal entre la orilla y la cumbre de la isla. Árboles de especies de fresno, cedro, pino, eucalipto y ciprés -por su morfología y según hemos comprobado en trabajo de campo *in situ*- que se aprecian con claridad al observar a detalle la imagen y que en la escena poseen una talla medianamente alta, probablemente de más de 10 años de edad, según Lassmann (2023), por lo cual podemos inferir que la imagen 42 fue realizada hacia la cuarta década del siglo XX, es decir, por lo menos 10 años después de la culminación de la construcción del monumento a Morelos en 1934.

Un aspecto antropológico relevante en esta imagen, relacionado con el paisaje cultural y natural del entorno de la isla, es una de las actividades productivas que, hacia la época de esta toma fotográfica, aún se realizaba de forma común en Janitzio: la agricultura a pequeña escala en las amplias áreas de terreno disponibles en las laderas de la isla, más de 90% de la superficie total de la isla<sup>115</sup>, debido a la abundancia de tierra libre por la baja densidad poblacional de la isla ( ±700 habitantes en 1940<sup>116</sup>). Fenómeno que es posible apreciar en la imagen a través de la existencia de múltiples terrazas de cultivo. Actividad que, actualmente, ha desaparecido casi en su totalidad, debido a la escasa superficie de terreno libre por la ocupación de más del 80%<sup>117</sup> del área total de la isla como espacio habitacional por el crecimiento de la población ( ±5000 habitantes en 2022)<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> Según fotografías aéreas del archivo ICA hacia 1940.

<sup>116</sup> INEGI. Censo de población y vivienda 1940.

<sup>117</sup> Consultado a través de mapa satelital, actualizado al 2023.

<sup>118</sup> Según el Consejo Comunal P´urhépecha de la Isla de Janitzio, 2023.



La toma fue estructurada visualmente a través de un encuadre central, y realizada, según nuestro criterio, desde un bote en el lago. Situación que dificultó lograr una línea de horizonte equilibrada, la cual se aprecia caída en la imagen.

Desde una lectura estética, la imagen nos remonta al imaginario de un paisaje cultural de la región lacustre de Pátzcuaro en un estado de conservación aún en plenitud que dista dramáticamente del estado actual.



**Imagen 44**

**44. Janicho – Lago de Pátzcuaro**

Autor desconocido

Ca. 1910

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

IIH-UMSNH / Colección Dr. Gerardo Sánchez

De los miles de fotografías históricas sobre la región lacustre de Pátzcuaro a las que hemos tenido acceso en los distintos archivos consultados durante esta investigación, son contadas las imágenes que nos permiten una lectura desde una perspectiva visual cercana y a detalle sobre las condiciones específicas del paisaje cultural de la rivera de la isla de Janitzio. Este es el caso de la imagen 44, que nos remite no sólo al contexto particular de esta isla, sino también nos permite una aproximación a las condiciones generales en las que se encontraban otras islas y poblaciones con asentamientos situados en la línea de la rivera del lago, tales como

las desaparecidas islas de Jarácuaro y Tzentézunguaro, Oponguio, Ucazanástacua, Tarerio, Ichupio y otros, hacia los inicios del S. XX.

Al fondo de la escena, a la izquierda del árbol situado al centro izquierda, se observa la isla de Tecuena y a la derecha de esta, la isla de Yunuén, cuya posición geográfica en la imagen nos permite inferir que la toma fotográfica fue realizada en algún punto del sitio que actualmente corresponde al muelle general de la Janitzio

En un acercamiento a la imagen, podemos apreciar con un alto nivel de detalle la disposición y el tipo de construcción de las casas de los pobladores de Janitzio, que eran elaboradas principalmente con adobe, piedra, madera y techos de tejamanil y teja de barro; dispuestas en las colinas de la isla en terrazas labradas, a partir de las cuales, durante su confección, inferimos, se obtuvo el material para la producción de los adobes. En la actualidad son escasas las construcciones de este tipo que aún se conservan en la isla. La mayoría, han sido reemplazadas por construcciones de tabique y concreto, e infortunadamente, según el Consejo Comunal P'urhépecha de la Isla de Janitzio, al 2023 no se cuenta con políticas públicas locales, municipales y federales para la regulación de los métodos de construcción moderna y para la salvaguarda de los procedimientos tradicionales.

Un aspecto relevante en la escena, relacionado con el patrimonio cultural de la etnia P'urhépecha de la región de lago de Pátzcuaro, son las canoas de madera típicas *tepari* que se aprecian en la imagen, las cuales, como hemos descrito en apartados anteriores (p. 91), fueron empleadas de forma común durante siglos para la pesca y la transportación de personas y materiales.

Asimismo, destaca en la imagen una embarcación moderna, al parecer de motor de vapor por el gran contenedor cilíndrico que esta lleva en su interior,

probablemente con agua, y por la chimenea que se observa en su parte superior; que fue un tipo de bote introducido en el lago de Pátzcuaro a principios de siglo XX..

En la imagen se observa también un grupo de personajes masculinos sentados al interior de varias canoas, quienes visten sus trajes tradicionales. Asimismo, es posible apreciar en esta escena una red de pesca, que se encuentra extendida sobre postes de madera para su secado. Destaca también en la imagen, un texto caligrafiado en tinta negra con la leyenda “Josefina” y la fecha “3-11-1914”

Esta imagen, estructurada a través de una composición de división de tercios, que sitúa el horizonte en la línea del tercio superior, nos conduce a una lectura de contraste de elementos antiguos con modernos que nos sitúa en una reflexión sobre las transformaciones paisajísticas, culturales, arquitectónicas, tecnológicas, antropológicas, de usos tradicionales, de vestimenta, de medios de transporte, etcétera, que ha tenido este contexto social y natural con el paso del tiempo.



**Imagen 45**

***Isla de San Pedrito. Lago de Pátzcuaro. 32***

Navarro

Ca. 1910- 1930

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

IIH-UMSNH / Colección Dr. Gerardo Sánchez

A principios del XX la antigua isla de San Pedrito aún mantenía su condición insular en el lago de Pátzcuaro, no obstante, a partir de la década de 1920 comenzó un acelerado proceso de desecación de este cuerpo hídrico, principalmente por causas antrópicas descritas en apartados anteriores, que ha implicado la paulatina y constante pérdida del volumen de agua y de la superficie territorial, así como la reducción de la línea perimetral de la ribera del lago que condujo a la pérdida de diversas islas como Jarácuaro, San Pedrito, Tzentzenguaro, Tzipécuaro, Carián y Urandén de Morales, las cuales, desde hace varias décadas, se encuentran conectadas a tierra firme.

La imagen 45, de autoría de **Navarro**<sup>119</sup>, elaborada hacia los primeros años del siglo XX, nos presenta una bucólica escena de la otrora isla de San Pedrito, en la que es posible observar el estado del paisaje cultural que tuvo este espacio hacia esa época. La fecha de realización de esta toma fotográfica es imprecisa, pero deducimos que fue efectuada previo al inicio de la tercera década de 1930. Esto, al observar al fondo-izquierda de la imagen la isla de Janitzio, en la que aún no figuran indicios de la construcción del monumento a Morelos, que tuvo inicio en 1931.

Esta imagen forma parte de una limitada cantidad de fotografías históricas sobre la isla de San Pedrito que se conservan en la actualidad, que dan testimonio del esplendor natural de este espacio geográfico previo a la pérdida de su condición insular y nos permiten una lectura comparativa de diversos aspectos de orden medioambiental, como la apreciación del nivel de agua hacia la época de realización de esta toma fotográfica con relación al estado actual al 2023, el cual ha tenido una disminución de profundidad de (-)8 a (-)10 metros.

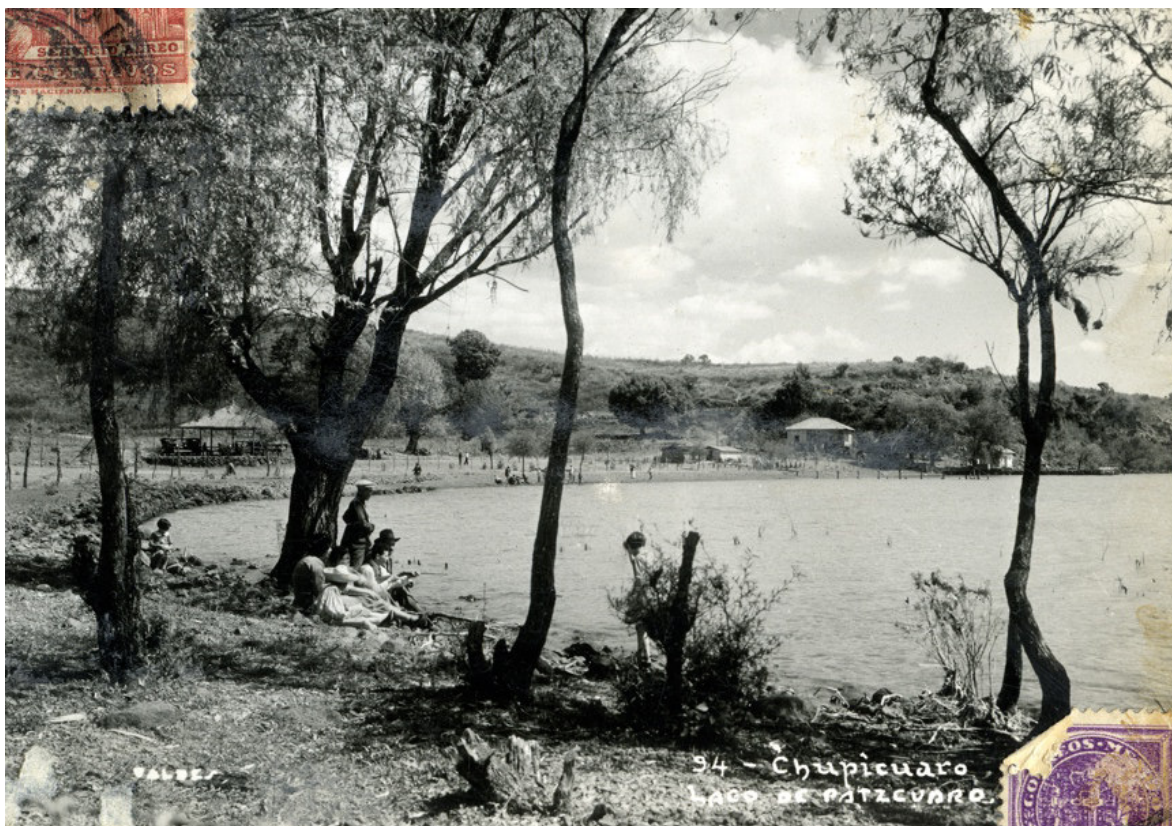
En la imagen, se observan diversos elementos que nos permiten una lectura sobre la utilidad que tuvo esta isla como espacio habitacional. A primera vista destaca una cabaña de madera de grandes proporciones en la cima de la isla, también una choza y una pequeña caseta junto al muelle.

---

<sup>119</sup> Información que hemos conseguido desvelar al realizar una revisión detallada de la imagen, al someterla a un proceso digital de modificación de luminosidad y contraste, que nos permitió visualizar la firma de este autor debajo de texto descriptivo (en color blanco) que se observa en la esquina inferior derecha del encuadre.

Asimismo, al observar a detalle, se aprecian dos cabañas más entre los árboles y plantas del microentorno ambiental de este espacio geográfico. También, se aprecia una cerca de piedra que fue construida para delimitar la isla.

La lectura de esta escena nos conduce a una reflexión en torno a la magnificencia que, durante siglos, mantuvo entorno natural de la región de Pátzcuaro, el cual, infortunadamente se encuentra en un proceso de alarmante, y al parecer irreversible, deterioro natural, que pone en riesgo la supervivencia del patrimonio natural y cultural de este territorio de México.



**Imagen 46**

**94 - Chupícuaro - Lago de Pátzcuaro**

Guillermo Valdés

Ca. 1930

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

IIH-UMSNH / Colección Dr. Gerardo Sánchez

La imagen 46, de autoría de **Guillermo Valdés**, nos presenta una escena cotidiana en la ribera del lago de Pátzcuaro, en la localidad de Chupícuaro, que se ubica en el extremo noreste de este cuerpo hídrico, en el municipio de Quiroga, y que ha fungido desde antaño como un espacio recreacional para las familias de la región.

Esta fotografía posee un cuidadoso encuadre que evidencia, una vez más en este trabajo de investigación, el conocimiento y el cuidado técnico que Valdés

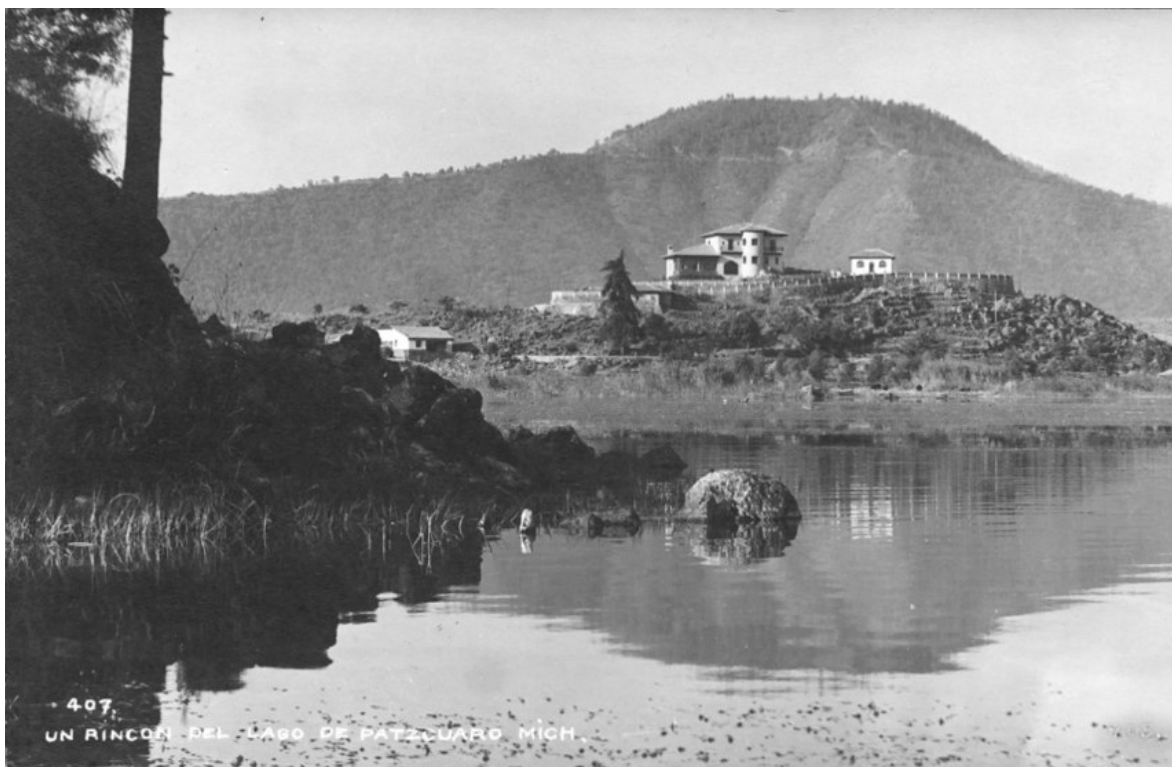


imprimió en la mayoría de sus obras, en las que abordó de manera recurrente temas del paisaje natural y cultural de la región lacustre de Pátzcuaro. En esta escena, se observa un grupo de personas que el fotógrafo ubicó estratégicamente en la intersección de tercios inferior izquierda del encuadre para una lectura de primer orden. En ella, se observa un paisaje campestre a la orilla del lago, y un grupo de dos hombres, tres mujeres y un niño, bajo un árbol, que, por su morfología, pareciera tratarse de un sauce. También se aprecian otros dos niños, uno a cada lado del grupo.

Al fondo de la escena se pueden distinguir diversas personas dispersas en el área, así como algunas construcciones arquitectónicas, como casas, cabañas y lo que pareciera ser un kiosco o palapa. Asimismo, se observan diversas especies de árboles que formaron parte de la vegetación de la zona.

En la actualidad, la línea de la ribera del lago de Pátzcuaro en la zona geográfica que se aprecia en la imagen y en la gran mayoría de la cuenca, se ha reducido en varias decenas de metros. Hecho que ha repercutido drásticamente en la imagen del paisaje natural y cultural de la región, pero, sobre todo, a nivel de los componentes del patrimonio natural.

La fotografía tiene adheridos en la superficie dos timbres de correo, que se distinguen parcialmente en la imagen: uno en la esquina superior izquierda, de color rojo, y otro en la esquina inferior derecha, de color púrpura; que nos permiten deducir que esta fotografía tuvo una utilidad, y quizá una intención de producción, como tarjeta postal, al igual que muchas de las demás fotografías conocidas de este autor.



**Imagen 47**

**407. *Un rincón del lago de Pátzcuaro, Mich.***

Autor desconocido

Ca. 1940

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

IIH-UMSNH / Colección Dr. Jesús García

La imagen 47, titulada “un rincón del lago de Pátzcuaro, Mich.”, de autoría desconocida, corresponde una escena del paisaje cultural de esta región de México, aproximadamente hacia la cuarta década del siglo XX.

En ella, se aprecia un breve fragmento del lago de Pátzcuaro, así como la antigua isla de Tzipécuaro y la residencia que en 1939 (Martínez y Pérez, 2020) fue edificada en su cima, nombrada “Quinta Tzipecua”, propiedad del general Francisco José Múgica Velázquez, quien fue gobernador de Michoacán (1920-1921) y jefe de

operaciones militares en este mismo Estado (1939) durante la presidencia de Lázaro Cárdenas del Río.

Al fondo de la escena se observa el cerro del Estribo Grande, y en él se distingue, aunque difusamente, el mirador panorámico al lago que fue construido en la ladera sur de esta formación montañosa de origen volcánico.

Según Martínez y Pérez (2020, p.48), la quintas campestres en Pátzcuaro fueron casas de veraneo que se construyeron a partir de la década de 1930, a la par de una serie de proyectos culturales fundamentados en la exaltación de una ideología nacionalista: “los poblados rurales ofrecieron un entorno que, a partir de los rasgos de tradición y cultura, permitieron la generación de un conjunto de representaciones que se convirtieron en un lenguaje reiterativo en los discursos políticos y la materialización de los ideales de la Revolución Mexicana”.

La otrora isla de Tzipécuaro, también conocida como “La china o “La taza china”, fue una de las diez islas del lago de Pátzcuaro, que, a la par de Jarácuaro, San Pedrito, Urandén de Morales, Carián y Tzentzenguaro, perdió su estado insular por la acelerada desecación que ha sufrido este lago a partir de la segunda década del siglo XX. Actualmente este espacio geográfico es conocido como “La Tzipecua” y es territorio de la comunidad indígena de Huecorio, municipio de Pátzcuaro.

En un análisis comparativo de las condiciones de la ribera del lago de Pátzcuaro que se aprecian en la imagen 47, hacía la época de 1940, con relación a su estado en el presente, a través de la medición de mapas satelitales actualizados al 2023 y del trabajo de campo *in situ*, hemos verificado que ha habido un desplazamiento negativo de la línea de la ribera de más de 500 metros de longitud en esta zona, debido a la desecación del lago.

En esta imagen, estructurada a través de una composición de intersección de tercios, a través de la cual el autor ha situado equilibradamente la construcción arquitectónica como elemento de primer orden de lectura en la intersección superior derecha, así como el montículo que se aprecia en el lago, en la intersección inferior derecha, cuya naturaleza no hemos podido descifrar.

Durante el trabajo de revisión de esta fotografía, hemos detectado una gran similitud en el estilo caligráfico con el texto hallado en la imagen 43, con lo cual podríamos afirmar, aunque no categóricamente, que se trata de imágenes realizadas por el mismo autor, cuya identidad es desconocida.

Imágenes que se vinculan no sólo en este aspecto, sino también temáticamente en tanto el abordaje del entorno natural y cultural de la región lacustre de Pátzcuaro, lo cual nos permite una lectura sobre diversos aspectos ambientales, geográficos, antropológicos y del paisaje cultural de esta zona, así como las transformaciones que ha sufrido este territorio con el paso del tiempo y que han quedado documentadas a través de la fotografía como instrumento de preservación de la memoria social.



**Imagen 48**

**128- Janitzio. Lago de Pátzcuaro**

Autor desconocido

Ca. 1910- 1930

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

IIH-UMSNH / Colección Dr. Jesús García

Menos de un siglo de distancia nos separan de la época en que fue documentada la escena que figura en la imagen 48. Un nostálgico paisaje cultural en la isla de Janitzio en el lago de Pátzcuaro, una comunidad étnica P'urhépecha, una población de pescadores, un refugio en medio de uno de los cuerpos de agua dulce más grande de nuestro país, que fue convertido en ícono de un México pintoresco de la

postrevolución y en uno de los elementos más reconocidos del imaginario del turismo cultural de nuestra nación.

Como se puede observar en la imagen, se trata de una fotografía en blanco y negro, con un encuadre horizontal que emplea una estructura compositiva de intersección de tercios que sitúa estratégica e intencionalmente al personaje protagónico en la intersección inferior izquierda para una lectura de primer orden.

De autoría desconocida, esta escena, realizada hacia las primeras décadas del siglo XX, nos aproxima a una lectura de diversos aspectos socioculturales de ese contexto histórico. En la imagen, destaca un personaje de género masculino, con su atuendo tradicional étnico: viste camisa, pantalón y faja blancos, probablemente de algodón, y un sombrero de palma. Se encuentra de pie, descalzo, estático, de espalda a la cámara, mirando al lago, bajo la sombra de un conjunto de redes de pesca que se hayan tendidas al sol, colgadas en postes de madera. En el encuadre, también se observa una mujer, de espalda, mirando también hacia el lago, que viste un atuendo de color oscuro y un rebozo claro.

La postura corporal de este personaje, erigido con rigidez, aparentemente sosteniendo una red de pesca, nos hace suponer una posible escenificación en la que el sujeto posa ante la cámara. No obstante pudiera tratarse de una escena construida, esta imagen posee indudablemente valiosas cualidades de orden etnográfico paisajista y estético que resultan relevantes a nuestra investigación. Entre ellas, sobresale la documentación de diversos elementos del patrimonio cultural de los pueblos P'urhépecha del lago de Pátzcuaro que fueron empleados de forma común durante siglos y que en la actualidad se encuentran casi totalmente en desuso.

Por un lado, observamos el traje étnico masculino, ya referido, que fue desplazado por la vestimenta moderna en la totalidad de poblaciones de la región, subsistiendo en la actualidad, únicamente, el traje de gala que es empleado en las festividades o el actividades culturales y ceremoniales.

En otro aspecto, sobresalen en la escena las redes de pesca, que fueron empleadas para la captura de pequeñas y medianas especies de peces, que abundaron en este cuerpo de agua y que han formado parte del patrimonio biocultural de este pueblo: pescado blanco, charales, acúmara y carpa. Redes que se encuentran en proceso de desaparición no sólo por el cambio de las actividades productivas de estos pueblos, es decir, el abandono de la pesca por la vinculación de los pobladores de esta región en actividades vinculadas al turismo; sino también por la disminución en el número de ejemplares de peces, que se encuentran en peligro de extinción, debido a la eutrofización del lago.

En la imagen se puede observar también, discretamente entre las transparencias de una de las redes, una de las construcciones tradicionales de adobe, piedra, madera y teja que formaron parte de la arquitectura típica de la isla de Janitzio, la cual se encuentra en desuso y ha sido desplazada debido a la introducción de técnicas modernas de construcción con tabique block, concreto y metal.

También, se distinguen algunos otros elementos de la vida cotidiana de esta comunidad indígena como las canoas que han sido empleadas para la transportación y la pesca. Asimismo, al fondo de la imagen, se observa un pequeño fragmento del lago de Pátzcuaro, así como algunas de las montañas que conforman la cuenca del lago.

Por último, encontramos adherido a la fotografía un timbre postal que se aprecia parcialmente en esta imagen digital. El cual, da cuenta del posible uso que tuvo esta fotografía como postal.





**Imagen 49**

***Pátzcuaro. Plaza principal***

Autor desconocido

Ca. 1920

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

IIH-UMSNH / Colección Dr. Jesús García

La última fotografía que integra este apartado, relacionado con el acervo seleccionado del archivo histórico fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, es la imagen 49, que corresponde a una escena urbana de la ciudad de Pátzcuaro, realizada desde la cuesta de la actual calle de Portugal en dirección oeste, hacia la primera o segunda década del siglo XX.

Se trata de una fotografía en blanco y negro, impresa en técnica de plata y gelatina sobre papel (inferido por las cualidades técnicas de tonalidad y contraste que se aprecian en la imagen), con la leyenda “Patzcuaro. Plaza Principal” inscrita en su superficie, estructurada visualmente a través de un encuadre horizontal y una composición clásica de líneas de tercios y un punto de fuga que dirige la mirada hacia un elemento arquitectónico, un kiosco, situado en la intersección de tercios superior izquierda de la escena.

La presencia de este elemento arquitectónico registrado en la imagen, nos permite dar cuenta del valor de la fotografía como depositaria de la memoria social, en este caso, para la preservación documental de algunos objetos del patrimonio cultural inmueble extinto de Pátzcuaro.

Se trata de un kiosco de metal, estilo *art déco*, de ocho lados regulares y ocho columnas, que fue instalado en 1905 en el centro de la antigua Plaza Mayor de esta localidad, actualmente denominada plaza Vasco de Quiroga, el cual, fue removido de este sitio en el año 1935 y trasladado a la plaza de la comunidad de Tzurumútaró, de este mismo municipio, donde se conserva actualmente. (Martínez, 2016. p. 32-33)

Ese mismo año, luego de la remoción de este antiguo kiosco, en su lugar fue construida una fuente de gran diámetro, llamada “Pila de los Pescadores”, que albergó en su centro un kiosco de ocho lados irregulares y ocho columnas, adornado en su interior con cuatro grandes figuras de peces; todo construido con piedra de cantera rosa tallada a mano. (Martínez, 2016. p. 32-33)

En 1965, según Martínez (2016), esta fuente fue sometida a una remodelación arquitectónica a través de la cual se removió el kiosco y, en su lugar,

fue instalado un monumento conmemorativo a Vasco de Quiroga elaborado en bronce por el escultor Francisco de Zúñiga, el cual se conserva en ese mismo sitio hasta el día de hoy y es un elemento icónico de la ciudad y un significativo elemento del patrimonio cultural de Pátzcuaro.

En un segundo plano de la imagen, a la derecha del encuadre, se observa el antiguo edificio colonial que fue sede del Banco Nacional de México, el cual, en la actualidad, se fusionó arquitectónicamente con el edificio adjunto y conforman un inmueble que alberga el Hotel Casa Leal y un par de restaurantes adosados.

Otro aspecto que se puede observar en esta imagen entre algunos de los hombres retratados, es la vestimenta de la época, principalmente el traje popular masculino compuesto por camisa y pantalón de manta, sombrero de palma de amplia ala circular y alta copa cónica, huaraches de cuero y gabán de lana.

Asimismo, en la escena se pueden observar diversos árboles que hacia esa época se encontraban sembrados en esa plaza, que fueron una importante parte del paisaje urbano y del patrimonio natural de esta ciudad, muchos de los cuales fueron talados o se perdieron con el paso del tiempo.

Por último, en la imagen destaca un fragmento de un timbre postal de color verde, adherido en la esquina inferior izquierda, que, como en el caso de las demás fotografías descritas en apartados anteriores que también presentan este elemento adherido, nos permite deducir que esta fotografía fue empleada como una de las populares tarjetas postales de la época.

## **Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro**

Ubicación: Antiguo Palacio Municipal de Pátzcuaro, Michoacán, México.

Dirección: Portal Hidalgo # 1, altos. Centro Histórico, Pátzcuaro. Michoacán, México.

C.P. 61600

El Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro reúne un amplio acervo de documentos físicos y digitalizados, entre los cuales se encuentra un valioso archivo fotográfico compuesto por varios miles de fotografías que han sido recopiladas a lo largo de varias décadas por parte del personal administrativo de esta y otras áreas del gobierno municipal, a las cuales se han sumado un número no cuantificado de fotografías donadas, provenientes de colecciones particulares.

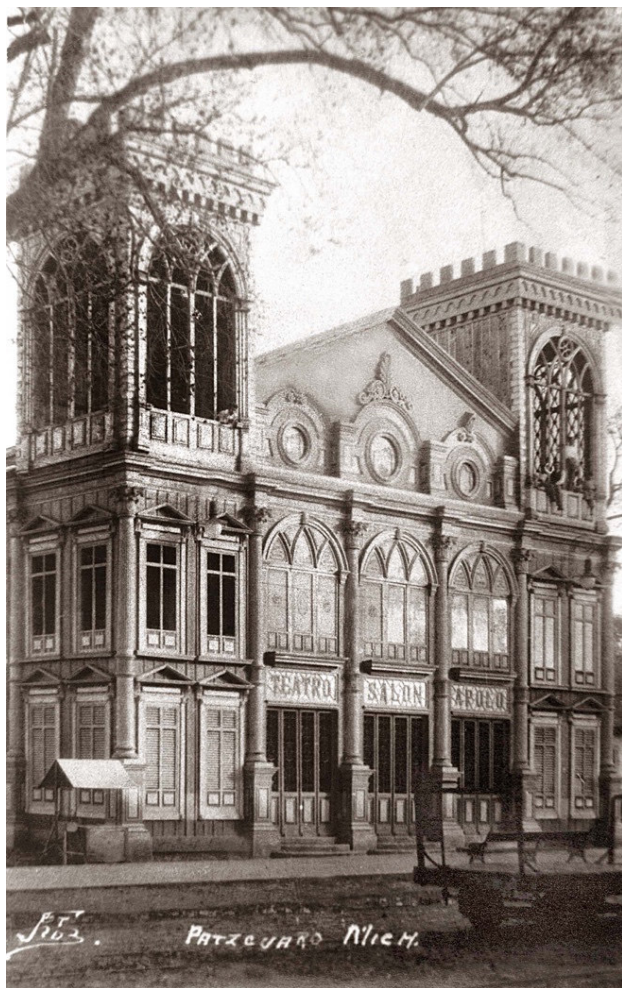
Desde nuestra perspectiva, el mayor valor de este acervo radica en el contenido histórico de las imágenes que lo componen y que conforman un panorama amplio sobre diversos temas del acontecer y las transformaciones socioculturales de esta región: vida cotidiana, arquitectura, tradiciones, entorno natural, personajes y otros tipos.

La mayoría de los materiales fotográficos de este acervo no son piezas originales sino reprografías en formato digital, que fueron obtenidas a través de procedimientos técnicos (escaneo o copiado fotográfico directo) de muy baja calidad técnica, en cuanto a resolución, tamaño y en formatos de archivo de imagen mayoritariamente inadecuados. Asimismo, este acervo cuenta con algunas reprografías impresas que, aunado a haber sido obtenidas a partir de los archivos digitales antes referidos, fueron, en su generalidad, realizadas en técnicas de impresión de muy baja calidad, tales como inyección de tinta o láser sobre papel opalina. Aspectos que han derivado en imágenes con reducidas cualidades visuales

en cuanto a nitidez, contraste, brillo y densidad, que dificultan la lectura de la información visual contenida en ellas, para su análisis, en tanto materiales de consulta de primera mano y en función de la complejidad o imposibilidad de acceder a las piezas originales para tal fin, por el desconocimiento de su localización.

Al momento de nuestra consulta, el acervo fotográfico del Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro no se encuentra catalogado ni cuenta con fichas de identificación de las piezas que lo conforman. Tampoco posee información sobre autores, año y lugar de realización, referencias geográficas, datos técnicos sobre los procesos fotográficos de los originales, origen las piezas, etcétera.

Bajo estas condiciones, se efectuó un minucioso trabajo de exploración documental y análisis visual de más de 3,500 imágenes para la localización y selección de piezas, bajo criterios de análisis de orden etnográfico, geográfico, estético y relacionados con la relevancia de los objetos de patrimonio documentado en las fotografías sobre la región lacustre de Pátzcuaro, que pudieran resultar útiles a nuestra investigación; las cuales presentamos a continuación.



**Imagen 50**

***Pátzcuaro, Mich.***

Teatro Salón Apolo

Autor desconocido

Ca. 1920-1930

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

Archivo Histórico Municipal de

Pátzcuaro

Realizada hacia la tercera década del siglo XX, la imagen 50 corresponde a una fotografía del Teatro Salón Apolo de Pátzcuaro, Michoacán. Es decir, el segundo momento histórico del originalmente denominado Salón Apolo luego de su reconstrucción arquitectónica en 1920<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> Inferimos que estos recintos culturales fueron nombrados en honor a Apolo, una de las principales deidades de la mitología griega, quien históricamente ha sido descrito como el Dios de de las bellas artes, del equilibrio, la perfección y la razón.

Cómo hemos descrito en páginas anteriores, el primer edificio del Salón Apolo (imagen 39) fue construido en 1913 en la antigua Plazuela de San Agustín de esta ciudad y fue el primer teatro fijo de la región lacustre de Pátzcuaro. Siete años después de su edificación, en respuesta al éxito económico y cultural que este recinto tuvo como el principal foro de espectáculos de los cuatro municipios que conforman región, este espacio fue demolido en su totalidad, para ser reconstruido ese mismo año bajo el nombre de Teatro Salón Apolo con considerables mejoras estéticas y funcionales a su infraestructura arquitectónica.

Según Martínez (2021), el nuevo edificio del Teatro Salón Apolo, de tres niveles, con una nave central flanqueada por dos torres almenadas, poseía un diseño inspirado en la catedral de *Notre Dame*, de París, y una fina decoración de estilo francés en sus interiores.

En el frontispicio, los dos primeros niveles del cuerpo central se dividían verticalmente en tres partes, por medio de cuatro columnas. El segundo nivel presentaba tres ventanas verticales de arco de medio punto, de inspiración gótica. La parte superior, cubierta a dos aguas, presentaba tres óculos enmarcados y rematados con formas vegetales, similares a las de algunas mansardas francesas, posiblemente, copiadas del Teatro Mexicano, de la Ciudad de México.

En dos de las caras de las torres laterales se hallaba una amplia ventana neogótica con un arco de medio punto. Las ventanas del resto del edificio eran rectangulares, con disposición vertical, rematadas con un frontón triangular, similares a las del Hotel De la Concordia que se localizaba frente al teatro. (Martínez, 2021)

Sobre las puertas de acceso, lucían tres grandes vitrales con el nombre del inmueble: “Teatro Salón Apolo”.

Doce años después de su reconstrucción, en 1932, este teatro fue desmantelado de manera definitiva, por mandato gubernamental, al concluir el periodo de concesión del terreno en que se hallaba edificado.

Esta majestuosa obra arquitectónica, cuyo único registro histórico ha quedado impreso a través de escasas imágenes fotográficas para el conocimiento de las generaciones de sucedieron a su existencia, contrastó de manera significativa por su estilo arquitectónico con la arquitectura colonial de la ciudad de Pátzcuaro.

La imagen 50, corresponde a una fotografía que destaca por su impecable técnica. Se trata una impresión en plata y gelatina sobre papel, virada al sepia, que posee una alta calidad y excelentes cualidades de definición, tonalidad, luminosidad y contraste. En la escena, capturada a través de un encuadre vertical y una composición de plano entero de la fachada del edificio, aunado a los detalles arquitectónicos, es posible observar las considerables dimensiones que tuvo este inmueble y el notable aumento de tamaño de este nuevo recinto con relación a su antecesor. Aspectos que pueden constatarse a través de dos tipos de análisis relacionales comparativos<sup>121</sup>.

El primero de estos análisis comparativos se establece entre las dimensiones particulares de estos dos inmuebles, en una lectura de contraste entre las imágenes 39, 50 y otra localizada en Martínez (2021, p. 167). Y el segundo, establecido entre

---

<sup>121</sup> Recurrimos a este procedimiento comparativo y deductivo en tanto la inexistencia de información fidedigna sobre las medidas de estos inmuebles o del terreno concesionado en que fueron contruidos.



las proporciones de estas edificaciones con relación a los personajes que figuran en cada una de las imágenes referidas.

En este sentido, deducimos que, mientras el Salón Apolo tuvo aproximadamente una altura de 10 a 12m y un ancho de 20 a 25m, el nuevo Teatro Salón Apolo fue una majestuosa construcción que rebasó los 25m de altura, pero inferimos que no amplió la superficie de terreno ocupada, en tanto las cláusulas del permiso de concesión del terreno firmado desde 1912 (Martínez, 2021), en el cual se estipuló el área permitida, así como la duración del contrato por 20 años.

En la imagen 50, podemos apreciar cuatro personajes masculinos que se sitúan de forma discreta, casi imperceptible, en las ventanas frontales del tercer nivel de ambas torres: uno de ellos en la izquierda y tres en la derecha; quienes posan ante la cámara y probablemente podrían ser los propietarios del inmueble, o bien, los constructores de este. Por la actitud ante la cámara y la localización estratégica de los personajes en el recinto, así como por el impecable estado físico que presenta el inmueble, inferimos que esta escena fue premeditada y pudo haber sido capturada con motivo de documentar el término de la construcción del teatro. Destaca en el primer plano de la escena, en la esquina inferior derecha, un vagón de tranvía de carga.

Esta fotografía, a la par de la imagen 39, es una pieza que resulta interesante a nuestra investigación, por su utilidad como un documento visual de valor estético, etnográfico e histórico que constituye un testimonio de la existencia de un relevante elemento del patrimonio cultural inmueble de la región lacustre de Pátzcuaro que desapareció con el paso del tiempo y que ha quedado preservado en la imagen para la memoria social.



**Imagen 51**

**54. Plaza de San Juan de Dios. *Pátzcuaro, Mich.***

Navarro

Ca. 1920

Plata y gelatina sobre papel

Medida desconocida

Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro

Hacia las primeras décadas del siglo XX, según dan testimonio los registros fotográficos de la época, la ciudad de Pátzcuaro era un paisaje urbano dominado por antiguas casas e iglesias construidas con adobe piedra, cantera y madera, con techos de teja.

Ante la escasa cantidad de vehículos automotores, la mayoría de las calles de esta localidad eran transitadas a pie, a caballo, en carreta, o mediante un sistema de tranvía de tracción animal que circulaba por las principales calles de esta ciudad.

Realizada por **Navarro**, la imagen 51 nos remonta a ese momento histórico y nos permite apreciar la otrora existente plaza de San Juan de Dios, que se localizaba frente al conjunto eclesiástico del Templo y Hospital de San Juan de Dios en el centro de la ciudad de Pátzcuaro, la cual, fue desmantelada en las décadas posteriores a la fecha de realización de esta toma fotográfica como parte de los trabajos para la construcción de una rúa vehicular, actualmente denominada calle “Benito Romero”.

Se trata de una imagen espontánea, de encuadre horizontal, con una composición de punto de fuga hacia la esquina inferior izquierda, aparentemente realizada en técnica de plata gelatina sobre papel, virada ligeramente al sepia, tonalidad probablemente adquirida por el envejecimiento del papel en que fue impresa.

En la escena, se observa la plaza referida, en cuyo interior se encontraba una fuente de cantera que durante esa época sirvió, al igual que el resto de las fuentes que existieron en el pueblo, para abastecer de agua potable a las diversas zonas del centro histórico de Pátzcuaro.

También se aprecia el frontis, la torre y la cúpula del Templo de San Juan de Dios, así como la fachada del hospital del mismo nombre, fundados en el siglo XVII, que aún se conservan en la actualidad. Este último inmueble convertido hoy en el Hospital Civil “Dr. Gabriel García”.

Asimismo, se distinguen diversos personajes, algunos de ellos caminando y otros abasteciéndose de agua en la fuente.

Al frente del templo, podemos observar cuatro árboles de pino que existieron en ese espacio y que, con el paso del tiempo, fueron reemplazados por una amplia

línea de árboles de *ficus* que se sembraron en todo el frente del referido conjunto arquitectónico, los cuales se conservan en la actualidad y forman parte del paisaje urbano del centro de Pátzcuaro.

Derivado del desmantelamiento de la plazuela de San Juan de Dios, en el área delimitada por la nueva calle de Romero y el pie de la fachada del edificio del hospital, fue instalado un pequeño jardín que decoró el exterior de este edificio hasta la segunda década del siglo XXI, época en que, en su lugar, se construyó una pequeña plaza pública.

Esta imagen, al igual que otras piezas incluidas en esta investigación, forma parte de un valioso acervo de documentos visuales que dan constancia de la utilidad de la fotografía como registro gráfico e instrumento para la divulgación de diversos elementos del patrimonio de la región del lago de Pátzcuaro que existieron en el pasado o que se han transformado con el paso del tiempo y que actualmente sólo se preservan a través de la imagen para el conocimiento de las generaciones actuales y venideras.

En este sentido, por referir un ejemplo y según hemos corroborado a través de diversas entrevistas realizadas a los pobladores de esta región, son sumamente escasas las personas (principalmente adultos mayores o profesionistas vinculados al estudio histórico de la región) que en la actualidad tienen conocimiento de la existencia del espacio público documentado en la imagen 52 y otros sitios que existieron en el pasado y que figuran en diversas imágenes reunidas en esta investigación.

## **Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)**

Ubicación: <https://mediateca.inah.gob.mx>

La Mediateca INAH, es un repositorio digital del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, de libre acceso, a través del cual esta instancia gubernamental ofrece un sistema de información pública sobre el patrimonio cultural e histórico bajo su resguardo, mediante un sinnúmero de documentos de distintas tipologías. Esta mediateca, reúne en un sitio de consulta, los acervos de distintas instancias adscritas al INAH, entre los cuales se encuentran: archivos, bibliotecas, centros INAH, ceramotecas, escuelas, fonotecas, fototecas, laboratorios, mapotecas, museos, videotecas y zonas arqueológicas. (INAH, 2023)

Su archivo general se compone de más de treinta colecciones<sup>122</sup>: archivo histórico, cápsulas de audio, cápsulas de video, códices, discos, documentales, entrevistas, esculturas, eventos, exposiciones, exvotos, fotografía, gráfica, guías, hemerográfica, informes, libros, mapas, momias, murales, objetos históricos, objetos prehispánicos, paleontológico, pintura, pistas de música, ponencias, publicaciones digitales, tesis, visitas virtuales, revistas y otras; conformadas por más de ciento veinte acervos que nos ofrecen un vasto panorama sobre la historia de nuestro país. (INAH, 2023)

En 1993, esta institución inició las labores de conservación, catalogación, digitalización y reproducción de todos los archivos fotográficos bajo su custodia. En este proyecto la Fototeca Nacional, situada en Pachuca, Hidalgo, se consolidó como

---

<sup>122</sup> Ver: [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/repositorio\\_mediateca](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/repositorio_mediateca)

la institución rectora al poseer el archivo fotográfico más importante de México y uno de los más destacados a nivel internacional, que se compone de más de un millón de fotografías que fueron adquiridas por el INAH o donadas a esta entidad, las cuales, se encuentran distribuidas en 46 colecciones, que datan de 1847 hasta nuestros días y que son obra de más de dos mil autores. La Fototeca Nacional es sede del Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO) que agrupa el acervo de diecinueve fototecas<sup>123</sup> adscritas al INAH, así como los archivos provenientes de otras instituciones públicas y privadas afiliadas<sup>124</sup>, y su objetivo es la preservación y difusión de los materiales que conforman el patrimonio fotográfico de México. (INAH, 2023)

Las imágenes que integran la colección fotográfica de la Mediateca INAH se encuentran ordenadas en distintos acervos y pueden ser localizadas a través de un sistema de búsqueda avanzado que recurre a los metadatos registrados en las fichas catalográficas de las imágenes: colección acervo, autoría, año y lugar de realización, referencias geográficas, datos técnicos sobre los procesos fotográficos empleados, origen las piezas, así como los personajes, sucesos y espacios registrados en la imagen.

A través de este sistema de búsqueda, se efectuó un minucioso trabajo de exploración y análisis visual de más de 3,400 documentos relacionados temáticamente con la región del lago de Pátzcuaro para la localización y selección, bajo criterios de análisis de orden etnográfico, geográfico, estético y paisajista

---

<sup>123</sup> Ver: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/inah%3Afotos>

<sup>124</sup> Ver: <https://difusion.inah.gob.mx/sinafo/fototecas-afiliadas.html>

cultural, de fotografías sobre el patrimonio cultural y natural de esta región que pudieran resultar útiles a nuestra investigación, las cuales presentamos a continuación:



**Imagen 52**

***Pátzcuaro***

Windfield Scott

Ca. 1908

Plata y gelatina sobre papel

12.7 x 17.8 cm

Fototeca Nacional

Realizada hacia la primera década del siglo XX por el fotógrafo estadounidense **Windfield Scott**, la imagen 52 nos muestra un aspecto de la fachada principal del antiguo Templo de San Agustín, así como las ruinas del Convento Agustino de Santa Catalina Virgen y Mártir en los últimos momentos históricos de su existencia; los cuales fueron contruidos en 1576 en la ciudad de Pátzcuaro, Michoacán, por orden de Fray Francisco de Villafuerte. (Basalenque, 1963)



Estos monumentos históricos, situados en la actual calle de Padre Lloreda, en el ala norte de la antigua Plazuela de San Agustín, hoy denominada Plaza Gertrudis Bocanegra, según Ramírez (1986), fueron reconstruidos en su totalidad en 1782 debido a la inestabilidad de los muros de adobe y a su incapacidad para soportar el peso de sus amplias cubiertas de madera y teja, por lo cual, se reedificaron en técnica de mampostería de piedra.

En 1832, como consecuencia de la aplicación de las Leyes de Reforma, el convento y el templo agustinos, aún en buen estado de conservación, apenas 50 años después de su reconstrucción, así como los bienes eclesiásticos de esta orden religiosa, fueron expropiados a la Iglesia Católica por el Gobierno de México. Posteriormente, en 1860, ambos recintos fueron excluidos del culto religioso y se emplearon, primeramente, como sala del Cabildo Municipal, y luego como sala de la logia masónica.

En 1882, ya en ruinas por falta de mantenimiento, el predio del convento (mitad izquierda de imagen 52) con excepción de un terreno adosado al templo, fue cedido por el Gobierno del Estado al Ayuntamiento de Pátzcuaro para la edificación de la Casa Municipal de esta localidad, no obstante, este proyecto no se llevó a cabo y finalmente el lote fue vendido a particulares. Cinco décadas después, en 1936, por mandato presidencial, en este terreno fue edificado el Teatro Emperador Caltzontzín, erigido en honor al último emperador P'urhépecha. (Ramírez, 1986)

Recinto que, luego del desmantelamiento del Salón Apolo (1932), se convertiría en el principal foro cultural de la región lacustre de Pátzcuaro y que actualmente es considerado el cine-teatro histórico más importante en el estado de Michoacán y uno de los más importantes a nivel nacional.

Ese mismo año, el templo de San Agustín (al centroderecha de la imagen 52) fue secularizado, puesto a resguardo del Gobierno de México y acondicionado como la primera biblioteca pública municipal de Pátzcuaro, a la cual se le otorgó el nombre de la heroína de la independencia de México: “Gertrudis Bocanegra”. (Ramírez, 1986)

Asimismo, la plazuela de San Agustín, situada frente al templo, que en origen fue el atrio del conjunto eclesiástico agustino, fue nombrada “Plaza Gertrudis Bocanegra” y en ella se erigió un monumento escultórico<sup>125</sup> conmemorativo a esta ilustre mujer patzcuareense.

En 1940, por decreto presidencial, este edificio fue declarado monumento nacional y actualmente se encuentra catalogado y bajo resguardo del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Un año después, en el muro norte del interior de este recinto, donde originalmente estuvo situado el retablo principal del templo durante su tiempo de función eclesiástica, fue realizada obra de pintura mural “Historia de Michoacán” de autoría del pintor Juan O’Gorman, que actualmente es considerada un valioso elemento del patrimonio cultural de México. (INAH, 2023)

La imagen 52, corresponde a un registro fotográfico que fue realizado desde la esquina noroeste de la antigua Plazuela de San Agustín. Se trata de una fotografía en blanco y negro, en técnica de plata y gelatina sobre papel, realizada a través de un encuadre horizontal, con una composición de línea de horizonte central y un punto de fuga hacia el extremo derecho del centro de la escena.

---

<sup>125</sup> Obra del escultor Guillermo Ruiz.

En la escena se observa un vasto conjunto de personajes, todos ellos de género masculino y portando sombrero, quienes, indistintamente, posan y miran hacia la cámara y se encuentran situados en puntos estratégicos de la composición. Aspectos que nos hacen suponer que se trata de una escena construida por el fotógrafo, hecho que podemos apuntalar en tanto la recurrencia de este recurso pictorialista en la obra de Windfield Scott, en cuanto el acomodo y la dirección de los personajes en la escena.

En la imagen, situado en primer plano, al centro del cuadrante inferior izquierdo de la imagen, destaca un niño, de frente a la cámara, que viste un pantalón oscuro, una camisa de manga corta de color claro, huaraches y lo que parece ser un gabán o un poncho doblado y colgado sobre su hombro izquierdo. En su mano derecha sostiene una cuerda.

Por otro lado, en la intersección de tercios inferior derecha, situados bajo la sombra de un árbol de fresno, se observa un grupo de nueve personajes de diversas edades. Entre ellos sobresale un adulto, de pie y de costado, que viste pantalón y camisa de color claro, así como diversas prendas de color oscuro que cubren su torso y parte de la cadera. En su hombro izquierdo sostiene un yugo de madera con el cual carga, sujetos con cuerdas al aparejo, dos cántaros de barro en los que transporta algún tipo de líquido. Por su atuendo, podríamos inferir que se trata de un aguador que se abastecía de las fuentes de la plazuela de San Agustín, localizadas a escasos metros del sitio de realización de la toma fotográfica. No obstante, también pudo tratarse de un vendedor de pulque o aguamiel; bebidas de agave que solían transportarse en ese mismo tipo cántaros y cuyo consumo fue popular en la región, así como en otras zonas del país, desde la época prehispánica.

Frente a este hombre, en la misma zona compositiva de la imagen, se aprecian otros personajes, algunos abrigados con gabanes. Detrás de él, se encuentra un asno, que, inferimos, era utilizado para la transportación de los cántaros, por la presencia del aparejo de carga que el animal lleva sobre el lomo.

Al fondo de este grupo de personajes, en dirección al punto de fuga de la imagen, se observan diversas casonas coloniales y la actual calle de Padre Lloreda, que es una de las principales vías de comunicación de la ciudad de Pátzcuaro.

En los planos medios de la escena, en la línea de horizonte, se observa un grupo de hombres sobre la acera frente al edificio del convento, quienes se encuentran de pie junto a unos pequeños montículos de elementos que parecieran ser plantas, las cuales no hemos podido identificar con claridad por la baja resolución de la imagen, sin embargo, suponemos, pudo tratarse de plantas de *chuspata*, comúnmente empleadas en la región para la elaboración de petates y artesanías, o bien, pudo haber sido avena, alfalfa o algún otro tipo de forraje para el consumo animal. Plantas que, probablemente, fueron llevadas a ese sitio para su comercialización. Supuesto que podemos reforzar al considerar que ese lugar ha sido, históricamente, uno de los principales sitios de comercio de la ciudad de Pátzcuaro, el cual, en el presente se halla conformado, en su gran mayoría, por tiendas de la más diversa índole, así como por hoteles y el mercado municipal.

Para efecto de nuestra investigación esta fotografía resulta valiosa por su contenido histórico y como documento para la preservación, a través de la imagen como memoria social, de un valioso elemento del patrimonio cultural de la región lacustre de Pátzcuaro que en la actualidad se encuentra extinto: el antiguo Convento Agustino de Santa Catalina Virgen y Mártir.



**Imagen 53**

***Mujeres indígenas sentadas en el suelo frente a una tumba***

Nacho López

1950

Plata y gelatina / Negativo de película de seguridad

5.1 x 7.6 cm

Fototeca Nacional

Realizada hacia el año 1950 por el fotógrafo mexicano **Nacho López**, la imagen 53 nos presenta una escena de la velación en el cementerio de la isla de Janitzio del lago de Pátzcuaro, llevada a cabo durante el ceremonial de la “Noche de Ánimas” P’urhépecha.

Esta celebración, conocida popularmente como “Noche de Muertos”, o “Animecha Kejtzitakua” en lengua P’urhé, es un conjunto de expresiones culturales que se llevan a cabo anualmente durante los últimos días del mes de octubre y los dos primeros días de noviembre.

Reconocido por la UNESCO en el año 2008 como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, este ceremonial es un valioso elemento del patrimonio de la etnia P’urhépecha y de los habitantes de esta región; y es el fenómeno cultural más reconocido en el imaginario cultural de Michoacán; asimismo, es una de las celebraciones más representativas de México vinculadas con el culto a los muertos.

Las ceremonias y rituales relacionados con la muerte en la región lacustre de Pátzcuaro, así como en otras regiones de nuestro estado y del centro-sur de México, son un conjunto de prácticas y tradiciones que tienen un origen étnico que se remonta a la época prehispánica. No obstante, la celebración de la “Noche de Muertos” en su configuración actual, es una manifestación que posee un sincretismo cultural que fusiona de manera peculiar la cosmogonía indígena con la religión católica, y constituye un conjunto de prácticas sociales y tradiciones profundamente arraigadas en la vida comunitaria de la población para rendir culto a los muertos o antepasados.

En la escena plasmada en la imagen 53, podemos observar, desde los primeros planos hasta la sección media de la imagen, un conjunto de mujeres reunidas junto a las ofrendas instaladas sobre las tumbas del cementerio de Janitzio. En el encuadre, se aprecian diversos elementos empleados para la elaboración de las ofrendas: velas, arcos florales y canastos de carrizo, algunos de

ellos cubiertos con servilletas bordadas, en cuyo interior<sup>126</sup> tradicionalmente se colocan diversos tipos de alimentos y bebidas que fueron del gusto, en vida, de los fallecidos, tales como: pescado, tortillas, pan, mole, guisados, arroz, pato, pollo, naranjas, plátanos, chayotes, mandarinas, calabaza y chilacayote en dulce, licores y otros platillos de la gastronomía local que los familiares ofrendan a las ánimas que, según la cosmogonía P'urhépecha, retornan del inframundo al plano terrenal en esas fechas<sup>127</sup>.

En la imagen referida, las mujeres se encuentran indistintamente abrigadas con rebozos de color oscuro con líneas claras; elemento que forma parte del atuendo popular de las mujeres P'urhépecha en la región de lago de Pátzcuaro y otras comunidades de Michoacán.

A partir de las condiciones de iluminación natural de la escena, a contraluz, con base en la posición del sol, ubicado entre la neblina al fondo de la imagen y el análisis de los elementos geográficos que figuran en la fotografía, podemos deducir que la toma fue realizada en un momento posterior al amanecer, luego de la velación que tiene lugar en Janitzio la noche del 1 de noviembre.

---

<sup>126</sup> Aun cuando esta característica no se aprecia en la imagen.

<sup>127</sup> Los días 1 y 2 de noviembre fueron instaurados en México a partir de la época del virreinato como fechas conmemorativas de “Todos los Santos” y los “Fieles Difuntos”, respectivamente, acorde al calendario festivo católico. (Zarauz, 2020)

Con relación a la fecha de celebración de la “Noche de Ánimas” durante la época prehispánica en la región del lago de Pátzcuaro, no hemos podido encontrar información histórica fidedigna que nos permita enmarcar temporalmente este antecedente histórico.

En este mismo aspecto, es importante señalar que, la celebración del “Ceremonial de Ánimas” en la región lacustre de Pátzcuaro se realiza de forma distinta en tres fechas principales: a) la noche del 31 de octubre se conmemora a los infantes fallecidos, en todas las comunidades de la región; b) el 1 de noviembre consiste en una velación comunitaria nocturna en las poblaciones de la zona sur del lago, incluidas las islas; y c) el 2 de noviembre, durante la tarde, se celebra de forma colectiva en las comunidades de la zona norte de la ribera.

Se trata de una fotografía en blanco y negro, capturada en película de seguridad de plata y gelatina de formato medio cuadrangular. En su realización, el autor emplea una composición de punto de fuga incidente hacia la intersección de líneas tercios superior derecha, en la que se sitúa un personaje masculino que viste un atuendo de color claro y un sombrero.

Vinculada con nuestra investigación, esta fotografía de Nacho López, aunque realizada a plena mitad del siglo XX, corresponde a uno de los más antiguos registros fotográficos históricos de este ceremonial y nos ubica en un contexto temporal y espacial en el que esta celebración aún se realizaba de manera íntima en las comunidades de la región del lago de Pátzcuaro, previo la masificación de esta expresión cultural que tuvo lugar durante las últimas décadas del siglo XX, a partir de los proyectos gubernamentales de promoción turística de la región.

Hecho que, si bien derivó en el reconocimiento nacional e internacional de este ceremonial como la mayor celebración cultural en el calendario anual de nuestro estado, con los innegables beneficios que ello ha implicado para la población local y regional por la derrama económica del turismo asociado a esas fechas; por otro lado, este fenómeno social ha repercutido de forma negativa sobre este elemento del patrimonio de la etnia P'urhépecha y sobre las comunidades que lo celebran, al propiciar su paulatina y progresiva transculturación, que en la actualidad es perceptible a través de una amplia gama de expresiones etnográficas.





**Imagen 54**

***Bolsa para pescar y grupo de indígenas pescadores de Janitzio***

Autor desconocido

1910

Plata y gelatina sobre papel

35mm

Fototeca Nacional

Desde la época precolombina las comunidades de Michoacán, (del Náhuatl *Mechuacan*, que significa “lugar de pescadores” o “lugar de pescados”) han estado íntimamente vinculados, cultural y biológicamente, a los cuerpos de agua situados en su geografía. (CONACULTA, 2012)

El lago de Pátzcuaro, así como el de Zirahuén y el de Cuitzeo, entre otros acuíferos como manantiales, lagunas y reservas hidrológicas situadas en cráteres de volcanes inactivos; no sólo han sido fuentes de abastecimiento de agua y nichos para el desarrollo de especies vegetales y animales para el aprovechamiento

humano, sino también, han sido espacios naturales esenciales para desarrollo de la cosmogonía de estos pueblos y forman parte fundamental de su patrimonio biocultural.

En este contexto, la pesca ha sido una de las actividades productivas más representativas y valiosas para los pueblos de esta zona hídrica.

En el lago de Pátzcuaro, especies de peces y anfibios nativos como el pescado blanco, acúmara, charales y ajolote; así como otras especies introducidas como carpa y trucha; han sido una fuente alimentaria esencial para las comunidades ribereñas y las islas; y a la par del lago, componen el patrimonio biocultural de esta región.

Especies que, en la actualidad, particularmente las nativas, se encuentran en peligro de extinción por las condiciones de progresiva e irreversible eutrofización y desecación de lago.

La imagen 54, de autoría desconocida, corresponde a una fotografía en blanco y negro, ligeramente entonada, realizada en técnica de plata y gelatina, creada hacia la primera década de siglo XX en la isla de Janitzio.

Como el título de la imagen lo indica, esta fotografía retrata una familia de pescadores P'uhépecha posando ante la cámara junto a uno de los aparejos de pesca más emblemáticos y tradicionales de la región lacustre de Pátzcuaro: la legendaria red de mariposa, también denominada *guarumutacua*, en lengua P'urhé.

Como señalamos en páginas anteriores, específicamente en la descripción de la imagen 37, las redes de mariposa son instrumentos elaborados manualmente con hilo de algodón atado a un marco oval de madera -que les confiere su forma característica- sujeto a un bastón central de gran longitud. Estos aparejos, de hasta

más de tres metros de diámetro, han sido empleados desde tiempos ancestrales para la captura de pequeñas especies de peces para el autoconsumo y la comercialización, principalmente pez blanco, charales y acúmara, que abundaron en este lago hasta las últimas décadas del siglo XX, y que son un elemento identitario y un valioso instrumento del patrimonio cultural intangible esta etnia.

En la actualidad, estas redes se encuentran casi en desuso como instrumentos de pesca, no obstante, se siguen produciendo bajo las mismas técnicas ancestrales, primordialmente para su utilización en espectáculos de carácter turístico.

En la escena documentada en la imagen 54, se aprecian, en un plano general amplio de encuadre horizontal, cuatro personajes adultos (tres hombres y una mujer) y seis niños, quienes visten sus atuendos populares de la época que, como hemos referido en diversas ocasiones anteriores, estaban compuestos, en el caso de los hombres, por calzón, faja y camisa de manta de algodón, sombrero de palma y huaraches de cuero; y en el caso de las mujeres, por falda, mandil y rebozo.

Asimismo, en la imagen se observan algunos detalles de las construcciones típicas de adobe, madera y teja.

Desde un punto de vista etnográfico, esta imagen nos permite una lectura de diversos componentes de orden cultural e identitarios de esta etnia, como son a) las antiguas actividades productivas, b) el atuendo popular masculino, y c) los sistemas de construcción tradicional. Los cuales, actualmente, atraviesan por diversos fenómenos de transculturación que han propiciado el progresivo desuso de estas manifestaciones culturales en la mayoría de las comunidades de la región.



**Imagen 55**

***Vista de una yácata en ruinas en la zona arqueológica de Tzintzuntzan***

Autor desconocido

1900

Impresión en plata y gelatina sobre papel / entonada

40.5 x 51cm

Fototeca Nacional

Realizada hacia el año 1900, de autoría desconocida, la imagen 55 corresponde a una fotografía que documenta un aspecto de las estructuras arqueológicas prehispánicas de la localidad de Tzintzuntzan, en la ribera del lago de Pátzcuaro, décadas previas a su reconstrucción arquitectónica.

Según el documento histórico “Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán”, más conocida como “Relación de Michoacán”<sup>128</sup>, escrita por el Fraile Jerónimo de Alcalá en 1540, la fundación de las civilizaciones étnicas de la región lacustre de Pátzcuaro se remonta hacia el siglo X de nuestra era. Durante ese periodo histórico, fueron constituidos diversos asentamientos humanos que evolucionaron en las ciudades de Ihuatzio (Ca. 900), Pátzcuaro (Ca.1300) y Tzintzuntzan (Ca.1200) que fue la última capital del imperio P’urhépecha<sup>129</sup> desde la cual se regía la vida política, económica y religiosa de un amplio territorio que abarcaba lo que actualmente corresponde a casi la totalidad del estado de Michoacán, y algunas áreas de Guerrero, Estado de México, Guanajuato y Jalisco. (INAH, 2023)

En Tzintzuntzan, estos asentamientos se ubicaron en terrazas artificiales<sup>130</sup> talladas en las faldas de los lados oeste y este de los cerros Yahuarato y Tariaqueri, respectivamente; en la zona noreste del lago de Pátzcuaro. Posición que permitió a sus moradores el dominio visual de casi la totalidad de la mitad norte de la cuenca del lago para la protección de su territorio político.

Durante su esplendor, en 1450, la antigua ciudad de Tzintzuntzan ocupó un área de más de 1000 hectáreas de superficie (Punzo, 2020) y albergó a más de 40

---

<sup>128</sup> La Relación de Michoacán es un conjunto de textos en los que se describen diversos aspectos históricos, lugares, personajes y costumbres de los habitantes de Michoacán, México, previo a la conquista. Fue elaborada hacia 1540, muy probablemente por el franciscano fray Jerónimo de Alcalá, a petición del primer virrey de la Nueva España, don Antonio de Mendoza, con la información que le proporcionaron viejos sacerdotes indígenas (COLMICH, 2023)

<sup>129</sup> En el pasado, esta etnia fue conocida como Tarasca. No obstante, a partir de una época no definida, este pueblo se autodenomina y reconoce a sí mismo como P’urhépecha. (INPI, 2023)

<sup>130</sup> Según las investigaciones arqueológicas recientes, se han podido identificar más de 1000 terrazas de este tipo en el territorio de Tzintzuntzan. (Punzo, 2020)

mil habitantes (INAH, 2023). En ella, se encontraban las plazas, edificios administrativos y espacios ceremoniales más importantes de la región, así como la residencia del emperador (“Irecha” o “Cazonci” en lengua P’urhé), y los hogares de los Señores “Uacúsecha” o “Señores Águila”, líderes políticos de este señorío, quienes, a través de una dinastía hereditaria, gobernaron el imperio P’urhépecha. (INAH, 2023)

En la actualidad, en Tzintzuntzan se preserva una amplia zona de terreno que fue nivelada artificialmente -la mayor de las terrazas talladas por los P’urhépecha durante la creación de la ciudad en la época prehispánica- sobre la cual se erigió un colosal basamento conocido como “Gran Plataforma de Tzintzuntzan” <sup>131</sup> . Sobre este basamento fueron edificadas las estructuras ceremoniales denominadas “yácatas”<sup>132</sup>, cuya construcción, según Oliveros (2011), inició hacia el siglo XIII e implicó un trabajo de aproximadamente 200 años.

---

<sup>131</sup> La “Gran Plataforma de Tzintzuntzan” fue construida de tierra con muros de contención de piedra internos y externos. Tiene unas medidas de 450 metros de largo, por 250 metros de longitud y aproximadamente 16 metros de altura, que le otorgan una superficie de 11.25 hectáreas y un volumen de 1.8 millones de metros cúbicos, aproximadamente.

<sup>132</sup> Las yácatas de Tzintzuntzan son un conjunto de cinco estructuras arqueológicas monumentales construidas con bloques y lajas de piedra, las cuales, funcionalmente, pueden compararse a las pirámides arqueológicas de otras culturas del mundo, no obstante, su forma es única en su tipo y se diferencian de estas últimas por poseer un cuerpo geométrico de forma mixta, compuesta por una porción piramidal de planta rectangular, hasta con diez cuerpos escalonados, paralelos y en talud; unida a otra sección con desplantes semicirculares, hecha de la misma forma, lo cual le da una silueta cónica. (INAH, 2023)

En P’urhépecha, la palabra *yácata* se comprende como “montón / amontonamiento de piedras”. No obstante, su origen etimológico podría derivar del náhuatl *yacatl* que significa “nariz”. (RAE, 2023)

Las yácatas se encuentran alineadas longitudinalmente y unidas entre sí por su base. En su conjunto conforman una estructura de 75 metros de largo, por 55 metros de ancho y 12 metros de altura.

Según el INAH (2023), la primera referencia de la existencia de vestigios arqueológicos en la región fue realizada en 1855 por Fray Pablo Beaumont, en el “Códice Tzintzuntzan”, en el que destacaron los asentamientos de Pátzcuaro, Tzintzuntzan e Ihuatzio. No obstante, los primeros estudios arqueológicos en el sitio de Tzintzuntzan fueron realizados varias décadas después, en 1888, por Nicolás León, en los que este investigador describió las características generales e historia del lugar, así como las intervenciones realizadas por la iglesia católica sobre la antigua ciudad Tzintzuntzan durante el virreinato español, hacia el siglo XVI, en las que se efectuó una desmedida destrucción de las estructuras prehispánicas para extraer de ellas las piedras con las que estas fueron originalmente construidas, con la finalidad de emplear estos materiales como insumos para la construcción del conjunto conventual de Tzintzuntzan. Hecho que, en la actualidad, se puede constatar al observar la existencia de dichos materiales pétreos (lajas, bloques y petroglifos) en las fachadas y paredes de las iglesias, así como en los muros colindantes de ese recinto religioso.

La primera excavación arqueológica en el sitio de Tzintzuntzan fue realizada en 1930 y siete años después se inició una extensa serie de once temporadas de trabajo que duró 61 años y culminó en 1998, la cual tuvo como objetivo la consolidación y reconstrucción de los elementos arquitectónicos así como la realización de investigaciones arqueológicas paralelas: excavaciones, exploración de entierros, recuperación e identificación de objetos, levantamientos topográficos, definición de zonas constructivas y la edificación del museo de sitio, entre otras. (INAH, 2023)

Una de las yácatas de Tzintzuntzan, se encuentra registrada en la imagen 55, que corresponde a una fotografía impresa en técnica de plata y gelatina sobre papel entonado, de formato medio rectangular, que emplea un encuadre horizontal y una perspectiva ligeramente oblicua para el registro de la escena. Al fondo de la imagen se observa el cerro Tariaqueri, un valioso elemento del patrimonio natural de la región lacustre de Pátzcuaro que, desde tiempo ancestrales, funge como reserva de diversas especies vegetales y animales que conforman el ecosistema de la cuenca.

La imagen 55, aunado a su valor como objeto histórico y a sus cualidades estéticas, entre las cuales percibimos una intencionalidad autoral fotográfica que tiende a una tipología de orden documental más que artística -por el abordaje simple del motivo y por no encontrar una estructura compositiva clara en el registro de la escena- nos permite una lectura del estado de conservación de un valioso componente del patrimonio cultural de la región lacustre de Pátzcuaro y, a la par, nos ofrece un testimonio antropológico del pasado étnico de la región. Asimismo, es una muestra fehaciente, representada a través de la imagen, del diverso paisaje cultural de la región, es decir, el paisaje natural intervenido y adaptado por la sociedad humana para la creación de un nuevo entorno que se ha convertido en uno de los elementos icónicos del imaginario de Michoacán.





**Imagen 56**

***Pátzcuaro***

C.B. Waite

Ca. 1908

Plata y gelatina sobre papel entonado

12.7 x 17.8 cm

Fototeca Nacional

Realizada por el fotógrafo norteamericano **C.B. Waite**, la imagen 56 nos sitúa en el contexto geográfico del sitio arqueológico de Ihuatzio, Michoacán, hacia los primeros años del siglo XX.

La imagen, corresponde una fotografía en blanco y negro, impresa en técnica de plata y gelatina sobre papel ligeramente entonado, que se preserva en los archivos de la Fototeca Nacional de México. En la escena, al centro de la

composición, se aprecian las dos pirámides de este sitio arqueológico previo a su restauración arquitectónica. Se trata de una composición de línea de horizonte medio, que emplea un encuadre también horizontal y un punto de fuga que converge ligeramente a la izquierda del centro de la escena donde se sitúan los dos elementos piramidales.

Originalmente conocido como *Yacatécharo* y posteriormente denominado Ihuatzio, cuyo nombre proviene del P'urhépecha *Jiutzio*, que significa “en la casa del coyote” (INAH, 2023) se encuentra ubicado en la zona sureste de la ribera del lago de Pátzcuaro, a 16 kilómetros de Pátzcuaro y a 14 kilómetros de Tzintzuntzan. Según Cárdenas (2004), fue el más relevante, extenso y complejo de los asentamientos prehispánicos de la cuenca y, posiblemente, del Occidente de México.

Este espacio arqueológico posee dos plazas o centros cívicos ceremoniales adosados uno al otro. El primero de ellos, posee dos pirámides de basamento rectangular que evidencian la presencia de una población culturalmente distinta y cronológicamente anterior a los P'urhépecha. Por otro lado, el segundo, mayor en superficie que el anterior, posee tres yácatas, cuya forma es totalmente característica de la arquitectura P'urhépecha. (Cárdenas, 2004)

Al respecto, las investigaciones arqueológicas evidencian que Ihuatzio tuvo dos periodos de ocupación, el primero, del año 900 al 1200 de nuestra era, que, al igual que otras zonas de la ribera del lago de Pátzcuaro y sus islas, correspondió a

grupos de habla Nahuatl con influencia Tolteca<sup>133</sup>; y el segundo, de 1200 a 1530, vinculado a los P'urhépecha. (INAH, 2023)

La antigua ciudad de Ihuatzio fue la primera de las tres capitales del Señorío P'urhépecha (Alcalá 2008) y tuvo su esplendor hacia 1450 (INAH, 2023).

Según el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (2023), esta urbe abarcó aproximadamente una superficie de 150 hectáreas. Sin embargo, estudios recientes (Cárdenas, 2004) han desvelado restos arqueológicos en 300 hectáreas en las que sobresale el trabajo de adaptación y transformación del entorno natural, como la nivelación de grandes superficies de terreno, para la creación de condiciones propicias para el asentamiento de la ciudad; es decir el modelado del paisaje cultural.

Las primeras excavaciones formales en la zona arqueológica de Ihuatzio tuvieron lugar a principio del siglo XX y la restauración arquitectónica del sitio que se encuentra actualmente abierto al público se realizó durante la década de 1940. (INAH, 2023)

Esta zona arqueológica, corresponde a un complejo urbano, político y religioso que fue construido sobre una gran meseta nivelada artificialmente. Entre

---

<sup>133</sup> En 1937 y 1938, fueron realizados algunos de los primeros trabajos de excavación, liberación y consolidación de las estructuras de base rectangular de este sitio arqueológico, en los cuales fue encontrada una pieza escultórica ritual "Chac Mool" que denota el contacto cultural con sitios Tolteca, como Tula, donde este elemento constituye un rasgo distintivo. (INAH, 2023)

sus principales características sobresalen dos pirámides gemelas<sup>134</sup> ubicadas en el extremo oeste del área pública, las cuales, alineadas una junto a otra por su lado más angosto, se encuentran geográficamente posicionadas hacia el oriente en sus caras frontales. A un costado de las pirámides, hacia ese mismo punto cardinal, sobresale un amplio terreno nivelado: la gran “Plaza de Armas de Ihuatzio” que posee una superficie de aproximadamente 5 hectáreas, que se presume pudo haber servido como área de mercado o cancha de juego pelota. (INAH, 2023)

A los costados norte y sur de esta plaza, sobresalen dos peculiares estructuras de piedra, llamadas *huatziris*, cuyo nombre significa “camino elevado” en lengua P’úrhé. Estas estructuras de 300 metros de longitud, 10 metros de ancho y 5 metros de altura, aproximadamente, únicas en su tipo, se caracterizan por poseer cuerpos escalonados en todos sus lados, y en su parte superior cuentan con un amplio andador que les confiere la cualidad de funcionar como calzadas peatonales que permiten el tránsito entre los extremos oriente y poniente de la plaza y desde los cuales se tiene un amplio dominio visual de toda el área. (INAH, 2023)

Otro de los elementos relevantes de este sitio, son las yácatas que se ubican al lado sur de la plaza de armas, en una superficie también nivelada artificialmente. Se trata de tres estructuras que poseen las mismas características arquitectónicas y casi las mismas dimensiones que las yácatas de Tzintzuntzan. Se localizan en un

---

<sup>134</sup> Las piramidales de Ihuatzio, son unas estructuras de planta rectangular construidas sobre un basamento o plataforma de 87 metros de largo por 37.5 metros de ancho y 1.5 metros de altura. Cada una de ellas mide 36 metros de largo por 21 metros de ancho. Son un elemento arquitectónico identificado únicamente en Ihuatzio. Su sistema constructivo consiste en un núcleo de piedra irregular, cubierto por muros escalonados de piedra laja que conforman 10 cuerpos cubiertos de losas de basalto labrado. (Cárdenas, 2004)

área cerrada al público y, amén de su relevancia cultural, estas edificaciones no han sido sometidas a exploración o restauración tal como sucede con la mayor parte de este sitio arqueológico en el que se han identificado 84 estructuras, de las cuales, únicamente, 7 se encuentran expuestas.

La fotografía 56 al igual que el corpus de imágenes vinculadas temáticamente con la región lacustre de Pátzcuaro, que hemos descrito en apartados previos, aunado a su valor particular como documento histórico, objeto patrimonial y registro visual del patrimonio, posee también cualidades de orden estético y antropológico, en tanto representación de diversos componentes socioculturales, que nos sitúan en un contexto espacial y temporal, acontecido en el pasado y, a través de su lectura e interpretación, nos permite una mejor comprensión de su situación actual.

Aún quedaría mucho por explorar sobre el vasto ejercicio fotográfico histórico realizado en la región de lago de Pátzcuaro, Michoacán, concretamente aquel desarrollado en el marco histórico establecido en esta tesis (1890-1950) y sobre todo, aquel que, desde nuestra perspectiva y acorde a nuestro tema de investigación, reúne de forma transdisciplinaria componentes de orden estético, etnográficos y geográficos que convierten esas piezas gráficas en potenciales instrumentos para la concientización sobre la salvaguarda del patrimonio de esta región de México.

Dicho de otra forma, las piezas fotográficas abordadas anteriormente, aun cuando fueron seleccionadas a partir de una meticulosa búsqueda en algunos de los archivos fotográficos históricos y documentales más importantes de nuestro país, son apenas un breve esbozo de una muy amplia lista imágenes y autores, muchos de ellos desconocidos, quienes, a partir de finales de siglo XIX y hasta la

primera mitad del XX, retrataron desde los más diversos puntos de vista e intencionalidades el acontecer cultural y natural de la región lacustre de Pátzcuaro, y crearon, conscientemente o no, un invaluable legado para las generaciones presentes y futuras a través de una extensa gama de escenas que dan testimonio del estado de conservación del patrimonio de la región en un pasado relativamente reciente y nos permiten compararlo con su estado de conservación actual. Hecho que pone en evidencia la tangible transculturación y el progresivo e irreversible deterioro que afecta a los recursos culturales, naturales y bioculturales de este territorio, debido, primordialmente, a causas antrópicas.

## CAPÍTULO 2

### CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

*Una imagen es a veces,  
mucho más que la cosa de la cuál es imagen*  
**Paul Valery**

*We live in a world in which, increasingly,  
people learn of their own and other cultures  
and histories through a range of visual media  
that have emerged as powerful cultural forces (...)*  
**Faye Ginsburg**

#### Interpretación de la imagen

En el marco de nuestra investigación sobre la fotografía como instrumento para el estudio y la salvaguarda del patrimonio, nos situamos epistemológicamente en una postura teórica y fenomenológica que aborda el análisis de la imagen de esta tipología a partir de sus componentes estéticos y que indaga en su contenido narrativo antropológico y geográfico para reconocerla como un documento de valor social que, acorde con Burke (2005), es un testimonio ocular y -a la vez- un discurso visual que nos permite compartir las obras, experiencias y conocimientos no verbales de las culturas del pasado y del presente (el patrimonio vivo), para valorizarlos y legarlos para la posteridad; y -por tanto- es un valioso medio para la construcción y la reconstrucción de la historia.

En este tenor, el análisis de imagen, en su carácter como documento, como texto (Iser, 2008) y/o como discurso visual, es decir, como un objeto susceptible de lectura, es una configuración cultural compuesta que adquiere sentido, efecto y significado a través de la comprensión y el dimensionamiento social de los elementos simbólicos que conforman la propia imagen y de los procesos de comunicación y percepción que intervienen en su creación y lectura; los cuales, según Eco (2000), definen los límites de su interpretación.

Con base en ello, uno de los objetivos de este apartado es destacar que la fotografía es un constructo cultural que adquiere sentido (social, histórico, estético, antropológico, científico, etcétera) únicamente ante la existencia de la mirada lectora; ante el escrutinio de la imagen por el espectador.

Desde esta perspectiva, según Panofsky (1983), una imagen es parte de una cultura amplia que puede ser descifrada únicamente por un lector que posea una experiencia cognitiva previa sobre los códigos específicos de dicha cultura. Es decir, que la comprensión de la información inscrita en una imagen estará siempre determinada por la capacidad perceptiva del sujeto lector para poder interpretarla (Sorlin, 2004). Por lo tanto, cualquier tipo de análisis al que sea sometida una imagen fotográfica habrá de poseer ineludiblemente un índice relativo de subjetividad, aun cuando la intención fundamental de dicho análisis apunte a una búsqueda objetiva del contenido comunicacional de la imagen con referencia a su propia coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que ésta remite (Sánchez, 2011).

Aunado a lo anterior, a partir de las reflexiones de Iser (2008), es fundamental reconocer que, a cada lectura a la que se someta una imagen, deviene una



*actualización*<sup>135</sup> de su contenido y de sus significados, los cuales se transforman a cada mirada<sup>136</sup>, a pesar de que su componente formal sea siempre el mismo. Es decir, que a cada lectura acontece una interpretación distinta y este fenómeno es una experiencia cultivada (intelectual) de análisis y una de las tantas posibles actualizaciones de la imagen.

De tal forma, los significados se generan en la lectura y son producto de una interacción entre la imagen y el lector (Iser, 2008, p. 100). Desde esta perspectiva, una fotografía puede poseer tantos significados e interpretaciones posibles, como lecturas a las que sea sometida. Hecho que evidencia su valor polisémico, el cual también se enriquece a cada lectura por la multitud de significaciones que esta revela.

En este fenómeno interpretativo, según Barthes (1999), los procesos para el análisis de la imagen -en su relación analógica con el texto, con el relato- no están necesariamente definidos de antemano y no se posee un método científico comparable al de la sociología, sino que, se construyen en la medida en que el analista va avanzando en el conocimiento de la imagen, del objeto de estudio. Para ello, el lector debe sentirse “lo bastante libre para atreverse a explotar la sensibilidad estructural que pueda tener su intuición de los sentidos múltiples”, es decir, dar

---

<sup>135</sup> El concepto de “actualización” postulado por Iser (2008) se plantea como un proceso perceptivo antagónico a la “estaticidad”.

<sup>136</sup> Por tanto, según Gil (1994), el análisis de la imagen fotográfica puede enfrentarse a una serie de vicisitudes de concordancia entre lecturas (incluso en un mismo sujeto) que derivan directamente no sólo de las competencias intelectuales del lector y de su marco de referencia cultural, es decir, de su percepción, sino sobre todo de los objetivos e intereses de la mirada conque se aborde el análisis.

espacio a la experiencia y al juicio estético; “lo bastante dialéctico para persuadirse de que no se trata de obtener una ‘explicación’ de la imagen, un ‘resultado positivo’, un ‘significado último’ que sería ‘la verdad’ de la obra o su determinación, sino que inversamente se trata de entrar, mediante el análisis, en el juego del significante”, en dar con la pluralidad de significación de la imagen.

Es decir, que el ejercicio apelativo de la fotografía como objeto de lectura nos exige posicionarnos en la búsqueda de sentido de la imagen desde una perspectiva abierta a la diversidad de posibilidades de significación, a través de un enfoque epistemológico interdisciplinario que, según Burke (2005), abarque la reflexión iconográfica e iconológica, el análisis estructuralista, las teorías de la percepción; la historia social del arte; la estética<sup>137</sup>; e incluso la psicología; así como las materias de competencia propias del tema inscrito en la imagen.

Para tal efecto, adecuado a los fines de nuestra investigación, consideramos relevante destacar dos posturas interpretativas de la imagen elementales, estructuradas a partir de los postulados de Eco (2001):

- a) La *interpretación semiósica* o *semántica*, vinculada a un tipo de *lector modelo semántico*, el cual, ante la manifestación “lineal” de la imagen que emana de la experiencia y el juicio estético inmediato, le otorga significados a la escena con base en las estructuras reconocibles en la imagen: “esto” “lo que veo”.
- b) La *interpretación semiótica*, vinculada a un tipo de *lector modelo crítico*, el cual interactúa con la imagen y posee una actitud analítica ante ella. A

---

<sup>137</sup> En cuanto el impacto que provoca la experiencia sensible que produce el “objeto estético” en el espectador y el sentido del impacto sociocultural (ontológico) de tal fenómeno perceptivo.

diferencia de la anterior, la interpretación semiótica se enfoca en indagar y explicar “por qué” razones estructurales<sup>138</sup> la imagen puede producir unas u otras interpretaciones semánticas.

La interpretación semiótica, que se construye a través del pensamiento crítico, analítico e intertextual; acontece como respuesta a la experiencia y el juicio estético secundarios que se estructuran, no en los sentidos, sino a nivel de la consciencia; y se enfoca en la búsqueda de contenido de fondo en la imagen, en el encuentro de “lo otro” “lo vinculante”.

Esta, es la que concierne a nuestros intereses teóricos particulares y será la que habremos de implementar en el capítulo tres de esta tesis que aborda el análisis de nuestros casos de estudio.

Asimismo, para dar cabida a los progresivos estudios sociales sobre la imagen que han tenido lugar a partir de las últimas décadas del S. XX, resulta fundamental para nuestra investigación implementar en el proceso de interpretación de la imagen algunos recursos elementales del enfoque metodológico de la *sociocrítica*. Disciplina cuyo objetivo primario es desvelar las relaciones culturales existentes entre la imagen y la sociedad en que esta se encuentra arraigada, a través de una metodología que ahonda en la búsqueda de sentido de la imagen mediante el análisis de su estructura interna (intratextual) y externa (extratextual), de sus sistemas y redes de funcionamiento dialogístico (intertextualidad) con otros textos, y del encuentro de los distintos discursos sociales que cruzan la imagen. Lo cual,

---

<sup>138</sup> Desde la postura teórica de la sociocrítica de Cros (2011), la *interpretación crítica o semiótica* ahonda en la búsqueda de los componentes históricos del contexto de creación y de lectura de la imagen para otorgarle una significación social.

exige situar estratégicamente la imagen -como objeto de estudio- tanto en su contexto actual de lectura como en su contexto histórico de creación, aún cuando a este último no siempre pueda otorgársele un marco de referencia de amplio espectro. Esto último, debido a que, de acuerdo con Burke (2005), en ocasiones se desconocen un gran cantidad de datos significativos sobre la imagen, como suelen ser: su origen, autoría, fecha de creación, antecedentes del motivo (sujeto u objeto) retratado, etcétera. Asimismo, con el paso del tiempo, generalmente las imágenes adquieren usos y valores distintos a los que tuvieron inicialmente en su momento de creación<sup>139</sup>, por lo tanto, su interpretación lectora en el presente puede distar notablemente de las atribuciones de sentido que les fueron otorgadas en el momento de su creación por el autor y/o que les fueron asignadas por el entorno sociocultural propio de su época.

En este rubro, la interpretación de la imagen desde un enfoque de la sociocrítica, según Cros (2011) a partir de las nociones de Genette (1998), presupone que se analicen al menos tres aspectos de primordial importancia: a) la *dimensión espacial*, es decir, el contexto físico en que se inscriben y figuran los elementos actores de la imagen; b) la *dimensión temporal* es decir, el contexto histórico en el que acontece la creación y la lectura de la imagen; y c) la *dimensión actoral*, es decir, los sujetos/objetos y sus distintas formas de representación, así como las relaciones que establecen entre sí y las funciones narrativas que cumplen en la imagen. A partir de ello, cada una de estas dimensiones permiten de forma

---

<sup>139</sup> Tal como sucede con muchas fotografías que originalmente formaron parte de una serie, y que, con el tiempo fueron desgajadas del conjunto, álbum o colección en que fueron expuestas en un inicio y que con el tiempo se integran como parte de un archivo documental o museo. (Burke, 2005)

particular y conjunta desvelar los significados de la fotografía (en cuanto relato) y contribuyen establecer un análisis que aspira no a la “explicación” sino al encuentro de sentido social de la propia imagen a través de una búsqueda modeladora de significantes en los diversos rasgos de su estructura física (formal) y social (conceptual), mediante sus interrelaciones con otros textos de distintas tipologías y a partir de su contextualización histórica.

Con base en lo anterior, sobre los distintos enfoques a interpelar en el ejercicio interpretativo de la imagen, y en lo en lo que compete a nuestro caso de estudio, hemos planteado una serie de categorías de análisis sobre la fotografía del patrimonio desde diversas perspectivas epistemológicas de abordaje: estética/artística, antropológica/etnográfica y paisajista cultural/geográfica, las cuales describiremos en los apartados siguientes.

## El abordaje estético/artístico del patrimonio en la fotografía, como categoría de análisis

*Lo bello,  
es lo que place sin concepto.*  
**Kant**

*Hay que mirar, explorar, descubrir (...)  
y volver a mirar.*  
**Rufino Tamayo**

El contenido estético de la fotografía del patrimonio es un elemento componencial que posee gran relevancia en los procesos comunicacionales, perceptivos y de significación de los elementos culturales y de la naturaleza, tangibles e intangibles, registrados en la imagen.

En el presente apartado nos enfocamos en el análisis teórico y fenomenológico de este componente en la fotografía del patrimonio, particularmente aquel vinculado y/o derivado del ejercicio creativo artístico. Para lo cual, nos resulta necesario establecer preliminarmente no una definición general del concepto de “estética”<sup>140</sup>, sino nuestra postura nocional en torno a este fenómeno y al de fotografía artística.

---

<sup>140</sup> Debido a la complejidad y el riesgo que esto conlleva, por la gran diversidad de posturas epistemológicas, definiciones y teorías construidas a la largo de la historia en torno a este concepto.

Acorde con Tatarkiewicz (2002), comprendemos la noción de “estética” como una teoría filosófica pluralista de la belleza, de las artes, y del fenómeno sensorial, epistemológico y ontológico que su percepción produce en el ser humano.

Con base en ello, podemos establecer que la atribución de sentidos culturales a los elementos formales y conceptuales, tangibles e intangibles, objetuales y del imaginario, creados por el ser humano y por la naturaleza, a través de la experiencia perceptiva asociada a “lo bello” y a sus categorías axiológicas vinculantes<sup>141</sup>, constituye el componente esencial del sentido estético.

Asimismo, podemos señalar que la configuración y categorización de una fotografía como expresión artística se encuentra determinada por las atribuciones de sentido estético que sean otorgadas a la imagen por su creador (*intentio auctoris*<sup>142</sup>), por el lector (*intentio lectoris*<sup>143</sup>), por el contexto histórico social propio de una época, o por el medio en que la imagen se publique.

En este orden de ideas, el análisis de las cualidades estéticas de la fotografía del patrimonio implementado en este trabajo de investigación es una estrategia

---

<sup>141</sup> Según Oyarsun (2023), las categorías axiológicas vinculantes, son conceptos articuladores que permiten clasificar las dimensiones estéticas que caracterizan a las distintas experiencias sensibles que puede vivenciar un ser humano al enfrentar situaciones y objetos que le motivan a emitir “juicios de gusto” o “juicios estéticos”. Siendo el gusto, a su vez, la capacidad o facultad de discernimiento estético. Estas categorías, ampliamente descritas en los tratados de filosofía, desde Kant hasta los filósofos contemporáneos como Han, nos permiten establecer una lista más o menos definida de juicios de agrado o desagrado sobre la experiencia estética del espectador ante un determinado fenómeno u objeto cultural o natural: lo *bello*, lo *sublime*, lo *trágico*, lo *feo*, lo *grotesco*, lo *cómico*, etcétera, a los cuales se pueden sumar un vasto número de expresiones relacionadas, que se entrecruzan y crean diversas subcategorías.

<sup>142</sup> Ver, Eco, U. (2001). Apuntes sobre la semiótica de la recepción. Los límites de la interpretación. Lumen

<sup>143</sup> Ver, Eco, U. (2001)

metodológica que habrá de permitirnos abordar nuestro objeto de estudio desde dos perspectivas de lectura distintas pero complementarias.

La primera de ellas, sitúa a la fotografía en su dimensión como *objeto estético*<sup>144</sup> *per se*, es decir, como una unidad estructural que posee características y valores estéticos propios.

Y la segunda, reconoce a la imagen como el espacio documental y narratológico en el que manifiesta (por intencionalidad autoral o por causas circunstanciales) aquellos elementos de valor cultural y natural, materiales e inmateriales, que conforman el patrimonio, los cuales -a su vez- poseen características y valores propios como objetos y fenómenos estéticos.

En ambos casos, los componentes estéticos de la imagen se encuentran vinculados a las cualidades de la fotografía artística como *registro*, *representación*, *recreación* y *reinterpretación* del mundo circundante, en tanto que, a partir de estos procesos, que describiremos a continuación, se posibilita la transmisión y percepción de contenidos culturales a través de los signos y símbolos inscritos en ella.

La fotografía es un registro documental de la realidad, pero es también una *representación* de la misma. Según Sánchez (2011), en la imagen fotográfica se conjugan una serie de enfoques matizados por todos los saberes y sentidos que

---

<sup>144</sup> Shklovski (2007) define como *objeto estético* a “todo aquel que posee un valor poético” (p. 57) independientemente de la categoría axiológica a la que este pertenezca; y postula que las cualidades del objeto estético son de naturaleza subjetiva y se encuentran condicionadas por la capacidad perceptiva del interpretante.



intervienen en su creación, visualización, análisis, deleite estético<sup>145</sup> y utilización. Las representaciones en la imagen apuntan siempre hacia las significaciones e interpretaciones que tiene el sujeto -fotógrafo- de esa realidad, las cuales exterioriza por medio de diferentes formas y están condicionadas tanto por el contexto como por las características personalógicas propias del sujeto, quien revela sus intenciones de resaltar, subrayar y modificar (recrear), a través de la imagen, una parte de la realidad que lo ha impresionado.

En correspondencia con el desarrollo intelectual alcanzado por el hombre, con los paradigmas predominantes y con las tendencias en la sociedad postmoderna, la fotografía, sin afiliaciones a ninguna de sus clasificaciones y en aras de establecer un acercamiento a la visión integradora de lo que puede significar, constituye un medio a través del cual el hombre representa la realidad (del entorno y/o la interior), brindando información. La representación (del fotógrafo, del analista y del espectador) está permeada por la subjetividad, los códigos personales, el nivel cultural, por las habilidades y por el contexto, que definirán qué parte de la realidad representar y la forma de enfocarla (el motivo de interés, las significaciones y las sensaciones). Sánchez (2011)

Asimismo, la fotografía es una *recreación* de la realidad, la rehace en imagen y construye imaginarios. Es decir, a través de los múltiples recursos técnicos y discursivos de la gramática visual, el autor puede intencionalmente transformar, dar

---

<sup>145</sup> Según Kant, el deleite estético es el placer que resulta de la correspondencia que existe entre la configuración del objeto estético y la mente humana. Es decir, es un acto de orden no solo sensible, emotivo, sino intelectual.

nueva vida y nueva estructura<sup>146</sup> a las formas en que la realidad acontece primigenia y naturalmente ante la vista, para luego convertirla en una nueva manifestación de sí misma a través de la imagen fotográfica. Fenómeno que acontece a través el empleo de recursos creativos como el manejo de los elementos simbólicos y estructurales de la imagen, la perspectiva, la manipulación de los tiempos exposición de la luz sobre el material fotosensible, el enfoque, la profundidad de campo, el contraste, el color, etcétera.

Bajo estos preceptos, la fotografía de un determinado motivo<sup>147</sup>, no es *a priori* una reproducción de la realidad, ni es mucho menos la realidad en sí; sino que es, a la vez, registro, representación, interpretación, reinterpretación y recreación de dicha realidad que adquiere nueva vida, nueva esencia y nuevos significados culturales a cada lectura.

En ello, se sustenta el componente estético de la imagen: en la atribución “plural” (Tatarkiewicz, 2002) de sentidos culturales a los elementos simbólicos que la integran; lo cual se suscita fundamentalmente desde dos perspectivas fenomenológicas distintas:

La primera, a partir de la emisión de juicios de valor estético y sentidos sociales que se otorgan *eo ipso* a una fotografía, asociados al *punctum*<sup>148</sup>. Que acontecen en la inmediatez del contacto del lector con la imagen. Es decir, aquellos

---

<sup>146</sup> Hecho que nos remite de nueva cuenta a los postulados teóricos sobre el *punctum* y el *studium* planteados por Barthes (1990, pp. 63-66)

<sup>147</sup> Entiéndase el concepto de “motivo” en la imagen, como sinónimo de representamen, es decir, como el tema, objeto, sujeto, fenómeno, circunstancia o tema, aludido en la escena.

<sup>148</sup> Ver, Barthes, R. (1994). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Paidós.

que suscita la experiencia estética inicial o de primera instancia (Ingarden, 1976) y que se quedan generalmente en una lectura de superficie. En este proceso, los sentidos culturales y/o significados de la imagen se designan de forma intuitiva a partir de los elementos documentados en ella: la fotografía “es esto” que “veo” “registrado” en la imagen.

Y la segunda, a partir de la búsqueda interna de los significantes de la imagen, asociados al *studium*<sup>149</sup>. Que acontecen como resultado de una experiencia estética de grado superior (Ingarden, 1976), progresiva a la experiencia estética primigenia, que induce una lectura de fondo de la imagen y le otorga sentidos culturales críticos, reflexivos y trascendentes: la fotografía “es esto” que “veo”, pero también “es lo otro” “representado” que “descifro” “traduzco” y “vinculo narrativamente” con “lo demás”.

Este segundo proceso, deriva de la relación que el lector establece entre los elementos significantes de la imagen con otros elementos estéticos y no estéticos de la realidad. Según Prust (1985, en Han, 2015), esta experiencia estética de grado superlativo, asociada idealmente al encuentro del componente de belleza, pero vinculado siempre a las otras categorías estéticas axiológicas, acontece “cuando las cosas están vueltas unas a otras y entablan relaciones narrativas. [...] la verdad solo empezará en el momento en se tomen dos objetos diferentes y se establezca su relación; incluso, como la vida, cuando, adscribiendo una calidad común a dos sensaciones, aísle su esencia común reuniendo una y otra, para sustraerlas a las

---

<sup>149</sup> Barthes, R. (1994)

contingencias del tiempo, en una metáfora<sup>150</sup>.” (Prust, 1985, p. 122, en Han, 2015, p. 52).

Desde las perspectivas anteriormente descritas a acontecido la fotografía en su devenir histórico, y este fenómeno no ha sido ajeno a la fotografía del patrimonio, aquella que retrata desde los más diversos estilos, formas y visiones, los elementos de significación de la cultura y la naturaleza del mundo circundante: unos, documentados en el pasado<sup>151</sup>; otros que se inscriben en la imagen en la actualidad; y otros más, que habrán de ser motivo fotográfico en el futuro.

Esta tarea de escrutinio de la fotografía del patrimonio, a partir de sus componentes estéticos como categoría de análisis, tal como hemos apreciado en el corpus de imágenes que fueron descritas en el capítulo anterior, nos implica en un acto perceptivo (*intentio lectoris*) de interpretación de componentes culturales y naturales de diversa índole que se encuentran inscritos *per se* en la imagen (*intentio operis*)<sup>152</sup>, hayan sido propuestos -o no- por su autor (*intentio auctoris*) o sean resultado de causas circunstanciales ajenas a este.

En este sentido, sobre los elementos tangibles e intangibles de orden cultural y natural documentados en la fotografía del patrimonio, en esta investigación nos compete enunciar y dimensionar la relevancia del componente estético de la imagen en la atribución de sentidos culturales a los elementos del patrimonio que figuran en

---

<sup>150</sup> Al respecto Han (2011) afirma que, lo que es bello, son los vínculos narrativos, las metáforas, que son el fin último del creador artístico: metaforizar el mundo: poetizarlo.

<sup>151</sup> Algunos de los cuales únicamente subsisten en la memoria social a través de la imagen, debido a su desaparición por causas naturales y/o antrópicas.

<sup>152</sup> Eco, U. (2001)

ella, para su valorización y salvaguarda, tales como los espacios arquitectónicos, los sitios históricos, arqueológicos o geográficos, las tradiciones, las artes, los oficios, la indumentaria, la naturaleza, entre otros elementos de la más diversa índole que conforman el patrimonio y que se articulan narrativamente en la imagen, posicionando esta ante la mirada lectora como un espacio ontológico donde confluye el pasado y el presente, la reminiscencia y la memoria social, que nos conducen a una conmemoración reflexiva en torno a la relevancia de los elementos del patrimonio documentados en la imagen en el momento de creación de la fotografía y en torno a su estado de conservación en la actualidad.

Respecto a este vínculo entre pasado y presente que acontece en la percepción de la imagen fotográfica, podemos aludir a Benjamin (1991, en Buyn, 2011) quien sitúa el “recuerdo” al nivel de la esencia de la existencia humana: De la memoria de “lo que fue” surge en el presente “toda la fuerza de la existencia interiorizada”. El recuerdo es lo que constituye la esencia de lo bello -y por tanto se vincula también con las demás categorías estéticas axiológicas-. Incluso en su pleno “florecimiento”, la belleza -y su otredad- es “inesencial” sin el recuerdo. Lo que resulta esencial para lo bello no es la presencia del brillo inmediato, sino la existencia de algo “pasado”, que en el presente, como recuerdo, sigue alumbrando (Benjamin, 1991, p. 178).

Aunado lo anterior, Han (2011) afirma que, ante lo bello uno recuerda lo “sido” y que la experiencia estética que produce el placer de la “duración” de lo bello, es decir la permanencia de este fenómeno perceptivo en la consciencia, surge de una fusión del pasado y el presente, en la que este último se vivifica y se fecunda por el primero.

¿Es acaso este fenómeno estético de la reminiscencia en la imagen, que evoca lo pasado y lo vivifica en el presente, una cualidad de la fotografía que puede fungir como un elemento ontológico útil para salvaguarda del patrimonio?

En este espacio del desarrollo de este capítulo, para ampliar nuestra comprensión sobre el abordaje estético/artístico de la fotografía del patrimonio como categoría de análisis, nos resulta oportuno y necesario dar espacio a algunas reflexiones puntuales en torno a la fotografía artística.

La invención de la fotografía debe comprenderse como un avance tecnológico sumamente significativo para la civilización humana “(...)no sólo por los cambios estéticos y éticos que iba a ocasionar en el panorama artístico, al que se vincula desde sus inicios, sino también por convertirse en un medio indispensable para captar y entender la realidad contemporánea” (Bellido, 2007, p.1) y como parte fundamental de ella, los elementos culturales, naturales y bioculturales de las sociedades y sus contextos geográficos de desarrollo, es decir, aquello que actualmente denominamos como “patrimonio”.

Según Baqué (2003), el final de la década de los años sesenta, marca un hito en el ejercicio y en la comprensión del arte contemporáneo y con ello de la fotografía. Con las exposiciones *Live in Your Head / When Attitudes Become Forms* (1969, galería Kunstahalle, Berna, Suiza) y *Happening and Fluxus*, (1970, galería Kölnischer Kunstverein, Colonia, Alemania); se gestó un movimiento intelectual que otorgó lugar de manera puntual y definitiva a los “conceptos, procesos, situaciones e informaciones” como componentes esenciales de la obra artística, con el objetivo de abolir la supremacía de la “belleza” de la forma sobre el contenido que, durante siglos, fungió como eje rector en el ejercicio de las artes y que tuvo mayor relieve

durante el Romanticismo, particularmente al final de este periodo durante el nacimiento del Esteticismo.

Con ello, se generó una transformación de las artes y se denominó, a partir de entonces, como “obra artística” a todo aquello que “concretase un proceso mental” o bien, una “actitud que desembocase en una forma”. (Baqué, 2003, p. 42)

Al mismo tiempo la fotografía entraba en el campo del arte, barriendo la tradición de un medio anclado a su propia historia y que era considerado incapaz de establecer cualquier tipo de dialéctica con las artes denominadas plásticas.

(...) toda la paradoja de “la entrada en arte” de la fotografía se dirime a finales de los años sesenta. La fotografía, a la vez ontológicamente precaria y, sin embargo, indispensable, será a veces la acompañante, a menudo “lo restante”, pero siempre testimonio, hasta convertirse, por fin, -y será ésta una de las determinaciones esenciales de los años ochenta- en la obra misma. (Baqué, 2003, p. 42)

Desde ese momento, continuando con el análisis de Baqué (2003), la fotografía se empeñó en conquistar la academia y en entrar en el ámbito de las artes. A partir de entonces, se establecieron dos posturas sobre el uso de la fotografía en las artes que se conservan hasta la actualidad: por un lado, los artistas que utilizan la fotografía como medio; y, por otro lado, los fotógrafos que emplean la imagen como un fin artístico.

Uno de los factores esenciales para la comprensión de la fotografía artística es que su significación, así como la de cualquier otra expresión del arte, está determinada por el contexto histórico-social en que esta se manifiesta al momento

de su lectura. Ejemplo de ello, son las distintas significaciones de lectura que podría tener una misma fotografía exhibida en dos espacios físicos distintos. Refirámonos hipotéticamente a una imagen del extinto Lago Sawa de Irak; presentada hipotéticamente en: a) un museo de arte contemporáneo; y b) una investigación científica de orden medioambiental. En el primer caso, la imagen involucraría primordialmente al lector en un ejercicio cultural de apreciación de la fotografía como obra de arte, con sus implícitas reflexiones estéticas y categorizaciones axiológicas del mismo rubro sobre el tema revelado en la escena. Por otro lado, en el segundo caso, la fotografía implicaría al lector en una labor fundamentalmente analítica de indagación en la imagen, como objeto etnográfico y científico, para el encuentro, la descripción y/o la ilustración, de información específica en el marco temático de la investigación que circunscribe a la imagen.

En este orden de ideas, la polisemia de la fotografía nos permite vislumbrar la existencia de un universo de posibilidades de significación, que si bien, como afirmamos anteriormente, están determinadas por el lector, también están condicionadas por el contexto histórico-social en que la imagen se manifiesta y a la vez están definidas por los elementos formales y conceptuales de la imagen.

Con base en las reflexiones anteriores, surgen algunas preguntas que resulta pertinente realizar para profundizar en el desarrollo de este apartado: ¿cuáles son los componentes estéticos más relevantes en la fotografía del patrimonio? ¿existen características estéticas comunes en las imágenes desarrolladas en el marco de este género? ¿podríamos definir un conjunto de lineamientos fundamentales, creativos y de lectura estructural de los componentes estéticos en la fotografía del patrimonio como categoría de análisis?



## El abordaje etnográfico / antropológico del patrimonio en la fotografía, como categoría de análisis

*Desde la perspectiva antropológica,  
la experiencia vital del ser con su entorno  
está determinada predominantemente  
por la percepción y la memoria visual,  
y ello orienta al recuerdo de lo vivido,  
hacia la “identidad” perceptible o la “figura”  
con que las cosas se muestran a nuestros ojos.*

**Joan Costa**

La fotografía, como texto visual, según Martínez (2009), es un instrumento a través del cual se puede establecer la producción e interpretación de discursos y sentidos sociales. La imagen denota, connota, condensa y posibilita, la decodificación de significados culturales: a partir de su creación, así como de su análisis, pueden constituirse un sinnúmero de interpretaciones y significaciones posibles en torno al sujeto, el objeto o el espacio registrado; por lo tanto, puede ser una fuente de información etnográfica que facilita la expresión del fotógrafo y/o el acceso del lector/analista, a contextos socioculturales concretos y a su historia.

Sobre este último tópico, Burke (2005) abona que, al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes, son una valiosa forma de documento histórico y un testimonio ocular que siempre ha de remitirnos a un espacio-tiempo pre existente. Hecho que nos remonta a los postulados de Barthes (1990) respecto al binomio indisoluble *pasado/presente* que se encuentra en toda fotografía.

Desde esta perspectiva, la fotografía es un instrumento para la construcción de la historia, ya que, por un lado, es testimonio y es vestigio, y nos permite compartir experiencias y conocimientos de las culturas<sup>153</sup> del pasado, así como sus contextos sociales y naturales, para reconocerlos en el presente y legarlos para la posteridad; y, por otro lado, nos permite documentar el acontecer sociocultural y los contextos naturales actuales, para su registro como memoria social.

Un punto fundamental, insoslayable, que debe abordarse en el desarrollo de esta investigación, para situar y dimensionar el valor del componente etnográfico/antropológico en la fotografía del patrimonio como categoría de análisis, es la comprensión, en primer orden, de la relación entre la fotografía, como expresión estética, y la antropología visual, como materia de estudio de los fenómenos y manifestaciones culturales de los individuos o grupos sociales.

Según Hernández (1998), desde el campo de estudio de la antropología visual, una imagen podrá tener el calificativo de *etnográfica* únicamente si esta se encuentra circunscrita en el ámbito de una investigación de tal materia y es empleada como instrumento técnico auxiliar para la descripción, clasificación, análisis e interpretación del dato antropológico. Sin embargo, desde otra perspectiva, de una forma inclusiva y enriquecedora, según Brisset (1999), se puede considerar como imagen antropológica a toda aquella de la que un antropólogo pueda obtener informaciones visuales útiles y significativas: “las imágenes fotoquímicas y electrónicas, pueden ser de interés antropológico, aunque no

---

<sup>153</sup> Es decir, de orden etnográfico.

hubieran sido producidas con dicha intención” y, además, se puede generar investigación etnográfica en torno a ellas.

Estas posturas, nos conducen a reflexionar que, desde los orígenes del uso de la fotografía como instrumento antropológico (a finales del S. XIX y principios del S. XX) y la consolidación de la antropología visual (entre 1960-1970) como subdisciplina de la antropología social, hasta la actualidad; ha tenido lugar una dicotomía entre la antropología y la fotografía artística, tanto en el ejercicio creativo de la imagen como en su interpretación, que ha provocado una disparidad entre estas dos áreas del conocimiento.

Por un lado, desde la perspectiva de la antropología, es recurrente, una postura crítica que argumenta que el trabajo visual etnográfico realizado desde la fotografía artística carece de un contenido estructurado científicamente y -por lo tanto- no puede ser considerada un documento etnográfico autónomo. Postura que, desde nuestra perspectiva, limita las posibilidades comunicacionales de la imagen en el campo de la investigación antropológica. Respecto a este tema, Brisset (1999), aporta:

(...)parece constatable que las fotografías apenas tienen relevancia en las monografías antropológicas, cumpliendo un papel más bien ilustrativo. Parece como si no se las equiparara con otras fuentes de información(...)

Si admitimos que la imagen fotográfica expresa un sistema de signos cuyo nivel informativo supera al de la simple ilustración, debería adquirir la misma relevancia que el lenguaje escrito. Sin embargo, en la interacción establecida entre los signos icónicos y lingüísticos, los significados de la imagen suelen estar condicionados por los del discurso escrito, que los ancla de modo

monosémico. Es difícil conseguir que el mensaje icónico y el lingüístico participen de esa relación de *relevo* o complemento mutuo, combinándose como partes de un sintagma que les englobe en su unidad superior, como sugería Barthès en 1964. (p. 7)

Por otro lado, desde el punto de vista de la fotografía artística, es común encontrar en las fotografías realizadas por antropólogos y etnógrafos, un contenido estético y un desempeño técnico y compositivo limitados. Imágenes cuyo discurso visual, generalmente, se percibe, escaso respecto a la carga simbólica y significativa del tema que estas fotografías deberían bien representar.

Ante este panorama, según Hernández (2008), es importante afirmar que entre la mirada del fotógrafo artístico y la del etnógrafo o antropólogo visual, existen similitudes y diferencias: la búsqueda de la otredad es un elemento común, pero la diferencia radica en la esencia y contenido de esa búsqueda. Sin generalizar, el fotógrafo artístico se enfoca la expresión de aspectos estéticos, técnicos, y compositivos, mientras que, que el antropólogo se centra en documentar los elementos culturales del sujeto o grupo social retratado.

Para el fotógrafo la producción de imágenes puede ser un fin en sí mismo; para el antropólogo puede ser solamente un modo material de conocimiento, un instrumento que lo conduce hacia el conocimiento de la cultura tras la interpretación. Pero no se puede restringir el uso de la fotografía a estos aspectos. Después de todo, siempre, hay algo detrás de la fotografía; esto es, el contenido y la forma los define quien produce la imagen. El antropólogo requiere múltiples maneras del uso de la fotografía y es el método el que

define las diversas formas de integración, es decir, las diversas maneras de construir el objeto utilizando la imagen. (Hernández, 2008, p. 40)

En este tenor, atendiendo a las perspectivas dicotómicas entre la fotografía artística y la etnográfica, consideramos pertinente preguntarnos: ¿alguna de estas posturas ejerce algún tipo de hegemonía sobre la otra?, ¿podría formularse una estrategia metodológica común para la expresión de un lenguaje fotográfico que sea inclusivo y funcional a unos y otros especialistas, con el objetivo de enriquecer las capacidades epistemológicas y eficientar las intencionalidades particulares de cada área?

Hablamos de conciliar y emancipar el intento de dominio mutuo entre “carga estética” y “carga cultural” de la imagen que, indistintamente, han promovido antropólogos y artistas, con el objetivo de generar una contrapropuesta que aborde la práctica y el estudio del lenguaje fotográfico a través de un método transdisciplinar que nos permita reconocer que, tanto las fotografías realizadas y obtenidas en investigaciones etnográficas como las procedentes de la expresión artística e incluso de otros tipos de intencionalidades, pueden aportar valiosas informaciones culturales, siempre que se las sepa interrogar adecuadamente.

¿Es posible realizar un lenguaje documental suficientemente adecuado a lo real representado, para que el individuo que quiere explicitar su necesidad de imágenes en ese lenguaje pueda acceder a una imagen que le satisfaga? o, dicho de otra forma, ¿podemos (...) proporcionar una herramienta que permita expresar a partir de un discurso icónico que se extendería progresivamente en especificaciones cada vez más detalladas? (...) si es así,

disponemos entonces de una teoría de la imagen más o menos identificada con la lógica interna de ese lenguaje documental. (Moles, 2004, p. 61-64)

Aunado a lo anterior, Sánchez (2006, a partir de Bonte e Izard, 1996), propone una noción de la imagen como mediadora de significantes que aporta contenidos al estudio y comprensión de lo representado; de tal forma que “simbolismo, representación, verdad y metáfora, confieren a la antropología visual un carácter de discurso semiótico -lingüístico-, no exento de connotaciones estéticas y artísticas capaces de suscitar discursos denotativos y de carácter emocional y subjetivo” (p. 53)

Asimismo, es importante destacar en este apartado, en cuanto al uso de la fotografía como instrumento común al arte y a la etnografía, que esta labor nos involucra en el análisis de las imágenes como “sistemas culturales con reglas propias que permiten el entendimiento de significados y nos requiere analizar que toda la cultura (y por lo tanto sus manifestaciones, entre las cuales se sitúa el patrimonio) es un conjunto integrado de circuitos para el intercambio de mensajes”. (Sánchez, 2006, p. 52)

De tal forma, para analizar y comprender la interrelación entre fotografía y antropología, es decir aquello que concierne a la fotografía etnográfica, es necesario remitirnos primeramente a la definición conceptual del término *etnografía*, entendida, desde y para los fines de nuestra investigación, como un tipo de antropología visual, o como el estudio de las culturas de los pueblos a través de la imagen.

La etnografía es una metodología de investigación y una disciplina de las ciencias sociales, que deriva de la antropología social y/o cultural: “Es el estudio

directo de personas o grupos durante un cierto período de tiempo, utilizando la observación participante (...) para conocer su comportamiento social. La investigación etnográfica pretende revelar los significados que sustentan las acciones sociales; esto se consigue mediante la participación directa del investigador en las interacciones que constituyen la realidad social del grupo estudiado. (Giddens, 2004, p. 810).

La etnografía como metodología se enfoca en los individuos y en su cultura y obtiene datos directamente de la observación y la interacción, en un contexto cotidiano y natural, por lo que podemos hablar de la obtención de datos de primer orden.” (Sören, 2014). La etnografía es un instrumento de investigación adecuado para formular un problema de investigación y/o para interpretar la realidad social desde el punto de vista del individuo que forma un grupo social que es objeto de estudio.

En este momento de la investigación consideramos valioso poner sobre la mesa algunas de las interrogantes que Hernández (1998) formula: ¿qué es lo que caracteriza a la fotografía antropológica?, ¿es este tipo de fotografía un estilo fotográfico, o es una técnica/instrumento para la investigación y la comunicación antropológicas?

Sobre este binomio fotografía-etnografía, Martín (2005), plantea que “el valor más ampliamente aceptado de la fotografía es su valor documental; lo que significa que se equipara la realidad que el documento fotográfico muestra con la realidad misma, pero también es cierto, que tal objetividad no existe realmente pues en el proceso fotográfico intervienen multitud de factores/actores:

El “engaño” al que se ve sometido el ojo que examina una fotografía que muestra parte de una realidad social, hace que, la mayoría de las veces, tal muestra se confunda con la vida misma que se enseña. Pero hace ya tiempo que tanto los historiadores de arte como otros estudiosos de la fotografía han distinguido entre aquello que una fotografía muestra como producto de una cultura y la particular visión/mirada del fotógrafo/a, centrándose en el valor de la fotografía como forma de acercarnos a contextos culturales distintos, ya sean estos pasados o presentes (...) (p.1)

En este aspecto, la fotografía etnográfica, constituye una reserva de datos culturales que nos permite conservar y evidenciar momentos específicos de la existencia de los objetos y sucesos, los cuales, según Strauss (citado por Suárez, 2008, p.22), en algunos casos, de no quedar registrados en una imagen, no sería posible volver a apreciar más. Fenómeno que nos remite a la cualidad de “conmemoración” inherente a la fotografía, como “registro/memoria del pasado” planteado por Barthes (1990) y que resulta particularmente valioso al tema de nuestra investigación: el estudio y la salvaguarda del patrimonio.

Ante tales postulados, es importante destacar que fotografía y etnografía son disciplinas que en común se sustentan en el ejercicio de la observación y el registro documental como método, por tanto, requieren de competencias pertinentes para la su óptima expresión e interpretación.

Al respecto, Martin (2005) señala que, aun cuando gran parte de los esfuerzos de la antropología visual se han centrado en utilizar la fotografía más como herramienta de observación cultural que como texto visual, han existido diversos intentos teóricos -como los estudios de Collier (1975), Collier & Collier



(1986), Wright (1992), Ruby (1996) y Pink (2006), por citar algunos ejemplos- que han analizado el uso de la fotografía en el estudio del comportamiento social y de sus manifestaciones objetivas. Sin embargo, es relevante destacar que, los discursos teóricos que han intentado construir un paradigma científico con base en la objetividad de la cámara (Collier, 1986; Wright, 1992) han erigido fronteras ficticias entre dos ámbitos que se superponen y que interactúan: la cultura del que retrata y la cultura de lo retratado.

Dentro de estos ámbitos son varios los elementos actores que intervienen en el proceso fotográfico: a) el fotógrafo -la mente subjetiva-; b) la cámara -la máquina- y c) el motivo fotografiado -el objeto pre-existente- (Pink, 1996), todos ellos siempre cambiantes. El fotógrafo, cuya intencionalidad y resultados pueden diferir entre una toma y otra. La cámara, cuyas características técnicas y ópticas pueden ser ajustadas según la intencionalidad del fotógrafo y según las necesidades y requerimientos del propio motivo a registrar en la imagen; y pueden -también- diferir entre una cámara y otra. Y el motivo fotografiado, que posee características físicas y simbólicas cambiantes a cada mirada del fotógrafo y que, asimismo, puede ser fotografiado de infinitas maneras. A estos elementos, Martín (2005), añade: la luz - la sustancia creadora de la imagen- y el soporte final -el material tangible (impreso) o intangible (digital)- en que la imagen se manifiesta.

El ojo puede registrar solamente un número limitado de fenómenos, mientras que la cámara puede grabar con precisión una cantidad ilimitada de detalles. Además, la cámara -como instrumento- no es subjetiva, no llega a confundirse ante el *extraño*, y no se cansa. El encuentro empírico debe ser únicamente con la memoria humana y la investigación debe detenerse en los

límites de la memoria. La memoria fotográfica proporciona detalles que no siempre se perciben en un primer encuentro. Es una parte genuina de un acontecimiento concreto, y además ofrece una oportunidad de investigación más amplia. Esta posibilidad puede llegar a transformar una impresión empírica en un razonamiento lógico. Las fotografías aumentan inconmensurablemente los puntos fijos de la realidad verdadera y además aceleran y dan mayor proyección a las posibles conclusiones. (Collier, 1975, p. 224, citado por Martín, 2005, p. 2)

Asimismo, Martín (2005) refiere que la “aparente neutralidad” de la fotografía, ha llevado a concebir equívocamente en el imaginario colectivo que su sólo uso ya es garante de objetividad; y que su producto final, la imagen, se convierte por obra de la cámara, en objetiva, en definitiva, en documento. Sin embargo,

(...) tal asunción es ficticia, en lo que se refiere al proceso de elaboración de la imagen, en varios niveles de interrelación: la relación de la mente del fotógrafo con la cámara que utiliza y por extensión con la técnica -porque la fotografía no es sólo la cámara-, la relación del fotógrafo con el objeto que existe ante sus ojos, la relación que el propio fotógrafo establece con su mirada, es decir, la lucha conceptual que establece en un diálogo interior para conseguir la imagen que quiere construir y, finalmente, la relación que el objeto pre-existente establece con el fotógrafo (...) (p. 1)

De tal forma, según Pink (1996), es necesario entender a la fotografía como una estrategia de comunicación que se estructura siempre a partir de un mayor o menor grado de manipulación de la realidad.

La fotografía no puede ser veraz porque una cámara no registra una realidad preexistente ni independiente (...) La gente usa las cámaras para crear imágenes que, a su vez, crean y evocan una realidad que es tanto pasada como presente. Las cámaras son usadas y manipuladas de esta forma por aquellos que se encuentran a ambos lados del visor: no solamente el fotógrafo manipula la imagen que toma, los sujetos fotografiados pueden también manipular y organizar la manera en que son fotografiados, y pueden hacer esto teniendo fines personales o políticos en mente. (Pink, 1996, p.132).

En este panorama y tomando como referencia las reflexiones de Brisset (1999) en torno la relación fotografía-etnografía, podemos afirmar que, para conseguir una lectura de fondo de las imágenes, se debe exigir su análisis desde dos niveles de percepción distintos:

- a) Histórico: ¿Cómo fueron construidas y percibidas en su momento?
- b) Actual: ¿Cuáles son sus significados para el espectador en el presente?

De tal forma, para que tal comprensión se produzca, hemos de situar correctamente el lugar de cada fotografía en el marco de una investigación mientras ésta perdura.

Asimismo, es importante comprender que la adecuada contextualización de las imágenes contribuye a una comprensión más integral, menos parcializada, de la realidad social que tanto etnógrafo como fotógrafo experimentan en el complejo contexto social durante su trabajo de campo. (Martín, 2005)

Dotar de su correcto significado a las fotografías tomadas durante el mismo y hacer que la información que contienen trascienda y complemente la información escrita es fundamental para poder comunicar el resultado final

de su análisis de una manera más directa y cercana al medio social, puesto que éste está formado por el lenguaje oral, pero también por el corporal, por la vista, por los sonidos, los sentimientos que se generan en las relaciones sociales y un largo etcétera muy difícil de precisar. Si el antropólogo/fotógrafo ha logrado capturar y comprender la esencia de tal cúmulo de factores, las fotografías que tome pueden llegar a ser, no sólo y únicamente documentales, sino representativas.

Las implicaciones que las nuevas tecnologías están ya teniendo y tendrán en un futuro inmediato abren un campo nuevo y vasto de posibilidades para la antropología, aunque sin duda su máximo atractivo, ya señalado por otros autores (Ruby: 1992, Taylor: 1998) es constituir una forma alternativa de aprehender la percepción cultural a través de las lentes, que, además evoque la experiencia de la vida como nunca podrá hacer la escritura. (Martín, 2005)

## **El abordaje geográfico social / paisajista cultural del patrimonio en la fotografía, como categoría de análisis**

*Landscape means an area,  
as perceived by people,  
whose character is the result  
of the action and interaction  
of natural and/or human factors.*  
**Council of Europe: 2000**

En un ejercicio reflexivo similar al realizado en el apartado anterior, para comprender la importancia de la interrelación de la fotografía y el *paisajismo cultural* es necesario analizar primeramente las definiciones que existen sobre este término y, a partir de ellas, construir la acepción que habremos de emplear en nuestra investigación como una forma enriquecida de este concepto.

Según la Convención del Patrimonio Mundial (CPM) de la UNESCO (2008), los paisajes culturales son bienes culturales que representan las obras conjuntas del ser humano y la naturaleza, ilustran la evolución de la sociedad y de los asentamientos humanos a lo largo de los años, bajo la influencia de las limitaciones y/o de las ventajas que presenta el entorno natural y de fuerzas sociales, económicas y culturales sucesivas, internas y externas. Se clasifican en urbanos, rurales, arqueológicos e industriales; e incluyen valores tangibles e intangibles que se relacionan con la identidad e historia de un pueblo o un grupo social.

Los paisajes culturales comprenden una gran variedad de manifestaciones de la interacción entre la humanidad y su entorno natural. Reflejan a menudo

técnicas concretas de utilización viable de las tierras, habida cuenta de las características y los límites del entorno natural en el que están establecidos, así como una relación espiritual específica con la naturaleza. (UNESCO, 2008)

Bajo esta perspectiva, los componentes identificativos de un paisaje cultural son: el sustrato natural; la acción humana como agente modificador y/o alterador de los elementos naturales; las construcciones para una finalidad concreta; y una actividad desarrollada en el espacio geográfico, es decir el componente funcional con relación a la economía, las formas de vida, las creencias, la cultura, etcétera.

En este tenor, para abonar a la comprensión del concepto de paisaje cultural y con el objetivo de aproximarnos a la definición de su objeto de estudio, consideramos necesario atender a su clasificación desde dos perspectivas distintas pero convergentes: la definición de la UNESCO y la del Servicio Nacional de Parques de los Estados Unidos (NPS), que son las dos principales instituciones que han abordado con mayor profundidad, a nivel mundial, el estudio del paisaje cultural y han elaborado directrices para identificar y evaluar estos sitios con la finalidad de promover su manejo y salvaguarda.

Por un lado, según la UNESCO (2008), los paisajes culturales, se dividen en tres categorías principales:

- a) El *paisaje cultural claramente definido*, que es aquel que ha sido concebido y creado intencionalmente por el ser humano. Por ejemplo: los jardines, parques, etcétera.
- b) El *paisaje evolutivo*, que es fruto de una exigencia originalmente social, económica, administrativa y/o religiosa; y ha alcanzado su forma actual por asociación y como respuesta a su entorno natural. Estos paisajes

reflejan este proceso evolutivo en su forma y su composición. Se subdividen en dos categorías:

- El *paisaje relict*o (o fósil), es aquel que ha experimentado un proceso evolutivo que se ha detenido en algún momento del pasado, ya sea bruscamente o a lo largo de un periodo. Sus características esenciales siguen siendo, empero, materialmente visibles.
- El *paisaje vivo*, es el que conserva una función social activa en la sociedad contemporánea, estrechamente vinculada al modo de vida tradicional, y en el cual prosigue el proceso evolutivo. Al mismo tiempo, presenta pruebas materiales manifiestas de su evolución en el transcurso del tiempo.

c) La última categoría, comprende el *paisaje cultural asociativo*, el cual se refiere a un territorio geográfico que posee un fuerte significado para una cultura específica y no presenta modificaciones sustanciales en su estructura natural, sin embargo, juega un papel relevante en la identidad cultural de una sociedad. Su valor se justifica por la fuerza de evocación de memorías sociales de tipo religioso, artístico o cultural del elemento natural, más que por huellas culturales tangibles, que pueden ser insignificantes o incluso inexistentes. Este tipo de paisaje es el resultado de asociar un territorio a un imaginario colectivo construido sobre este a lo largo del tiempo. (UNESCO, 2008)

Por otro lado, el Servicio Nacional de Parques de los Estados Unidos (NPS), ha establecido cuatro tipos de paisajes culturales:

1. El *paisaje histórico diseñado* conscientemente o proyectado de acuerdo con determinados principios de diseño, dentro de un estilo característico o tradición. Por ejemplo, los campos, los parques o las estancias.
2. El *paisaje histórico vernáculo*, que ha evolucionado a través de su uso por parte de los individuos o grupos cuyas actividades y ocupaciones han perfilado el entorno que llega a reflejar las características físicas, biológicas y culturales de la vida cotidiana de una sociedad. Por ejemplo, una finca, asentamientos rurales, complejos industriales y paisajes agrícolas.
3. Los sitios o paisajes históricos, que son espacios asociados a un evento histórico, actividad o persona.
4. El paisaje etnográfico, que posee una variedad de recursos naturales y culturales que la sociedad relacionada a este los definen como recursos patrimoniales. Por ejemplo, los sitios ceremoniales o religiosos, las y estructuras geológicas masivas, etcétera.

Ante tal panorama, según Cambón (2009), existen equivalencias entre los tipos de paisajes culturales que ambas organizaciones han identificado, con la diferenciación clara del componente histórico que la NPS incluye en la definición y clasificación de los paisajes culturales.

En su ensayo titulado “La categoría de paisaje cultural”, Álvarez (2011), aporta que el paisaje ha sido definido como “territorio visto”, es decir como la parte



visible del entorno natural, es decir, como la percepción del medio ambiente a través de los sentidos.

En ese tenor, el paisaje es el ambiente externo, natural y/o antrópico, que puede ser directamente percibido o vivido por una persona cuando observa o siente una parte de un medio físico más amplio. Es una zona territorial más o menos definida, pero que varía en función de quien lo mira y del lugar e intensidad de la observación, pero sobre todo de las representaciones que comparte con los miembros de la cultura a la que pertenece.

Esta nueva interpretación del paisaje está propiciando la creación de una nueva cultura del territorio. En efecto, éste empieza a ser concebido y vivido en términos de paisaje: como el espacio en el que se desarrolla la vida de las personas. Ello supone una nueva visión del medio socio-físico en el que vive la gente. (p. 59)

Por otro lado, Amores y Rodríguez-Bobada (2003) plantean que el análisis del paisaje, entendido como un resultado de prácticas sociales, como una construcción social, nos permite mostrar la acción del ser humano sobre el entorno a lo largo del tiempo y reconocer aspectos de nuestra historia y nuestra cultura en el paisaje actual.

Sobre el paisaje cultural existen una vasta cantidad de estudios realizados, y en la mayoría de ellos, según Blanco (2016), destaca el valor patrimonial de éste, tanto por los signos históricos que se pueden leer en buena parte de las configuraciones del paisaje, como por la memoria e identidad que la gran mayoría de ellos evoca, consecuencia en parte de tales huellas. (Blanco, 2016)

El paisaje constituye, en su configuración formal, la huella de la sociedad sobre la naturaleza. Así pues, se puede establecer que el patrimonio se halla intrínseco en dichas huellas del paisaje, percibidas a través de la imagen. De este modo, resulta de interés observar cómo los valores patrimoniales del entorno se encuentran en la fotografía de paisaje, quedando impreso en ella el proceso histórico natural o humano de dicho espacio. (Blanco, 2016, p, 37)

Las definiciones anteriormente expuestas, nos permiten construir entonces nuestra noción sobre el concepto de *paisaje cultural* -y entender por derivación el concepto de fotografía de paisaje cultural- como una materia de estudio de aspectos geográficos, sociológicos, etnográficos y visuales, entre otros; que aborda el conjunto de elementos culturales y naturales, tangibles e intangibles, que -en su interrelación- determinan un espacio temporal donde se desarrolla una sociedad; y que se vincula con las formas tradicionales de producción, de vida y creencias de los pueblos.

Bajo esta postura nocional, nos resulta necesario destacar que uno de los aspectos más importantes de la relación fotografía-paisajismo cultural, radica en la capacidad de expresión de este lenguaje visual empleado como instrumento de representación y recreación de la realidad paisajística, en la cual se inscriben los elementos del patrimonio natural. Instrumento que, para efecto de nuestro tema de investigación sobre el patrimonio, se estructura a partir de tres líneas discursivas de la imagen fundamentales que se desarrollan de forma conexa:

- Como recurso documental.
- Como objeto de expresión estética/artística.

- Como instrumento de para la difusión, comunicación y memoria social del patrimonio.

Podemos afirmar que la fotografía es, por excelencia, la expresión visual que ha abordado de forma más amplia el registro documental, artístico, científico y la difusión del paisaje cultural, y es, por ende, la forma gráfica más representativa del paisajismo. Hecho que ha sido resultado del vínculo íntimo que ha tenido el paisajismo cultural con la fotografía desde sus orígenes, en el cual el paisaje ha fungido permanentemente no sólo como proveedor de insumos de contenido para la fotografía, sino como su propia fuente gestora de la fotografía. ¿A qué nos referimos con ello? En los anales del S. XIX, el invento de Niépce y Daguerre surgió como respuesta a la necesidad de la sociedad de la época de crear un método, una técnica y un instrumento gráfico capaz de suplir al dibujo y la pintura para retratar de forma expedita y contundente a realidad social y natural circundante, entre la cual se ubicaba el paisaje cultural, aunque no concebido entonces con tal término. Para reafirmar este hecho, basta remitirnos a la primera fotografía conocida y preservada de la historia: *Point de Vue du Grass* de Daguerre (1835), que documentó y preservó para la posteridad el paisaje cultural de la campiña francesa.

Con base en lo anterior, podemos definir el concepto de fotografía de paisajismo cultural como una forma de expresión del lenguaje fotográfico y como una materia de estudio para la investigación sociológica, geográfica y ambiental, cuyo tema de estudio son los elementos culturales y naturales, tangibles e intangibles, que -en su interacción- determinan un espacio temporal donde se desarrolla una sociedad, y se vinculan con las formas tradicionales de producción, de vida y creencias de la misma.

## **El abordaje transdisciplinar estético, etnográfico y geográfico social en la fotografía del patrimonio; como aproximación teórica**

*La tarea del escritor  
es metaforizar el mundo, poetizarlo.  
Su mirada poética  
descubre las ocultas relaciones amorosas  
entre las cosas.  
La belleza, es el acontecimiento de una relación.  
Le es inherente una temporalidad peculiar.  
Se sustrae al disfrute inmediato,  
pues la belleza de una cosa solo se manifiesta más tarde,  
a la luz de otra cosa, como reminiscencia.  
Consta de sedimentaciones históricas que fosforecen.*  
**Buyn Chul Han**

*La visión sin la acción es inútil.  
Pero la acción sin visión  
no sabe adónde va ni porqué va allí.  
La visión es absolutamente necesaria  
para guiar y motivar la acción.  
Más que eso, la visión,  
cuando es compartida ampliamente  
y se mantiene siempre presente,  
da a luz nuevos sistemas.*  
**Donella Meadows**

El abordaje transdisciplinar desde lo estético, etnográfico geográfico social, en la fotografía del patrimonio, posee, desde cada una de estas áreas, características que -no obstante su singularidad- se entrelazan discursivamente entre sí y nos permiten postular la viabilidad de una aproximación teórica para la expresión y la interpretación de la imagen fotográfica a partir de una postura epistemológica articulada entre estas áreas.

Nos referimos a la estructuración de una reflexión teórica aplicable tanto a la creación fotográfica como a la interpretación de la imagen, que reúne los componentes simbólicos de estas áreas y que, según nuestra hipótesis, puede fungir como un instrumento medial para el estudio y la salvaguarda de los elementos culturales, naturales y bioculturales que componen el patrimonio.

En este orden de ideas, el objetivo general de este apartado es aproximarnos, desde nuestra perspectiva transdisciplinar, a la identificación de las características fundamentales de forma y contenido de la fotografía del patrimonio, estructuradas a partir de la teoría y la experiencia fenomenológica desde las ciencias sociales y las humanidades. Para tal efecto, habremos de establecer las particularidades y generalidades, así como los aportes de cada uno de estos distintos tipos de abordaje en la fotografía del patrimonio, las cuales describiremos en los párrafos siguientes:

## El aporte del abordaje estético/artístico

Como describimos previamente, en el primer apartado de este capítulo, el abordaje estético/artístico nos involucra en la atribución de sentidos culturales a la imagen a partir del componente poético<sup>154</sup> de sus elementos estructurales esenciales, en sus momentos de *creación* y de *lectura*, y desde dos espacios de significación distintos: su *forma* y su *contenido*.

En el proceso de creación de la imagen fotográfica del patrimonio, el abordaje estético/artístico se vincula -primordialmente- con la aproximación del fotógrafo al *motivo*<sup>155</sup> desde una intencionalidad -ontológica- de *mirada poética* en los procesos de búsqueda, encuentro y/o asignación de componentes estéticos en los elementos simbólicos de la realidad; que deviene en la expresión formal de tales componentes a través de los procesos *técnicos* y *compositivos* implícitos en el registro de la imagen. Intencionalidad de mirada que -a su vez- se vincula con los demás componentes (social, cultural, natural y del entorno) del pensamiento transdisciplinar propuesto<sup>156</sup>.

De tal forma, en el abordaje estético/artístico y como parte del proceso creativo, la *técnica fotográfica*, la *composición* y los *elementos simbólicos* de la

---

<sup>154</sup> Acorde con Tatarkiewicz, lo “poético” es un fenómeno expresivo y perceptivo que comunica una experiencia estética profunda. Lo poético, que trasciende los límites de la poesía escrita e incluye cualquier forma artística que implica la capacidad de expresar lo que es único y especial en la experiencia humana, va más allá de la simple descripción de la realidad y aspira a capturar su esencia más profunda y significativa. Esto implica un acto creativo que combina la sensibilidad, la imaginación y la habilidad técnica, para transmitir una experiencia estética que conmueve al espectador o lector.

<sup>155</sup> El *motivo*, en el argot de las artes, se refiere sujeto, objeto o fenómeno social/natural que funge como tema en la obra.

<sup>156</sup> Ver, Figura 1.

imagen, desde nuestra perspectiva, cumplen una función valiosa como instrumentos y elementos estructurales de la forma y -por tanto- constituyen sustancialmente al contenido.

A partir de la invención de los dispositivos fotográficos digitales, la técnica se compone de todo aquel conjunto de elementos y procesos ópticos, mecánicos y electrónicos, implícitos en el manejo de la luz para su conversión en una imagen (tangible, latente o virtual) registrable sobre un soporte físico-químico o digital, a través de un dispositivo fotográfico de cualquier índole: cámaras analógicas o digitales, *smartphones*, tabletas, y cualquier otro artefacto que cumpla el mismo fin: el registro de la realidad. En este orden de ideas, podemos afirmar que, en cuanto a los fines comunicacionales de la fotografía, las características de mayor relevancia de la imagen no radican en el dispositivo a través del cual esta haya sido realizada, sino que se sitúan -primordialmente- en su significante.

No obstante, es fundamental reconocer que el dispositivo fotográfico, en conjunto con los demás elementos y procedimientos que integran el componente técnico, son factores a través de los cuales se lleva a cabo el modelado de la luz para el registro de la realidad, que deviene en una imagen significativa.

En este sentido, en el abordaje estético/artístico de la fotografía del patrimonio, como parte del proceso creativo del registro de la imagen, es de gran utilidad al fotógrafo: a) conocer e identificar las particularidades técnicas del(los) dispositivo(s) con que habrá de realizar su labor; b) elegir pertinentemente el uso del(los) equipo(s) apropiado(s) para tal fin; y c) seleccionar la adecuada configuración técnica de estos artefactos; en función de los propósitos a perseguir de la imagen.

Lo anterior, en consideración que, cada uno de estos dispositivos posee características técnicas propias y posibilidades de configuración diversas, que lo diferencian de los demás y que le confieren prestaciones y ventajas -pero también limitaciones- concretas.

Entre las características generales de los elementos y procesos técnicos implícitos en la creación de la imagen fotográfica podemos destacar dos grandes grupos: a) los vinculados a la captura de la imagen; y b) los vinculados a su edición y reproducción. Algunos de los cuales se relacionan entre sí.

Entre los primeros, que corresponden a todos aquellos elementos y procesos técnicos que tienen lugar en el registro de la imagen, sobresalen los siguientes:

- El *tipo, formato y sensibilidad (ISO) de la película o del sensor digital*<sup>157</sup>, instalados en el dispositivo, que determinan: I) la definición, la resolución, y el tamaño del fotograma o archivo digital, los cuales -en su conjunto- definen el detalle visual de los elementos registrados y la capacidad de ampliación en la imagen; y II) el brillo, el contraste, así como las propiedades del color<sup>158</sup> (saturación, brillo y tinte) de la misma.
- La calidad refractiva, el tipo (fijo o zoom) y la longitud focal de la *óptica*<sup>159</sup>; que determinan la claridad y nitidez de la imagen, así como el ángulo de

---

<sup>157</sup> Incluido aquí, el tipo de *formato de archivo* digital.

<sup>158</sup> En los dispositivos digitales, consideramos de gran utilidad, identificar el perfil específico de color de la imagen instalado en el software, y -de ser posible- configurarlo *ad hoc* a las necesidades del registro fotográfico en cuestión, en tanto que, esta configuración, influye de forma determinante en la fidelidad color en el proceso de reproductibilidad de la imagen.

<sup>159</sup> Sin dejar a un lado las posibilidades de registro fotográfico a través de dispositivos estenopéicos, carentes de elementos ópticos.



visión del objetivo con relación al campo visual proyectado sobre la película o el sensor digital.

- El *enfoque* de la imagen, vinculado a la óptica; que determina la nitidez focal de la imagen.
- La configuración de los *valores de exposición* de la luz sobre el medio de captura: la triada (x/seg)+ISO+(f/x). Es decir, la relación matemática entre el *tiempo de obturación* de las cortinillas (mecánicas o digitales) del dispositivo + la *sensibilidad*<sup>160</sup> (físicoquímica o digital) a la luz del medio de captura + la *apertura de diafragma* (mecánico o digital) del objetivo óptico. Valores que, en su conjunto, determinan y permiten el control de los siguientes factores:  
a) el tiempo de exposición de la superficie fotosensible a la luz; b) la captura estática o el registro del movimiento de los elementos de la escena; c) la cantidad de luz depositada sobre la superficie fotosensible; d) la densidad y el contraste; e) la saturación y el brillo del color; y f) la profundidad de campo.
- En este listado, es útil contemplar la *portabilidad* del dispositivo, es decir, su tamaño, peso, resistencia física, así como su autonomía operativa. Que es un factor relevante para tener en cuenta en el trabajo de campo.
- Asimismo, podemos incluir, el uso de diversos accesorios generales y/o específicos para el dispositivo fotográfico empleado; que amplían las prestaciones técnicas y operatividad del equipo, tales como: soportes y

---

<sup>160</sup> También denominada “velocidad” de reacción a la luz del medio fotosensible de captura de la imagen.

estabilizadores, equipos de iluminación, filtros, disparadores remotos, etcétera.

En el segundo grupo de elementos y procesos técnicos implícitos en la creación de la imagen fotográfica, se encuentran aquellos vinculados a su edición y reproducción; los cuales, por un lado, son un recurso esencial en la construcción de la imagen, ya que permiten su manipulación y materialización sobre un soporte tangible y/o su visualización en un dispositivo digital; y por otro lado, abonan a la significación de la imagen, en tanto que, algunos de ellos, al poder ser configurados a criterio del fotógrafo y en función de los propósitos a perseguir de la imagen, permiten la manipulación de la forma y por lo tanto del contenido, el discurso y el significante.

Respecto a lo anterior, acorde con Benjamin (2003), la fotografía como un instrumento técnico y una expresión artística a través de la cual es posible capturar momentos fugaces y registrarlos en una imagen -reproducible- que trasciende en el tiempo, permitió a la humanidad conseguir un cambio paradigmático no sólo en la expresión de las artes visuales, sino también en la percepción tradicional que se tuvo sobre ellas como un sistema de objetos simbólicos fijos y estáticos. Idea que parte del registro de la realidad plasmada en una imagen, cuya forma y contenido estructuran un significante susceptible de interpretación, que se enriquece y diversifica a cada lectura a partir del fenómeno de *actualización* (Iser, 2008); el cual -a su vez- es favorecido por la cualidad de reproductibilidad de la imagen, en tanto que, esta característica, posibilita el acceso de la misma a un mayor número de lectores y es un valioso recurso que facilita la comunicación social de la imagen y democratiza el acceso al arte.

En este orden de ideas, al referirnos al proceso técnico de reproducción de la imagen fotográfica, vinculada al componente estético/artístico y -a su vez- al proceso de creación de la imagen, hacemos alusión a los dispositivos, materiales y procedimientos fisicoquímicos y/o digitales, empleados para su revelado, edición, impresión y/o visualización.

En nuestra época, en que la fotografía digital ha ganado terreno hasta desplazar casi en su totalidad a la fotografía química, al hablar de la técnica fotográfica, consideramos necesario destacar la vigencia de los procesos analógicos y referirnos en su generalidad a los procedimientos de reproducción de la imagen, tanto químicos como digitales, destacando sus aspectos comunes y sus particularidades.

De tal forma, desde un sentido de abordaje estético/artístico, según nuestra perspectiva, es de gran utilidad en la reproducción de la fotografía del patrimonio, atender a los diversos elementos técnicos involucrados en ello, entre los cuales, sobresalen los siguientes:

- El *revelado químico* de la imagen latente en la película o placa fotográfica, y/o el *revelado digital* de la imagen virtual escrita en bits en un archivo electrónico, que comparten características comunes en cuanto a las posibilidades de control de diversos valores de la imagen previo a su proceso de positivado o reproducción, entre ellas: la densidad, el brillo, el contraste tonal (cromático o en escala de grises), el forzado del tiempo de exposición para aumentar o disminuir la cantidad de luz depositada sobre el material fotosensible y con ello la apariencia visual de su grano, el color (la saturación, brillo y tinte), entre otros.

Procedimientos que, en la fotografía química, se realizan en un laboratorio, a través de diversas sustancias químicas especializadas y en condiciones de iluminación, temperatura y tiempo de procesado controlados y específicos al tipo de película o placa; los cuales, dan como resultado: a) una imagen negativa que deberá ser sometida a un positivado para obtener una imagen final; o bien, b) una imagen positiva.

Por otro lado, en el revelado digital, estos procedimientos se realizan a través de dispositivos electrónicos de cómputo y mediante diversos tipos de software especializados, que permiten procesar un archivo digital para obtener una imagen positiva o negativa, a elección del fotógrafo, que puede ser empleada para visualización y/o impresión.

- El *revelado digital*, aunado al control de las características anteriormente referidas (densidad, brillo, contraste, etc.) posibilita en un solo espacio de trabajo (interface), el ajuste de una amplia cantidad de valores de la imagen y su edición a través de procedimientos técnicos flexibles que permiten visualizar de forma inmediata el resultado de los parámetros aplicados; entre ellos: las correcciones de aberración cromática, la deformación y viñeteado asociado al objetivo óptico del dispositivo de origen, la perspectiva, las propiedades generales de color, el balance de blancos, la conversión monocromática, el enfoque, el reencuadre, entre muchos otros.
- El *positivado* de la imagen del negativo químico, por proyección o contacto, sobre un material fotosensible, a través de medios ópticos y químicos. Este procedimiento, que da como resultado una imagen impresa, generalmente sobre papel, permite la manipulación de la imagen en los siguientes

aspectos: el tamaño de la ampliación (en los parámetros permitidos por el negativo), el reencuadre, el control de perspectiva, el manejo de contraste tonal sectorial, entre otros.

- Asimismo, es importante considerar el *positivado/revelado directo* que tiene lugar en los procedimientos de la fotografía instantánea.
- La *digitalización* de negativos, diapositivas e impresiones, que permite la edición, impresión y difusión de la imagen.
- La *reproducción fotomecánica* de negativos e impresiones, empleada en los medios de comunicación y artísticos impresos; que posibilita su edición, impresión y difusión.
- Y, por último, los procedimientos de *impresión química y digital*, que son uno de los aspectos más relevantes de la reproducción de la fotografía, a través de los cuales, la imagen se materializa en un soporte tangible que puede poseer las más diversas características, acorde a las necesidades de la imagen: tamaño, tipo de material del soporte (papel, tela, lona plástica, etc.), tipo de impresión (analógica, inyección de tinta, *tonner*, etc.), etcétera.

Por otro lado, desde nuestra perspectiva y experiencia fenomenológica, en el abordaje estético de la fotografía del patrimonio, como parte de los aspectos fundamentales del proceso creativo de la imagen y a la par de la técnica fotográfica, es necesario hacer énfasis en la *composición* de la imagen, entendida como el ordenamiento espacial intencionado de los elementos visuales en el encuadre, que es empleado como una estrategia estructuralista de la forma, así como un recurso expresivo y un posible conductor direccional de la mirada lectora. La composición,

es un instrumento de la gramática del lenguaje visual, cuya finalidad es aportar a la armonía y a la unidad de la imagen. Es un proceso racional, teórico-práctico, que comienza en la mirada del fotógrafo, en la observación analítica y selectiva de la escena y de los elementos visuales que la integran y que serán representados formalmente en la imagen.

En este sentido, la composición de la imagen es siempre un acto subjetivo y no existen normas que hagan que una determinada composición sea mejor que otra; no obstante, algunas de ellas pueden resultar más adecuadas que otras en función de la propia escena a registrar y a los fines a perseguir de la imagen. La composición, es una habilidad creativa que se adquiere con la práctica y que, *a posteriori*, se realiza de forma intuitiva.

La elección del tema, la luz y la sombra, las líneas dominantes de la escena, la distancia con relación al motivo a retratar, el tipo de encuadre, la simetría, el equilibrio, la proporción, el centro de interés, la perspectiva, el fondo, el contraste, el color, el volumen, la textura, el ritmo, el punto de fuga, el espacio positivo y negativo, el ordenamiento en el campo visual de la generalidad de los elementos estructurales de la imagen, etcétera; son algunos de los elementos conceptuales y formales relevantes en la composición de la imagen fotográfica.

De tal forma, la composición, es empleada como una estrategia creativa para destacar en el encuadre el motivo y otros elementos relevantes de la escena a fotografiar, a partir de su acomodo espacial en el campo visual. Para ello, se han establecido una serie de estrategias de composición, algunas derivadas de la pintura, las cuales -en su generalidad- fueron formuladas a partir de la división matemática del encuadre en sectores definidos.

Desde nuestra perspectiva, en el proceso creativo de composición fotográfica, es fundamental, primeramente, determinar el *tipo de encuadre* (vertical y horizontal), seguido de la elección del *plano de encuadre* de la imagen, acorde a las características propias del motivo y de las necesidades discursivas del fotógrafo. El plano de encuadre es un recurso compositivo empleado para describir en el campo visual: la proporción del motivo; la relación de distancia, el punto de vista y la perspectiva del fotógrafo respecto al motivo; la relación del motivo con su contexto espacial; y las características físicas particulares del motivo en sí.

Se clasifican en tres grandes grupos, que pueden intra e interrelacionarse:<sup>161</sup>

- *Según la proporción del motivo en el encuadre y su relación con el contexto.* Se dividen en:
  - *Planos abiertos.* Son descriptivos del motivo y de un contexto específico. Se subdividen en: *general, general corto, general conjunto y entero.*
  - *Planos cerrados:* son descriptivos del motivo. Su clasificación se relaciona con el nivel de acercamiento visual del fotógrafo. Se comprenden como un Se emplean regularmente en retrato humano, pero también pueden ser utilizados en otros tipos de fotografía. Se subdividen en: *medio largo, medio, medio corto, primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle.*

---

<sup>161</sup> Ver, apéndice 1. Tipos y ejemplos de *planos de encuadre fotográfico*.

- Según la posición de visualización de fotógrafo alrededor del motivo en sus ejes horizontales, pero en cualquiera de sus alturas. Son planos descriptivos del motivo apreciado desde uno o varios de sus lados. Algunos de ellos dan lugar a planos mixtos. Se dividen en: *frontal, lateral y posterior*.
- Según la posición de visualización de fotógrafo alrededor del motivo en sus ejes verticales, pero en cualquiera de sus lados. Son planos descriptivos del motivo apreciado desde diversas perspectivas de altura. Se dividen en: *a nivel, picada, contrapicada, cenital, nadir, holandés y subjetivo*.

En un siguiente momento del proceso compositivo de la imagen, subsecuente a la elección e implementación del tipo y plano de encuadre, tiene lugar la definición de la *composición* de los elementos visuales de la escena en el campo visual, para el posterior registro de la imagen. Para ello, se poseen varios recursos compositivos, entre los cuales, podemos destacar los siguientes<sup>162</sup>: simétrica, asimétrica, áurea, división de tercios, intersección de tercios, motivo desplazado, horizontal, vertical, diagonal, geométrica regular, geométrica irregular, sigmoidea y abstracta.

En este orden de ideas, con el objetivo de dar continuidad a la descripción de los componentes del abordaje estético/artístico, una vez referidos algunos de los diversos tipos de composición comúnmente empleados, consideramos de gran utilidad en el proceso creativo de la fotografía, atender a la comprensión de los

---

<sup>162</sup> Ver, apéndice 2. Tipos y ejemplos de *composición fotográfica*.



*elementos estructurales de la imagen*, por su valor esencial en la constitución formal y -por tanto- discursiva y significativa de la misma. Estos elementos, acorde con Wong (2001), se agrupan de la siguiente manera:

- *Elementos visuales: forma (punto, línea, plano, contorno, color y volumen), proporción, ritmo y textura.*
- *Elementos de relación: este grupo de elementos determina la interrelación de las formas en el encuadre: similitud, gradación, radiación, anomalía, contraste, concentración, espacio, punto de fuga, perspectiva, dirección, posición y gravedad.*

En resumen, con base en los planteamientos anteriormente expuestos, podemos concluir la descripción de las características del abordaje estético/artístico de la fotografía del patrimonio, enumerando los aspectos que, desde nuestra perspectiva, son relevantes en los procesos de creación y/o de lectura de la imagen, y que, al ser implementados, abonan significativamente a la aproximación teórica transdisciplinar propuesta en nuestra investigación:

- a) El acercamiento al motivo o a la imagen desde una intencionalidad de mirada poética en los procesos de búsqueda, encuentro y/o asignación de componentes estéticos en los elementos simbólicos del patrimonio.
- b) La disposición al pensamiento crítico y a la percepción abierta a la interpretación plural de las posibles significaciones de la imagen como lenguaje icónico.
- c) El conocimiento de los aspectos técnicos fotográficos esenciales para un registro acorde a determinadas necesidades discursivas y/o a los requerimientos propios de la escena.

- d) El conocimiento y la aplicación de la técnica fotográfica como recurso de valor formal y discursivo.
- e) El conocimiento y la aplicación de la composición de la imagen como recurso de valor formal y discursivo.
- f) El conocimiento de los elementos estructurales de la imagen como recurso de valor formal y discursivo.

## **El aporte del abordaje etnográfico/antropológico**

Como definimos previamente, el abordaje etnográfico/antropológico en la fotografía del patrimonio, puede definirse como un tipo investigación participativa que tiene como objetivo la manifestación en la imagen de los componentes culturales configurados por los sujetos y/o grupos, así como por los elementos materiales e inmateriales identitarios de un determinado entorno social.

De tal forma, la mirada etnográfica/antropológica, actúa en pro de un análisis social transdisciplinar e intersubjetivo e involucra al creador y/o al lector de la imagen, en situarse -en mayor o menor grado- en la posición de los sujetos de estudio, desde una postura plural, inclusiva y abierta a la diversidad de significaciones, para posibilitar un mayor conocimiento, alcance y proyección del tema de estudio.

En este sentido, al aludir al factor humano como fuente de información primigenia del componente etnográfico/antropológico, nos referimos no sólo a los rasgos físicos (fenotípicos) de los sujetos, sino a una vasta serie de características propias de su cultura, que se manifiesta a través de expresiones intangibles como: las tradiciones y costumbres; los ceremoniales, ritos y fiestas religiosas; las artes escénicas; los oficios y actividades productivas; los hábitos y actividades cotidianas; la gastronomía; entre otras, que son relevantes por su significación sociocultural y que pueden ser destacables a través fotografía.

Asimismo, como parte del componente etnográfico/antropológico, son relevantes las expresiones tangibles que dan testimonio material de la existencia del ser humano y de su intervención en un determinado entorno, entre las cuales,

podemos destacar las siguientes: la vestimenta; la vivienda; el hábitat natural adaptado (es decir el paisaje cultural); las artes plásticas y gráficas; las obras derivadas de las artes populares; los objetos derivados de los oficios y de las actividades productivas; los sitios y monumentos históricos; los espacios ceremoniales y religiosos; las obras arquitectónicas; las zonas arqueológicas; los espacios públicos de recreación; entre otras.

Ante tal panorama de manifestaciones, acorde con Martín (2005), podemos reconocer que el ejercicio creativo y/o lector de la imagen etnográfica, constituye una reserva documental e histórica de datos<sup>163</sup> que nos permiten evidenciar y preservar momentos específicos de la existencia de los sujetos, objetos y sucesos que posibilitan un acercamiento a distintos contextos culturales del pasado o del presente. En este tenor, es esencial reconocer que el valor documental de la fotografía es importante para el acúmulo histórico y patrimonial como depositaria de información del motivo fotografiado, y, asimismo su valor etnográfico relevante como “dato para sí” y como “dato en sí”.

Como “dato para sí”, cualquier foto, cuya temática se refiere directa o indirectamente a un sujeto implicado como actor en una investigación etnográfica, se convierte, gracias al mágico efecto de evocar instantes perdidos, en un poderoso instrumento metodológico, que ayuda al sujeto a enunciar más datos referentes al hecho reflejado en la imagen -al hecho estudiado- y al antropólogo(a) a situar correctamente el dato,

---

<sup>163</sup> Reserva de datos, a la cual, desde nuestra perspectiva, podemos agregar el dato estético.

enriqueciéndolo, precisándolo y colocándolo en el lugar que verdaderamente le corresponde dentro del conjunto de datos de la investigación; de manera que, la interpretación que de ello se derive, sea correcta y atienda a la realidad.

Como “dato en sí”, su valor es el de formar parte de un proceso de creación, donde el antropólogo hace uso del conocimiento que tiene de su objeto de estudio y toma aquellas instantáneas que son representativas en relación con el contexto estudiado. Tales fotografías, contienen datos visuales, sí, pero su verdadero valor va más allá, puesto que representan acciones significativas y no solamente información visual. (Martin, 2005, p. 3)

En este sentido, a partir de las nociones teóricas enunciadas anteriormente, y con base en nuestra experiencia fenomenológica, podemos afirmar que una fotografía (cualquiera que sea su tipo y origen) puede poseer un valor como dato etnográfico/antropológico, sí y sólo sí, la mirada creativa y/o lectora -de dicha imagen- se posiciona intencional y estratégicamente en una perspectiva abierta a la búsqueda y/o encuentro, representación y/o la atribución, de sentidos y significados socioculturales (a través de múltiples vías) en torno al sujeto-objeto-contexto que sea motivo de estudio.

Dicho de otro modo, la virtud antropológica/etnográfica de una fotografía, reside en la intencionalidad de la mirada transdisciplinaria -creativa y/o lectora- que, ante el motivo, se sitúa en una postura crítica y con capacidades perceptivas que permiten reconocer la significación social no de la imagen *per se*, sino de los elementos inscritos en ella, a través del análisis de la diversidad de componentes

simbólicos de la realidad retratada, entre los cuales, se sitúan los elementos humanos, culturales, estéticos, la gramática visual, el contexto histórico, etcétera.

De tal forma, en este punto del desarrollo de nuestra investigación, y en lo que corresponde a este apartado, reiteramos la viabilidad de un abordaje de la fotografía del patrimonio desde una perspectiva transdisciplinaria, establecida entre lo etnográfico/antropológico y lo estético/artístico<sup>164</sup>.

Hablamos de la posibilidad de unificar en un mismo proceso creativo y/o lector de la imagen, este conjunto de perspectivas epistemológicas, que son perfectamente articulables entre sí, con el objetivo de ampliar nuestra percepción y conocimiento sobre el motivo de estudio y -por lo tanto- acrecentar el discurso sociocultural que podemos construir en torno a este.

En un sentido, nos referimos a la manifestación -en la imagen- de las características socioculturales del sujeto-objeto-contexto desde una perspectiva antropológica/etnográfica, a la cual, se suma la intencionalidad de la mirada y el discurso “poéticos”, es decir el factor estético/artístico, que considera la técnica, la composición y los elementos estructurales de la imagen, como componentes formales y significantes de la fotografía.

Y en otro sentido, nos referimos a la manifestación -en la imagen- de las cualidades poéticas del motivo de estudio, apoyados en la técnica, la composición y los elementos estructurales de la imagen, desde una perspectiva estética/artística, a la cual, se abona una intencionalidad de mirada y discursiva “cultural”, es decir, el

---

<sup>164</sup> A la cual habrá de sumarse, en párrafos siguientes, el abordaje paisajista cultural/geográfico, que integra la propuesta teórica transdisciplinaria de nuestra investigación.

factor etnográfico/antropológico, que considera los elementos humanos, objetos y el contexto social, como componentes formales y significantes de la fotografía.

Hablamos de dos vías distintas para alcanzar un mismo objetivo: constituir (creativa y/o interpretativamente) la fotografía como una expresión y un objeto de análisis transdisciplinario, que nos permita reconocer las cualidades socioculturales y estéticas del motivo -retratable o retratado- para ampliar su conocimiento y su comunicación como objeto de estudio antropológico y estético.

De esta conjugación, entre el interés por comunicar a través de la fotografía artística el acontecer cultural de los individuos, grupos o contextos sociales, y la necesidad sociocultural de la escucha, surge ese tipo de antropología visual transdisciplinaria que nos concierne. En ella, acorde con Martínez (2009), es posible condensar tanto la “presentación” como la “representación” y la “recreación” de los acontecimientos socioculturales y estéticos que estudiamos: ¿cómo, “etnográficamente”, se manifiestan y los comunicamos? ¿cómo, “poéticamente”, queremos decir que se manifiestan y cómo conseguimos transmitirlo? y ¿cómo “artísticamente” los “percibimos”, los “interpretamos”, los “resignificamos” y los “visibilizamos” ante la mirada de los demás?

## **El aporte del abordaje paisajista cultural/geográfico social**

En apartados anteriores, definimos ampliamente la fotografía del paisaje cultural como una forma de expresión del lenguaje fotográfico y como una materia de estudio para la investigación sociológica, geográfica y ambiental, cuyo tema de estudio es la documentación y visibilización de los elementos culturales y naturales, tangibles e intangibles que -en su interacción- determinan un espacio temporal donde se desarrolla una sociedad, y se vinculan con las formas tradicionales de producción, de vida y creencias de la misma.

En este sentido, para aproximarnos objetivamente a las competencias del abordaje paisajista cultural/geográfico en la fotografía de patrimonio, y reconocer su aporte al proceso transdisciplinar propuesto, es esencial, desde nuestra perspectiva, reflexionar previamente en torno a una serie de cuestiones sobre los propios objetos de estudio del paisaje cultural: ¿cuáles son esos elementos culturales y naturales que determinan los espacios donde se desarrolla nuestra sociedad?, ¿cuáles son esos espacios?, ¿cuáles son esas formas tradicionales de producción y de vida? y ¿con cuáles creencias se vinculan tales elementos y espacios?

Las preguntas anteriores surgen luego de reconocer que, si bien las nociones oficiales de paisaje cultural establecen la definición y categorización de dicho concepto, y ofrecen algunos ejemplos generales de ello; es fundamental destacar que, primeramente, que los objetos y espacios de estudio del patrimonio cultural varían en función cada contexto social, histórico y geográfico; y, segundo, que únicamente algunos de ellos se constituyen como componentes del patrimonio cultural y natural de una determinada sociedad. Es decir, que no todo el paisaje visto



posee la cualidad de ser un paisaje cultural y tampoco posee un valor patrimonial particular o común a todas las sociedades.

Preguntas que, podrían formularse, no con el objetivo de encontrar respuestas que permitan definir categóricamente y denominar de forma general los objetos del paisaje cultural, dada la imposibilidad de tal labor por la propia naturaleza heterogénea del tema; sino, que habrían de ser estructuradas estratégicamente con la finalidad de identificar tales objetos en un contexto específico, ante el vasto panorama de elementos paisajísticos y geográficos que componen el territorio.

En este orden de ideas, según Cambón (2009), cada comunidad humana se relaciona con un espacio geográfico específico, irrumpe en él y lo transforma según sus necesidades y capacidades, y a partir de los propios recursos que cada espacio le proporciona.

Así, en cada territorio se van dibujando expresiones únicas, genuinas, del contacto de cada cultura con la naturaleza que la acoge y de la cual se nutre, en un proceso interactivo que puede o no ser perdurable en el tiempo. Los paisajes responden pues, a un largo proceso histórico de transformación cultural de la naturaleza. (Cambón, 2009)

Y son, precisamente, estas expresiones “dibujadas” en el entorno, las que constituyen el punto de interés de la mirada fotográfica que nos ocupa en este trabajo de investigación, mismas que nos permiten delimitar los componentes del paisaje cultural a partir de su significación sociocultural y estética- para su abordaje *a posteriori* como elementos centrales o adyacentes del motivo registrado, representado o recreado en la imagen.

En este sentido, el abordaje del componente paisajístico cultural en la fotografía del patrimonio nos involucra en la percepción, documentación y visibilización, a través de la imagen, de esos esos “diversos” y “múltiples” elementos paisajísticos de tipo rural, urbano, arqueológico y/o industrial que se relacionan con la identidad y la historia de los individuos y/o grupos sociales.

De tal forma, para la incorporación de este componente en el proceso transdisciplinar propuesto, consideramos útil establecer, a partir de los postulados de Cambón (2009), diversos criterios fundamentales para la identificación del paisaje cultural:

El territorio deberá:

- Ser una unidad de paisaje geográfico/social claramente identificable.
- Presentar muestras visibles de la ocupación del ser humano en el espacio natural.
- Constituir sitios en los que exista armonía geográfica y sociográfica entre el entorno natural y los elementos culturales,
- Manifestar la existencia de formas de producción representativas de un modo de vida.
- Evidenciar la existencia de manifestaciones culturales propias de una región.
- Ostentar edificaciones y/o infraestructuras representativas de formas de vida y construcción específicas, además la existencia de poblacionales o comunidades locales rurales o urbanas aún activas; es decir, áreas que constituyen ejemplos concretos de

modos específicos de asentamientos humanos y/o modelos de organización social en el territorio.

- Revelar muestras de la evolución del espacio geográfico con el paso del tiempo, es decir, la presencia de elementos que constituyan hitos dentro del paisaje o que caractericen el entorno y se vinculen con un determinado entorno social.
- Contener hábitats con presencia visible de especies de flora y/o fauna que hagan patente la diversidad biológica y definan el entorno natural en el que se desarrolla una sociedad.
- Contener elementos tangibles o intangibles representativos y/o vinculados a un periodo, personaje, o suceso histórico determinado.

A partir de estos criterios, establecidos desde la teoría, que habrán de permitirnos reconocer y definir nuestro objeto de estudio (el motivo) como un “paisaje cultural”; proseguiría la identificación del componente del patrimonio cultural, natural y biocultural que pudieran presentarse en tal configuración del paisaje. Para tal fin, podríamos apoyarnos en el aparato teórico descrito en las definiciones y criterios de identificación del concepto de “patrimonio” que fueron previamente abordadas en apartados anteriores de este capítulo.

Así pues, una vez establecida la pertenencia del motivo de la imagen a los campos del paisajismo cultural y del patrimonio cultural, natural o biocultural, restaría establecer la relación transdisciplinaria que puede suscitarse en el proceso creativo y/o hermenéutico de la imagen entre los abordajes paisajista cultural, estético/artístico y etnográfico/antropológico como categorías de análisis en la fotografía del patrimonio; el cual, desde nuestra perspectiva, puede establecerse a

partir de la significación poética y de la atribución de sentidos culturales que se puede otorgar a los espacios geográficos que poseen un valor cultural relevante para una sociedad determinada y que funcionan como espacios identitarios en los que se desarrolla el ser humano.

## **CAPÍTULO 3**

### **CASOS DE ESTUDIO**

Propuesta en este trabajo de investigación, la estructuración de un método para la expresión y la interpretación fotográfica para el estudio y la salvaguarda del patrimonio, articulado de forma transdisciplinar desde los campos epistemológicos de las artes, la antropología visual y el paisajismo cultural, como categorías de análisis, nos exige su implementación teórico-práctica en diversos objetos (casos) de estudio que nos permitan observar la viabilidad de nuestra hipótesis y su comprobación.

Ante tal premisa, en este capítulo nos enfocamos en la definición de estos casos de estudio, los cuales, se acotan a un espacio geográfico y temporal común, la región lacustre de Pátzcuaro, Michoacán, México, documentada durante la primera mitad del S. XX a través de la mirada fotográfica de tres autores. Delimitación geográfica y temporal que responde fundamentalmente a dos factores: primero, el actual estado de conservación del patrimonio cultural, natural y biocultural de esta región, el cual, atraviesa por complejas problemáticas sociales y ambientales que ponen en riesgo su subsistencia; y segundo, las condiciones de conservación de este patrimonio que prevalecieron en el pasado y que quedaron registradas en las fotografías que analizaremos como casos de estudio.

Aunado al abordaje de estas imágenes a través de las categorías de análisis referidas, uno de los principales objetivos a perseguir en este capítulo, es realizar

una lectura de orden sociocrítico sobre los distintos contextos culturales y de orden ambiental que acontecieron en la época de registro de estas fotografías -a casi un siglo de su realización- y su comparativa con el estado actual del mismo.

## Muestreo

La región lacustre de Pátzcuaro es una zona geográfica que fue ampliamente documentada durante la primera mitad del S. XX por un extenso número de fotógrafos<sup>165</sup> nacionales y extranjeros, cuya diversidad de miradas conformó un vasto *corpus* de imágenes en las que quedaron capturados (directa o indirectamente) un sinnúmero de aspectos relacionados con el patrimonio cultural, natural y biocultural de este territorio que prevalecieron en esa época.

Como parte de nuestros objetivos, desde el inicio de nuestro proceso de investigación, nos dimos a la tarea de realizar una minuciosa búsqueda de estas fotografías con la premisa de reunir un *stock* de imágenes lo suficientemente amplio y sólido a partir del cual habríamos de realizar un muestreo general para: a) la selección de imágenes referenciales de este documento; y b) la determinación de las fotografías que habrían de fungir como casos de estudio.

Para tal fin, consultamos diversos archivos fotográficos institucionales<sup>166</sup> y particulares, ubicados en México y en el extranjero, en los que localizamos una cantidad de 12,465 imágenes (aprox.) impresas (originales y reprografías) y digitalizadas, sobre el tema de nuestra investigación; mismos que se engloban en

---

<sup>165</sup> Ver páginas 105-106.

<sup>166</sup> Referidos en el capítulo 1 de esta investigación.

dos grupos principales: a) archivos fotográficos históricos; y b) archivos fotográficos virtuales.

Durante este proceso de muestreo, en la generalidad de los acervos consultados, nos encontramos ante un hecho relevante que consideramos pertinente recapitular: la recurrente falta de información sobre la autoría, fecha, referencia geográfica y técnica de realización de la gran mayoría de las fotografías recopiladas; debido a la carencia de catálogos en los repositorios donde estas imágenes se encuentran localizadas en la actualidad, o bien, a la falta de información inscrita físicamente sobre la pieza

En algunos casos conseguimos inferir y/o deducir algunos de estos datos para integrar las fichas técnicas de las imágenes, a partir del análisis de las características generales de estas piezas y su correlación con otras fotografías de la época, tales como: las rúbricas o inscripciones grafiadas sobre la imagen, el estilo técnico y compositivo, el formato, el material del negativo o el soporte, el tema, etc. No obstante, si bien la información obtenida resulta útil a esta investigación, y también pudiera serlo a otros trabajos vinculados a nuestro tema, es importante indicar que existe la probabilidad de un sesgo en estos datos, y, por lo tanto, estos contenidos deben ser empleados como datos basales que, en caso requerido, deberán ser sometidos a una validación a través de una metodología científica.

En este sentido, nos resulta esencial subrayar que, si bien el conocimiento preciso de la autoría, fecha, localización geográfica, técnica, formato, etc., podría abonar sustancialmente a nuestra investigación, pero sobre todo a enriquecer el conocimiento sobre estas imágenes; lo fundamental -para nuestro tema de estudio- radica en el análisis de fondo de los componentes estéticos, antropológicos y

geográficos, documentados en la imagen, y su abordaje como elementos mediales para el estudio y la salvaguarda del patrimonio, a través de su lectura desde una perspectiva sociocrítica.

## **Muestreo en archivos fotográficos históricos**

La localización de imágenes a través de este tipo de muestreo se efectuó en diversos acervos físicos pertenecientes a instituciones educativas y gubernamentales, y en colecciones particulares. Las principales fuentes, su ubicación y la cantidad de muestras recopiladas, fueron las siguientes:

- Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas (IIH) de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH).<sup>167</sup>
  - Número de muestras (aprox.): 5,000 imágenes.
- Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro<sup>168</sup>
  - Número de muestras (aprox.): 3,500 imágenes.
- Archivos históricos fotográficos particulares
  - Número de muestras (aprox.): 250 imágenes.
  - Fuentes:
    - Ricardo C. Salinas Pliego
    - Artemio Rodríguez
    - Familia Parra
    - Iván Holguín Sarabia

---

<sup>167</sup> Ver descripción general en la página 177

<sup>168</sup> Ver descripción general en la página 219



## Muestreo en archivos fotográficos virtuales

Este muestreo se llevó a cabo a través de diversas plataformas digitales por internet de instituciones educativas e instancias de gobierno, de acceso público. Las principales fuentes, su ubicación y la cantidad de muestras recopiladas, fueron las siguientes:

- Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)<sup>169</sup>
  - Ubicación: <https://mediateca.inah.gob.mx>
  - Número de muestras (aprox.): 3,400 imágenes.
- Mexico en Fotos
  - Ubicación: <https://mexicoenfotos.com>
  - Número de muestras (aprox.): 272 imágenes.
- Gutenberg Project
  - Ubicación: <https://www.gutenberg.org>
  - Número de muestras (aprox.): 7 imágenes.
- Southern Methodist University
  - Ubicación: <https://www.smu.edu/libraries/degolyer>
  - Número de muestras (aprox.): 26 imágenes.
- Fundación ICA
  - Ubicación: <https://www.fundacion-ica.org.mx>
  - Número de muestras (aprox.): 10 imágenes.

---

<sup>169</sup> Ver descripción general en la página 228.

## **Criterios teóricos y técnicos para la selección de casos de estudio**

A partir de las imágenes obtenidas del muestreo en los acervos antes referidos y con base en una serie de criterios teóricos y técnicos establecidos con base en las categorías de análisis del método transdisciplinar propuesto en esta investigación, realizamos una minuciosa selección de las fotografías que abordamos como casos de estudio.

Estos criterios, establecidos con prontitud desde el capítulo 1 y descritos ampliamente en el capítulo 2 de esta investigación, exigen una lectura amplia de los componentes formales, discursivos y técnicos de las fotografías, para desvelar en ellas la existencia -en grado destacable- de una serie de características de la siguiente índole:

- El **espacio geográfico**, en cuanto la representación figurativa en la imagen del territorio abordado en nuestro tema: la región lacustre de Pátzcuaro, Michoacán, México.
- El **marco temporal**, en cuanto la época (1900-1950) de realización de la fotografía.
- El **patrimonio**, en cuanto la manifestación en la imagen de elementos simbólicos del patrimonio cultural, natural y biocultural de la región. Su estado de conservación en el momento de la realización de la fotografía y su situación en el presente (que idealmente amerite atención para su salvaguarda).

- Lo **estético**, en tanto a la manifestación poética de los elementos morfológicos de la imagen, aunado a sus componentes discursivos y técnicos.
- Lo **etnográfico**, en cuanto a la manifestación de los componentes simbólicos de la cultura y la sociedad documentadas o representadas en la imagen.
- El **paisajismo cultural**, en cuanto la manifestación en la imagen del entorno geográfico-social de la región abordada.

## **Tres obras / Tres autores**

A partir de la implementación de los criterios anteriormente enunciados, los resultados de nuestra selección se acotaron a un reducido grupo de tres fotografías, realizadas por tres autores, que registraron diversos aspectos sociales y geográficos del patrimonio de esta región durante la época referida, con una intencionalidad de mirada que va de lo documental a lo artístico. Fotografías cuyas cualidades formales, discursivas y técnicas sobresalen del amplio grupo de imágenes que conforman el stock obtenido en el muestreo general y que responden de manera óptima a los intereses de nuestra investigación.

Durante este proceso, observamos que las imágenes seleccionadas como casos de estudio poseían una similitud -en cuanto al tema, el sitio de realización y la época- con otras fotografías del mismo stock, por lo cual, consideramos pertinente incluirlas de forma complementaria, con la finalidad de, por un lado, ampliar nuestra percepción sobre el entorno sociocultural y el estado de conservación del patrimonio documentado en ellas, hacía esa época; y, por otro lado, enriquecer nuestra perspectiva en torno a la diversidad de miradas y autores fotográficos que abordaron de forma común un conjunto de elementos sociales, naturales y bioculturales de esta región, en un mismo momento histórico.

## Caso de estudio # 1

**Título:** *Mirador Tariácuri - Pátzcuaro, Mich.*

**Autor:** Valdés Foto (rúbrica). Atribuida a

**Fecha:** Ca. 1936-1940



**Imagen 57**

***Mirador Tariácuri - Pátzcuaro, Mich.***

Valdés Foto (rúbrica). Atribuida a Guillermo Valdés

Ca. 1936-1940

Fuente: Colección México en Fotos

## Antecedentes históricos y descripción de la imagen

El primer caso de estudio de esta investigación (imagen 57), corresponde a una fotografía del paisaje natural y cultural del Lago de Pátzcuaro, Michoacán, México; la cual posee la rúbrica “Valdés Foto”<sup>170</sup> y cuya autoría es atribuida al fotógrafo mexicano **Guillermo Valdés**, quien, según los datos encontrados en un sello de tinta en el anverso de una postal fotográfica con la misma firma (imagen 59), tuvo su estudio en el Portal Hidalgo # 600 de la ciudad de Pátzcuaro.

Esta fotografía, presenta en su esquina inferior derecha un texto manuscrito descriptivo del sitio geográfico registrado<sup>171</sup>. Al calce de la imagen, se lee la leyenda: “Mirador Tariácuri, Pátzcuaro, Mich.-” espacio geográfico cultural que actualmente corresponde al denominando Mirador del Cerro del Estribo, situado en la zona sur de la cuenca del Lago de Pátzcuaro, en el Estado de Michoacán de Ocampo, México. La escena documentada en la imagen, registrada desde una perspectiva en picada, orientada al norte geográfico, desde un punto situado en la zona media de la escalinata que conduce a la cima del mirador (imagen 58), ofrece al lector una vista panorámica de la mitad sur del lago, que da testimonio visual del notable estado de conservación de este cuerpo hídrico y sus islas, hacía la primera mitad del S. XX.

Sobre la fecha exacta de realización de esta fotografía no poseemos datos fidedignos. Sin embargo, al realizar un análisis comparativo de esta fotografía con otras imágenes datadas, firmadas con la misma rúbrica (imágenes 59 y 60), y que - además- poseen características similares en cuanto al contenido temático, la región

---

<sup>170</sup> Situada en la esquina inferior izquierda de la imagen.

<sup>171</sup> Generalmente realizada sobre el negativo.

geográfica registrada, la técnica, el formato, el tipo de impresión, etcétera; podemos inferir que esta toma fotográfica fue realizada hacia finales de la cuarta década del siglo XX o posterior a esta época. Información que, asimismo, se desprende de un par de datos visuales relevantes en la escena: la presencia de dos elementos arquitectónicos cuya construcción fue concluida en el año de 1936. El primero de ellos, el kiosco del Mirador Tariácuri; y, el segundo, apenas visible, el monumento a José María Morelos y Pavón, edificado en la cima de la isla de Janitzio.

Esta fotografía, de forma coincidente con la imagen de nuestro segundo caso de estudio (imagen 67), fue localizada en el archivo digital de fotografía histórica “México en Fotos”<sup>172</sup>. En este mismo sitio, fue adquirida una copia digital en alta resolución de la fotografía original, a partir del pago económico de derechos de uso, con el objetivo de emplearla en nuestra investigación.

Sobre esta fotografía, el acervo de “México en Fotos” no posee ningún tipo de información catalográfica general: nombre del autor, fecha de creación, tipo de material fotográfico, medidas, origen, etcétera. Ante tal panorama, procedimos a la búsqueda documental de información sobre esta imagen y su autor, en diversos archivos históricos internacionales, nacionales, regionales y locales; entre los cuales, destacan, en orden de consulta: la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); la Mediateca del Archivo Fotográfico Histórico del Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL); el Archivo del Instituto de Investigaciones Históricas de la

---

<sup>172</sup> <https://www.mexicoenfotos.com>

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH); el Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro, Michoacán; así como en archivos particulares, libros, artículos científicos y otras publicaciones. Sin embargo, a la fecha de redacción de este apartado, no hemos conseguido datos relevantes que abonen significativamente a nuestra investigación. De igual forma, no hemos obtenido información fidedigna respecto a la finalidad utilitaria de esta imagen. Sin embargo, podemos deducir que esta fotografía, igual que otras piezas conocidas y rubricadas por el mismo autor (imágenes 59 y 60), acorde a los datos y características físicas de estas piezas, formaron parte de una serie de tarjetas postales de la época.

A partir del panorama anteriormente expuesto, la lectura que a continuación realizaremos sobre esta fotografía habrá de estructurarse de forma objetiva con base en las categorías teóricas de análisis descritas en el capítulo anterior, desde una postura que indague en el contenido de la imagen para el encuentro de significantes que nos permitan comprender y reconocer el contexto sociocultural y ambiental de la época en que esta fotografía fue desarrollada, y, a partir de ello, reconocer la situación del mismo en la actualidad.





Imagen 58

***Ubicación geográfica del sitio de registro de la imagen  
y ángulo de visión de la toma fotográfica:***

***“Mirador Tariácuri - Pátzcuaro, Mich.”***

Valdés Foto (rúbrica). Atribuida a Guillermo Valdés

Ca. 1936-1940

Realización: Holguín (2024)



# **Imagen 59**

## ***Cheremicuas – Lago de Pátzcuaro***

Valdés Foto (rúbrica). Atribuida a Guillermo Valdés

Ca. 1920

Medida: 8.8 x 13.8cm (equivalente 3.5 x 5.5")

Tarjeta postal fotográfica EKC Kodak Mexicana LTD.

Fuente: Colección Artemio Rodríguez





**Imagen 60**

**Tarjeta Postal Foto Valdés**  
**"Día de Plaza. Pátzcuaro, Mich."**  
 1939 (inscrito en el anverso de la pieza)  
 8.8 x 13.8cm (equivalente 3.5 x 5.5")  
 Tarjeta postal fotográfica EKC Kodak Mexicana LTD.  
 Fuente: Delcampe (2024)

## Relación intertextual con otras obras de la época



**Imagen 61**

***View of Lake Pátzcuaro from Los Balcones***

Charles Burlingame Waite

Ca. 1904

Plata y gelatina sobre papel

20.2 x 12.6cm

DeGolyer Library, Southern Methodist University. USA

La presente fotografía (imagen 61), vinculada temáticamente con este caso de estudio, corresponde a uno de los más antiguos registros fotográficos documentales del lago de Pátzcuaro, realizados desde el espacio geográfico del mirador del cerro “El Estribo”, anteriormente denominado “Los Balcones”. Se trata de una obra realizada en 1904 por el fotógrafo norteamericano Charles Burlingame

Waite (1861-1929), también identificado como, Charles Waite, Charles Betts Waite o C.B. Waite.

Esta imagen fue obtenida en el repositorio digital de DeGolyer Library de la Southern Methodist University<sup>173</sup>

Charles Waite, arribó a nuestro país en 1896 con la encomienda profesional de documentar el proyecto oficial del Gobierno del Presidente Porfirio Díaz de expansión de las vías férreas, que le permitió recorrer gran parte del territorio nacional. Desde ese año y hasta 1913, se estableció en México y produjo una amplia gama de proyectos fotográficos que incluyeron la documentación de expediciones arqueológicas y científicas, colaboraciones editoriales, retratos de personajes en sus actividades cotidianas, vistas de paisajes monumentales, panorámicas de ciudades y lugares, entre otros temas, que fueron ampliamente difundidos como tarjetas postales. (The Getty Research Insitute, 2023)<sup>174</sup>

También, fue un exitoso empresario del ramo del comercio de fotografías y adquirió el derecho de uso de miles de imágenes realizadas por diversos fotógrafos, que fueron signadas y registradas como propiedad asegurada de la firma comercial de Waite.

En la fotografía *View from Los Balcones*, Waite registró una escena panorámica de la zona sur del lago de Pátzcuaro. En los primeros planos del encuadre se observa una amplia zona de tierras de cultivo que, siglos atrás,

---

<sup>173</sup> Obtenido en:

<https://digitalcollections.smu.edu/digital/collection/mex/id/740>

<sup>174</sup>Recuperado en:

[https://www.getty.edu/research/tools/guides\\_bibliographies/photography\\_mexico/fotografos.html#W](https://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/fotografos.html#W)

estuvieron cubiertas por el cuerpo hídrico. En la línea horizontal media del encuadre se observan, en orden de izquierda a derecha, la población de Tzetzenguaró, que aún conservaba una ligera colindancia con el lago, luego de perder su condición insular algunas décadas previas a la realización de esta fotografía; asimismo, las islas de Urandén de Morales, Urandén de Morelos y Urandén Carián, que, en esa época, aún se encontraban separadas de tierra firme por amplios canales de agua.

En ese mismo orden, al fondo del encuadre, se observan difusamente las islas de Janitzio, Tecuena, Yunuen y Pacanda; y los cuerpos montañosos de los cerros Huacapian, Tzirate y Tariaqueri.

Un aspecto que resalta en esta imagen es la falta general de contraste y nitidez, que, desde nuestra perspectiva, pudiera deberse a una veladura química en el negativo o el soporte de impresión; o bien, pudiera tratarse de polución visual provocada por neblina o humo al momento del registro de la escena.



**Imagen 62**

***Mirador del Estribo. Pátzcuaro, Mich.***

Zavala Fot.- (rúbrica).

Atribuida a Gabriel Zavala Garibay

Ca. 1940

Plata y gelatina sobre papel (atribuible)

Tarjeta postal fotográfica EKC Kodak Mexicana LTD. (atribuible)

Medida: 4 x 6" (atribuible)

Inscripciones: 203

Colección México en Fotos

La siguiente fotografía (imagen 62), de forma coincidente con la obra de Valdés que seleccionamos como caso de estudio, es un registro del paisaje cultural de la región sur del lago de Pátzcuaro que fue realizado hacía la época de la primera mitad del S. XX desde el sitio denominado “Mirador del Estribo”, también conocido como “Mirador Tariácuri” y “Los Balcones”, ubicado en la altura media del lado oriente del cuerpo montañoso del Cerro del Estribo.

Esta fotografía fue obtenida de la plataforma digital en internet “México en Fotos”<sup>175</sup>, la cual, no posee datos catalográficos ni algún otro tipo información referencial como el autor, año de realización, técnica, u otro.

A partir de la rúbrica “Zavala Fot.-” grafiada en la esquina inferior izquierda de la imagen, podemos atribuir la autoría de esta pieza a Gabriel Zavala Garibay; fotógrafo que desarrolló una amplia cantidad de postales fotográficas sobre la región de Pátzcuaro durante las primeras décadas del S. XX.

A partir de la comparativa de las características de esta imagen con otras fotografías de este mismo autor<sup>176</sup> y por el número “203”<sup>177</sup> grafiado sobre la imagen, podemos inferir que corresponde a una reprografía digitalizada de una tarjeta postal fotográfica.

Con relación a los elementos del patrimonio documentados en la imagen, se distinguen en los primeros planos del encuadre -en la zona de intersección de tercios inferior derecha- el kiosco y la réplica de una estructura arqueológica que fueron diseñados por Luis Ortiz Lazcano y edificados en 1936. Asimismo, se observa la escalinata que conduce a la cima del cerro.

Por otro lado, en esta imagen, podemos observar el estado de conservación de diversos elementos del patrimonio cultural, natural y biocultural de esta región, entre los cuales, sobresale la extensión del cuerpo hídrico del lago de Pátzcuaro y

---

<sup>175</sup> Obtenida en:

<https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/michoacan/patzcuaro/mirador-MX14087518797171/7>

<sup>176</sup> Algunas de ellas, piezas originales impresas, de nuestra colección personal, como la imagen 75.

<sup>177</sup> Que corresponde, casi con certeza, al número de lista de esta pieza en la serie de tarjetas postales producidas por este autor. Característica comúnmente empleada en la producción de tarjetas postales de la época.



la presencia de diversas islas que, hacía esa época, mantenían su condición insular, algunas de las cuales han desaparecido.

De izquierda a derecha, en la zona del litoral, se observan la isla de Urandén de Morales, Urandén de Morelos, Urandén Carián, Tzipecua y San Pedrito; estas cuatro últimas, actualmente extintas.

En este mismo orden y en la misma zona, se observan los poblados de Tzetzenguaró y Huecorio. Al fondo de la escena se aprecian, en la esquina superior izquierda, las islas de Janitzio, Tecuena, Yunuen y Pacanda.

Un punto de contraste entre esta imagen y la fotografía de nuestro primer caso de estudio, es la diferencia en la amplitud del campo visual y la perspectiva de ambas tomas, que -a su vez- difieren en la perspectiva visual y cantidad de los componentes del paisaje documentados, debido a la longitud focal de los objetivos ópticos con que fueron realizadas, aunado al ángulo de visión, la inclinación de la cámara y la posición del fotógrafo en el sitio.



**Imagen 63**

***Mirador "El Estribo". Pátzcuaro, Mich.***

Mejía Foto (rúbrica).

Atribuida a Vicente Rodríguez Mejía

Ca. 1940-1950

Plata y gelatina sobre papel (atribuible)

Tarjeta postal fotográfica

EKC Kodak Mexicana LTD. (atribuible)

Medida: 4 x 6" (atribuible)

Colección México en Fotos

La siguiente fotografía, vinculada temática y temporalmente con nuestro primer caso de estudio, corresponde a una escena panorámica parcial del lago de

Pátzcuaro (imagen 63) realizada desde el Mirador del cerro El Estribo, documentada hacia la quinta década del S. XX<sup>178</sup>.

Esta imagen, igual que la anterior, fue obtenida en la plataforma digital en internet “México en Fotos”<sup>179</sup> y no posee datos catalográficos ni otro tipo de información referencial sobre autor, año de realización, técnica, colección, etc.

Con base en la rúbrica “MEJIA Foto”, caligrafiada en esquina inferior izquierda de la imagen, podemos atribuir la autoría de esta fotografía a Vicente Rodríguez Mejía; fotógrafo radicado en Pátzcuaro, quien, durante las primeras décadas del S. XX, realizó un extenso trabajo fotográfico documental sobre esta ciudad y el entorno natural de la cuenca del lago y capturó escenas de la vida cotidiana de las comunidades indígenas P’urhépecha de la región; reproducidas como tarjetas postales fotográficas y forman parte del imaginario histórico de Pátzcuaro.

En la escena documentada en esta imagen, se observan diversos componentes geográficos y comunidades de la región de la cuenca del lago de Pátzcuaro, entre las cuales, sobresalen la población de Tzentzenguaro y las islas de los Urandenes, situadas en los primeros planos del encuadre, en la zona central de la línea horizontal inferior de división de tercios. Asimismo, al centro de la imagen, se distinguen las islas de Janitzio, Tecuena, Yunuen y Pacanda; y al fondo, los

---

<sup>178</sup> Fecha inferida por la presencia del monumento a Morelos en la cima de la isla de Janitzio, que fue concluido en 1936.

<sup>179</sup> Obtenida en:

<https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/michoacan/patzcuaro/mirador-el-estribo-MX13229838193582>

cuerpos montañosos de los cerros Huacapian (centro izquierda) y Tzirate (centro derecha).

En esta fotografía, con relación a las anteriores (imágenes 61 y 62), observamos un cambio sustancial en diversos componentes del paisaje lacustre que derivaron de la abrupta “regresión” del “espejo del lago”<sup>180</sup> de Pátzcuaro que tuvo lugar a partir del año 1943, cuyas causales, según Garduño (2002), se vinculan geológicamente con la erupción del volcán Parícutín y con el fenómeno de sequía que acontece de manera cíclica en esta región cada 40 años aproximadamente. En la imagen, este proceso de reducción del litoral del lago se aprecia -principalmente- en el área geográfica de las islas de los Urandenes, las cuales, en esa época, perdieron su condición insular por la desecación de esa zona.

---

<sup>180</sup> Término geográfico empleado para designar la superficie de un cuerpo de agua.

## **El abordaje artístico/estético**

### **Descripción técnica**

La imagen digital obtenida en el archivo “México en Foto”, nos fue provista en archivo de formato JPEG, con un perfil de color sRGB IEC61966-2.1 y dimensiones de 6570 x 4085 pixeles.

A pesar de su alto nivel de nitidez, la imagen presenta (al observarse a detalle) una gran cantidad de elementos relacionados con suciedad y deterioro físico de la fotografía original<sup>181</sup>, tales como: manchas de humedad y grasa, polvo, rayones, dobleces, huellas digitales, entre otros. Los cuales, derivan, por un lado, de una inadecuada -o nula- limpieza de la fotografía original y/o del equipo electrónico empleado durante el proceso digitalización; por otro lado, son resultado de diversos daños físicos de la fotografía original, provocados por su inapropiada manipulación y conservación, así como por los estragos propios del tiempo, luego de -aproximadamente- ochenta años de su creación.

Ante tal circunstancia, con la finalidad de optimizar la lectura clara de los elementos visuales registrados en la imagen, efectuamos una minuciosa edición digital de esta imagen, a través de la cual se eliminaron los desperfectos referidos; cuyo resultado fungirá como objeto de estudio para nuestro análisis (imagen 65).

Teniendo como primer indicio la época en que esta fotografía fue realizada, y a partir del supuesto de que esta pieza tuvo una finalidad utilitaria como tarjeta postal, aunado a la búsqueda documental de información en torno a los dispositivos

---

<sup>181</sup> De igual forma como la imagen que abordamos como primer caso de estudio.

y materiales fotográficos(as) empleados en esta región geográfica durante la época de 1930-1940, podemos sugerir, sin certeza categórica, que esta fotografía fue registrada en placa fotográfica de nitrato o acetato de celulosa, monocromática, blanco y negro, formato medio de 3.5 x 5.5", sin referencia de ISO/ASA.

Asimismo, inferimos que la imagen fue positivada, muy probablemente a través de impresión de contacto, en soporte de plata y gelatina sobre papel monocromático blanco y negro, tarjeta postal EKC Kodak Mexicana, de formato 8.8 x 13.8cm (equivalente a una medida 3.5 x 5.5"), como otras piezas fotográficas conocidas y que aún se conservan de este autor (imágenes 59 y 60).

Esta fotografía, posee un revelado homogéneo con un contraste medio y un tintado o virado ligeramente al sepia, sin veladuras químicas; así como una gran definición focal y nitidez en todos sus planos, determinada por una alta profundidad de campo del objetivo óptico.

Sobre la marca y el modelo específico de la cámara empleada en el registro de esta fotografía, no hemos podido obtener, hasta el momento, información contundente. Sin embargo, el análisis de la imagen nos ha permitido derivar diversos datos técnicos vinculados con el equipo fotográfico de captura de la imagen: teniendo como referencia el sitio de realización de la toma fotográfica y los diversos elementos geográficos que se aprecian en la escena desde los primeros hasta los últimos planos del encuadre, efectuamos un estudio de esta fotografía a través de un trazado de líneas de visión sobre un mapa satelital de la zona<sup>182</sup>.

---

<sup>182</sup> Obtenido en el software información geográfica satelital Google Earth.

A partir de los resultados obtenidos (imagen 58), hemos deducido que esta fotografía posee un ángulo de visión de aproximadamente  $\pm 60^\circ$ , y con base en esta cifra, acorde con el estándar de los objetivos ópticos fotográficos para formato medio de la época, podemos sugerir que la imagen -muy probablemente- fue realizada con un objetivo de 35-40mm de longitud focal.

## **Estudio de composición**

Desde un sentido de percepción que podríamos calificar como “gramática visual”, podemos afirmar que toda fotografía se constituye de elementos estructurales de la imagen con características y propiedades distintas, que desempeñan funciones significantes en el encuadre; los cuales, son determinados por el autor en el proceso de registro de la imagen y son reinterpretados por el lector, en un proceso que enriquece y resignifica estos componentes a cada lectura de la imagen. Elementos que, aunado a su naturaleza conceptual, participan en la estructura de la forma y determinan la armonía, unidad y el contenido de la obra.

En torno a la estructura de la fotografía que nos ocupa como primer caso de estudio, podemos observar una imagen configurada a partir de un encuadre horizontal, en cuyo campo visual se dispone la escena a través de un plano general, con vista del observador en picada.

En apariencia, la fotografía no posee una composición claramente definida. Sin embargo, al realizar un análisis del trazado geométrico de la imagen, podemos apreciar una discreta composición mixta de división e intersección de tercios verticales y horizontales (líneas amarillas en la imagen 64), a través de la cual, se ordenan en el encuadre diversos elementos visuales relevantes de la escena. Por un lado, el kiosco del Mirador Tariácuri y sus espacios arquitectónicos anexos, situados en la línea inferior de división de tercios horizontales, cercano al punto de intersección de tercios inferior derecho. Y, por otro lado, el conjunto de cinco islas y el litoral sur del lago, ubicados a la altura de la línea superior de división de tercios horizontales. Asimismo, podemos observar la localización de un extremo de la línea de la escalinata del Mirador, en el punto central del borde inferior del campo visual.



En este sentido, el esquema anteriormente descrito nos permite suponer que se trata de una composición intencionada por el autor de la fotografía, la cual, sí bien no se encuentra definida con la precisión matemática “académica” propia de la fotografía pictorialista -que hacía esa época se encontraba fuertemente arraigada- sí posee rasgos propios de un cuidado y un conocimiento en este rubro.



**Imagen 64**

***Estudio de composición***  
***“Mirador Tariácuri - Pátzcuaro, Mich.”***  
 Valdés Foto (rúbrica). Atribuida a Guillermo Valdés  
 Ca. 1936-1940

## El componente poético

Como describimos previamente en el segundo capítulo de esta investigación, el abordaje estético/artístico en la fotografía del patrimonio, nos involucra en la labor de asignación de valores culturales a la imagen en su momento de *creación* y/o de *lectura*, a partir del componente *poético*<sup>183</sup> de sus elementos simbólicos y desde dos espacios de significación distintos: su forma y su contenido.

En este sentido, en el proceso interpretativo de la imagen fotográfica del patrimonio que nos ocupa como segundo caso de estudio, el abordaje estético/artístico se vincula con la aproximación al *motivo*<sup>184</sup> retratado desde una intencionalidad -ontológica- de *mirada poética* en torno a los componentes sociales y naturales de la escena registrada.

De tal forma, la primera reflexión que emana del análisis de esta fotografía del patrimonio cultural, natural y biocultural de la región del lago de Pátzcuaro, como objeto estético, es la atribución de valor cultural, por un lado, a la pieza fotográfica como objeto patrimonial *per se*, como documento tangible y archivo. Y, por otro lado, a la imagen registrada en ella, como depositaria (fuente, reserva y dato) de historia para la memoria social, que, a partir de la experiencia estética, emplaza nuestro imaginario en un estado evocativo sobre la magnificencia y belleza del entorno

---

<sup>183</sup> Para recapitular sobre este tema, lo “poético” (acorde con Tatarkiewicz), es un fenómeno expresivo y perceptivo que comunica una experiencia estética profunda. Lo poético, que trasciende los límites de la poesía escrita e incluye cualquier forma artística que implica la capacidad de expresar lo que es único y especial en la experiencia humana, va más allá de la simple descripción de la realidad y aspira a capturar su esencia más profunda y significativa. Esto implica un acto creativo que combina la sensibilidad, la imaginación y la habilidad técnica, para transmitir una experiencia estética que conmueve al espectador o lector.

<sup>184</sup> El *motivo*, en el argot de las artes, se refiere al sujeto, objeto o fenómeno social/natural que funge como tema en la obra.

natural de esta región geográfica en el pasado, hacia una época en que este contexto aún presentaba condiciones ambientales óptimas que habían prevalecido durante siglos, las cuales -posteriormente- sucumbieron ante un infortunado proceso de decadencia ecológica debido a causas antrópicas, y que, al día de hoy, se encuentran en un lamentable estado de deterioro. Nos referimos a una lectura de orden estético que deviene en pensamiento crítico sobre la transformación de un entorno y sus consecuencias ambientales y sociales.

Asimismo, esta imagen nos sitúa en un estado perceptivo que se relaciona con el fenómeno estético abordado por Han (2015): *lo bello como reminiscencia* (de lo otro y de sí), el recuerdo de lo “sido”, apreciado como una experiencia ontológica, inmanente al ser, que surge de una fusión del pasado con el presente, en la cual, este último se ve conmovido, vivificado, fecundado por el primero.

En este mismo tenor, sobre la percepción de “lo bello” en la obra, desde una perspectiva lectora en torno a una posible *intentio auctoris* (Eco, 2000), nuestra reflexión se adentra en el acto de la exploración del territorio natural trascendida a la creación artística, como un fenómeno para el descubrimiento de aquella otredad óptica<sup>185</sup> que posibilita la constitución ontológica de sí.

Asimismo, desde nuestra perspectiva, podemos observar que el componente de belleza más sobresaliente de la imagen radica en la propia belleza del paisaje retratado, en la sublimidad que los componentes del entorno natural evocan, en el patrimonio preservado a través de esta fotografía como memoria social.

---

<sup>185</sup> En el pensamiento de Heidegger, lo “óntico” se refiere a los entes (naturales, sociales, etc.), a diferencia de “ontológico”, que se refiere al ser de dichos entes. RAE (2024).

De igual forma, el ejercicio interpretativo de esta fotografía, involucra nuestra percepción con otras categorías estéticas axiológicas que se desarrollan de forma paralela a la percepción de belleza en la imagen: nos referimos a la experiencia sensible sobre “lo trágico”, “lo lúgubre” y “la pavora”, que surgen al reconocer y dimensionar la magnitud del desastre ambiental en el entorno documentado en la escena, al realizar una comparativa de su estado de conservación en dos espacios temporales distintos. La pérdida de lo otrora existente, la conmoción por el trasiego del tiempo, el desaliento de un territorio en catástrofe.

## **El abordaje antropológico / etnográfico**

Cómo afirmamos en el capítulo anterior, acorde con Martín (2005), el ejercicio creativo e interpretativo de carácter etnográfico de la imagen fotográfica, constituye una reserva y una fuente documental e histórica de datos que nos permiten evidenciar y preservar momentos específicos de la existencia de los sujetos, objetos y sucesos sociales que posibilitan un acercamiento a distintos contextos culturales del pasado o del presente.

En ese sentido, la presente fotografía del Lago de Pátzcuaro nos permite la lectura de diversos elementos tangibles e intangibles de valor cultural, natural y biocultural, relacionados con el patrimonio de esta región de México que fueron documentados hacia la primera mitad del S. XX. Algunos de los cuales sobreviven en nuestros días, aunque transformados por el transcurrir del tiempo. Y otros que, infortunadamente, han desaparecido o han sufrido un daño severo por causas antrópicas y -en ese proceso- han afectado en gran magnitud a los grupos sociales que cohabitan esta región y han dejado -tras de sí- un contexto social y un hábitat modificados que actualmente se encuentran en estado de crisis cultural, política y económica; debido, primordialmente, a problemáticas de tipo ambiental que describiremos en este apartado.

Como precedente, en capítulos anteriores, abordamos algunos de los aspectos socioculturales más destacados de esta región de Michoacán, que nos resulta fundamental recapitular:

Primero, expusimos los antecedentes históricos de este territorio en la época precolombina, como lugar de asentamiento de la etnia P'urhépecha, que pervive en nuestros días y es un grupo social de suma importancia en esta área.

Luego, puntualizamos sobre la relevancia geográfica y política de esta zona de México durante el Virreinato de la Nueva España, y señalamos las principales transformaciones sociales y del paisaje cultural y natural acontecidas durante ese periodo en esta área que derivaron de diversos factores, entre los cuales, podemos destacar los siguientes: el cambio paradigmático en la cosmogonía y la religión de los pobladores nativos; la incorporación de nuevas costumbres y tradiciones; el uso de nuevas formas de indumentaria; el nacimiento y arraigo de nuevas percepciones identitarias; el desarrollo de nuevas actividades productivas (agrícolas, forestales, artes, oficios, etc.); la incorporación de nuevas políticas, formas de gobierno y demarcaciones territoriales; el crecimiento de las poblaciones sin un ordenamiento urbano y territorial; la implementación de nuevos modelos de arquitectura (viviendas, edificios civiles y religiosos, etc.) y el requerimiento de materiales de construcción implícito, que produjo un alto impacto ambiental por el aprovechamiento desmedido de los recursos naturales de la región; entre muchas otras.

Posteriormente, detallamos sobre la época de la postrevolución y los cambios sociales que acontecieron en esta latitud durante las décadas subsecuentes, particularmente a partir de finales de la década de 1920. Que fue un periodo en que la región del Lago de Pátzcuaro fue promovida -por iniciativa del General Lázaro Cárdenas del Río, primero como gobernador Michoacán (1928-1930) y luego como presidente de la República (1934-1940)- como uno de los principales destinos turísticos nacionales, y su entorno sociocultural y natural fue ampliamente difundido

y arraigado en el imaginario local, regional, nacional e internacional (Martínez, 2019). Contexto en el que se consolidaron diversas obras de infraestructura turística, que fueron incorporadas por la sociedad local como parte del patrimonio de la región, y convertidas luego en elementos icónicos de su paisaje cultural; entre ellas, dos que figuran en la fotografía que nos ocupa como segundo caso de estudio: a) el Mirador Tariácuri y sus espacios arquitectónicos adyacentes, en el Cerro del Estribo; y b) el monumento conmemorativo al héroe de la Independencia de México, el michoacano José María Morelos y Pavón, edificado en la cima de la isla de Janitzio, apenas perceptible en la imagen.

En este último contexto histórico, fue realizada esta fotografía, en una época en que la región del Lago de Pátzcuaro se caracterizaba por ser un sitio en el que sus moradores, principalmente aquellos pertenecientes al grupo étnico P'urhépecha, desarrollaban de manera habitual y como forma de vida una amplia gama de actividades productivas estrechamente relacionadas con su entorno natural, el cual, como se aprecia en la imagen, aún se encontraba en buen estado de conservación<sup>186</sup>: la captura de diversas especies de peces y anfibios, la caza de aves, la agricultura, el aprovechamiento de los recursos forestales a pequeña escala, el incipiente desarrollo del sector turístico, la producción artesanal con materiales de la región, entre otras.

Vinculados a estos componentes etnográficos, en la actualidad, el Lago de Pátzcuaro y la región de la cuenca, han sufrido un alarmante deterioro ambiental

---

<sup>186</sup> Ver, imagen 63. Comparativa del estado de conservación geográfica entre los años 1940 y 2024, realizada como ejercicio de revisitación geográfica al sitio del registro fotográfico.



que afecta directamente a su entorno sociocultural. Uno de ellos, el que quizá ha generado mayor impacto, ha sido la paulatina y creciente contaminación del lago, que ha provocado la disminución de la diversidad de especies de fauna de la zona -algunas de ellas llevadas al borde de la extinción- y ha menguado la pesca y la caza, las cuales, además de ser actividades alimentarias y económicas esenciales para los pobladores nativos de la región, son elementos bioculturales profundamente arraigados en su cosmogonía y, por tanto, son componentes identitarios fundamentales, principalmente de los habitantes de las islas y de las comunidades de la ribera del lago.

Por otro lado, la agricultura tradicional, que durante siglos y hasta hace apenas dos décadas, fue desarrollada en torno a especies nativas como el maíz y el frijol, y otras, como hortalizas, plantas acuáticas comestibles, así como para la elaboración de artesanías, frutos diversos, flores de ornato, etc., actualmente se ha desplazado, de forma paulatina pero constante, entre otros factores, por la introducción de maíz transgénico y por la creación masiva de sistemas industriales de producción de frutos para exportación, principalmente arándanos, zarzamoras y fresas. Asimismo, ha proliferado la creación de huertos de aguacate en toda la

región de Pátzcuaro, así como en otras zonas geográficas de Michoacán<sup>187</sup>, una gran parte de ellos instalados de forma ilegal, que ha fomentado la tala o quema de miles de hectáreas de bosques de pino, encino y oyamel, el cambio de uso del suelo, la erosión de la tierra y el azolve del lago, la extracción excesiva de agua de los cuerpos hídricos, la captación pluvial en estanques para riego (y la consecuente disminución de escorrentías al lago) y el vertido de residuos agroquímicos y macronutrientes al lago (que propicia la proliferación de microalgas y otras plantas nocivas para la fauna y para el ser humano), entre otros.

Con relación a esta fotografía, en la actualidad, el nivel de agua del lago y la línea del litoral del lago de Pátzcuaro, en la zona geográfica que se aprecia en la imagen, así como en la gran mayoría de la ribera, se han reducido en varias decenas, e incluso cientos, de metros. Hecho que ha repercutido drásticamente no

---

<sup>187</sup> Según el Servicio Nacional de Sanidad, Inocuidad y Calidad Agroalimentaria de México (2024), nuestro país que ocupa el primer lugar en producción y exportación de aguacate a nivel mundial. De esta actividad agrícola 84.9% se desarrolla principalmente en el Estado de Michoacán, en las regiones y municipios siguientes:

- a) Región Pátzcuaro (municipios de: Pátzcuaro, Erongarícuaro, Quiroga, Tzintzuntzan, Salvador Escalante, Huiramba y Madero).
- b) Morelia (municipios de Morelia, Cuitzeo, Huandacareo, Zinapécuaro, Zacapu, Tacámbaro, Charo, Indaparapeo, Álvaro Obregón, Copándaro, Puruándiro, Tarímbaro, Queréndaro y Santa Ana Maya).
- c) Región País de la Monarca (municipios de: Angangueo, Hidalgo, Maravatío, Jungapeo, Tlalpujahua, Zitácuaro, Contepec, Tuxpan, Huetamo, Senguio y Ocampo).
- d) Región Uruapan (municipios de Uruapan, Ziracuaretiro, Paracho, Nuevo Parangaricutiro, Chrapan, Tingambato, Los Reyes, Gabriel Zamora, Cherán, Taretan y Nahuatzen)
- e) Región Zamora (municipios de Zamora, Jiquilpan, Chilchota, La Piedad, Sahuayo, Tangancícuaro, Ecuandureo, Jacona, Briseñas, Tingüidín, Yurécuaro, Tangamandapio, Cotija, Tocuambo y Cojumatlán de Régules).

Consultado en:

<https://www.gob.mx/senasica/articulos/mexico-primer-productor-mundial-de-aguacate?idiom=es/>

sólo en la imagen del paisaje natural, sino, sobre todo, a nivel de los componentes socioculturales del patrimonio de la región.

No obstante, el mirador del cerro del estribo, y los espacios arquitectónicos que este sitio alberga, aún fungen como un importante y concurrido espacio turístico y recreativo al que acuden los visitantes y habitantes de Pátzcuaro a realizar actividades diversas como: senderismo, caminata, ciclismo, parapente, paseos familiares, entre muchas otras. Por otro lado, el monumento a Morelos, es, quizás, el espacio turístico más visitado no sólo de la región lacustre de Pátzcuaro, sino de todo Michoacán, y es un elemento icónico en el imaginario de la región.

## **Ficha de análisis etnográfico**

Como instrumento de apoyo para el abordaje etnográfico de las tres fotografías que habremos de analizar como casos de estudio, emplearemos un modelo una ficha de análisis de los elementos formales, técnicos y del contenido de la imagen. Modelo que hemos enriquecido (Holguín, 2019) a partir de la propuesta de Brisset “para facilitar el estudio comparativo de fotografías en cuanto a objetos culturales” (2004. p. 1), el cual, a su vez, fue estructurado a partir de las observaciones de Garnier (1984), Moles (1991) y Richard (1997).

A través de este modelo de análisis etnográfico, por un lado, se aborda la imagen fotográfica “como un objeto material que posee ciertas características físicas, que ha sido elaborado por una persona con determinada intención, dentro de un entorno cultural dado” (Brisset, 2004, p.5). Y, por otro lado, pretende, “describir-analizar el contenido de la imagen, para aislar los elementos significativos (explícitos e implícitos)<sup>188</sup>, tal como han sido puestos en relieve por el autor, lo que a su vez nos informará sobre su posición ante el referente” (Brisset, 2004, p.5) y sobre el referente mismo.

---

<sup>188</sup> Anotación nuestra

## Ficha de análisis etnográfico



Imagen 65

*Restauración digital*

**Mirador Tariácuri - Pátzcuaro, Mich.**

Valdés Foto (rúbrica). Atribuida a Guillermo Valdés

Ca. 1936-1940

Fuente: Colección México en Fotos

### a) Identificación

- **Número de catálogo:** MX16097184240154
- **Origen**
  - Procedencia: Archivo fotográfico histórico “México en Fotos”  
<https://www.mexicoenfotos.com/MX16097184240154>
  - Pie de foto: Ninguno

- Soporte: Digital
- Formato: Horizontal (proporción 3x2)
- Tamaño: 55.63 x 34.59 cm
- Resolución: 6570 x 4085 pixeles
- Formato: JPEG
- Perfil de color: sRGB IEC61966-2.1
- **Ficha técnica del original:**
  - Autor: Atribución a Guillermo Valdés. Rubricado: Valdés Fot.
  - Título: Mirador Tariácuri - Pátzcuaro, Mich.
  - Fecha de la toma: Ca. 1936-1940
  - Lugar de la toma: Altura media de la escalinata del Mirador Tariácuri, Cerro del Estribo, Pátzcuaro, Michoacán, México
  - Técnica: Plata y gelatina sobre papel. Monocromática. Virado al sepia. Tarjeta postal fotográfica EKC. (atribuible)
  - Proporción del formato: 3x2
  - Encuadre: Horizontal
  - Tamaño del original: 4x6 pulgadas (atribuible)
  - Resolución del original: No aplica
  - Formato de archivo: No aplica
  - Información de disparo: Desconocida
  - Equipo:
    - Cámara: Desconocida
    - Objetivo óptico: 35-40mm (atribuible)
  - Equipo adicional: Desconocido

- Ángulo de cobertura del campo visual: 60°
- Perspectiva: Picada
- Plano de la toma: General amplio
- **Tipología**
  - Tipo: Documental, artística
  - Género: Paisaje
  - Técnica en el acabado: Desconocida
  - Finalidad: Tarjeta postal (atribuible). Información deducida a partir de la comparativa de imágenes similares, encontradas en diversos acervos históricos, rubricadas por el mismo autor, que fueron empleadas para tal finalidad postal.

#### **b) Descripción**

- **Tema o Situación:**
  - Descripción: Fotografía diurna. Paisaje natural y cultural del lago de Pátzcuaro, Michoacán, México.
- **Espacio representado:**
  - Descripción: Mirador panorámico y lago.
- **Acciones:**
  - En primer plano: Ninguna
  - En segundo plano: Ninguna
  - En tercer plano: Tres personajes masculinos sentados, aparentemente conversando.
  - En el fondo: Ninguna

- **Elementos:**

- En primer plano: Fronda vegetal de árboles típicos de la región: pinos, encinos y matorrales. Escalinata de concreto.
- En segundo plano: Réplica de edificación arqueológica, construida en piedra, con forma de pirámide de base rectangular, con dos escalinatas en su lado sur.
- Tercer plano: Kiosco de base circular con escalinata de acceso.
- Cuarto plano: Tres sujetos con vestimenta masculina, dos de ellos con sombrero, sentados sobre un muro de baja altura, por fuera y detrás de un automóvil de color oscuro. Luego de un análisis detallado del diseño de este vehículo y una comparativa con otros vehículos similares de la época, inferimos que se trata de un automóvil de la marca estadounidense Graham-Paige, modelo Blue Streak, cuya línea fue producida durante los años 1923 a 1935.
- Quinto plano: Zona sur del litoral del lago, así como diversas poblaciones e islas de esta área. De izquierda a derecha: a) oculta parcialmente entre la copa de los árboles, la isla de Urandén de Morelos; b) al centro, la isla de Urandén de Morales; c) a la derecha de esta, la población de Huecorio y adelante de ella la isla de Carián; d) la isla de La Tzipecua; y, por último, la isla de San Pedrito.
- Fondo: A la izquierda, se distinguen -principalmente- el Cerro Huacapián, así como las islas de Janitzio, Tecuena, Yunuén y Pacanda. A la derecha, el Cerro Tariáqueri y en la falda de este, a la orilla del lago, la población de Ihuatzió.



- **Observaciones:**

- Simbología: Paisaje natural y cultural de la región lacustre de Pátzcuaro, Michoacán, México.
- Otras: Inscripciones manuscritas en la imagen.
  - Mirador Tariácuri, Pátzcuaro, Mich. Esquina inferior derecha.  
Origen: anotación sobre el negativo.
  - Rúbrica del autor: Zavala FOT-. Esquina inferior izquierda.  
Origen: anotación sobre el negativo.

**c) Autoría de la ficha**

- Nombre: Iván Holguín Sarabia
- Lugar: Pátzcuaro, Michoacán, México
- Fecha: 22/octubre/2024

## **El abordaje paisajista cultural y natural**

Como referimos en el capítulo anterior, el abordaje del componente del paisaje cultural en la fotografía del patrimonio nos involucra en la percepción, documentación y visibilización de los diversos elementos paisajísticos de tipo rural, urbano, arqueológico y/o industrial que se relacionan con la identidad y la historia de los individuos y/o grupos sociales de una determinada región geográfica.

En este tenor, los antecedentes de paisaje cultural que se aprecia en la fotografía de nuestro segundo caso de estudio, se remontan, inicialmente, a los asentamientos humanos en esta área durante la época precolombina que definieron las primeras pautas del diseño, la transformación del entorno natural y la incorporación de las primeras formas del componente cultural al paisaje, es decir, la geografía intervenida por la mano del ser humano para crear nuevos entornos que permitieran satisfacer sus necesidades físicas y sociales esenciales: la delimitación territorial y ocupación de zonas para la creación de viviendas y para el desarrollo de actividades productivas como la agricultura; la constitución de sitios ceremoniales, religiosos y de gobierno; la áreas de esparcimiento, entre otras.

Posteriormente, durante el Virreinato de la Nueva España, fueron modificados algunos de estos elementos del paisaje cultural, e incorporados otros nuevos, que transformaron de forma definitiva la geografía de la región; los cuales, como describimos previamente, derivaron de las nuevas formas de vida y desarrollo social que fueron implementadas entre la población nativa y los extranjeros que arribaron la región, y posteriormente entre los mestizos: la creación de nuevos asentamientos rurales y urbanos, la modificación de las formas tradicionales de

construcción; la edificación de inmuebles civiles, religiosos, políticos, educativos y de salud, entre otros; la incorporación de nuevas actividades productivas y formas de aprovechamiento de los recursos naturales que impactaron en la imagen del entorno y trazaron nuevas formas de paisaje cultural; y en general, la transformación del hábitat que permeó en la región -durante toda esa etapa histórica y hasta pasadas la Independencia y la Revolución de México- como resultado de la actividad humana vinculada al desarrollo sociocultural de sus comunidades.

Hacia la primera mitad del S.XX, época en que fue realizada esta fotografía, el paisaje cultural del lago de Pátzcuaro atravesó por una serie de notables cambios físicos que fueron registrados en la imagen y que dan testimonio del inicio de una etapa sin precedentes en esta región, principalmente:

- La edificación (1936) de dos espacios arquitectónicos emblemáticos de la zona:
  - El Mirador Tariácuri y sus espacios arquitectónicos adyacentes:
    - El kiosco, de base circular, construido en concreto, que se caracteriza por poseer en su diseño diversos elementos decorativos de tipo fitomorfos, que imitan ramas y troncos de árboles de la región, y estructuran los barandales, mesas, bancas y pilares del kiosco. Diseñado por el empresario Patzcuareense, Luis Ortiz Lazcano. (Martínez, 2020)
    - La réplica de la pirámide o yácata, construida en piedra, que simboliza y recrea el pasado prehispánico de la región.

- La escalinata que conduce a la cima del cerro del Estribo Grande, construida con piedra y concreto, que permite una vista panorámica de una gran parte de la cuenca del Lago de Pátzcuaro.
- El monumento conmemorativo al héroe de la Independencia de México, José María Morelos y Pavón, apenas perceptible, edificado en la cima de la isla de Janitzio, obra del escultor Guillermo Ruiz en colaboración con Juan Cruz Reyes y Juan Tirado Valle (Martínez, 2019), que posee una altura de 47.5m y en su interior una serie de 56 pinturas murales alusivas a la vida de Morelos, obra plástica del pintor Ramón Alva de la Canal (Fernández, 1936).
  - a) El inicio de un drástico proceso de desecación del lago y la consecuente modificación de la línea del litoral (Alcocer, J. y Bernal, F. 2009).
  - b) El inicio de la pérdida de condición insular de las islas de Tzentzenguaro, Urandén de Morales, Urandén Carián, Tzipecua y San Pedrito. (Alcocer, J. y Bernal, F. 2009).

En la actualidad, el paisaje cultural y natural documentado originalmente en la imagen 57, ha sufrido transformaciones sustanciales en sus componentes materiales y visuales, como se aprecia con claridad en la imagen 66; y, asimismo, como hemos observado en nuestro trabajo de campo en diversas comunidades de la región durante el desarrollo de esta investigación, se han modificado significativamente las relaciones de tipo etnográfico establecidas entre este paisaje y los diversos grupos sociales que participan de él.

La zona del litoral del lago, con relación a la franja que se aprecia en la fotografía de nuestro caso de estudio, se ha reducido varios cientos de metros

debido a la desecación del manto hídrico. En consecuencia, las islas anteriormente descritas perdieron finalmente su condición insular y otras más se encuentran en riesgo de conectarse a tierra firme.

Por otro lado, tomando como referencia esta fotografía y con base en la exploración de territorio *in situ*, que realizamos durante el trabajo de revisitación geográfica, podemos afirmar que ha aumentado significativamente la densidad poblacional de las diversas comunidades rurales que se aprecian en la escena, incluidas las islas, y se ha modificado de forma drástica el paisaje urbano de las mismas debido a un fenómeno socioeconómico y cultural común en la mayoría de las comunidades P'urhépecha de esta y otras regiones de Michoacán, que consiste en la incorporación masiva e irregular de construcciones (viviendas, comercios, etc.) de estilo urbano, elaboradas con materiales modernos (tabique, block, concreto, etc.), que han desplazado casi en su totalidad a la construcción de estilo rural elaborada con técnicas tradicionales (adobe, piedra, madera, teja, etc.); lo cual, ha afectado significativamente no sólo al componente estético del paisaje urbano, sino también al componente identitario/cultural de los habitantes de estas poblaciones con relación a su vivienda y demás espacios arquitectónicos de sus comunidades (Ettinger, 2010).

## **Importancia sociocultural y natural actual de los elementos representados**

A través del acercamiento y la lectura a esta imagen histórica, podemos, por un lado, apreciar la importancia que este paisaje cultural pudo tener el contexto local, regional, nacional y/o global como espacio geográfico y cultural.

Por otro lado, de forma comparativa con el presente, podemos evidenciar la enorme, lamentable e irreversible pérdida del entorno natural representado en la imagen. La deforestación, el cambio de uso de suelo de la zona de captación de agua que alimenta el lago de Pátzcuaro (ya sea por escurrimiento o infiltración hacia los manantiales) y otros factores de orden principalmente antrópico, han afectado en una enorme magnitud este territorio en los últimos 100 años. Los espacios naturales que otrora fueron zonas boscosas en la actualidad se emplean para la realización de actividades como la agricultura, la ganadería y el desarrollo urbano; las cuales, acorde con Ramírez y Domínguez (2024)<sup>189</sup>, han provocado desplazamientos constantes de tierra, desechos humanos y otros sedimentos, desde las montañas y laderas de la cuenca del lago hacia el cuerpo hídrico: cada año, durante la temporada de lluvias, aproximadamente 100,000.00m<sup>3</sup> de residuos son depositados en este cuerpo de agua, fenómeno que propicia el azolve y la eutrofización del lago.

---

<sup>189</sup> Consultado en,

<https://www.sabermas.umich.mx/archivo/articulos/90-numero-12/181-el-lago-de-patzcuaro-un-lago-en-decadencia.html>

Estos factores, aunados al cambio climático, la sequía y la extracción ilegal de agua, han propiciado en el último siglo la disminución de más de 8m de profundidad este cuerpo hídrico, que ha significado la desaparición de la mayoría de las zonas someras que existían en sus márgenes y ha provocado diversas problemáticas de orden ambiental y sociocultural, entre ellas, la pérdida de la condición insular de las islas de Jarácuaro, Tzentzenguaro, Urandén de Morales, Urandén Carián, Tzipecua y San Pedrito, que figuran en la imagen de nuestro primer caso de estudio.

Según estos investigadores del Laboratorio de Biología Acuática de la Facultad de Biología de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, los humedales del lago, casi extintos en la actualidad, históricamente han cumplido una valiosa función ecológica como sitios de reproducción de la mayoría de las especies de peces y anfibios nativos de este cuerpo hídrico, que, además de su valor ecológico, poseen una gran importancia para la alimentación y la cultura de la región. Aunado a lo anterior, la transparencia del agua ha cambiado de 4 a 5m de visibilidad en el año 1930 a menos de 5cm en el 2024. Asimismo, ha incrementado el aporte de macronutrientes al lago, que ha provocado la proliferación de malezas acuáticas y microalgas tóxicas. Estos cambios ambientales, y muchos otros factores negativos al entorno, han provocado la disminución en el número de peces, aves, anfibios, reptiles, mamíferos y otras especies que lo habitan, al punto de encontrarse, muchas de ellas, en estado crítico de sobrevivencia y/o en riesgo de extinción.

## Revisitación geográfica

La metodología fotográfica de la revisitación geográfica del paisaje se entiende como el retorno a un lugar que ha sido estudiado en el pasado, aplicando procedimientos y/o empleando de nueva forma los resultados de investigaciones previas: fotografías, mapas, informes, diario de campo, etc., (Mathewson, 2010), con el fin de apreciar las transformaciones espaciotemporales de los paisajes *in situ*. (Works y Hadley, 2000).

En esta metodología, se destaca la perspectiva geográfico-cultural que pone énfasis analítico en las concepciones o expresiones con las que distintas sociedades transforman sus paisajes, de acuerdo con sus particulares formas de conocimiento, brindando particular importancia a los aspectos subjetivos, los cuales a menudo escapan a los datos convencionales de información geográfica: fisiográficos, demográficos, económicos (Fernández- Christlieb, 2006).

En este sentido, como parte del estudio de la imagen de nuestro análisis y en orden de fundamentar nuestro supuesto teórico del empleo de la fotografía como instrumento para el estudio y conservación del patrimonio, realizamos una revisitación geográfica al paisaje cultural representado, con el objetivo de evidenciar los cambios que este entorno ha sufrido con el paso del tiempo, como consecuencia de la actividad humana, los cambios climáticos, la desecación del lago, entre otros factores que han afectado de manera irreversible este entorno natural y cultural. (imagen 66)





**Imagen 66**

***Revisitación  
geográfica***

Arriba:  
Ca. 1936-1940  
Valdés Foto

Enmedio y abajo:  
2024  
Holguín. I.

Como un apunte a nuestro trabajo de investigación, cabe analizar las reflexiones de Massey (1996), Tuan (2001) y Lindón (2015), en Naranjo y Urquijo (2020), quienes afirman que, aun cuando el *paisaje* alude a una materialidad geográfica específica, para una comprensión integral y cultural de este concepto, es fundamental considerar que dicha materialidad implica la percepción de los individuos que se desenvuelven en ese lugar y que transforman el entorno; a los cuales, desde nuestra perspectiva, podemos agregar a todos aquellos individuos que -desde una postura de abordaje vivencial o científico- leen, interpretan y resignifican ese paisaje.

Para estos autores, el enfoque cultural del paisaje permite la comprensión de los rasgos materiales e inmateriales del espacio geográfico, que actúan como estructurantes de los discursos de identidad y de imaginarios con referentes en el entorno; y, en este proceso, es fundamental el reconocimiento de las valoraciones sensibles, éticas y estéticas, que realizan las personas que habitan esos sitios. Asimismo, afirman que los rasgos culturales en el paisaje contribuyen a la formulación de una memoria colectiva, con referentes en los hitos topográficos o geosímbolos paisajísticos. De tal forma, el estudio de los paisajes culturales permite una mejor comprensión de los factores que definen a la historia local, el arraigo, la territorialidad o el sentido de pertenencia a un lugar específico. (Massey, 1996; Tuan, 2001; Lindón, 2015; en Naranjo y Urquijo, 2020, p. 136-137)

Aunado a lo anterior, resulta valioso a nuestra investigación, reconocer que los paisajes culturales adquieren un sentido colectivo a través de las representaciones de estos que se formulan a partir de la memoria social. Es decir, los paisajes culturales son un elemento que permite que los referentes culturales

del pasado se hagan presentes: es el *aquí* y el *ahora* el que define o redefine lo que fue. Este tipo de historia, como construcción colectiva y cotidiana, atiende los intereses actuales de quienes la proyectan y se conecta con el imaginario social contemporáneo. (Sarlo, 2006; en Naranjo y Urquijo, 2020, p. 137)

Con todo lo anterior, puede considerarse que, con este tipo de estudios sobre los paisajes culturales, se contribuye a la comprensión de estos espacios como lugares profundamente humanizados, cargados de sentidos y valores locales. Asimismo, se estudian y registran experiencias y emociones históricas vinculadas al lugar, que revelan expectativas sociales cambiantes en torno a la naturaleza (Meyer y Youngs, 2018; en Naranjo y Urquijo, 2020, p.137)

## Caso de estudio # 2

**Título:** *San Pedrito – Lago de Pátzcuaro, Mich.*

**Autor:** Zavala Fot. (rúbrica). Atribuida a Gabriel Zavala Garibay

**Fecha:** Ca. 1930



**Imagen 67**

***San Pedrito – Lago de Pátzcuaro, Mich.***

Zavala Fot. (rúbrica). Atribuida a Gabriel Zavala Garibay

Ca. 1930

Medida: 8.5 x 13.8cm (inferida)

Fuente: Colección México en Fotos

## **Antecedentes históricos y descripción de la imagen**

El segundo caso de estudio de esta investigación (imagen 73), corresponde a una fotografía del paisaje natural y cultural del Lago de Pátzcuaro, Michoacán, México, que posee la firma “Zavala FOT.”.

En la esquina inferior derecha de esta fotografía, se aprecia un texto<sup>190</sup> manuscrito descriptivo del sitio registrado en la escena: “Sn. Pedrito -Lago de Pátzcuaro, Mich.-”. Espacio geográfico cultural situado en la zona sur de la cuenca del lago de Pátzcuaro, en el Estado de Michoacán de Ocampo, México; que corresponde a la extinta Isla de San Pedrito, donde actualmente se ubica el muelle que lleva el mismo nombre.

La escena documentada en la imagen, registrada -probablemente- desde un punto situado en la orilla del lago (imagen 74), con una perspectiva de sur a norte, nos permite una lectura general de los componentes naturales y arquitectónicos de esta isla y brinda un testimonio visual del estado de conservación de este espacio hacia las primeras décadas del S. XX.

Esta imagen, de forma coincidente con la fotografía de nuestro primer caso de estudio, fue localizada en el acervo digital de fotografía histórica “México en Fotos”<sup>191</sup>. En este mismo sitio de internet, fue adquirida una copia digital en alta resolución de la pieza original -a partir del pago económico de derechos de uso- con el objetivo de poder emplearla en nuestra investigación.

---

<sup>190</sup> Generalmente realizada sobre el negativo.

<sup>191</sup> <https://www.mexicoenfotos.com/MX14198202450204>

A la fecha de consulta <sup>192</sup>, el acervo referido no contaba con datos catalográficos generales sobre esta fotografía: autor, fecha de creación, técnica y tipo de material fotográfico, medidas, origen, etc. Al respecto, se realizó una petición formal de información a los administradores de este sitio, no obstante, manifestaron que no poseían ningún dato adicional sobre esta fotografía más que el archivo digital de acceso público.

Ante tal panorama -y como parte de nuestro proceso de investigación- realizamos un búsqueda documental de información sobre esta fotografía en diversos archivos históricos locales, nacionales e internacionales; tales como la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); la Mediateca del Archivo Fotográfico Histórico del Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL); el Archivo del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH); y el Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro, Michoacán; así como en archivos particulares, libros, artículos científicos y otras publicaciones.

Sin embargo, a pesar de que algunos de estos acervos cuentan con esta misma fotografía impresa y/o digitalizada, así como con otras imágenes que poseen la misma rúbrica (Zavala FOT.), estos sitios tampoco poseen información concluyente sobre el nombre y/u otros datos de este fotógrafo; únicamente se tiene referencia de su apellido (Zavala) a través de la firma inscrita en imagen.

---

<sup>192</sup> 1 abril de 2023.

En este sentido, en el marco temporal de nuestra investigación en torno a esta fotografía, nos resulta fundamental reconocer que, hoy en día, no hemos localizado datos concluyentes que nos permitan determinar, de manera fidedigna, el nombre de su creador; sin embargo, su autoría se atribuye a **Gabriel Zavala Garibay**, quien, según Martínez (2012), fue un fotógrafo que se estableció en Pátzcuaro durante las primeras décadas del S. XX.

Con relación al dato histórico del año de creación de esta fotografía tampoco poseemos información exacta; sin embargo, según Morales (2024 <sup>193</sup>), la construcción del espacio arquitectónico que figura en la imagen fue realizada hacia el año 1930, por lo cual, podemos determinar que esta toma fotográfica fue realizada posterior a esa época.

Por otro lado, no hemos podido obtener información veraz sobre la finalidad utilitaria de esta fotografía, no obstante, a partir de un análisis comparativo de esta imagen con otras piezas fotográficas formadas con la misma rúbrica (imagen 66) y que, además, poseen características similares en cuanto al contenido temático y región geográfica representada, técnica, formato, tipo de impresión, etcétera, podemos inferir que esta pieza pertenece -muy probablemente- a una serie de tarjetas postales fotográficas artísticas/promocionales de esta región de México, como la mayoría de las fotografías conocidas del mismo autor (imagen 75).

---

<sup>193</sup> Morales, J. Comunicación personal, 30 de octubre de 2024.

Juan José Morales Hernández, es el actual propietario del espacio geográfico que ocupó la antigua isla de San Pedrito. Es nieto de Procopio Hernández, quien laboró para la familia de Jorge Braniff como custodio de la isla durante las décadas de 1930-1950 y heredó los derechos de propiedad de la misma. (Véase pág. 363)





**Imagen 68**

***Ubicación geográfica del sitio de registro de la imagen:  
“San Pedrito – Lago de Pátzcuaro, Mich.”***

Zavala FOT. (rúbrica). Atribuida a Gabriel Zavala Garibay  
Ca. 1930

Realización: Iván Holguín (2024)





Imagen 69

**Tarjeta Postal Zavala FOT.**  
**30.- Lago de Pátzcuaro, Mich.**

Ca. 1908-1913

Medida: 8.8 x 13.8cm

Tarjeta postal fotográfica EKC Kodak Mexicana LTD.

Fuente: Colección particular Iván Holguín (2024)

## Relación intertextual con otras obras de la época



**Imagen 70**

***San Pedrito, Lago de Pátzcuaro, Mich.***

CEPSA

Ca. 1940

Técnica y medidas: desconocidas

Fuente: Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro

La fotografía siguiente (imagen 70), de forma coincidente con la pieza seleccionada como caso de estudio 2, corresponde a una escena del paisaje cultural de la isla de San Pedrito del Lago de Pátzcuaro, documentada hacia la primera mitad del S. XX.

Se trata una reprografía digital de una postal fotográfica realizada por la compañía editorial CEPSA<sup>194</sup>, que estuvo establecida en la Ciudad de México en

---

<sup>194</sup> Dato derivado de la presencia del sello de esta firma comercial en la imagen

esa época y produjo una amplia serie de postales fotográficas sobre paisajes, poblaciones, sitios históricos, arquitectura, pueblos indígenas y tradiciones de México.

Esta imagen, fue obtenida en el Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro; acervo que no posee información catalográfica general sobre esta pieza, como, origen, autor, técnica, fecha, etc. No obstante, en un estudio sobre los cuerpos de agua epicontinentales de México, realizado por Alcocer, J. y Bernal, F. (2009)<sup>195</sup>, en el que se aborda el lago de Pátzcuaro, se concluye que esta fotografía fue documentada hacia finales de la década de 1930.

Esta reprografía posee una baja resolución y escasa nitidez que dificultan la lectura, a detalle, de los diversos elementos que figuran en la escena; sin embargo, se pueden apreciar con claridad, el espacio arquitectónico habitacional rústico -y sus anexos- que se ubicó en esa isla, y diversos aspectos del entorno natural de ese espacio geográfico. Asimismo, se distinguen, al fondo del encuadre, algunos elementos montañosos de la región oeste de la ribera del lago. Destaca también el nivel del agua del lago que prevaleció en esa área del lago hacia esa época.

---

<sup>195</sup> Alcocer, J. y Bernal, F. (2009). Investigación a largo plazo en cuerpos acuáticos epicontinentales. En. *Revista Digital Universitaria*, 10 (8). DGSCA-UNAM.



**Imagen 71**

***Isla de San Pedrito, Lago de Pátzcuaro.***

Navarro Fot-

Ca. 1940

Técnica y medidas: desconocidas

Fuente: IIH. UMSNH. Colección Dr. Gerardo Sánchez

La presente fotografía (imagen 63), de forma coincidente con las dos imágenes anteriormente descritas (imágenes 61 y 62), nos presenta una escena de la otrora isla de San Pedrito del lago de Pátzcuaro documentada hacia las primeras décadas del S. XX.

La fecha de realización de esta toma fotográfica es imprecisa, sin embargo, al observar con detalle la escena nos percatamos que, en la isla de Janitzio, situada al fondo y a la izquierda del encuadre, no figuran indicios de la construcción del monumento a Morelos que tuvo comienzo en 1931; razón por la cual, inferimos que esta imagen fue registrada hacia finales de la tercera o inicios de la cuarta década de ese siglo.

Esta imagen, pertenece a la colección fotográfica “Dr. Gerardo Sánchez” del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Es una imagen digitalizada que no posee información catalográfica como nombre del autor, técnica, fecha u algún otro dato.

A partir de una revisión detallada de esta imagen, al someterla a un proceso digital de modificación de luminosidad y contraste, pudimos visualizar la rúbrica “Navarro Fot-“ debajo de texto descriptivo (en color blanco) que se encuentra en la esquina inferior derecha del encuadre. Navarro, fue un fotógrafo mexicano que estuvo activo durante las décadas de 1920 y 1940 en los Estados de Michoacán, Guerrero y Morelos. Su trabajo más conocido es una serie de imágenes de paisaje urbano y rural, algunas de las cuales fueron reproducidas como tarjetas postales.

En esta escena, en comparativa con la imagen anterior, destaca el drástico descenso del nivel del agua del lago.

Esta pieza, forma parte de una limitada cantidad de fotografías históricas sobre la isla de San Pedrito que se conservan en la actualidad, que dan testimonio del esplendor natural de este espacio geográfico previo a la pérdida de su condición insular y nos permiten una lectura comparativa de diversos aspectos de orden ambiental con relación a las otras fotografías referidas.

La imagen se observa sobreexpuesta en las zonas de altas luces y posee diversas veladuras, así como un conjunto de manchas puntiformes en el lado izquierdo del encuadre, las cuales, desde nuestra perspectiva, pudieran estar relacionadas con la presencia de hongos en el negativo. Asimismo, se observan diversas inscripciones de texto (ilegibles) caligrafiadas en el anverso del soporte, posiblemente realizadas con tinta, que se han filtrado al frente.

## **El abordaje artístico/estético**

### **Descripción técnica**

La imagen digital obtenida en el archivo “México en Foto” que nos ocupa como segundo caso de estudio, provista en archivo de formato JPEG con un perfil de color sRGB IEC61966-2.1 y dimensiones de 6432 x 4091 píxeles, presenta un alto nivel de nitidez en la generalidad del área de su campo visual.

No obstante, al observar a esta imagen a detalle, apreciamos una cantidad considerable de polvo, rayones y suciedad, los cuales, desde nuestro punto de vista, derivan de una inadecuada -o nula- limpieza de la fotografía original y/o del equipo electrónico empleado durante el proceso digitalización. Ante tal circunstancia y con la finalidad de optimizar la lectura de esta imagen, efectuamos una minuciosa restauración digital de la misma, la cual, subsecuentemente, emplearemos como objeto para nuestro análisis (imagen 77).

Con relación a los aspectos técnicos del material fotográfico de registro de esta imagen, teniendo como primer indicio la época en que fue realizada y a partir del supuesto de que esta pieza tuvo una finalidad utilitaria como tarjeta postal, aunado a la búsqueda documental de información en torno a los dispositivos y materiales fotográficos empleados en esta región geográfica durante las primeras décadas del S. XX; podemos sugerir, sin certeza categórica, que esta fotografía fue registrada en negativo de nitrato o acetato de celulosa, monocromático, blanco y negro, formato medio de 3.5” x 5.5”, sin referencia de ISO/ASA.

Asimismo, inferimos que la imagen fue positivada -muy probablemente- a través de impresión de contacto sobre una tarjeta postal EKC Kodak Mexicana

(plata y gelatina sobre papel, monocromático blanco y negro), formato 8.8 cm x 13.8cm (equivalente a una medida 3.5" x 5.5"), como otras piezas fotográficas conocidas y que aún se conservan de este autor, como la postal # 30 (imagen 66) "Lago de Pátzcuaro, Mich." que retrata un conjunto de ocho personas (tres mujeres y cinco hombres con sombreros típicos de la región), probablemente habitantes de alguna de las islas del lago, navegando a remo en el referido cuerpo hídrico en una canoa P'urhépecha tipo "tepari".

Esta fotografía, posee un revelado homogéneo, sin veladuras químicas, un contraste medio-alto, así como una gran definición focal y nitidez en todos sus planos, determinada por una alta profundidad de campo del objetivo óptico.

Sobre la marca y el modelo específico de la cámara empleada en el registro de esta fotografía, no hemos podido obtener, hasta el momento, información contundente. Sin embargo, el análisis de la imagen nos ha permitido derivar un dato técnico relevante vinculado con el equipo fotográfico de captura de la imagen: tomando como referencia el sitio de realización de la toma fotográfica y los diversos elementos geográficos que se aprecian en la escena, desde los primeros hasta los últimos planos del encuadre, efectuamos un estudio del ángulo de cobertura visual de esta fotografía a través de un trazado de líneas de visión sobre un mapa satelital de la zona<sup>196</sup>.

A partir de los resultados obtenidos (imagen 74), hemos deducido que esta fotografía, de forma coincidente con la fotografía de nuestro caso de estudio anterior,

---

<sup>196</sup> Obtenido en el software información geográfica satelital Google Earth.

posee un ángulo de visión de aproximadamente  $\pm 60^\circ$ . Con base en esta cifra, acorde con el estándar de los objetivos ópticos fotográficos de la época, podemos sugerir que la imagen -muy probablemente- fue realizada con un objetivo de 35-40mm de longitud focal.



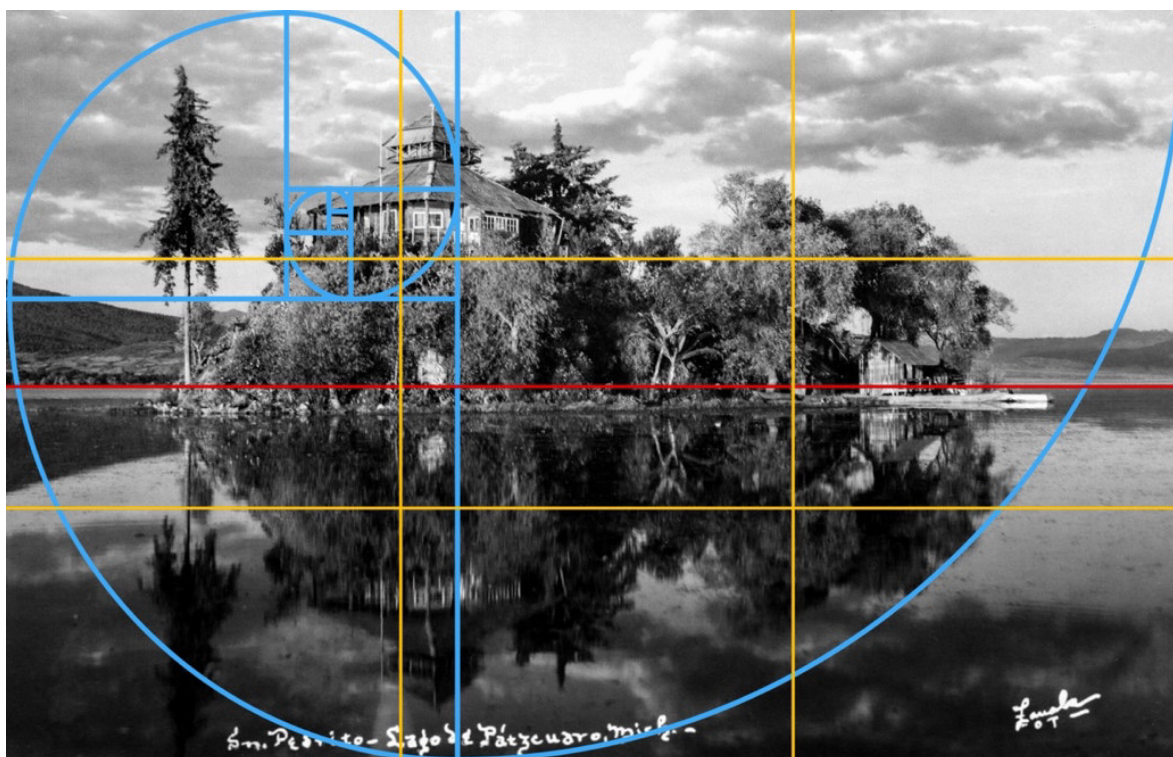
## Estudio de composición

En torno a la estructura compositiva de la presente fotografía, nos encontramos ante una imagen configurada a partir de un encuadre horizontal, en cuyo campo visual se dispone la escena registrada a través de un plano general, con vista del observador en picada. Al realizar un estudio de composición (imagen 76) de esta imagen, podemos observar el empleo de una intersección de líneas de división de tercios horizontales y verticales (líneas amarillas en la imagen 76), a la cual, desde nuestra perspectiva lectora, el autor de esta obra recurre (como *intentio auctoris*) para situar, en un primer orden de lectura, el elemento protagónico de la escena: el componente arquitectónico del paisaje cultural.

Aunado a lo anterior, podemos apreciar una singular disposición espacial de diversos elementos del encuadre a lo largo de un trazo espiral áureo (línea azul en la imagen 76); la cual, indistintamente de si fue realizada de forma intencional -o no- como estrategia compositiva, ofrece una interesante lectura de esta imagen y guía la mirada del espectador de forma armónica por el campo visual.

Al respecto, podemos comentar que estos recursos compositivos, de orden pictorialista, fueron empleados de forma común en la fotografía decimonónica y hasta las primeras décadas del S. XX, a los cuales se recurría de manera metódica y, *de facto*, academicista. (Newhall, 2002)

Asimismo, otro recurso compositivo que podemos observar es la simetría axial de la imagen, establecida a través de un eje horizontal central (línea roja en la imagen 76), que divide la escena en dos mitades (superior e inferior) relativamente similares, determinadas por el reflejo de la isla sobre el agua, con la cual el autor consigue un equilibrio visual en el encuadre.



**Imagen 72**

***Estudio de composición***

***San Pedrito – Lago de Pátzcuaro, Mich.***

Zavala Fot. (rúbrica). Atribuida a Gabriel Zavala Garibay)

Ca. 1910 / 1920

## **El componente poético**

La primera reflexión de orden estético que emana de esta fotografía del paisaje cultural de la región del lago de Pátzcuaro, nos posiciona en la percepción de esta imagen desde dos miradas distintas: a) la primera, que nos involucra en la contemplación de la belleza y majestuosidad del territorio natural documentado y su estado de conservación hacia las primeras décadas del S. XX; y la segunda, que nos posiciona en un estado de apreciación de la prolijidad del ejercicio creativo fotográfico y la contundencia visual de la imagen conseguida por su autor.

En este orden de ideas, la experiencia sensible relacionada con la percepción de la belleza natural de este territorio nos vincula con el pensamiento de Thoreau, en tanto la relación inmanente del ser humano con la naturaleza como un vínculo fundamental para el bienestar físico, espiritual y moral; y asimismo, en cuanto la apreciación de valor intrínseco de la propia naturaleza más allá de la utilidad (tangible o intangible) que esta pueda representar para la sociedad.

Aunado a lo anterior, la escena nos refiere a una poética de la intimidad: a la experiencia sensible vinculada con el espacio habitado, a la adaptación y ocupación del territorio aislado, separado de las comunidades, en solitud; a la búsqueda de la quietud y el contacto con la naturaleza como ejercicio ontológico.

## **El abordaje etnográfico/antropológico**

En torno al ejercicio interpretativo de la fotografía desde una perspectiva de orden etnográfico, en las siguientes líneas describiremos nuestras observaciones en torno a esta imagen, apreciada como una fuente de información documental e histórica que posibilita un acercamiento al contexto sociocultural que permeó en este territorio de Michoacán hacia la época de realización de la misma.

De tal forma, desde nuestra perspectiva, para una comprensión lectora de fondo de esta imagen, nos resulta necesario exponer algunos antecedentes históricos sobre la ocupación de las islas del lago de Pátzcuaro como espacio habitacional.

Acorde con Punzo (2024), las investigaciones arqueológicas realizadas en el lago de Pátzcuaro indican presencia humana en esta región desde hace -por lo menos- dos mil años. Por otro lado, Alcalá (2008) abona que hacia el S. XIII arribaron a esta zona grupos Chichimeca, llamados Uacúsecha -señores águilas- quienes, a través de conquistas y alianzas con los habitantes nativos que se encontraban establecidos al rededor del lago y en sus islas, configuraron el Señorío Tarasco, que posteriormente fue denominado P'urhépecha. Tres siglos después, durante la época del Virreinato Español, las islas ya habitadas del lago de Pátzcuaro tuvieron un considerable incremento en su número de pobladores, debido al arribo de grupos sociales de diversas zonas de la ribera del lago que se asentaron en ellas como una estrategia de sobrevivencia durante el periodo de conflicto social y armado que tuvo lugar en esta región en esa época. Asimismo, algunas otras islas, anteriormente no habitadas, fueron ocupadas con este mismo fin.

Durante ese periodo y hasta las primeras décadas del S. XX, las islas del lago de Pátzcuaro fueron habitadas exclusivamente por miembros del grupo étnico P'urhépecha, quienes desarrollaron en ellas sus viviendas, espacios ceremoniales y religiosos, así como sus actividades productivas: principalmente vinculadas con la pesca y la caza.

Posteriormente, durante la época de la posrevolución mexicana, dos de las islas menores del lago de Pátzcuaro: Tzipecua (antiguamente denominada "Tzipécuaro") y San Pedrito, fueron ocupadas por particulares -de origen no P'urhépecha- para la construcción de espacios privados de vivienda.

En la primera de ellas, según Martínez y Pérez (2020) fue edificada una casa de veraneo, llamada "Quinta Tzipecua", propiedad del General Francisco José Múgica Velázquez (1884-1954), quien fue gobernador de Michoacán (1920-1921) y jefe de operaciones militares (1939) en este mismo Estado durante la presidencia de Lázaro Cárdenas del Río. Acorde con estos autores, esta y otras quintas campestres se construyeron en Pátzcuaro durante esa época a la par de una serie de proyectos culturales que fueron fundamentados en la exaltación de una ideología nacionalista, considerando que "los poblados rurales ofrecieron un entorno que, a partir de los rasgos de tradición y cultura, permitieron la generación de un conjunto de representaciones que se convirtieron en un lenguaje reiterativo en los discursos políticos y la materialización de los ideales de la Revolución Mexicana" (p. 48)

La segunda de ellas, la isla de San Pedrito, según Morales (2024), fue ocupada hacia la segunda década del S. XX por el empresario mexicano-estadounidense Jorge Tomás Gerónimo Braniff Ricard (1874-1954), hijo de Thomas Braniff Woods (1830- 1905) y de Lorenza Ricard Werdalle (1845-1934), una de las

familias de empresarios más acaudalados e importantes de México durante la época del Porfiriato.

Sobre la cima de esta última isla fue edificada la cabaña de madera que se aprecia en esta fotografía, la cual, según Álvarez (2024<sup>197</sup>), por el tipo de diseño arquitectónico se infiere que se trató de una finca o casa de campo.

En la actualidad, como resultado de la desecación del lago, ambas islas (Tzipecua y San Pedrito) perdieron su condición insular. En el caso de la isla San Pedrito, este espacio ha sufrido diversos cambios en la configuración de su entorno natural y arquitectónico, así como en su función social, los cuales describiremos con mayor amplitud en los apartados siguientes.

---

<sup>197</sup> Álvarez, H. Comunicación personal, 01 de octubre de 2024.

## Ficha de análisis etnográfico



Imagen 73

***San Pedrito – Lago de Pátzcuaro, Mich.***

Zavala FOT. (rúbrica). Atribuida a Gabriel Zavala Garibay

Ca. 1910-1920

Restauración y ajuste digital

Medida: 8.5 x 13.8cm (inferida)

Fuente: Colección México en Fotos

### a) Identificación

- **Número de catálogo:** MX14198202450204
- **Origen**
  - Procedencia: Archivo fotográfico histórico “México en Fotos”

<https://www.mexicoenfotos.com/MX14198202450204>

- Pie de foto: Ninguno
- Soporte material: Digital
- Formato: Horizontal (3x2)
- Tamaño: 54.46 x 34.64 cm
- Resolución: 6432 x 4091 pixeles
- Formato: JPEG
- Perfil de color: sRGB IEC61966-2.1
- **Ficha técnica del original:**
  - Autor: Zavala FOT. (rúbrica). Atribuida a Gabriel Zavala Garibay
  - Título: Sn. Pedrito - Lago de Pátzcuaro, Mich.-
  - Fecha de la toma: Desconocida. Ca. 1910-1920
  - Lugar de la toma: Isla de San Pedrito, Lago de Pátzcuaro, Michoacán, México.
  - Técnica: Plata y gelatina sobre papel. Monocromática blanco y negro. Tarjeta postal fotográfica EKC. (atribuibles)
  - Formato: Horizontal (3x2)
  - Tamaño del original: 4x6 pulgadas (atribuible)
  - Resolución del original: No aplica
  - Formato de archivo: No aplica
  - Información de disparo: Desconocida
  - Equipo: Desconocido
  - Equipo adicional: Desconocido
  - Ángulo de cobertura del campo visual: 60°
  - Perspectiva: A nivel



- Plano de la toma: General
- **Tipología**
  - Tipo: Documental, artística.
  - Género: Paisaje
  - Técnica en el acabado: Desconocida
  - Finalidad: Tarjeta postal. Información deducida a partir de la comparativa de imágenes similares, halladas en diversos acervos históricos, rubricadas por el mismo autor, que fueron empleadas para tal finalidad postal.

#### **b) Descripción**

- **Tema o Situación:**
  - Descripción: Fotografía diurna. Isla arbolada, con edificaciones rurales (cabañas) y canoas, en paisaje lacustre montañoso.
- **Espacio representado:**
  - Descripción: Isla
- **Acciones:**
  - En primer plano: Ninguna.
  - En segundo plano: Ninguna.
  - En tercer plano: Ninguna
  - En el fondo: Ninguna.
- **Elementos:**
  - En primer plano: Manto acuífero reflejando la imagen de la isla y sus componentes paisajísticos naturales y antrópicos.

- En segundo plano: Formación geográfica tipificada como isla. En orden de importancia de lectura, destaca primeramente en la imagen, en la intersección de tercios superior izquierda de encuadre, una construcción rústica campestre típica, de dos niveles, construida con madera, tipo cabaña. En segundo nivel de lectura, destaca la vegetación del sitio, la cual, al detalle, se aprecia constituida por árboles de pino, sauce, fresno, encino y plantas de plátano. En tercer orden de lectura, en el tercio central derecho de la imagen, se aprecian dos construcciones (cabañas) de madera, de techo de dos aguas, situadas a la orilla del agua. Al lado de ellas se aprecian tres canoas.
- En fondo: Montañas y cielo con nubes (estratocúmulos)
- **Observaciones:**
  - Simbología: Paisaje cultural de la región lacustre de Pátzcuaro, Michoacán, México.
  - Otras: Inscripciones manuscritas en la imagen
    - a) Sn. Pedrito – Lago de Pátzcuaro. Mich-.
    - b) Rúbrica del autor: Zavala FOT-

**c) Autoría de la ficha**

- Nombre: Iván Holguín Sarabia
- Lugar: Pátzcuaro, Michoacán, México
- Fecha 30/10/2024

## El abordaje paisajista cultural

Desde una perspectiva lectora de orden geográfico/cultural, destaca en esta fotografía el paisaje intervenido por el ser humano, es decir, la presencia de elementos de orden antrópico (las edificaciones y las canoas) en articulación con el entorno natural (el lago, la isla y la vegetación).

En este sentido, esta imagen nos permite la apreciación de un *paisaje cultural claramente definido*, el cual, según Amores y Rodríguez Bobada (2003), deviene de un conjunto de prácticas sociales y nos muestra tanto la acción del ser humano en el entorno, así como la influencia del entorno mismo en la vida del ser humano.

Respecto a la significación de los componentes de este paisaje cultural de registrado en esta fotografía, podemos destacar lo siguiente:

- a) El componente geográfico. Como indicamos anteriormente, en la imagen se encuentra documentada la otrora existente Isla de San Pedrito, del lago de Pátzcuaro, Michoacán, México. La cual, a la fecha de realización de esa fotografía (Ca. 1910-1920), conservaba su condición insular y se localizaba a unas decenas de metros de la zona del litoral de este cuerpo hídrico. En la imagen se aprecia una amplia superficie de agua que, hacia esa época, circundaba la isla; cuyo acceso debía realizarse a través de canoas o botes de madera.
- b) La flora como componente del paisaje, se encuentra representada en la imagen a través de diversas especies nativas de árboles (pinos, encinos, sauces, fresnos) de gran importancia ecológica y forestal en la región. Asimismo, se aprecian otras especies de vegetación

introducidas, entre las cuales, destacan algunos bananeros, cuya función pudo haber sido, además de alimentaria, de tipo ornamental.

- a) Con relación a los elementos arquitectónicos del paisaje cultural, destaca en la escena la existencia de una estructura habitacional, rústica, construida en madera, tipo cabaña, de planta radial (Álvarez, 2024), que posee un mirador panorámico en su segundo piso.
- b) En cuanto a la valorización de los elementos simbólicos del paisaje registrado en la imagen, nos resulta fundamental destacar su valor natural y sociocultural hacia la época en que fue realizada esta fotografía; en un momento histórico de las primeras décadas del S.XX, cuando los componentes de este espacio geográfico y del lago de Pátzcuaro aún se encontraban en un óptimo estado de conservación.

En contraste con lo anterior, nos resulta útil mencionar que, acorde con Alcocer, J. y Bernal, F. (2009), a partir de la tercera década del S.XX, el lago de Pátzcuaro inició un acelerado proceso de degradación, provocado principalmente por causas antropogénicas y naturales. Derivado de ello, en la actualidad, este emblemático cuerpo hídrico, reconocido internacionalmente como sitio *Ramsar*<sup>198</sup>, atraviesa por un estado de crisis ambiental que ha sido resultado de una amplia serie de factores

---

<sup>198</sup> *Ramsar* es una convención internacional para la conservación y el uso racional de los humedales, específicamente aquellos que son de importancia para las aves acuáticas. Fue aprobada en 1971 en la ciudad de Ramsar, Irán, y es un tratado intergubernamental que busca la protección de estos ecosistemas a través de la cooperación internacional y acciones locales y nacionales. (Información obtenida en, <https://www.ramsar.org/es>)

socioeconómicos y climáticos que ponen en riesgo la permanencia de este importante manto acuífero que es esencial para la vida natural y para la identidad cultural de los habitantes de esta región geográfica de México.

La evidencia más notable de esta crisis ambiental se manifiesta principalmente en la drástica reducción del espejo de agua del lago. Según datos oficiales de la Secretaría de Medio Ambiente de Michoacán (2024), este cuerpo hídrico ha disminuido drásticamente su superficie en más de un 42% en las últimas tres décadas, y ha pasado de poseer 1,1837 hectáreas en el año de 1990, a 6,833 hectáreas en el 2024, debido a causas multifactoriales entre las cuales sobresalen, la sequía, la sobreexplotación y extracción ilegal de agua, la instalación de ollas de agua que interceptan los escurrimientos naturales de agua al lago, el bloqueo de manantiales y veneros que abastecen de manera natural al lago, el vertido de aguas residuales sin tratar, entre otros,

Asimismo, según el *Programa de Recuperación de la Cuenca del Lago de Pátzcuaro* (IMTA-FGRA, 2007), otros de los principales indicadores de deterioro ambiental y por tanto del paisaje natural y cultural y de la dinámica ecológica de la región, perceptibles desde finales de la primera década de este siglo y en aumento en la actualidad, se cuentan los siguientes:

- La deforestación. Se han perdido más de 11,000 hectáreas de bosque, debido, principalmente, a los incendios forestales y a la explotación ilegal de madera.
- El cambio de uso y manejo inadecuado del suelo, en su mayoría ilegal, debido al significativo incremento de la explotación agrícola y ganadera de

tipo extensivo sin prácticas conservacionistas. Por ejemplo, los cultivos de aguacate y berries.

- La erosión del suelo. En la actualidad más de 90% de los suelos de la cuenca del lago presentan cierta afectación, debido, principalmente a la deforestación.
- El azolve del lago, provocado, primordialmente, por la erosión de los cuerpos montañosos de la cuenca.
- La reducción de la extensión del espejo de agua y profundidad del lago.
- Contaminación del lago, debido que casi la totalidad de las aguas residuales de las zonas urbanas y rurales se vierten directamente al lago, sin tratar o con un tratamiento muy deficiente.
- Falta de infraestructura de saneamiento.
- Contaminación del suelo y el aire, debido al alto porcentaje de basura que no se colecta y se vierte directamente al suelo o se quema.
- Caída de la producción pesquera. Por efecto de la utilización de artes de pesca inadecuadas, la introducción de especies exóticas (trucha, carpa, mojarra, etc.), la sobreexplotación pesquera (en especial del pescado blanco) y las alteraciones del hábitat (turbidez, salinidad, lirio, entre otras)

.

## Revisitación geográfica

A partir de diversas exploraciones que hemos realizado *in situ* al espacio geográfico de la otrora isla de San Pedrito -entre los años 2001-2024- y con base en un análisis de nuestras observaciones en comparativa con la fotografía de nuestro análisis, podemos constatar el notable deterioro que ha sufrido este espacio geográfico-cultural en los últimos 100 años.

Fenómeno que, como comentamos anteriormente, según Alcocer, J. y Bernal, F. (2009), tuvo un comienzo significativo a partir de la tercera década del S. XX. con la desecación de las zonas someras del sur del lago, entre las cuales se localizaba esta isla, que repercutió en la pérdida de la condición insular de la misma y continuó con el paulatino y constante deterioro ambiental de su entorno natural a lo largo de las décadas consecutivas. Sin embargo, el mayor impacto ambiental y cultural en este sitio y del resto de la cuenca del lago de Pátzcuaro, ha sido más notable a partir de la primera década del S. XXI, como resultado de un drástico y acelerado proceso de desecación de la generalidad de este cuerpo hídrico, provocada por la actividad humana, el cambio climático y la sequía de los últimos años, entre otros múltiples factores, descritos ampliamente con anterioridad- que han afectado este entorno natural.

A partir del análisis de esta fotografía, hemos podido elucidar que, el espacio arquitectónico originalmente edificado por Braniff en la cima de esta isla correspondió originalmente a una construcción rústica, tipo cabaña, elaborada con materiales típicos de la zona (principalmente madera), de estilo no nativo de la

región, de planta radial y con un mirador panorámico en un segundo nivel con techo de cuatro aguas (Álvarez, 2024).

Por otro lado, durante nuestro trabajo de revisitación geográfica hemos podido constatar que el espacio arquitectónico original ha desaparecido.

Según Morales (2024), hacia 1940, tras la pérdida de condición insular de este espacio geográfico, el sitio fue abandonado por Braniff y fue saqueado por los lugareños, dando un lugar a su deterioro físico.

Tras la partida de Braniff, según Morales (2024), un predio adjunto a San Pedrito fue cedido como indemnización a Procopio Hernández, quien fue custodio y jardinero de esta propiedad durante los años de posesión de Braniff. Décadas más tarde, la familia de Hernández inició un proceso legal de adjudicación de este sitio, que culminó en el año de 1992 con la cesión de derechos de uso de este espacio geográfico por parte de las autoridades comunales y federales.

Posteriormente, en el año 2000, este espacio -en ruinas- fue sometido a una reconstrucción arquitectónica total por su actual propietario, el Sr. Juan José Morales Hernández (nieto de Procopio Hernández), quien, para tal labor, se inspiró -justamente- en la fotografía de Zavala de nuestro análisis.

En este proyecto, se mantuvo parcialmente el estilo arquitectónico de la construcción, no obstante, se emplearon materiales modernos (concreto, tabique, metal y teja) para la edificación del nuevo inmueble (imagen 78), pensando en una mayor durabilidad de este, el cual, se conserva hasta el día de hoy, aunque en un estado de reciente deterioro por la falta de uso regular.

En la actualidad, aledaño a este espacio geográfico se han construido diversos espacios habitacionales, turísticos, comerciales y de esparcimiento: casas,



cabañas para hospedaje, negocios de artesanías, tiendas, restaurantes, salones y jardines de eventos, etc.

Asimismo, adjunto se localiza uno de los principales embarcaderos del lago de Pátzcuaro, denominado Muelle San Pedrito, el cual, es uno de los principales sitios desde el cual se realiza el traslado de pasajeros y mercancías a las islas de Janitzio, Tecuena, Yunuen y Pacanda.

De igual forma, al lado de este sitio, se sitúa una de las escasas plantas tratadoras de aguas residuales de la región del lago, que recibe la mayor parte de la descarga de aguas negras de la ciudad de Pátzcuaro y de algunas comunidades aledañas; la cual, opera de manera deficiente o casi nula desde hace décadas y realiza el vertido de aguas -muy pobremente tratadas- directamente al lago, en un área situada unas decenas de metros adelante de San Pedrito.

Derivado de ello, nos resulta necesario cuestionarnos, para responder en nuestras conclusiones:

- ¿Qué transformaciones culturales ha experimentado la sociedad que habita y/o hace uso de este sitio geográfico, derivadas de los cambios ambientales y ecológicos que ha franqueado su entorno natural por causas antrópicas?
- ¿De qué manera las condiciones socioculturales de cada época han propiciado la transformación ambiental de este entorno?
- ¿Es posible propiciar un estado colectivo de consciencia social que favorezca a la preservación del patrimonio?

- ¿En qué estado de conciencia, nos sitúa la percepción del patrimonio a través de la fotografía en un pasado reciente en pleno estado de conservación y su comparativa con su actual condición de deterioro?
- Acorde a nuestra época, en un momento histórico en que la imagen fotográfica y los medios audiovisuales son un producto de consumo y desecho *cuasi* inmediato, en una sociedad de sobresaturado imaginario, ¿cuál será el posible alcance de nuestro postulado en torno a la salvaguarda del patrimonio a través de la fotografía como memoria social y como instrumento para la concientización social?
- ¿Hemos conseguido articular una estructura metodológica para la interpretación de la imagen fotográfica y para su expresión creativa que sirva para tal fin?
- ¿Cuáles son nuestros avances y resultados de nuestra investigación en esta materia?



**Imagen 74**

**Revisitación  
geográfica  
Comparativa**

Arriba:  
Ca. 1910-1920.  
Zavala

Abajo:  
2024.  
Holguín, I.

### Caso de estudio # 3

**Título:** *Janitzio, México*

**Autor:** Edward Weston (1886–1958)

**Fecha:** 1926



**Imagen 75**

***Janitzio, México***

Edward Weston

1926

Plata y gelatina sobre papel

Imagen: 18.9 × 23.9 cm (7 ½" × 9 7/16")

Montaje: 31.2 × 40.6 cm (12 5/16" × 16")

Impresión: Brett Weston 1953. Edición: 1/6

Fuente: Art Institute of Chicago

## Antecedentes históricos y descripción de la imagen

El tercer caso de estudio de esta investigación (imagen 75), corresponde a una imagen de autoría del fotógrafo estadounidense Edward Henry Weston “**Edward Weston**” (1886–1958) <sup>199</sup>, realizada hacia las primeras décadas del S. XX, que documenta el paisaje natural y cultural de la isla de Janitzio y de la zona este de la ribera del Lago de Pátzcuaro, Michoacán, México.

Según la información catalográfica de esta fotografía, resguardada en el repositorio multimedia del *Art Institute of Chicago*<sup>200</sup>, la pieza física original posee al frente, manuscrito en grafito sobre el soporte, abajo a la derecha de la imagen, el texto "EW1926"; nomenclatura constituida a partir de las iniciales del autor y el año de creación de la obra. Asimismo, adherido en el anverso del soporte principal, pose un soporte secundario en el que -entre otros datos que expondremos en el apartado correspondiente- se encuentra el texto manuscrito, en tinta negra, “Janitzio, México, 1926”.

La escena, registrada desde un punto alto de esta isla, con una perspectiva visual hacia el noreste (imagen 76), ofrece una lectura de diversos componentes del patrimonio cultural y natural de esta región de México, en la que sobresale, en primer orden, un conjunto de casas habitación como elementos simbólicos de la arquitectura tradicional o vernácula de esta comunidad étnica; y en segundo orden, diversos elementos geográficos de la cuenca del lago: el cuerpo hídrico; la ribera en

---

<sup>199</sup> 24 de marzo de 1886, Highland Park, Illinois, EE. UU. – 1 de enero de 1958 (71 años), Carmel Highlands, California, EE. UU..

<sup>200</sup> <https://www.artic.edu/artworks/120829/janitzio-lake-patzcuaro>

la zona de las poblaciones de Ihuatzio, Cucuchucho y Ucasanástacua; así como el cerro Tariáqueri y otros cuerpos montañosos. Elementos que describiremos con amplitud en los apartados correspondientes.

Edward Weston, es considerado uno de los exponentes más representativos de la corriente *Straight Photography* y uno de los fotógrafos norteamericanos más innovadores e influyentes del S. XX. Fue cofundador del *Group f/64* (1932) junto con Paul Strand, Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Swift y Willard Van Dyke.

Inició tempranamente su carrera fotográfica (1902) en la escuela de la Fotografía Pictorialista, y hacia 1911 abrió al público su primer estudio de retrato en Glendale, California. Posteriormente, en 1914, fue miembro fundador del colectivo *Los Angeles Camera Pictorialist*. No obstante, al inicio de la década de 1920, evolucionó en su concepción artística hacia una fotografía objetiva y abstracta y se vinculó con la corriente de la *Straight Photography* a partir de las enseñanzas de Alfred Stieglitz, con la intención estética de conseguir una imagen poética que se extendiera más allá del tema y de la superficie de la realidad y capturara la “esencia” de lo fotografiado, que habría de ser desvelada por el observador (Newhall, 2002). Esta corriente, tendía a la búsqueda de composiciones basadas en la geometría y en los contrastes de luz, y destacaba los planos cercanos de los objetos de modo que su forma y textura adquirían protagonismo.

En el año de 1921, Weston conoció a la italiana Assunta Adelaide Luigia Modotti “Tina Modotti”, quien fue su musa, discípula y colega de Fotografía y pareja sentimental; con quien estableció un fuerte lazo profesional que marcaría de manera definitiva la vida y el trabajo artístico de ambos creadores.



El 30 de julio de 1923, Weston, emprendió su primer viaje a México en compañía de su primogénito E. Chandler Weston y Tina Modotti. Durante ese proceso, Weston y Modotti se vincularon estrechamente con el colectivo de artistas locales y extranjeros de la época, entre los cuales se encontraban Diego Rivera, Frida Kahlo, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Clemente Orozco, Nahui Ollin, entre otros; relaciones que favorecieron a su desarrollo profesional en un contexto cultural y social de un México postrevolucionario y de finales del modernismo.

Durante esa estancia, que duró un año y medio, Weston realizó un par de exposiciones en *The Aztec Land Gallery*<sup>201</sup> que fueron positivamente recibidas por los críticos de arte de la época. Al respecto de la apreciación de su obra, Marius de Zayas Enríquez y Calmet *dixit*: "La fotografía está empezando a ser fotografía, porque hasta ahora solo ha sido arte" (Mora,1995).

A finales de 1924 Weston regresó con su hijo a Estados Unidos y estableció su estudio en San Francisco, California. En agosto de 1925, retorna a México -en compañía de su hijo Brett Weston- y realiza con Tina Modotti una exposición colectiva de sus obras.

En mayo de 1926, Weston firmó un contrato profesional para realizar las fotografías del libro *Idols Behind Altars* de la antropóloga y escritora mexicana Anita Brenner, que sería publicado hasta 1929. Para este trabajo Weston y Modotti realizaron un recorrido fotográfico por Oaxaca, Puebla, Jalisco, Guanajuato y

---

<sup>201</sup> Situada en la calle de Francisco I. Madero 24, en el centro histórico de la Ciudad de México. Las exposiciones fotográficas realizadas por Weston en esta galería son interés en la historia de la fotografía en México por tratarse de unas de las primeras exhibiciones de fotografía autoral en el país.

Michoacán, con la encomienda de documentar las iglesias, retablos, artesanías y objetos prehispánicos más representativos de esos estados.

Durante su viaje por Michoacán, a la par del trabajo comisionado y con un interés artístico personal, Weston y Modotti realizaron una serie de fotografías sobre la región de Pátzcuaro, entre ellas, la fotografía de la isla de Janitzio que abordamos en este caso de estudio (imagen 75) y otras piezas que fueron descritas en capítulos anteriores (imágenes 17, 18 y 65).

En noviembre de 1926, luego de una ruptura sentimental con Modotti, Weston retorna definitivamente a su país para continuar su trayectoria fotográfica. Jamás regresó a México.





**Imagen 76**

***Ubicación geográfica del sitio de registro de la imagen:  
“Janitzio, México”***

Edward Weston

1926

Realización: Iván Holguín (2024)

## Relación intertextual con otras obras de la época



**Imagen 77**

*Janitzio, México*

Tina Modotti

1926

Plata y gelatina sobre papel

Imagen: 18.9 × 23.9 cm (7 1/2" × 9 7/16")

Colección: Ricardo B. Salinas Pliego

La siguiente fotografía (imagen 77), vinculada con nuestro tercer caso de estudio, nos presenta una escena del paisaje cultural de la isla de Janitzio y la zona noreste de la ribera del lago de Pátzcuaro, que fue documentada en el año de 1926 por la

fotógrafa Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini (1896-1942), conocida como Tina Modotti.

Esta autora, de origen italiano, es una de las fotógrafas vanguardistas más reconocidas de México en el S. XX y asimismo se desempeñó como modista, actriz, modelo, musa de artistas, enfermera y activista política.

Se estableció en nuestro país entre 1922-1930 y 1939-1942. Fue alumna, colega y pareja sentimental de Edward Weston, con quien estableció un estudio fotográfico en la Ciudad de México, a través del cual, realizaron diversos proyectos artísticos y comerciales.

Su estilo fotográfico inició en la Fotografía Directa o *Straight Photography*, influido por la visión de Weston, y posteriormente evolucionó a la Fotografía Social que surgió de su compromiso ideológico con la clase trabajadora y los grupos sociales vulnerables. Es considerada precursora del fotoperiodismo crítico en México<sup>202</sup>.

Esta fotografía, es una de las pocas imágenes conocidas de Modotti de tipo paisajista cultural sobre la región de Pátzcuaro. Fue realizada durante sus incipientes años de carrera fotográfica, aun siendo aprendiz y colaboradora de Weston, durante el viaje que ambos emprendieron para el registro fotográfico comisionado para el libro de Brenner.

Con base en un análisis técnico de esta fotografía y la pieza que nos ocupa como tercer caso de estudio, podemos afirmar que la fotografía de Modotti fue

---

<sup>202</sup> INBAL (2019). *La mirada revolucionaria de Tina Modotti capturó en imágenes buena parte de la esencia de México*. Boletín No. 1261.

realizada en la misma fecha y desde el mismo espacio físico, pero minutos previos a la fotografía de Weston y con distinta perspectiva y orientación geográfica debido al giro de la cámara de gran formato sobre el tripié. Dato que se fundamenta a través de la presencia, en ambas imágenes, de los algunos espacios arquitectónicos y elementos del entorno geográfico (como el trazo de las corrientes de agua en el lago); y la coincidencia exacta de las mismas líneas de paralelaje óptico; así como a través de la comparación de la proyección general de las sombras de los espacios arquitectónicos, derivada de la iluminación natural por la posición del sol (al este) y la ubicación geográfica del sitio, que fueron corroboradas *in situ*.

Reconocemos en esta obra sus cualidades técnicas y su valor histórico, documental y artístico, y habremos de emplearla como un referente en nuestra investigación, no obstante que el desarrollo del caso de estudio 3 se emplaza en la fotografía de Weston por responder de manera más amplia a las características del método transdisciplinar propuesto en nuestros objetivos y por haber sido descubierta en el muestreo y comenzado su análisis con antelación a esta pieza de Modotti.

## El abordaje artístico/estético

### Descripción técnica

Acorde con los datos catalográficos de la presente fotografía<sup>203</sup>, es relevante destacar que la creación de esta pieza tiene lugar en dos momentos históricos distintos. El primero, en 1926, que corresponde al año de captura de la imagen, efectuada por Edward Weston en la Isla de Janitzio, Pátzcuaro, México. Y el segundo, casi tres décadas después, en 1953, que corresponde al año de impresión de una serie de seis ejemplares de esta imagen, realizada por su hijo E. Brett Weston en el estudio que ambos compartieron en Carmel, California, E.E.U.U.; en un proceso seleccionado y dirigido por el propio autor. En el anverso, esta pieza fotográfica posee las siguientes inscripciones:

Adherido al centro del soporte principal, en un soporte secundario maquilado en imprenta, en tinta negra, el texto:

*The Photographs of Edward Weston.*

*A comprehensive series of 830 photographs selected by Edward Weston in 1953 as representative of his life's work, and printed under his direction by Brett Weston.*

*This print is one of an edition of six from the negative.*

*No. 1L. (número de serie, mecanografiado en tinta negra)*

*Title: Janitzio, Mexico, 1926. (manuscrito en tinta negra)*

---

<sup>203</sup> <https://www.artic.edu/artworks/120829/janitzio-lake-patzcuaro>

Manuscrito en grafito, en el centro del soporte principal, en un círculo, el número: 17 (nomenclatura no descifrada)

Manuscrito en grafito, en la parte inferior derecha del soporte principal, se lee: 59.648 / RX 3032 (nomenclatura no descifrada)

Según Newhall (1984), Weston viajó a México en 1923 con una cámara *Seneca View*<sup>204</sup>, de formato 8x10" (imagen 78), con varios objetivos ópticos, entre los cuales se encontraban un *Graf Variable 14-16inch (35-40mm) f/3.8-4.5* y otro *Wollensak Verito 18" (45.7mm) f/4*<sup>205</sup>. También vino a México con una cámara de la marca *Graflex*, de formato 3¼ x 4¼", con un objetivo Tessar f/4.5, que empleó para realizar retratos.



**Imagen 78**

**Edward Weston**

Tina Modotti

1924

Plata y gelatina sobre papel.

18.7 x 22.5 cm

Colección:

Museum of Modern Art, MoMA

---

<sup>204</sup> Producida por la *Seneca Camera Manufacturing Corporation*, en Rochester New York, E.E.U.U.

<sup>205</sup> Objetivos de características pictorialistas que ofrecían un foco suave y bordes difusos.



A partir de entonces, Weston estableció un nuevo método de trabajo, optó por las copias de contacto en lugar del positivado por proyección, prefirió la definición del papel plata/gelatina a cambio del difuso platinotipo y reemplazó sus costosos objetivos fotográficos pictorialistas por una óptica tipo *Rapid Rectilinear*, barata y súmamente nítida, de marca desconocida, que fue su objetivo predilecto durante muchos años, el cual, se conserva actualmente en el Museo George Eastman, en Rochester, Nueva York, EEUU (Newhall, 1984)

Con base en estos antecedentes y a partir del análisis de las características técnicas específicas de esta imagen, como son, el tamaño del formato de impresión (7 1/2" x 9 7/16"), la alta nitidez, la gran profundidad de campo y la casi imperceptible deformación geométrica, podemos inferir que esta fotografía fue realizada -muy probablemente- con el equipo *Seneca* y el objetivo óptico rectilíneo antes mencionados. Asimismo, podemos inferir que esta pieza fotográfica, como una gran mayoría de imágenes que Weston realizó con equipo fotográfico de gran formato, fue impresa por contacto de negativo sobre papel de plata y gelatina.

La fotografía empleada para este estudio, obtenida en el repositorio multimedia ya referido, corresponde a imagen digital en blanco y negro, en formato JPEG, con un perfil de color sRGB IEC61966-2.1, que posee una medida de 843 pixeles (de 29.74 cm) de ancho x 670 pixeles (23.64 cm) de altura, y una resolución de 72 ppi.

La imagen digital evidencia que la pieza original se encuentra en un buen estado de conservación general, debido a que no se aprecian marcas de deterioro físico; no obstante, al observar a detalle, encontramos una abundante cantidad de partículas (polvo y otros elementos) que pudiesen provenir de una inadecuada

limpieza de la fotografía original y/o del equipo electrónico empleado en el proceso de digitalización, o bien, pudieran ser partículas adheridas a la emulsión del negativo, provenientes de los líquidos del revelado, y que, en este último caso, suelen visibilizarse con facilidad en el positivo en consideración de tratarse de una impresión por contacto. Asimismo, la imagen presenta algunos rayones de dimensiones menores en diversas partes de su campo visual.

Ante tal circunstancia, con la finalidad de eliminar estos “desperfectos” y optimizar la lectura de esta imagen, efectuamos una minuciosa edición digital de la misma, cuyo resultado emplearemos subsecuentemente como objeto para nuestro análisis (imagen 80).

Esta fotografía, como otras obras de Edward Weston, se caracteriza por su alto contraste y su geometría estructural. La imagen, posee gran definición focal en todos los planos del campo visual. En ella, se aprecia una amplia zona de altas luces -tendientes al blanco- en el tercio horizontal central del encuadre. Asimismo, se observan áreas de sombras densas -con buen detalle visual- en la mitad inferior, así como en el tercio horizontal superior del encuadre; las cuales, derivan de la iluminación natural de la escena, a contraluz.

Destaca en esta fotografía, así como en la mayoría de la obra de Weston, un impecable manejo técnico en todos sus procesos: la composición, la captura de la imagen, el procesado del negativo, el positivado e, incluso, el montaje.

Con relación a los aspectos técnicos del material fotográfico de registro de esta imagen, teniendo como antecedente el año (1926) y el equipo (Seneca View 8x10”) con el cual fue realizada la toma, y con base en las anotaciones de Newhall (1984), podemos sugerir, sin certeza categórica, que esta fotografía pudo ser haber



sido registrada en negativo de acetato de celulosa, *Agfa Isopan*, monocromático, blanco y negro, formato 8x10", ISO 25.

Asimismo, tomando como antecedente el año de impresión de la pieza (1953), inferimos que la imagen fue positivada por contacto sobre papel de plata y gelatina *Kodak Azo*, monocromático blanco y negro, como la mayoría de las piezas fotográficas de Weston realizadas a partir de la segunda mitad de la década de 1920 Newhall (1984).

## **Estudio de composición**

La presente fotografía que nos ocupa como tercer caso de estudio de esta investigación, es una imagen configurada a partir de un encuadre horizontal, en cuyo campo visual se dispone una escena registrada a través de un plano general desde un punto de vista del observador en picada.

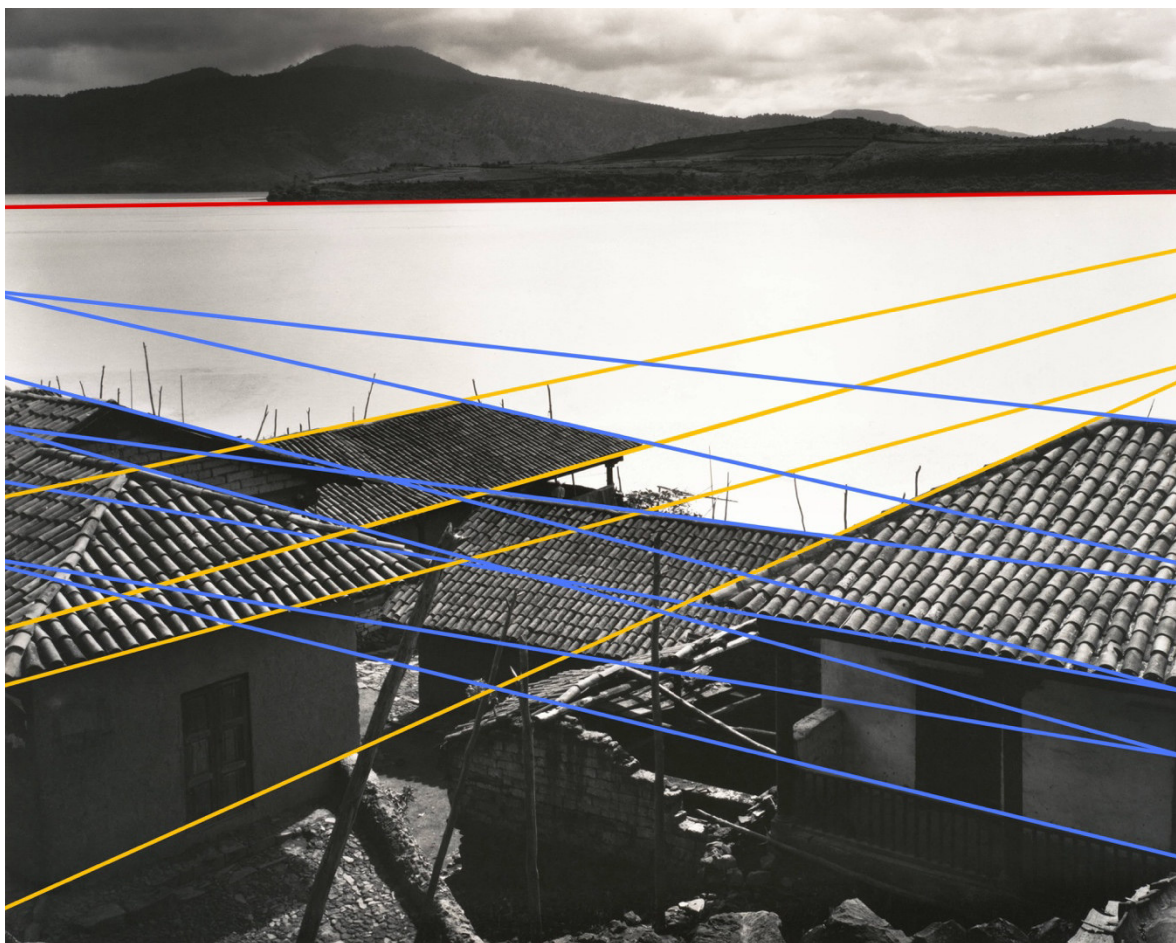
El análisis de la estructura compositiva de esta pieza (imagen 79), nos remite a una composición geométrica irregular de sujeto desplazado, en la que destacan, en primer orden de lectura y en los primeros planos situados en la mitad inferior del encuadre, los elementos arquitectónicos documentados en la escena, dispuestos en una perspectiva oblicua aérea determinada por un conjunto de líneas convergentes hacia los extremos izquierdo y derecho del campo visual (líneas azules y amarillas, respectivamente, en la imagen 79), cuyos vértices se sitúan fuera del encuadre.

En segundo término, en los planos medios de la escena, situados en la zona del tercio horizontal central del encuadre, sobresale el cuerpo hídrico del lago de Pátzcuaro, que ocupa una amplia área de espacio negativo, definida por una alta iluminación tendiente a la sobreexposición en su zona central, que delimita las zonas de alto contraste -superior e inferior- de la fotografía.

En tercer término, se aprecia la línea de horizonte del paisaje (línea roja en la imagen 82), situada en el extremo superior a una altura de  $\frac{1}{5}$  del encuadre. Asimismo, en los planos del fondo, situados en la misma zona, se aprecian diversos componentes geográficos de los cuerpos montañosos de la región de la cuenca del lago.

Sobresale en esta fotografía de Edward Weston, el empleo de una composición libre, fresca, tendiente a esa “nueva objetividad” arraigada en la obra de este artista vanguardista del S. XX, fuera del margen de las estructuras pictorialistas que prevalecían en la fotografía durante esa época.

Otros elementos estructurales de la imagen que destacan en esta fotografía son: el ritmo visual, determinado por los elementos geométricos que delimitan los tejados de las casas; asimismo, el equilibrio asimétrico de la escena, conseguido, principalmente a través del desplazamiento espacial del motivo en la composición y por la propia naturaleza inorgánica del mismo; y, por último, la armonía entre los elementos inorgánicos y orgánicos del paisaje.



**Imagen 79**

***Estudio de composición***  
***Janitzio, México***

Edward Weston  
1926

Plata y gelatina sobre papel

Imagen: 18.9 x 23.9 cm (7 1/2" x 9 7/16")

Montaje: 31.2 x 40.6 cm (12 5/16" x 16")

Impresión: Brett Weston 1953

Edición: 1/6

Fuente: Art Institute of Chicago

## El componente poético

*La cámara debe ser utilizada para un registro de vida,  
para expresar la misma sustancia  
y quintaesencia de la cosa misma,  
se trate de acero pulido o de carne palpitante . . .*  
**Edward Weston**

Uno de los aspectos ineludibles en el análisis de esta obra de Weston, así como en la mayoría de su producción artística, es la apreciación de una notable *intentio auctoris* que vincula de manera simbiótica el componente *estético* del tema con la *técnica fotográfica* en todos los procesos implícitos en la realización de la imagen: desde la selección/concepción del motivo; la observación/análisis crítico de la escena; la estructuración/composición de la imagen; la operación/manipulación del equipo para la captura; hasta la materialización de la copia a través de la impresión y el montaje.

Es decir, en la obra de Weston, *estética* y *técnica* se amalgaman y constituyen una unidad de valor simbólico y un componente sustancial para la expresión poética fotográfica, intencionados por su autor en un ejercicio artístico para el registro, la representación y la recreación de la realidad a través de la imagen.

Newhall (1984) afirma que Weston desarrolló esta tendencia creativa en la fotografía a un nivel de virtuosismo. Consciente de que la cámara es un artefacto que consigue ver “más allá” (y de forma distinta) que el ojo humano, Weston, a través de un meticuloso proceso *estético/técnico* y en su visión artística de capturar la “realidad” de forma “objetiva”, registró con claridad y nitidez extrema los más finos

detalles de las cosas, como un ideal poético y discursivo que permitiera capturar la “escencia” de “lo fotografiado” y que esta fuera perceptible hasta un nivel de “ilusión”.

Acorde con Newhall (1984), al observar directamente cualquier escena en la naturaleza, el ser humano experimenta una extensa serie de complejos procesos anatómicos, fisiológicos y mentales para la percepción visual de su entorno: en un flujo continuo, el ojo ajusta la apertura del iris para recibir la cantidad adecuada de luz de cada zona; enfoca de manera selectiva los planos a partir de su profundidad; la mirada navega de un detalle a otro, discierne los componentes formales del contexto y envía al cerebro un conjunto de informaciones con las cuales estructuramos una imagen mentalmente compuesta y subjetivamente conceptualizada. Por otro lado, en una fotografía de paisaje de Weston, todos los planos y elementos de la imagen se encuentran intensionalmente en foco, nítidos, perfectamente delineados en sus contornos y definidos en su superficie, sintetizados voluntariamente por su autor para reducir el esfuerzo del observador en el acto de percepción de la imagen y favorecer con ello a una experiencia estética de “liberación”.

Otro aspecto destacable en la visión estética/técnica de Weston, que abona a nuestro análisis y nos permite una mayor aproximación a la poética de su obra, fue la intencionalidad creativa de este autor de “previsualizar” la fotografía culminada antes de su proceso de captura. Al respecto, en una misiva dirigida a Frank Roy, Weston (1922) refirió que, la verdadera prueba de eficiencia técnica y de una concepción (estética) inteligente en la fotografía no está en el uso de un negativo fotográfico “indiferente” como base para la obra, sino que, radica en la capacidad creativa de previsualizar la imagen final -ya terminada- en el visor de la

cámara, con todas sus cualidades formales deseadas y sus valores, antes de realizar el disparo para el registro. Asimismo, afirmó: “a menos que consiga un negativo técnicamente excelente: el valor emocional o intelectual de la fotografía queda para mí casi negado”.

Con estos antecedentes, retomando el análisis de la imagen, podemos afirmar que, en esta fotografía de Weston, el componente poético/técnico prevalece sobre cualquier trasfondo o idea de orden político o crítico al contexto social y natural registrado en la escena, y desarrolla una función estética sustancial que enaltece el valor simbólico *per se* de los elementos de la escena retratada. En esta obra, el autor, en su tendencia al “realismo” como recurso para alcanzar la “objetividad”, captura la escena sin matices e intervenciones formales y/o conceptuales creadas por su mano o su mirada; se enfoca en poetizar la vida que discurre frente a sus ojos, y a registrarla de la misma forma, de una manera sutil pero contundente. Filosofía *ad hoc* a la corriente de la *Straight Photography*, pero adaptada al más puro sello estilístico de Weston.

Aunado a lo anterior, la lectura de esta fotografía nos remite a una aproximación a la poética de la belleza y magnificencia del territorio natural documentado y de su extraordinario estado de conservación hacia las primeras décadas del S. XX. Y, asimismo, nos conduce a la apreciación de la prolijidad del ejercicio creativo fotográfico y la contundencia visual de la imagen conseguida por su autor.

## El abordaje etnográfico/antropológico

Desde nuestra perspectiva, uno de los aspectos más destacables en la fotografía “Janitzio, Michoacán” de Edward Weston (1926), es su valor etnográfico como una fuente de información documental e histórica que, por un lado, nos permite una aproximación al contexto sociocultural que prevaleció en este territorio de México hacia principios del S. XX; y, por otro lado, nos permite realizar una lectura comparativa de dicho contexto con su estado actual de conservación, a casi 100 años de su registro visual en esta imagen.

En este sentido, desde el punto de interés antropológico y con relación al análisis de los componentes del patrimonio cultural documentados, destaca, en esta fotografía, en primer término, un componente fundamental de la arquitectura vernácula de la región: la vivienda rural.

Desde el punto de vista etnográfico, la vivienda es uno de los componentes culturales fundamentales de cualquier sociedad. A través de ella, el ser humano establece un vínculo directo con el territorio, lo habita, establece raíces y crea un sentido de identidad individual y colectiva con su entorno.

Acorde con Ettinger (2010), para abordar el tema de “vivienda”, parecería obligado remitirnos primeramente al concepto de *Heimlich*, referido por Heidegger, es decir, lo vinculado a la familia, al hogar, aquello que ancla al ser humano y funge como eje central en su actividad esencial de habitar, la cual requiere de construcción (como proceso y como cosa), y a su vez, la construcción constituye el propio sentido humano de habitar. En este tenor, la vivienda, crea al ser humano a la vez que es creada por él. De tal forma, el estudio de la vivienda debe comprenderse no sólo



desde la perspectiva material del objeto arquitectónico, sino también desde su valor sociocultural e identitario. Por tanto, vale la pena detenerse en el orden de los elementos como se establecen en el ensayo citado de Heidegger: construir, habitar, pensar.

Desde un punto de vista histórico, los antecedentes de los sistemas constructivos de uso doméstico en la región lacustre de Pátzcuaro tienen uno de sus primeros registros historiográficos en la *Relación Geográfica de Tiripetío* (Montes de Oca, 1580), recopilado en las *Relaciones Gráficas del Siglo XVI: Michoacán* (Acuña, 1987), en la que se describe:

“Las casas en que viven son buenas y grandes, con altos y bajos a su modo. Algunas piezas hacen redondas, para sus despensas: tienen cueco bajo y alto; en lo bajo, tienen sus semillas, que sirve de granero; en lo alto, sus cajas y ropas. [...] Estas piezas redondas se llaman, en su lengua tarasca, *maritas*. Cada casa de un vecino, tiene una, y, si son dos vecinos, tiene dos, y, si son tres, tiene tres. Porque, aunque todo lo demás esté justo y todos duerman en una pieza, esto que sirve de despensa ha de estar apartado, y cada uno ha de saber y guardar lo que tiene de sus cosechas y granjerías.”

Abonando a lo anterior, según García (2013), desde la época precolombina los P'urhépecha, entonces denominados Tarascos, junto a las viviendas de barro y mampostería, apartado de las habitaciones que cada grupo doméstico tenía en su predio, construían su respectiva marita, o granero, en forma de pera invertida, elaborada de barro crudo, la cual, poseía dos niveles: el de abajo, para guardar el grano y, el de arriba, para guardar ropa y otros objetos.

En el S. XVI, esta región experimentó cambios radicales en el aspecto y la concepción de los asentamientos humanos y sus construcciones, así como en la organización social a la que estos respondían (García, 2013), debido a la hibridación cultural y a la adopción de nuevas formas de construcción promovidas durante la época del Virreinato Español, que se arraigaron en el imaginario de los pobladores y derivaron en el paulatino abandono de las técnicas de construcción nativas. A partir de ello, se crearon nuevos tipos constructivos de vivienda, principalmente dos:

El primero de ellos, denominado *Troje*, elaborado en su totalidad con madera de los bosques de la región, principalmente pino u oyamel; el cual, se estableció de forma común en la generalidad de las poblaciones P'urhépecha y dominó su paisaje cultural hasta el S. XVIII (García, 2013), e incluso, pervive hasta nuestros días, aunque muy escasamente, en algunas de sus comunidades.

Esta tipología, consiste en una estructura desarmable y transportable, de una planta arquitectónica cuadrada de un sólo cuarto; elaborada con vigas de cuatro lados planos o tablones gruesos dispuestos de forma horizontal, ensamblados entre sí en sus extremos, que definen los muros del espacio y funcionan, no como elementos divisorios del área, sino como elementos de carga para la techumbre a cuatro aguas, elaborada con vigas y tablas cubiertas con tejamanil. Originalmente, se construía sobre un marco de madera, elevada del piso, apoyada sobre rocas. (Etttinger, 2010)

El uso de tejamanil, empleado en la techumbre de la troje y en otros tipos de cabañas de madera, es un implemento constructivo que, acorde con West (1948), fue -probablemente- introducido en México durante la segunda mitad del S. XVI por mineros europeos de origen vasco, que emplearon esta técnica para techar sus

casas y las instalaciones de las refinerías de minerales en el centro del país. Según este autor, en los documentos históricos de las *Relaciones Geográficas de 1579-1581*, invariablemente y por primera vez se menciona el uso de tejamanil en los centros mineros de la Nueva España.

El segundo de los sistemas constructivos que se implementó en esta región de Michoacán en el S.XVI, durante la época del Virreinato Español, fue la técnica realizada con muros de adobe, cubiertas de madera y terminado de teja de barro; la cual se aprecia en la fotografía. Según Bedolla (2006), a partir de la revisión detallada de los materiales y sistemas constructivos tradicionales en conjugación con la distribución espacial, este estilo constructivo<sup>206</sup>, se ubica como una de las siete distintas tipologías regionales de la arquitectura vernácula de Michoacán y se identifica en las regiones la Ribera del Lago de Pátzcuaro, la Ciénega de Chapala y de Zacapu, el Oriente, y la zona poniente de Tierra Caliente; no obstante, poseé características materiales similares a otros sistemas constructivos que fueron implementados en otras partes de México y el resto de territorios de América y el mundo que fueron colonizados por España.

Las principales características espaciales de este estilo arquitectónico, algunas de las cuales se observan con claridad en la fotografía de Weston, consisten en un esquema de zaguán, corredor, patio y habitaciones distribuidas en hilera en la parte frontal del solar, o bien, perimetralmente. Las fachadas exteriores que dan hacia la calle y las interiores que abren hacia el patio o el *solar*

---

<sup>206</sup> A la par de la Troje.

generalmente presentan un corredor techado que posee al frente portales con columnillas de madera o pilares de mampostería. El uso de aleros, portales y balcones en los paramentos continuos a lo largo de las calles coadyuva a la conformación de una imagen típica de los poblados michoacanos. Las fachadas exteriores usualmente tienen un solo vano que consiste en la puerta de acceso, quedando la iluminación por medio de ventanas hacia el interior del predio. (Ettinger, 2010)

Durante siglos, desde las primeras décadas del establecimiento del Virreinato Español en México -en las cuales este estilo arquitectónico se implementó en la generalidad de comunidades rurales de la región lacustre de Pátzcuaro- y hasta las primeras décadas del S. XX, la construcción de adobe, madera y teja, prevaleció en el paisaje cultural de este territorio.

No fue sino en los años posteriores a la Revolución Mexicana, derivado de diversos factores, entre los cuales sobresalen: la entrada en vigor del proyecto oficialista de promoción turística/cultural de la región lacustre de Pátzcuaro<sup>207</sup> y los propios procesos sociales, culturales, económicos y territoriales vinculados al “progreso” y la “modernidad” del S.XX; y a raíz de la llegada de los fenómenos de transculturación y transformación social que estos sucesos trajeron consigo; que el paisaje natural, rural, urbano y cultural, así como los componentes etnográficos de la región, iniciaron un drástico cambio en sus elementos estructurales, simbólicos e identitarios. Entre ellos, la vestimenta, la lengua, las tradiciones, las manifestaciones

---

<sup>207</sup> Proyecto articulado por Lázaro Cárdenas del Río, primero como gobernador de Michoacán (1928-1930) y luego como presidente de la República (1934-1940).

artísticas, los oficios, las actividades productivas y otras expresiones culturales como la arquitectura.

Estos fenómenos sociales, a los que se suma uno de los factores más relevantes en el panorama cultural de las comunidades de la región, la migración, produjeron una hibridación cultural que acarreó la paulatina modificación de las técnicas, materiales y espacios arquitectónicos empleados no sólo para la vivienda, sino para la generalidad de los inmuebles civiles, religiosos y de gobierno de las comunidades de esta región.

En la actualidad, los procedimientos constructivos de la arquitectura vernácula de la isla de Janitzio, aquella que otrora fue realizada de manera tradicional con materiales regionales, armónica con su entorno (natural y social), ordenada, rica en antecedentes de origen étnico y colonial; ha sido desplazada, casi en su totalidad, por la construcción informal de tipo suburbana, que ha modificado de forma irreversible el paisaje urbano de esta isla y ha afectado este entorno geográfico no sólo a nivel de su configuración visual, sino, sobre todo, a nivel de sus componentes culturales.

Según el Consejo Comunal P'urhépecha de la Isla de Janitzio (2023), como indicamos en capítulos anteriores de esta investigación, esta comunidad no cuenta con políticas públicas, ni programas civiles y/o de gobierno, para la regulación de los métodos de construcción moderna y para la salvaguarda de los procedimientos constructivos tradicionales.

Hoy en día, de la arquitectura vernácula en la isla de Janitzio, casi nada queda. Derivado del crecimiento urbano, sin un ordenamiento territorial, funcional, este espacio geográfico se encuentra cubierto casi en su totalidad por casas

habitación, tiendas, restaurantes y otros comercios de diversos tipos vinculados a la actividad turística; y se encuentra rebasado en sus capacidades ambientales y en el equilibrio de su ecosistema por la sobrepoblación y el inadecuado manejo de sus recursos naturales.

En otro aspecto, continuando con el análisis etnográfico de la imagen de Weston, desde una lectura que ahonda en la búsqueda de los componentes históricos del contexto de creación y de lectura de la imagen para otorgarle una significación social, podemos apreciar indicios visuales de una de las actividades productivas más relevantes de esta comunidad, la pesca<sup>208</sup>, que, durante siglos, fungió como una de las mayores fuentes alimentarias de su población y que, en la actualidad, se encuentra casi desaparecida. Relación que se establece a través de la presencia, en la imagen, de una serie de postes de madera, verticales, delgados, distribuidos de forma irregular entre las diversas casas documentadas en la escena; que son empleados, indistintamente, en las poblaciones lacustres de la región - desde tiempos ancestrales hasta el presente, aunque ya escasamente- para el secado de las redes de pesca.

Asimismo, es posible observar en la imagen indicios de otra importante actividad productiva de las comunidades étnicas de esta región, la agricultura; representada en esta fotografía<sup>209</sup> a través de una serie de terrazas labradas en una de las colinas de la zona de la ribera del lago que pertenecen a la comunidad de

---

<sup>208</sup> De especies como, pez blanco (*Chirostoma estor*), acúmara (*Algansea lacustris*), tiro (*Allotoca dugesii*), chegua (*Allophorus robustus*) y el ajolote o achoque (*Ambystoma dumerilii*).

<sup>209</sup> Situadas en el fondo de la imagen, en las áreas adyacentes a la línea derecha de división de tercios verticales.

Cucuhucho, cuyo origen histórico y territorial, probablemente, se remonta a la antigua ciudad prehispánica de Ihuatzio, considerando la amplitud de la demarcación de dicha urbe y debido a que, la construcción y el uso este tipo de terrazas de uso agrícola en las colinas de las montañas de la región para el aprovechamiento de la superficie del suelo, fue común durante la época del imperio P'urhépecha, y en la actualidad, han sido descubiertas miles de estas estructuras en la región a través de las diversas investigaciones arqueológicas realizadas.

## Ficha de análisis etnográfico



**Imagen 80**

***Janitzio, México***

**Edward Weston**

1926

Plata y gelatina sobre papel

Imagen: 18.9 x 23.9 cm (7 1/2" x 9 7/16")

Montaje: 31.2 x 40.6 cm (12 5/16" x 16")

Impresión: Brett Weston 1953

Edición: 1/6

Fuente: Art Institute of Chicago



## **a) Identificación**

- **Número de catálogo:** 1959.648
- **Origen**
  - Procedencia: Art Institute of Chicago  
<https://www.artic.edu/artworks/120829/janitzio-lake-patzcuaro>
  - Soporte: digital
  - Pie de foto: no se observa en la imagen
  - Formato: horizontal (relación de proporción 5x4)
  - Tamaño: 29.74cm (843 pixeles) x 23.64 cm (670 pixeles)
  - Resolución: 72 ppi
  - Formato: JPEG
  - Perfil de color: sRGB IEC61966-2.1
- **Ficha técnica del original:**
  - Autor: Edward Weston
  - Título: Janitzio, Mexico, 1926
  - Fecha de la toma: 1926
  - Lugar de la toma: Isla de Janitzio, Lago de Pátzcuaro, Michoacán, México.
  - Fecha de impresión: 1953
  - Impresor: Brett Weston
  - Técnica: plata y gelatina sobre papel. Monocromática blanco y negro.
  - Edición: 1/6

- Pie de foto: EW1926
- Formato: horizontal (relación de proporción 5x4)
- Tamaño:
  - Imagen: 18.9 x 23.9 cm (7 1/2" x 9 7/16")
  - Montaje: 31.2 x 40.6 cm (12 5/16" x 16")
- Resolución del original: no aplica
- Formato de archivo: no aplica
- Información de disparo: desconocida
- Equipo: cámara *Seneca View* (8x10") y objetivo *Rapid Rectilinear* (atribuibles)
- Equipo adicional: desconocido
- Ángulo de cobertura del campo visual: 60°
- Perspectiva: picada
- Plano de la toma: general
- **Tipología**
  - Tipo: documental, artística.
  - Género: paisaje (urbano, rural y natural)
  - Técnica en el acabado: desconocida
  - Finalidad: artística (atribuible)

## **b) Descripción**

- **Tema o Situación:**
  - Descripción: fotografía diurna. Paisaje cultural en zona lacustre montañosa.

- **Espacio representado:**

- Descripción: conjunto de casas situadas en territorio insular, lago y montañas.

- **Acciones:**

- En primer plano: ninguna.
- En segundo plano: ninguna.
- En tercer plano: ninguna
- En el fondo: ninguna.

- **Elementos:**

- En los primeros planos: se aprecia un conjunto de seis casas habitación, construidas con materiales tradicionales (adobe, madera y teja), una de ellas sin techumbre y parcialmente derruida; las cuales, ocupan casi la totalidad de la mitad inferior del campo visual.

Destaca en la imagen la disposición rítmica de los tejados de las edificaciones referidas.

En los cuadrantes inferiores de la imagen se sitúan dos casas con sus respectivas puertas de madera. Una de ellas, la derecha, posee un balcón techado y un barandal también de madera.

Asimismo, en el borde inferior de la imagen, se distingue una pequeña barda de piedra, de borde superior redondeado, que delimita la zona de desnivel del terreno; y una serie de rocas.

En el cuadrante inferior derecho se observa un fragmento de la calle peatonal, la cual posee un fragmento empedrado y otro de tierra.

Distribuidos de manera irregular entre las construcciones, sobresalen una serie de postes verticales de madera, comúnmente empleados en las comunidades ribereñas para el secado de redes de pesca.

Por otro lado, apenas visible, situado en una terraza bajo el tejado de la casa ubicada en el extremo distal y al centro del encuadre, se observa un personaje masculino vestido con un traje típico de manta y un sombrero, blancos, que destaca por ser el único ser humano en la escena.

- En segundo plano: se observa un fragmento de la región centro-este del cuerpo hídrico del lago de Pátzcuaro.
- En el fondo: se aprecian diversos elementos geográficos entre los cuales destacan, de izquierda a derecha, la zona de la ribera de las poblaciones de Ucasanástacua, Cucuchucho y Santiago Tzipijo. Asimismo, se observa el cerro Tariaqueri, en el extremo izquierdo del encuadre, y otros cuerpos montañosos; cubiertos de vegetación. Por último, se observa el cielo densamente nublado.

- **Observaciones:**

- Simbología: paisaje cultural de la región lacustre de Pátzcuaro, Michoacán, México.
- Otras: inscripciones

- Sobre la imagen: ninguna
- En el soporte principal: (manuscrito en grafito)
  - Al frente: *EW1926* (a la derecha del pie de foto)
  - Al anverso:
    - a) 17 (en el centro del soporte, en un círculo.  
Nomenclatura no descifrada)
    - b) 59.648 / RX 3032 (en la parte inferior derecha del  
soporte. Nomenclatura no descifrada)
- En el soporte secundario: (adherido en el anverso del  
soporte principal, maquillado en imprenta, en tinta negra)

*The Photographs of Edward Weston.*

*A comprehensive series of 830 photographs selected by  
Edward Weston in 1953 as representative of his life's  
work, and printed under his direction by Brett Weston.*

*This print is one of an edition of six from the negative.*

*No. 1L.* (número de serie, mecanografiado en tinta negra)

*Title: Janitzio, Mexico, 1926.* (manuscrito en tinta negra)

### **c) Autoría de la ficha**

- Nombre: Iván Holguín Sarabia
- Lugar: Pátzcuaro, Michoacán, México
- Fecha 25/12/2024

## **El abordaje paisajista cultural**

El contexto histórico descrito en apartados previos de esta investigación, nos permiten elucidar que los primeros indicios de la constitución del paisaje cultural en la isla de Janitzio, así como de la gran mayoría de poblaciones de la cuenca del lago de Pátzcuaro, se remontan a la época prehispánica y derivan de los asentamientos humanos primigenios en ese territorio que comenzaron la modificación y adaptación del entorno geográfico para atender a las necesidades sociales básicas de sus habitantes, primordialmente la vivienda y -a muy baja escala- la agricultura para uso alimentario.

Es decir, desde su origen, la configuración física y social del paisaje cultural de este espacio geográfico, ha estado -en gran medida- determinada por la proyección, el diseño y la construcción del hábitat y de los espacios civiles, políticos y religiosos para uso de sus pobladores; que trascendieron de las tipologías precolombinas a los modelos adoptados y arraigados durante el Virreinato Español y que fueron conservados hasta las primeras décadas del S. XX, uno de los cuales, la vivienda, se aprecia en la fotografía de Weston.

A partir de esa época, el paisaje cultural de Janitzio ha estado sometido a un acelerado y constante cambio en sus componentes formales y funcionales, debido -principalmente- a factores de orden económico, político, demográfico y ambiental, entre otros, que han impactado de manera directa en el desarrollo urbano de la isla, particularmente en los componentes materiales e inmateriales vinculados a la arquitectura, que -a su vez- es la principal actividad conformadora del paisaje cultural de este territorio.

Entre esos factores, sobresalen: el aumento en el número de habitantes, el incremento en la cantidad de edificaciones, el crecimiento del área urbanizada, la disminución de áreas verdes, la incorporación de servicios urbanos modernos, el abandono de las técnicas tradicionales y la incorporación de nuevos materiales de construcción, el cambio de actividades productivas de los pobladores y la modificación en el uso de los espacios vinculados originalmente a estas labores, el desarrollo de nuevos modelos y finalidades utilitarias de los inmuebles, entre muchos otros, que se implementaron paulatinamente como respuesta a las necesidades sociales que trajo consigo la “modernización” de este territorio indígena.

A lo anterior, se suma otro factor social determinante en la modificación del paisaje cultural de la isla, el desarrollo turístico. Actividad que tuvo un acelerado incremento en las décadas subsecuentes a la realización de la fotografía de Weston y que propició -de manera directa- una transformación radical no sólo del paisaje cultural sino, en general, de la forma de vida de los pobladores de Janitzio.

En esta obra de Weston, podemos identificar la presencia de una clase de paisaje cultural mixto, integrado por componentes de un tipología de *paisaje claramente definido*, originado como resultado de las prácticas sociales desarrolladas a lo largo de los siglos, que evidencia la acción del ser humano en el entorno así como la influencia del propio entorno en la vida del ser humano, el cual, se encuentra representado en la imagen por la presencia combinada de elementos de origen antrópico y naturales. Asimismo, se aprecia una tipología de *paisaje cultural evolutivo*, en su variante de *paisaje cultural vivo*, que se distingue en la imagen a través de propio entorno natural que poseía una función activa (viva) en

la sociedad de la época, estrechamente vinculada al modo de vida tradicional. De igual forma, observamos en la imagen un tipo de *paisaje cultural asociativo*, representado en la escena por los diversos elementos geográficos situados al fondo de la imagen, que hacía esa época desempeñaban un papel relevante en la identidad de la cultura P'urhépecha de esta región, por su significación cosmogónica, cuyo valor social se justifica por la fuerza de evocación de orden religioso y cultural de estos elementos naturales, más que por huellas de origen antrópico.

Respecto a los componentes específicos del paisaje cultural registrado en esta fotografía, podemos enunciar los siguientes:

- Los componentes antrópicos, representados por los espacios arquitectónicos (las viviendas), los artefactos relacionados con la actividad de la pesca (los postes de madera para secado de redes) y las terrazas de cultivo que se aprecian en el fondo de la imagen, en el área de las colinas que colindan con la ribera del lago, al centro y a la derecha del encuadre.
- Los componentes geográficos, representados por el cuerpo hídrico del lago de Pátzcuaro y los elementos montañosos.
- La flora, representada por los bosques de los cuerpos montañosos, así como por las diversas especies de árboles, matorrales y plantas acuáticas de la ribera del lago.



## Revisitación geográfica

Con la finalidad de realizar una lectura comparativa del entorno social y natural capturado en esta obra Weston entre la época de registro de esta fotografía y su estado en la actualidad, efectuamos un ejercicio de revisitación geográfica y documentación fotográfica en la isla de Janitzio<sup>210</sup>, teniendo como premisa los siguientes objetivos:

- Localizar el sitio exacto de realización de fotografía original, tomando como referencia los elementos arquitectónicos y geográficos registrados en la imagen.
- Determinar *in situ* el posicionamiento geográfico y la perspectiva de la toma fotográfica referida.
- Observar y analizar, *in situ*, el panorama general y el estado de los componentes físicos (sociales y naturales) del paisaje cultural en su estado actual.
- Realizar un registro fotográfico del sitio desde una perspectiva visual aproximada a la imagen de Weston, para emplear esta imagen como soporte de la revisitación geográfica.
- Realizar, a partir de esta imagen, una lectura comparativa sobre el estado de conservación, deterioro o extinción de los componentes documentados en la fotografía original de Weston.

---

<sup>210</sup> Con fecha del 8 de marzo de 2025.

Durante este trabajo de campo, la principal dificultad técnica que experimentamos fue identificar con precisión el punto geográfico donde fue efectuada la imagen de Weston, debido, en primer término, a la escasa cantidad de elementos de referencia en la imagen que aludan a un espacio concreto en el territorio de la isla, los cuales se limitan a un conjunto de casas; y en segundo término, el paisaje cultural del sitio ha sufrido un cambio sustancial en sus componentes, transcurridos casi 100 años de la fecha de realización de esta fotografía.

Ante tal circunstancia, empleamos como referente para nuestro trabajo de investigación una fotografía de autoría de Tina Modotti (imagen 77), que documenta el paisaje cultural de la isla de Janitzio; y nos emplazamos en su análisis por las diversas coincidencias que la imagen de Weston posee con relación a esta obra en cuanto al mismo sitio, tema y fecha de realización; y debido -sobre todo- a que esta imagen posee una mayor cantidad de referencias visuales (arquitectónicas, del paisaje urbano y geográficas) por la perspectiva y el tipo de plano compositivo empleado en el registro de la escena.

Aunado a lo anterior, y más importante, esta fotografía de Modotti no sólo nos ha resultado útil para complementar el análisis estético, sociocultural y paisajístico de la obra de Weston, sino también nos ha permitido realizar un análisis paralelo, independiente<sup>211</sup>, sobre diversos aspectos del contexto sociocultural que prevaleció en la isla de Janitzio en la época de la tercera década del S. XX y, además, nos ha

---

<sup>211</sup> Pero no indisoluble e indistinto a esta fotografía de Weston, por el vínculo temático, creativo y profesional entre la obra de ambos creadores.

permitido ampliar nuestro razonamiento crítico sobre las transformaciones sociogeográficas que han acontecido en este territorio con el paso de tiempo.

En esta imagen de Modotti, de una manera distinta y con mayor amplitud en el campo visual que la fotografía de Weston, podemos observar diversos aspectos de la traza urbana de la isla de Janitzio, entre los que sobresale la distribución espacial de los lotes y las vialidades (empedradas); asimismo, apreciamos un conjunto de construcciones, aparentemente viviendas, ordenadas de forma lineal y adosadas unas a otras, en las cuales, es posible reconocer los materiales con qué fueron elaboradas y nos permiten apreciar las técnicas arquitectónicas tradicionales de esa época.

De igual forma, podemos observar en ella, aunque en menor cantidad, los artefactos vinculados a la actividad de la pesca empleados para el secado de las redes. Por otro lado, en esta fotografía de Modotti, es posible realizar una lectura más amplia sobre entorno geográfico de la cuenca del lago de Pátzcuaro. En ella, adicional a las zonas del litoral que se aprecian en la imagen de Weston, que corresponden a las comunidades de Cucuchucho y Ucasanastacua, se observan (a la derecha) las áreas del litoral de Tarerio e Ichupio, a las faldas del Cerro Tariáqueri; y (al fondo) el litoral de las poblaciones de San Andrés Tziróndaro y San Jerónimo Purenchécuaro, así como los cerros Sandio, Timben, Acúmara y Tzirate.

Con esta referencia, aunado a un trabajo de exploración de la isla de Janitzio a través de diversos sistemas tecnológicos de información geográfica como *Google Earth Pro*, *Google Maps*, *Open Street Maps* y *Petal Maps*, apoyados adicionalmente en una serie de fotografías aéreas que efectuamos en este sitio, y mediante una exploración del territorio *in situ*, pudimos descifrar el sitio exacto de realización de

ambas fotografías, las cuales, fueron efectuadas desde el mismo punto geográfico, en las coordenadas (aproximadas) siguientes: latitud 19°34'24"N, longitud 101°39'1.2"W.

Una vez situados en ese espacio, observamos diversos cambios en los componentes materiales e inmateriales del entorno social y natural, con relación a los elementos documentados en la obra de Weston y Modotti (imagen 77):

- La configuración del paisaje urbano ha sido modificada sustancialmente en sus componentes visuales y materiales, así como en su ordenamiento territorial y su función social como hábitat.
- La totalidad de los espacios arquitectónicos de tipología tradicional (elaborados con adobe, piedra, madera y teja) han desaparecido y en su lugar han sido edificadas construcciones, de tres o más plantas, edificadas con materiales modernos (tabique, tabicón, cemento, varilla, acero, aluminio, etc.).
- La mayoría de estos espacios continúan siendo empleados como viviendas.
- Aunado a esta función, la totalidad de ellos son empleados como comercios de diversos ramos: restaurantes, tiendas de artesanías y un hotel.
- La configuración espacial de la traza urbana (disposición de calles peatonales y lotes) se ha modificado parcialmente.
- Los acabados materiales tradicionales de las vialidades (terracería y empedrado “ahogado” en tierra) ha sido reemplazado por un acabado

mixto de planchas de concreto alternadas con empedrado “ahogado” en este mismo material.

- Los artefactos vinculados a la pesca (postes de madera para el secado de redes) que se aprecian en la fotografía, actualmente son inexistentes.

En este trabajo de campo, aun cuando localizamos el punto exacto desde donde fueron realizadas las fotografías de Weston y Modotti, hemos constatado que los encuadres y perspectivas visuales de una y otra imagen son imposibles de replicar en la actualidad, debido a la existencia de nuevas y altas edificaciones que obstaculizan la vista del espectador. Aunado a lo anterior, encontramos en el sitio una amplia cantidad de lonas plásticas de gran tamaño y diversos anuncios comerciales que reducen considerablemente la amplitud del escaso campo visual disponible y dificultan la lectura del entorno para su comparativa con las fotografías referidas.

Debido a ello y con la finalidad de ahondar en nuestro análisis sobre este entorno en su estado actual, realizamos una revisitación geográfica del sitio y elaboramos una serie de fotografías (imagen 81) desde diversos sitios y perspectivas alternos, incluidas algunas tomas aéreas, que nos han permitido apreciar, reconocer y analizar con mayor amplitud el paisaje urbano y natural de este territorio

A través de la comparación de las fotografías de Weston y Modotti con estas nuevas imágenes que realizamos, hemos podido constatar que el crecimiento urbano esta isla se ha desarrollado -a partir de la tercera o cuarta década del S. XX- sin un ordenamiento territorial definido y sin una planeación estratégica que haya

puesto cuidado en la armonía y en la unidad del paisaje urbano; pero sobre todo que haya puesto atención en la importancia del cuidado del territorio como componente identitario fundamental de los individuos y los pueblos del mundo.

En este sentido, aunado a la falta de normativas comunitarias, municipales o federales en esta isla, que regulen los tipos de desarrollo arquitectónico, así como los métodos constructivos y los materiales empleados para tal fin<sup>212</sup>; tampoco existen proyectos civiles o de gobierno para la salvaguarda de las tipologías y los procedimientos constructivos tradicionales que -en el presente- se encuentran casi desaparecidos.

Para profundizar en este tema, realizamos una minuciosa exploración de la totalidad del territorio de la isla, caminando a través de sus calles, andadores y escalinatas, apoyados -además- en distintos dispositivos de visión aérea; con el objetivo de identificar las edificaciones que en la actualidad preservan de forma clara las tipologías de construcción vernáculas. Actividad que arrojó los resultados siguientes:

- 1 (una) vivienda, aparentemente en desuso, que conserva muros abobe, pero la techumbre de teja fue reemplazada por lámina de asbesto o cartón.
- 1 (un) centro de culto religioso católico, el templo de San Jerónimo, que data del S. XVIII, el cual conserva la generalidad de sus elementos.

---

<sup>212</sup> Consejo Comunal P'urhépecha de Janitzio (2023)

Ante la probabilidad de un sesgo en estas cifras<sup>213</sup> y con la finalidad de corroborar y/o enriquecer esta información vinculada al patrimonio cultural de esta población, realizamos una búsqueda de datos sociodemográficos oficiales en la plataforma del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)<sup>214</sup>, sin embargo, este contenido -específico sobre los tipos y materiales constructivos- es inexistente; únicamente se tiene registro sobre la cantidad de viviendas (597) y número de habitantes (2352).

Los componentes del paisaje cultural documentado en las obras de Modotti y Weston, actualmente son inexistentes. El hábitat, el ecosistema, el Purepecherio (como llaman los P'urhépecha a su tierra), fueron alcanzados por la avasallante modernidad transformadora del siglo pasado y del presente.

En la actualidad, la sociedad de esta y las demás comunidades la región lacustre de Pátzcuaro, se arraigan fervientemente a su identidad cultural, en un contexto histórico en el que, la única constante, es el cambio -continuo- de los componentes etnográficos y geográficos de su entorno; en una época marcada por las más diversas y complejas problemáticas sociales y ambientales que han derivado, principalmente, de causas antrópicas<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup> Debido a la complejidad técnica que implica el proceso de reconocer y determinar en su totalidad los elementos originales de patrimonio arquitectónico vernáculo existentes.

<sup>214</sup> Según los datos oficiales más recientes, del Censo Nacional de Población y Vivienda 2020. Consultado en: <https://www.inegi.org.mx/app/areasgeograficas/?ag=160660015#collapse-Resumen>

<sup>215</sup> Aunque algunas de ellas, particularmente las problemáticas de orden geográfico, responden también -en muy pequeña escala- a causas de origen natural. Por ejemplo, los procesos naturales desecación de los lagos por senescencia, que implica un proceso de reducción en los volúmenes de agua debido a variaciones geológicas o climáticas; los cuales, a su vez, pueden estar potenciadas y/o provocadas -directa o indirectamente- por la acción humana.

La percepción crítica del territorio, *in situ*, nos posiciona, por un lado, en un estado reflexivo sobre el pasado y presente de estos factores sociales y sus consecuencias tangibles e intangibles a la cultura y al entorno: la tala inmoderada y los incendios forestales, el cambio de uso de suelo para la creación de huertas de aguacates y viveros de *berries* para exportación, la erosión del suelo y el azolve del lago, la excesiva extracción de agua del lago y la captación pluvial para riego agrícola, la contaminación de los mantos y cuerpos hídricos, el vertido al lago de aguas negras sin tratar de todas las comunidades -sin excepción- de la ribera, la excesiva cantidad de basura arrojada al suelo y al lago. Asimismo, la disminución en el número de ejemplares de especies animales, el cambio climático, la creciente sequía, la progresiva desecación del lago, la falta de políticas públicas y programas para la educación y el cuidado ambiental, la falta de consciencia civil para disminuir el deterioro ambiental, el abandono de las actividades productivas (como la pesca, la caza, la agricultura y las artes populares), la escasez de trabajo, la pobreza, la marginación social, el abandono de la lengua nativa, el desuso de la vestimenta, la migración, la incorporación de nuevos modelos culturales, entre muchos otros.

Y, por otro lado, nos sitúa en un estado reflexivo sobre el porvenir de estos los componentes socioculturales y ambientales antes enunciados, entre muchos otros que conforman el patrimonio cultural, natural y biocultural de esta región, cuyo pronóstico luce incierto.

No es casualidad que estas problemáticas sociales y ambientales, y los fenómenos de transculturación y transformación geográfica derivados de ellas, hayan sido abordadas de forma reiterativa en todos nuestros casos de estudio; no son una coincidencia, sino que, estos factores son comunes a todos ellos y las



causas que los generan tienen un mismo origen; y asimismo, han afectado de manera general a la sociedad, la cultura y el entorno de esta región.





**Imagen 81**

**Revisitación geográfica**

Página anterior, extremo superior:  
1926.  
Weston, E.

Siguientes:  
2025.  
Holguín, I.

## CONCLUSIONES

La presente investigación consistió en un análisis teórico desarrollado en el campo de los Estudios Sociales sobre Arte y Cultura (ESAC), desde la Línea de Aplicación y Generación de Conocimiento (LGAC) de las Artes Visuales (AV); a través del cual, postulamos y comprobamos el uso instrumental de la fotografía como una expresión visual y un objeto de análisis que posibilita el estudio sociocultural del patrimonio y abona a su salvaguarda, como memoria social, a partir del registro visual.

Este proceso supuso una reflexión de fondo sobre cómo las fotografías contribuyen a la documentación, visibilización, identificación y difusión del patrimonio; y fomenta el diálogo crítico en torno a los retos que enfrenta su conservación en un contexto global en constante cambio, promoviendo la conscientización social en torno a la importancia de su preservación. (Figura 3)

Con base en el análisis de los antecedentes históricos sobre la relación simbólica entre la fotografía y el patrimonio, en esta investigación confirmamos la existencia de un estrecho vínculo entre ambas materias, que tuvo origen desde la invención misma de la fotografía con el registro visual de elementos diversos del patrimonio cultural y natural que fungieron como *referente* o *motivo* de la imagen; hecho que se comprueba al observar las primeras fotografías realizadas por Niepce, Daguerre, Talbot, Atkins, Bonfils, entre otros autores de la época.

Asimismo, aunado al reconocimiento de la fotografía como una herramienta para la documentación del patrimonio, hemos reconocido el valor de las capacidades sociográficas, sociológicas y sociocríticas, inherentes a la imagen, que

confieren a este lenguaje icónico una relevante función en la significación y resignificación de los fenómenos sociales y naturales de nuestro entorno y a los elementos tangibles e intangibles que los constituyen.

Por otro lado, entre los principales aportes de esta investigación, afirmamos que la fotografía es una expresión visual y un objeto estético y etnográfico que posee un valor excepcional como un elemento simbólico, que posibilita la construcción de memorias e identidades individuales y colectivas, a través de procesos asociativos, mentales y emocionales que acontecen en el espectador al encuentro con la imagen, ante el reconocimiento de objetos, espacios, acontecimientos y/o vivencias del pasado y su evocación en el presente.

En este sentido, en este trabajo, reconocemos el valor de la fotografía como un objeto *mnémico* y a su vez como memoria social, como huella del paso del ser humano y del desarrollo del entorno natural en el tiempo, como vestigio o testimonio, como reminiscencia (Han, 2015), como indicio, como estampa; que permite la identificación y conmemoración de “lo otro” preexistente, reconocido en el presente, que se resignifica, enriquece y actualiza (Iser, 2010) a cada lectura. Conceptos que se vinculan con los postulados destacan el valor de la fotografía como documento histórico (Burke, 2005) y como espacio en el que se articulan, de forma indisoluble, el pasado y el presente (Barthes, 1989).

En este orden de ideas, como parte de los hallazgos de esta investigación, afirmamos que el fenómeno de la reminiscencia en la imagen, que evoca lo pasado y lo vivifica en el presente, constituye una cualidad esencial de la fotografía que funge como un elemento ontológico útil para salvaguarda del patrimonio.



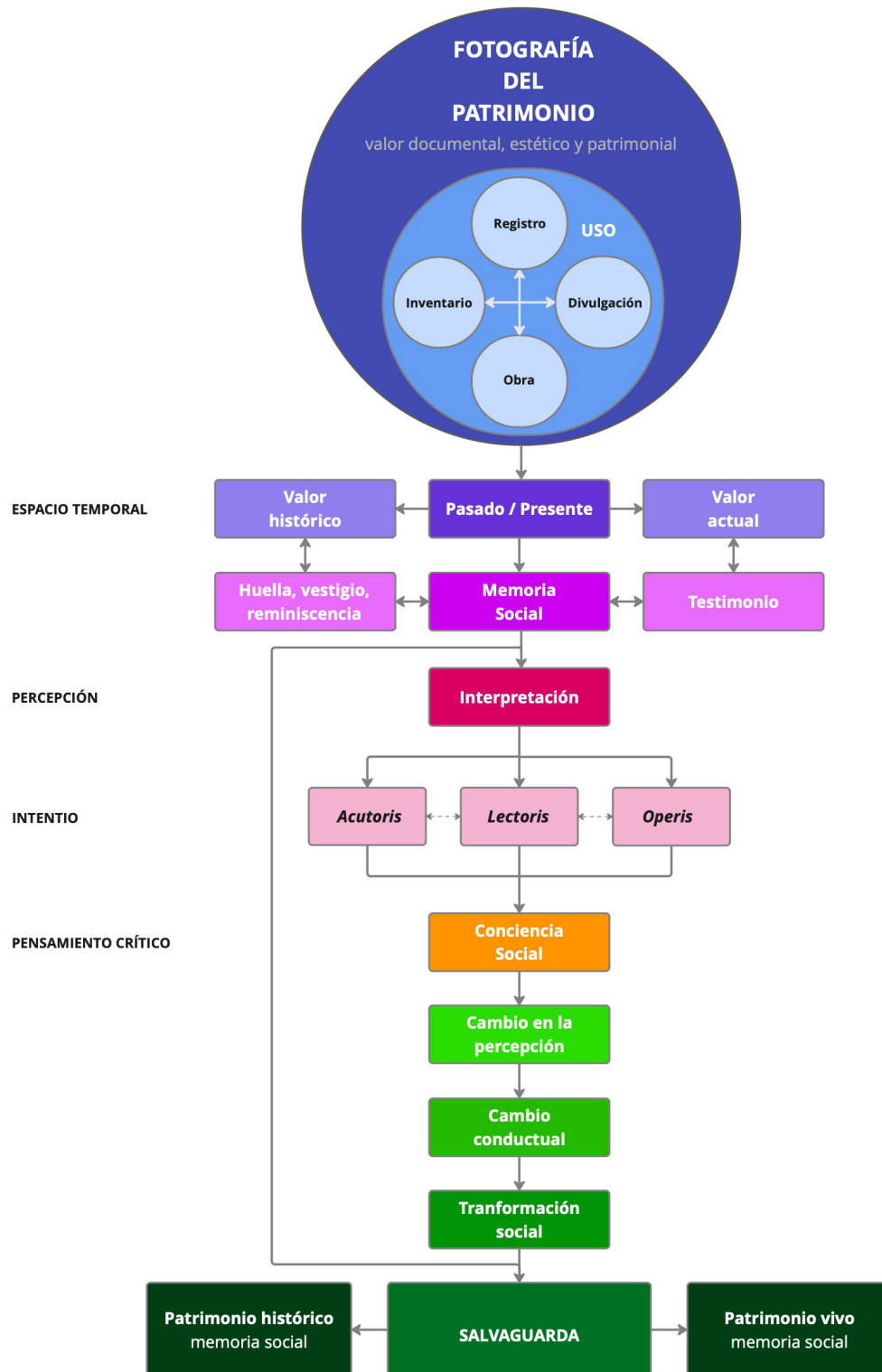


Figura 3

Mapa conceptual del proceso de conscientización y transformación social

Otro aporte relevante de esta investigación, es la estructuración de una serie de lineamientos básicos de un método transdisciplinar para la expresión e interpretación de la fotografía del patrimonio como objeto signifiante, que integra conocimientos que provienen de y aportan a: a) las artes, b) la antropología visual y c) el paisajismo cultural; con la finalidad de abordar los componentes estéticos, etnográficos y geográfico sociales de la imagen, como categorías de análisis, que permiten la manifestación, documentación, visibilización, identificación y difusión de los elementos culturales, naturales y bioculturales del patrimonio documentados en la fotografía, para contribuir a su estudio, resignificación, valorización, a la conscientización social en torno a la relevancia de su preservación y a su salvaguarda como memoria social a través del registro visual.

Método que contribuye al conocimiento de la fotografía del patrimonio como un procedimiento eficaz para comprender de fondo la relevancia sociocultural, histórica, estética, ambiental, etc., de los elementos del patrimonio histórico y del patrimonio vivo. El cual, implementamos en el análisis de la fotografías que abordamos como referentes y como casos de estudio en esta investigación; que permitió, además, dimensionar las problemáticas que aquejan en el presente a los componentes del patrimonio documentados en estas imágenes.

Entre los aportes de este método, en primer término, determinamos que el abordaje estético/artístico de la fotografía del patrimonio implica la atribución de sentidos culturales a la imagen a partir de los componentes poéticos de sus elementos estructurales esenciales, en sus momentos de creación y de lectura, y desde dos espacios de significación distintos: su forma y su contenido.

Por un lado, en el proceso de creación de la imagen fotográfica del patrimonio, el abordaje estético se vincula, primordialmente, con la aproximación del fotógrafo al motivo desde una intencionalidad -ontológica- de *mirada poética* en los procesos de búsqueda, encuentro y/o asignación de componentes estéticos en los elementos simbólicos de la realidad; que deviene en la expresión formal de tales componentes a través de los procesos *técnicos* y *compositivos* implícitos en el registro de la imagen. Intencionalidad de mirada que, a su vez, se vincula con los demás componentes (etnográfico y del entorno natural) del pensamiento transdisciplinar propuesto.

De tal forma, en este proceso creativo, la técnica, la composición y los elementos simbólicos de la imagen, cumplen una función como instrumentos y elementos estructurales de la forma y -por tanto- constituyen sustancialmente al contenido.

Por otro lado, en el proceso interpretativo de la fotografía del patrimonio, el abordaje estético, aunado a la experiencia estética inherente en la relación espectador-obra, se vincula, primordialmente, con la aproximación del lector a la imagen desde una intencionalidad -ontológica- de *mirada poética* en los procesos de búsqueda, encuentro y/o asignación de componentes estéticos en los elementos simbólicos registrados y/o representados en la imagen; cuyos significados también se actualizan y enriquecen a cada lectura, a pesar de los componentes formales de la imagen sean siempre los mismos.

Es decir que, a cada lectura de la imagen, acontece una experiencia y una interpretación estéticas distintas, y este fenómeno es un ejercicio intelectual de análisis y una de las tantas posibles actualizaciones estéticas de la imagen.

Intencionalidad de mirada que, también, como en el proceso creativo de la fotografía del patrimonio -anteriormente referido- se vincula con los componentes (etnográficos y del paisaje cultural) del pensamiento transdisciplinar propuesto.

De tal forma, los significados en la interpretación de la fotografía del patrimonio, se generan en la lectura y son producto de una interacción entre la imagen y el lector (Iser, 2008). Desde esta perspectiva, una fotografía puede poseer tantos significados e interpretaciones posibles, como lecturas a las que sea sometida. Hecho que evidencia su valor polisémico, el cual también se enriquece a cada lectura, por la multitud de significaciones que la imagen revela.

En este sentido, el componente estético/artístico de la fotografía del patrimonio, resalta, por un lado, las cualidades estéticas (formales y técnicas) inherentes a la propia imagen fotográfica; y, por otro lado, destaca la belleza intrínseca del patrimonio registrado en ella.

En este rubro, los resultados de esta investigación sugieren que, desde la categoría de análisis estética/artística, los aspectos más relevantes en los procesos de creación y/o interpretación de la imagen que abonan significativamente a la aproximación teórica transdisciplinar propuesta en nuestra investigación, son los siguientes:

- a) El acercamiento al motivo o a la imagen desde una intencionalidad de mirada poética en los procesos de búsqueda, encuentro y/o asignación de componentes estéticos en los elementos simbólicos del patrimonio.
- b) La disposición al pensamiento crítico y a la percepción abierta a la interpretación plural de las posibles significaciones de la imagen como lenguaje icónico.



- c) El conocimiento de los aspectos técnicos fotográficos esenciales para un registro acorde a determinadas necesidades discursivas y/o a los requerimientos propios de la escena.
- d) El conocimiento y la aplicación de la técnica fotográfica, la composición y los elementos estructurales de la imagen como recursos de valor formal y discursivos.

En otro aspecto, entre los hallazgos de esta investigación, desvelamos que las fotografías denotan, connotan, condensan y posibilitan la decodificación de significados culturales: a partir de su creación, así como de su análisis, las imágenes pueden constituir un sinnúmero de interpretaciones y significaciones posibles en torno al sujeto, objeto o espacio registrado; por lo tanto, pueden ser una fuente de información etnográfica que facilita la expresión del fotógrafo y/o el acceso del lector/analista a contextos socioculturales concretos y a su historia.

En este tenor, como parte de método transdisciplinar para la expresión y la interpretación de la imagen fotográfica propuesto en esta investigación, el abordaje etnográfico o antropológico visual de la fotografía del patrimonio, supone la puesta en relieve -en la imagen- de los componentes culturales que son configurados por los sujetos y/o grupos sociales, así como por los elementos materiales e inmateriales identitarios de un determinado contexto. De tal forma, la mirada etnográfica, actúa a favor de un análisis social intersubjetivo que exige al creador y/o al lector de la imagen situarse -en mayor o menor grado- en la posición de los sujetos de estudio, desde una perspectiva plural, inclusiva y abierta a la diversidad de significaciones, para posibilitar un mayor conocimiento, alcance y proyección del referente.

Al respecto, los resultados de esta investigación, nos permiten afirmar que, al aludir al factor humano como fuente de información primigenia del componente etnográfico, la mirada antropológica no sólo atiende a los rasgos físicos (fenotípicos) de los sujetos, sino a una vasta serie de características propias de su cultura, que se manifiesta a través de expresiones intangibles como: las tradiciones y costumbres; los ceremoniales, ritos y fiestas religiosas; las artes escénicas; los oficios y actividades productivas; los hábitos y actividades cotidianas; la gastronomía; entre otras; que son relevantes por su significación sociocultural y que pueden ser destacables a través fotografía. Asimismo, son relevantes las expresiones tangibles que dan testimonio material de la existencia del ser humano y de su intervención en un determinado entorno, entre las cuales, podemos destacar: la vestimenta; la vivienda; el hábitat natural adaptado (es decir el paisaje cultural); las artes plásticas y gráficas; las obras derivadas de las artes populares; los objetos derivados de los oficios y de las actividades productivas; los sitios y monumentos históricos; los espacios ceremoniales y religiosos; las obras arquitectónicas; las zonas arqueológicas; los espacios públicos de recreación; entre otras.

Tal conjunto de manifestaciones, nos permiten confirmar, que el ejercicio creativo y/o lector de la imagen fotográfica etnográfica, constituye una reserva de datos que posibilitan la evidencia y la preservación simbólica de objetos, espacios y momentos específicos de la existencia de los sujetos, que posibilitan un acercamiento a distintos contextos culturales del pasado y del presente.

En este sentido, esta investigación aporta que, una fotografía (cualquiera que sea su tipo y origen) puede poseer un valor como dato etnográfico/antropológico, sí y sólo sí, la mirada creativa y/o lectora -de dicha imagen- se posiciona intencional y

estratégicamente en una perspectiva abierta a la búsqueda y/o encuentro, representación y/o la atribución, de sentidos y significados socioculturales (a través de múltiples vías) en torno al sujeto-objeto-contexto que sea motivo de estudio.

Es decir, a partir de los resultados de esta investigación, afirmamos que la virtud antropológica/etnográfica de una fotografía en general, no sólo aquella vinculada al patrimonio, reside en la intencionalidad de la mirada transdisciplinaria - creativa y/o lectora- que la aborda, la cual, ante el motivo o referente, se sitúa en una postura crítica y con capacidades perceptivas que permiten reconocer la significación social no de la imagen *per se*, sino de los elementos inscritos en ella, a través del análisis de la diversidad de componentes simbólicos de la realidad retratada, entre los cuales, se sitúan los elementos humanos, culturales, estéticos, la gramática visual, el contexto histórico, etcétera.

En otro aspecto, como parte del método transdisciplinario propuesto, postulamos que, el abordaje geográfico social en la fotografía del patrimonio, supone examinar cómo los paisajes reflejan la historia, la memoria y los valores de una sociedad, evidenciando la relación simbiótica entre el ser humano y su entorno, y cómo a través de la imagen se representan estos sitios, destacando su valor estético, cultural y ecológico. En este sentido, el abordaje geográfico social o paisajista cultural como categoría de análisis, se basa en la idea de que los paisajes son productos de la interacción entre la naturaleza y la cultura, que reflejan los valores y las creencias de las sociedades que los habitan.

Asimismo, como parte de nuestros resultados, reiteramos que el objetivo del abordaje del componente paisajista cultural en la fotografía del patrimonio, es la manifestación, documentación, visibilización y análisis de los elementos culturales

y naturales, tangibles e intangibles que, en su interacción, determinan un espacio temporal donde se desarrolla una sociedad y se vinculan con las formas tradicionales de producción, de vida y creencias de la misma. En este sentido, el abordaje del componente paisajístico cultural en la fotografía del patrimonio nos involucra en expresión e interpretación de los diversos elementos paisajísticos de tipo rural, urbano, arqueológico y/o industrial que pueden relacionarse con la identidad y la historia de los individuos y/o grupos sociales.

Aunado a lo anterior, en esta investigación, desvelamos que los objetos y espacios del paisaje varían en función de cada contexto social, histórico y geográfico; y sólo algunos de ellos se constituyen como componentes del patrimonio cultural y natural de una determinada sociedad. Es decir, no todo el paisaje posee la cualidad de ser un paisaje cultural y tampoco posee un valor patrimonial particular o común a todas las sociedades.

El método propuesto en esta investigación aporta que, la integración de estas tres categorías de análisis en un solo enfoque, posibilita una comprensión holística y profunda de la fotografía del patrimonio. Este enfoque se sustenta en los postulados de la transdisciplinariedad, que busca superar las barreras entre las disciplinas, promueve una visión integral del conocimiento e implica la integración de diferentes perspectivas y metodologías, con el objetivo de comprender la complejidad de los fenómenos sociales y culturales.

Los casos estudiados en esta investigación, demuestran cómo las imágenes pueden capturar tanto la belleza estética como el significado histórico y social de los lugares y las culturas; asimismo, el análisis comparativo realizado entre las fotografías históricas y el estado actual del patrimonio de la región lacustre

Pátzcuaro, reveló un deterioro significativo e incluso la pérdida de diversos componentes culturales, naturales y bioculturales, debido a factores de origen principalmente antropogénico que han impactado negativamente en el entorno social y natural y ponen en riesgo la identidad cultural de las comunidades locales.

Para dar cierre a este apartado, esta investigación pone en relieve la necesidad de implementar políticas públicas de orden ambiental, educativo, cultural, económico, etc; y de realizar esfuerzos individuales y comunitarios para la preservación, salvaguarda, conservación y recuperación del patrimonio apreciado como un bien común; y de promover una mayor conciencia social sobre la importancia de su protección a nivel global. Consideramos que, sólo a través de la suma de esfuerzos podemos aspirar a la preservación de los bienes culturales, naturales y bioculturales que nos conectan con nuestro pasado, nos sitúan identitariamente en el presente y pudieran proyectarnos hacia un futuro sostenible.

## Limitaciones del estudio

A través del panorama anteriormente expuesto hemos evidenciado que esta investigación ofrece aportes significativos a los estudios sobre la fotografía y el patrimonio, así como a otras áreas del conocimiento como la antropología visual y el pasajismo cultural; no obstante, es importante reconocer las limitaciones de este estudio para la creación de futuras líneas de investigación que pudieran enriquecer los resultados obtenidos, o resarcir los sesgos técnicos, metodológicos o epistémicos derivados. En este sentido, las principales limitaciones de este trabajo, se resumen en los siguientes aspectos:

- **Acceso a archivos históricos:** La cantidad limitada de acervos fotográficos con archivos históricos vinculados temporal y espacialmente al tema de nuestra investigación, restringió el alcance del análisis en lo que respecta a la identificación de piezas sobre imágenes del patrimonio.
- **Datos catalográficos:** La escasa cantidad de información catalográfica sobre las imágenes recuperadas en los archivos fotográficos consultados, limitó el estudio en cuanto a la identificación de sitios, objetos, y elementos del patrimonio documentados en las fotografías, así como fechas, autores, técnicas, entre otros datos relevantes.
- **Acceso a fotografías originales:** La disponibilidad limitada de piezas fotográficas históricas orginales, restringió el alcance del análisis de las imágenes en cuanto a la identificación de técnicas fotográficas, así como de otra información como autoría, fecha, etc., en ocasiones inscrita en el soporte de las fotografías históricas.

- **Identificación de autores:** Una gran cantidad de imágenes recuperadas carecen de firma, nombre y otros datos relacionales, lo que limitó el análisis en cuanto a la identificación de su autor. Por otro lado, sobre diversos autores que sí fueron identificados, no se localizó información biográfica y otra información relevante que pudieran abonar al análisis de las imágenes.
- **Condiciones técnicas de las muestras:** Algunas imágenes presentaron deterioro material, como rayaduras, razgaduras, manchas, veladuras, etc. Asimismo, diversas imágenes digitales poseían características técnicas deficientes, como baja resolución y nitidez, así como un tamaño pequeño; lo cual limitó el análisis en cuanto a la visualización detallada de estas imágenes y requirió, en el caso de las imágenes digitales, la implementación de técnicas de edición digital para su recuperación.

## **Propuestas para investigaciones futuras**

Con base en los hallazgos obtenidos y las limitaciones identificadas, se proponen las siguientes líneas de investigación:

- Ampliar la investigación sobre la fotografía del patrimonio, poniendo énfasis en el componente mnémico inherente a la imagen y en la utilidad de la imagen como instrumento para la memoria social.
- Ampliar la investigación sobre las fotografías del patrimonio a partir de sus componentes históricos y sociológicos, como categorías de análisis.
- Ampliar la investigación a otras regiones de México para identificar patrones comunes y/o distintos en la representación fotográfica del patrimonio y abonar a su estudio y salvaguarda.
- Implementar el método transdisciplinar estructurado en esta investigación en un ejercicio fotográfico creativo, para documentar y analizar otros componentes del patrimonio de esta y otras regiones de México y/o de otros países; y realizar la difusión de las imágenes obtenidas en este proceso a través de exposiciones y publicaciones digitales, con el objetivo promover la concientización y participación ciudadana en la conservación del patrimonio.
- Implementar nuevas técnicas fotográficas contemporáneas (como drones, fotografía esférica y realidad virtual) como herramientas técnicas y creativas para la documentación del patrimonio de manera más dinámica e inmersiva, que abone a la comprensión de esos elementos de su dimensión y contexto espacial.



- Investigar cómo las comunidades locales perciben su propio patrimonio cultural, natural y biocultural, a través de imágenes fotográficas creadas por ellos mismos, dando voz a sus perspectivas y promoviendo un enfoque participativo e inclusivo en la gestión del patrimonio.
- Crear un archivo fotográfico digital del patrimonio de la región de Pátzcuaro, que permita reunir, preservar y difundir estas imágenes y facilitar su acceso a investigadores y al público en general a través de una base de datos accesibles en línea.

Asimismo, como actividades secundarias, derivadas de este proyecto, se propone:

- Compartir los resultados de esta investigación, a través de artículos, capítulos de libros y otras publicaciones, para la transmisión del conocimiento.
- Promover la enseñanza del conocimiento derivado de esta investigación a través de seminarios, cursos y talleres, en escuelas de nivel medio a posgrado, y evaluar su impacto educativo, con el objetivo de fomentar el conocimiento sobre esta materia, el aprecio por el patrimonio y la participación ciudadana en su conservación.
- Integrar a una red de investigadores y profesionales dedicados al estudio de la fotografía y el patrimonio, para compartir conocimientos, organizar actividades formativas y realizar ejercicios que favorezcan a la salvaguarda del patrimonio.

## REFERENCIAS

- Acuña. R. (1987). *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*. UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Al Sheikh, H. M. (2023). *Interplay of memory, identity and culture in portrait photography as a visual repository of vernacular memory: insights from Jordan*. En, ISVS e-journal, 10 (10). International Society for the Study of Vernacular Settlements
- Alcalá, J. (2008). *La Relación de Michoacán*. Estudio introductorio de Jean Marie G. Le Clézio. Zamora. El Colegio de Michoacán.
- Alcocer, J. y Bernal, F. (2009). Investigación a largo plazo en cuerpos acuáticos epicontinentales. En. *Revista Digital Universitaria*, 10 (8). DGSCA-UNAM.
- Álvarez, L. (2011). La categoría de paisaje cultural. En, *Revista de Antropología Iberoamericana*, 6 (1). pp. 57-80. Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red.
- Amezcuca, J. y Sánchez, G. (2015). *P'urhépecha*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Amores, F. y Rodríguez-Bobada, M. (2003). Paisajes culturales: reflexiones para su valoración en el marco de la gestión cultural. En *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Territorio y Paisaje. Los paisajes andaluces*. Comares.
- Alinder, M. (2014). *Group F.64: Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, and the Community of Artists Who Revolutionized American Photography*. Bloomsbury Publishing.

- Arenas, S. (2019). *Félix Bonfils (1831-1885)*. Bibliothèque Nationale de France.
- Araújo, C. (2010). *A fotografia de património/ fotografia como património no século XIX: o papel de Carlos relvas (1838-1894)*.
- Arévalo, J. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. En *Revista de Estudios Extremeños*, 60 (03). Diputación provincial de Badajoz. p. 925-955
- Arreola, R. (1991). *Historia del Colegio de San Nicolás*. Instituto de Investigaciones Históricas. UMSNH.
- Arizpe, L. (2006). Los debates internacionales en torno al patrimonio cultural inmaterial. En, *Cuicuilco*, 13 (38). p.13-27.
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*. Gustavo Gili.
- Balcazar, N. (2018). La experiencia de Winfield Scott en Michoacán y su visión sobre los "tipos populares". En, Camacho, E. y Cruz, J. (Ed.). *Transnacionalismo y fotografía en America Latina*. Centro de Investigaciones sobre America Latina y el Caribe. Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2018). *Los hermanos Cachú y su obra fotográfica de la Revolución*. ENHA
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós
- (1999). ¿Por dónde comenzar?. En, *Nuevos ensayos críticos*. p.p. 205-206. Siglo XXI.
- Basalenque, D. (1963). *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán de la Orden N. S. P. Agustín*. Jus.
- Bedolla, J. (2011). *La Troje Michoacana, Una Herencia Constructiva Purhépecha De México*. II Congreso Iberoamericano y X Jornada de Técnicas de Reparación y Conservación del Patrimonio. Morelia, Michoacán.

- Benjamin, W. (1931). *A little history of photography*.
- (2003). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. ITACA
- (2006). “Las afinidades electivas” de Goethe. En, *Obras*, 1 (1). Abada.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. BBC
- Biar, A. (2022). *Canoas monóxilas en el lago de Pátzcuaro*. En. *Arqueología Mexicana*, 29 (174), p.p. 41-45.
- Blanco, M. (2016). El patrimonio histórico y la memoria a través del paisaje de Jaén. En, *Quiroga*, (9).
- Boadas, J., Caselas, L. y Suquet, M. (2001). *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. CCG ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI).
- Brenner, A. (1929). *Idols Behind Altars*. Payson & Clarke.
- Bonte, P., e Izard. M. (1996). *Diccionario de etnología y antropología*. AKAL.
- Brisset, D. (1999). Acerca de la fotografía etnográfica. En, *Gazeta de Antropología*, (15).
- (2004). Antropología visual y análisis fotográfico. En, *Gazeta de Antropología*, 20.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica
- Cambón, E. (2009). Paisajes culturales como patrimonio: criterios para su identificación y evaluación. En, *Arquitectura y Urbanismo*, 1. Revista del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría.
- Campo del Pozo, F. (2019). Don Vasco de Quiroga, promotor de la educación indígena. En, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 13.

- Cárdenas, E. (2004). Jiuatsio. La casa del coyote. En, *Tradiciones Arqueológicas*.  
El Colegio de Michoacán.
- Carney, G. (1982). *The Image of the East: Nineteenth-Century Near Eastern Photographs by Bonfils: From the Collections of the Harvard Semitic Museum*. University of Chicago Press.
- Cassola, L. (2011). *Turismo y ambiente*. Trillas
- Collier, J. (1975). Photography as Visual Anthropology. En, Hockings. P (ed).  
*Principles of Visual Antropology*. (p.p. 211-230). Mouton Publishers.
- Collier, J. & Collier, M. (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. University of New Mexico Press.
- Cotton, C. (2004). *The Photograph as contemporary art*. Thames & Hudson.
- Cros, E. (2011). Hacia una teoría sociocrítica del texto. En, revista *Sociocriticism*, 26  
(1 y 2), pp. 31-47. Universidad de Granada.
- Cunha, L. (2023). *A fotografia na promoção da Geodiversidade*. Imagem e Território.
- Debroise, O. (2005). *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*.  
Gustavo Gili.
- Dondis, D. (1973). *Sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili
- Eco, U. (2000). *Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción. Los límites de la interpretación*. Lumen
- Eder, J. (1945). First Use of the Word "Photography, March 14, 1839. *History of Photography*, Columbia University Press.
- Engels, F. (1952). El origen de la familia, la propiedad privada y el estado. En, Marx.  
C. y Engels (F). *Obras escogidas*, 2.

- Enrico, J., Garbero, V., y Liponetzky, T. (Eds.). (2020). *Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente*. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Ettinger, C. (2010). La transformación de la vivienda vernácula en Michoacán. Materialidad, espacio y representación. CONACyT, Gobierno de Michoacán, UMSNH, COLMICH,
- Feio, C. (2010). *A fotografia de património / fotografia como património no século XIX*.
- Fernández, J. (1936). *Pátzcuaro. Su situación. historia y características*. SHCP
- Fernández, G. y Guzmán, A. (2002). Turismo, patrimonio cultural y desarrollo sustentable. En, *Caminhos de Geografia*, 3, (7). p. 1-19. Universidade Federal de Uberlândia.
- Foncuberta, J. (1984). *Estética Fotográfica*. Blume, Barcelona, 1984)
- (2010). *La cámara de Pandora: La fotografi@ después de la fotografía*. Gustavo Gili.
- (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- García, C. (2013). *El troje y el solar purépechas*. INAH, Tsimarhu Estudio de Etnólogos.
- Garnier, F. (1984). *Thésaurus iconographique: système descriptif des représentations*. Le Leopard d'Or.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Cátedra.
- Gil, B. (1994). Niveles de análisis documental de contenido. En, *Documentación de las Ciencias de la Información*, 17. Ed. Complutense.

- Gullon, R. (1967). Esteticismo y modernismo. En, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213 (agosto-septiembre). Agencia
- Han, B. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder.
- Hernández, L. (2016). *El concepto de patrimonio cultural y su evolución*. Andarte
- Hernández, O. (1998). La fotografía como técnica de registro etnográfico. En, *Cuicuilco*, 5 (13), mayo-agosto.
- Hernández, R. (2022). El Comerciante de Fotografías. En. Revista BiCentenario. El ayer y hoy de México 56. Instituto Mora
- Hersch, R. (2012). Loch Katrine. En: Bengtsson, L.; Hersch, R.; y Fairbridge, R. (Eds.) *Encyclopedia of Lakes and Reservoirs*. Springer, Dordrecht.
- Hockings, P. (1975). *Principles of visual anthropology*. Mouton.
- Holguín, I. (2021). *Guía del Patrimonio Cultural y Turístico de Pátzcuaro, Michoacán, México*. Ayuntamiento de Pátzcuaro.
- ICOMOS, (1996). *Carta Internacional para la Protección y la Gestión del Patrimonio Cultural Subacuático*.
- INBAL (2018). *Últimos días para visitar la exposición fotográfica Alfred Briquet (1833–1926) en el MUNAL*. Boletín # 14.
- (2019). *La mirada revolucionaria de Tina Modotti capturó en imágenes buena parte de la esencia de México*. Boletín No. 1261.
- Ingarden, R. (1976). Valor artístico y valor estético. En, Osborne, H. (Ed.) *Estética*. Fondo de Cultura Económica.
- Iser, W. (2008). La estructura apelativa de los textos. En, Rall, D. (Ed.), *En busca del texto*. pp. 99-119. UNAM.

- IUC, (2020). *IUCN World Heritage Outlook 3. A conservation assessment of all natural World Heritage sites*. IUCN
- Jolly, J. (2015). Vista del lago de Pátzcuaro: paisaje, turismo y la construcción de la nación. En, Noelle. L. y Wood D. (eds.). *Estética del paisaje en las Américas, México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Langford, M. (1972). *Tratado de fotografía*. Omega
- Lassmann, M. (2021). Geografía. En, Holguín, I. (Coord). *Guía del Patrimonio Cultural y Turístico de Pátzcuaro, Michoacán, México*. Ayuntamiento de Pátzcuaro.
- Lindholm, K.-J., & Ekblom, A. (2019). A framework for exploring and managing biocultural heritage. *Anthropocene*, 25. p. 100-195.
- Lindón, A. (2015). Del cronotopo fundacional a la construcción socio-espacial del territorio vallechalquense. En Lindón, A y Mendoza, C. (coords.), *La periferia metropolitana: entre la ciudad prometida y un lugar para habitar la Ciudad de México*. pp. 115-150. Gedisa/UAM-I.
- López, D. (2011). La guerra cristera (México, 1926-1929). En, *Historiografías*, 1, pp. 35-52.
- Marquez, M. (1980). Sobre los orígenes de la fotografía. En, *Actas de Cultura y Ensayos Fotográficos* f/8. 01. Sociedad de Historia de la Fotografía Española.
- Martín, E. (2005). El Valor de la Fotografía: Antropología e Imagen. En, *Gazeta de Antropología*, 21.
- Martínez, A. (2009). Pasos hacia una antropología visual aplicada. En, *Revista valenciana d'etnologia*. Diputación de Valencia.



- Martínez, J. (2016). *El Pátzcuaro de ayer en el imaginario*. Publicación independiente.
- (2019). Lázaro Cárdenas, impulsor del turismo y el arte en Pátzcuaro. En, *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 17 (5). Universidad de La Laguna
- (2021) El Salón Apolo. Un teatro inaugurado durante la Revolución mexicana. En, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 41 (163). El Colegio de Michoacán.
- Martínez, J. y Pérez, E. (2020). Arquitectura campestre doméstica en la ciudad de Pátzcuaro. El Caso de la Quinta Tzipecua. En, Ettinger, C., Mercado, E. y Torres, J. (Coord) *Historias de la arquitectura en Michoacán. Una mirada desde las fuentes*. UMSNH.
- Massey, D. (1996). A global sense of place. En Daniel, S. & Lee, R. (eds.), *Exploring human geography*. pp. 237-245. Arnold.
- Mathewson, K. (2010). Geographers and the theory and practice of return fieldwork. En, *Journal of Cultural Geography*, 27 (03). pp. 353-365.
- Medina, L. (2011). *Evaluación de la desecación del lago de Pátzcuaro Michoacán mediante técnicas de Percepción Remota y Sistemas de Información Geográfica*. Segundo Congreso Nacional de Manejo de Cuencas Hidrográficas.
- Meyer, J. L. y Youngs, Y. (2018). Historical landscape change in Yellowstone National Park: Demonstrating the value of intensive field observation and repeat photography. En, *Geographical Review*, 108 (3). pp. 387-409.
- Moles, A. (1991). *La imagen. Comunicación funcional*. Trillas.

- Monroy, R. (1994). Los objetos del deseo de Edward Weston en México. En, *Revista Historias*, 32 (p.p. 79-86). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Monsivais, C. (1997). Tina Modotti y Edward Weston en México. En, *Revista de la Universidad de México*, 36 (6), (p.p. 2-4). UNAM.
- Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/27fd5ff6-757e-4f0b-af41-77cf4770c0f6/tina-modotti-y-edward-weston-en-mexico>
- Montes de Oca, P. (1580). *Relación de Tiripitio*.
- Mora, G. (1995). *Edward Weston: Forms of Passion*. Abrams.
- Naranjo, A. y Urquijo, P. (2019). Paisaje cultural y revisitación geográfica. El lago de Pátzcuaro, México. En, *Revista de historia y geografía*, 42. (p.131-157).
- Newhall, B. (2002). *Historia de la Fotografía*. Gustavo Gili.
- (1984). *Edward Weston omnibus: una antología crítica*. Peregrine Smith.
- Newhall, N. (1973). *The Daybooks of Edward Weston*. Vol, 1. Mexico. Aperture.
- Oliveros, A. (2011). *Tzintzuntzan. Capital del Reino Purépecha*. Fondo de Cultura Económica - Colegio de Michoacán - Fideicomiso Historia de las Américas.
- Osipova, E., Emslie-Smith, M., Osti, M., Murai, M., Aberg, U., & Shadie, P. (2020). *IUCN World Heritage Outlook 3: A conservation assessment of all natural World Heritage sites*. IUCN
- Osorio, K. (2012). Los atributos del Valor Universal Excepcional de una propiedad considerada Patrimonio Mundial. *Canto Rodado*, 07. Centro de Investigaciones Patrimoniales del Patronato Panamá Viejo.
- Panofsky, E. (1983). *El significado de las artes visuales*, Alianza.
- Peirce, Ch. (1978). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.

- Pink, S. (2006). *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Routledge.
- Picaud, V. y Arbaizar, P. (Eds.) (2004). *La confusión de géneros en fotografía*. Gustavo Gili.
- Pinson, S. (2003). Daguerre, expérimentateur du visuel. En, *Études photographiques*, 13. Open Edition Journals.
- Prust, M. (1985). *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. Alianza.
- Punzo, J. (2020). La construcción de la Gran Plataforma de Tzintzuntzan, México. Primeras fechas y una propuesta constructiva. En, *Arqueología Iberoamericana*, 46 (2020). p.p. 151-156
- (2024). El Señorío Tarasco en Michoacán. En, *Zonas Arqueológicas / Regiones Culturales*. INAH.
- Ramírez, E. (1986). *Catálogo de monumentos y sitios de la región lacustre*. Gobierno del Estado de Michoacán; Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Ramírez, J. y Domínguez, O. (2013). El lago de Pátzcuaro, un lago en decadencia. En, *Saber Más*, 02 (12). pp. 12-15 UMSNH.
- Richard, P. (1997). *Ethnophoto: Thésaurus Pour L'analyse De La Photographie Ethnographique Du Domaine Français*. Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- Ruby, J. (1996). Visual Anthropology. En, Levinson, D & Embers, M. (Eds.), *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, (4). (p.p. 1341-1351). Henry Holt and Company.

- Ruiz-Domenèc, J. L. (2016). Genealogía, memoria y olvido: el caso de los Valentinianos y los Tusculanos. En, Cuadernos del Mediterraneo (23). (p.p 206-213). IEMed.
- Ruskin, J. (1944). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Ateneo.
- Sánchez, F. (2006) La máquina etnográfica. Reflexiones sobre Fotografía y Antropología Visual. En, *Contraluz*, 03 (2006). ACERDA
- Sánchez, N. (2011). De la fotografía como representación de la realidad a documento representado: el análisis documental de contenido. En, *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, (14).
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Siglo XXI.
- Shklovski, V. (2007). El arte como artificio. En, Todorov, T. (Ant.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI.
- Soto, J. (2021). *Cinco animales extintos en México*. En, Greenpeace.
- Disponible en: <https://www.greenpeace.org/mexico/blog/10753/cinco-animales-extintos-en-mexico/>
- Sougez, E. (1969). *La photographie: son histoire*. Les editions de l'illustration.
- Sontag, S. (1977). *Sobre la fotografía*. Edhasa
- Sören, A. (2014). *Etnografía: Definición, características y usos*.
- Sorlin, P. (2004). *El siglo de la imagen analógica*. La marca.
- Tatarkiewicks, W. (2002). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos.
- Toledo, V; Barrera-Bassols, N; y Boege, E. (2019) ¿Qué es la diversidad cultural?

- Toussaint, M. (1953). Enrique A. Cervantes. En, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 6 (21). p. 7-9.
- Tuan, Y. (2001). *Space and place. The perspective of experience*. Minnesota University Press.
- UNESCO (1972). Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural.
- (1982). Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales.
- (2008). Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial.
- (2022). Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003.
- (15 de marzo de 2023). *Las Conferencias de Paz de La Haya y la Corte Permanente de Arbitraje (CPA)*. Corte Internacional de Justicia.
- Urquijo, P. (2020). Paisaje cultural: un enfoque pertinente. En, Urquijo P. y Boni, A. (coords.). *Huellas en el paisaje. Geografía, historia y ambiente en las Américas*. Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental.
- Valdés, J. (1998). *Conservación de fotografía histórica y contemporánea*. CONACULTA
- Velázquez, I. (2024). *Llega Sonora a 52 °C; rompe récord de temperatura en México*. Reforma
- Viejo-Rose, D. (2015). Cultural heritage and memory: untangling the ties that bind. En, *Culture and History Digital Journal*, 4 (2). CSIC

- Villena, R. y López, J. (Ed) (2018). *Fotografía y Patrimonio Cultural: V, VI y VII encuentros en Castilla-La Mancha*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.
- West, R. (1948). *Cultural Geography of the Modern Tarascan Area*. Smithsonian Institution.
- Wong, W. (2001). *Fundamentos del diseño*. G.G.
- Works, M. & Hadley, K. (2000). Hace cincuenta años: Repeat photography and landscape change in the Sierra Purépecha of Michoacán, México. En, *Yearbook Conference of Latin Americanist Geographers*. 26. pp. 139-155.
- Zarauz, H. (2020). *La Fiesta de la Muerte*. CONACULTA
- Zelich, C. (1995). *Manual de Técnicas Fotográficas del Siglo XIX*. PhotoVision.
- Zizumbo, L. (1986). Pátzcuaro: el turismo en Janitzio. En, Paredo, C. Coord. *Estudios Michoacanos I*. (p.p. 151-159). El Colegio de Michoacán.

## Sitios de Internet

Bibliothèque Nationale de France.

Félix Bonfils.

<https://heritage.bnf.fr/bibliothequesorient/en/felix-bonfils-art>

Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina, CRESPIAL

*¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?*

<https://crespial.org/que-es-el-patrimonio-cultural-inmaterial/>

Convención sobre los Humedales

<https://www.ramsar.org/es>

DeGolyer Library

Southern Methodist University.

<https://www.smu.edu/libraries/degolyer>

Delcampe

[https://www.delcampe.net/en\\_GB/collectables/postcards/mexico/dia-de-plaza-patzcuaro-michoacan-c-1930s-valdes-foto-tarjeta-postal-1988897534.html](https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/postcards/mexico/dia-de-plaza-patzcuaro-michoacan-c-1930s-valdes-foto-tarjeta-postal-1988897534.html)

*Fototeca Nacional / Sistema Nacional de Fototecas de México*

<https://mediateca.inah.gob.mx>

Getty Museum Collection

<https://www.getty.edu/art/collection/>

Greenpeace

<https://www.greenpeace.org>

Tarjetas Postales de México.

<http://losprotagonistas-tarjetaspostales.blogspot.com>

Instituto de Ciencias de la Atmósfera y Cambio Climático, ICAyCC, UNAM

Programa de Investigación en Cambio Climático

<https://www.pincc.unam.mx/en-2024-mexico-tuvo-el-ano-mas-caluroso-desde-1880-superando-significativamente-cualquier-otro-registro-previo/>

Sistema de Información Cultural del Gobierno de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia

Zonas Arqueológicas: Ihuatzio

[https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=zona\\_arqueologica&table\\_id=57](https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=zona_arqueologica&table_id=57)

International Committee of the Red Cross. *Project of an International Declaration concerning the Laws and Customs of War. Brussels, 27 August 1874.*

International Humanitarian Law Databases

<https://ihl-databases.icrc.org/en/ihl-treaties/brussels-decl-1874/article-8>)

Project Gutenberg

[www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)

Mediateca CREFAL

<https://biblioteca.crefal.org>

México en Fotos

<https://www.mexicoenfotos.com/antiguas/michoacan/patzcuaro/isla-de-san-pedrito-en-el-lago-de-patzcuaro-MX14198202450204>

Servicio Nacional de Sanidad, Inocuidad y Calidad Agroalimentaria de México

<https://www.gob.mx/senasica/articulos/mexico-primer-productor-mundial-de-aguacate?idiom=es/>



The Metropolitan Museum of Art.

*Félix Bonfils, femme turque en toilette de ville.*

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/292057>

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

<https://www.sabermas.umich.mx/archivo/articulos/90-numero-12/181-el-lago-de-patzcuaro-un-lago-en-decadencia.htmlx>

World Meteorological Organization, WMO

<https://wmo.int/news/media-centre/wmo-confirms-2024-warmest-year-record-about-155degc-above-pre-industrial-level>

# ÍNDICE DE IMÁGENES

**Imagen 1.** *Vista desde la ventana en Le Gras.*

Joseph Nicéphore Niépce. 1826.....47

**Imagen 2.** *Vista desde la ventana en Le Gras (negativo)*

Joseph Nicéphore Niépce. 1826.....48

**Imagen 3.** *Cámara oscura (sin lente).*

Joseph Nicéphore Niépce. Ca. 1820.....51

**Imagen 4.** *Boulevard du Temple.*

Louis Jaques Daguerre. 1837.....53

**Imagen 5.** *Sphinx et Pyramides de Gizeh.*

Félix Bonfils / Maison Bonfils. Ca. 1870.....56

**Imagen 5-B.** *Estudio de composición. Sphinx et Pyramides de Gizeh.*

Félix Bonfils / Maison Bonfils. Ca. 1870.....57

**Imagen 6.** *Femme turque en toilette de ville.*

Maison Bonfils (Marie-Lydie Cabanis). Ca. 1870s.....60

**Imagen 7.** *Joueurs de Violon Bedouins.*

Félix Bonfils. Ca. 1870s.....63

**Imagen 8.** *Puente escarlata Mikhailovsky.*

Autor desconocido. Ca. 1900.....66

**Imagen 9.** *Puente escarlata Mikhailovsky.*

Dima Zverev. 2023.....66

<b>Imagen 10.</b> <i>Loch Katrine.</i>	
William Henry Fox Talbot. 1844.....	92
<b>Imagen 11.</b> <i>Leaf of a Plant.</i>	
W. Henry Fox Talbot. 1844.....	94
<b>Imagen 12.</b> <i>Vistas Mexicanas. Pátzcuaro, una calle. Estado de Michoacán.</i>	
Parroquia del Santuario de Guadalupe.	
Alfred Saint Ange Briquet / Alfred Briquet. Ca. 1876-1910.....	121
<b>Imagen 13.</b> <i>Las redes, Janitzio, lago de Pátzcuaro, Michoacán, México.</i>	
Paul Strand. 1933.....	123
<b>Imagen 14.</b> <i>841. View of Lake Pátzcuaro from Los Balcones.</i>	
Charles Waite / Charles Burlingame Waite / C.B. Waite. Ca. 1904.....	126
<b>Imagen 15.</b> <i>Lago de Pátzcuaro, panorámica.</i>	
Winfield Scott. Ca. 1908.....	129
<b>Imagen 16.</b> <i>Tarascan Fishermen – Janicho.</i>	
Frederick Starr. 1908.....	131
<b>Imagen 17.</b> <i>Pátzcuaro, México.</i>	
Edward Weston. 1926.....	133
<b>Imagen 18.</b> <i>Pátzcuaro.</i>	
Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini / Tina Modotti. Ca. 1926.....	137
<b>Imagen 19.</b> <i>Lago de Pátzcuaro. Isla Xianicho.</i>	
Hugo Brehme. Ca. 1910.....	141
<b>Imagen 20.</b> <i>Movimiento de los revolucionarios de Luviano Rentería a su salida de Pátzcuaro. Mich. El 28 de abril de 1913.</i>	
Cachú Hermanos. 1913.....	145

<b>Imagen 21.</b> <i>Caza de pato en el lago de Pátzcuaro.</i>	
Agustín Casasola. Ca. 1900-1938.....	150
<b>Imagen 22.</b> <i>Pátzcuaro.</i>	
Enrique A. Cervantes. 1936.....	155
<b>Imagen 23.</b> <i>111. Lago de Pátzcuaro.</i>	
Guillermo Valdés. Ca. 1930.....	157
<b>Imagen 24.</b> <i>1. Janitzio - Lago de Pátzcuaro</i>	
Zavala Fot. (atribuida a Gabriel Zavala Garibay). Ca. 1930.....	160
<b>Imagen 25.</b> <i>78. Lago de Pátzcuaro. Mich.</i>	
Navarro. Ca. 1940.....	162
<b>Imagen 26.</b> <i>3. El Sagrario. Pátzcuaro, Mich., Mex.</i>	
Vicente Rodríguez Mejía (rúbrica MF o Mejía). Ca. 1930.....	164
<b>Imagen 27.</b> <i>Panorama del Lago. Pátzcuaro, Mich. 33.</i>	
Chávez Ruiz. Ca. 1930.....	166
<b>Imagen 28.</b> <i>Lago de Pátzcuaro. "Isla de Urandén". 70.</i>	
FloresII / Flores II. Ca. 1900 - 1930.....	169
<b>Imagen 29.</b> <i>India Tarasca. 204.- Pátzcuaro, Mich.</i>	
Desentis Jr. Ca. 1900-1930.....	171
<b>Imagen 30.</b> <i>18. Vendedoras de Janitzio. Pátzcuaro, Mich.</i>	
FEMA. Ca. 1940.....	174
<b>Imagen 31.</b> <i>107. Danza de los Viejitos. Pátzcuaro, Mich.</i>	
CEPSA. Ca. 1900-1930.....	177
<b>Imagen 32.</b> <i>2569. Típico Conjunto. Pátzcuaro, Mich.</i>	
POSTAMEX. Ca. 1945.....	180

<b>Imagen 33.</b> <i>Panorámica aérea del lago de Pátzcuaro.</i>	
ICA / Compañía Mexicana Aerofoto. 1933.....	182
<b>Imagen 34.</b> <i>Janitzio</i> (still de film).	
Jack Draper. Navarro. C. Dirección.	
1935.....	185
<b>Imagen 35.</b> <i>Maclovía</i> (still de film).	
Gabriel Figueroa. 1948.....	187
<b>Imagen 36.</b> <i>Morelia, Pátzcuaro y Uruapan</i> (still de film).	
Sierra J. 1945.....	190
<b>Imagen 37.</b> <i>81. Lago de Pátzcuaro</i>	
Guillermo Valdés. Ca. 1930-1940.....	198
<b>Imagen 38.</b> <i>73. Pátzcuaro. Plazuela de San Agustín.</i>	
Autor desconocido. Ca. 1910-1930.....	201
<b>Imagen 39.</b> <i>Pátzcuaro, Mich.</i> (Antiguo Salón Apolo).	
Autor desconocido. Ca. 1913-1920.....	205
<b>Imagen 40.</b> <i>Escuela Oficial. Pátzcuaro, Mich.</i>	
CEPSA. Ca. 1930-1940.....	209
<b>Imagen 41.</b> <i>54.- Janitzio. Lago de Pátzcuaro.-</i>	
Autor desconocido. Ca. 1910.....	212
<b>Imagen 42.</b> <i>Construcción del monumento a José María Morelos y Pavón</i> <i>en la isla de Janitzio.</i>	
Autor desconocido. Ca. 1931.....	215
<b>Imagen 43.</b> <i>404. Isla de Janitzio, Mich.</i>	
Autor desconocido. Ca. 1940.....	218

<b>Imagen 44.</b> <i>44. Janicho – Lago de Pátzcuaro.</i>	
Autor desconocido. Ca. 1910.....	221
<b>Imagen 45.</b> <i>Isla de San Pedrito. Lago de Pátzcuaro. 32</i>	
Navarro. Ca. 1910-1930.....	224
<b>Imagen 46.</b> <i>94 - Chupícuaro - Lago de Pátzcuaro.</i>	
Guillermo Valdés. Ca. 1930.....	227
<b>Imagen 47.</b> <i>407. Un rincón del lago de Pátzcuaro, Mich.</i>	
Autor desconocido. Ca. 1940.....	229
<b>Imagen 48.</b> <i>128- Janitzio. Lago de Pátzcuaro.</i>	
Autor desconocido. Ca. 1910-1930.....	232
<b>Imagen 49.</b> <i>Pátzcuaro. Plaza principal.</i>	
Autor desconocido. Ca. 1920.....	236
<b>Imagen 50.</b> <i>Pátzcuaro, Mich. Teatro Salón Apolo.</i>	
Autor desconocido. Ca. 1920-1930.....	241
<b>Imagen 51.</b> <i>54. Plaza de San Juan de Dios. Pátzcuaro, Mich.</i>	
Navarro. Ca. 1920.....	245
<b>Imagen 52.</b> <i>Pátzcuaro.</i>	
Windfield Scott. Ca. 1908.....	251
<b>Imagen 53.</b> <i>Mujeres indígenas sentadas en el suelo frente a una tumba.</i>	
Nacho López. 1950.....	256
<b>Imagen 54.</b> <i>Bolsa para pescar y grupo de indígenas pescadores de Janitzio.</i>	
Autor desconocido. 1910.....	260
<b>Imagen 55.</b> <i>Vista de una yácata en ruinas en la zona arqueológica de</i>	
<i>Tzintzuntzan. Autor desconocido. 1900.....</i>	263

<b>Imagen 56.</b> <i>Pátzcuaro.</i>	
C.B. Waite. Ca.	
1908.....	268
<b>Imagen 57.</b> <i>Mirador Tariácuri - Pátzcuaro, Mich.</i>	
Valdés Foto. Atribuida a Guillermo Valdés. Ca. 1936-1940.....	344
<b>Imagen 58.</b> <i>Ubicación geográfica del sitio de registro de la imagen y ángulo de visión de la toma fotográfica: “Mirador Tariácuri - Pátzcuaro, Mich.”</i>	
Valdés Foto. Atribuida a Guillermo Valdés. Ca. 1936-1940	
Holguín. I. 2024.....	348
<b>Imagen 59.</b> <i>Cheremicuas – Lago de Pátzcuaro.</i>	
Valdés Foto. Atribuida a Guillermo Valdés. Ca. 1920.....	349
<b>Imagen 60.</b> <i>“Día de Plaza. Pátzcuaro, Mich.” Tarjeta Postal</i>	
Foto Valdés. 1939.....	350
<b>Imagen 61.</b> <i>View of Lake Pátzcuaro from Los Balcones.</i>	
Charles Burlingame Waite. Ca. 1904.....	351
<b>Imagen 62.</b> <i>Mirador del Estribo. Pátzcuaro, Mich.</i>	
Zavala Fot. Atribuida a Gabriel Zavala Garibay. Ca. 1940.....	354
<b>Imagen 63.</b> <i>Mirador “El Estribo”. Pátzcuaro, Mich.</i>	
Mejía Foto. Atribuida a Vicente Rodríguez Mejía. Ca. 1940-1950.....	357
<b>Imagen 64.</b> <i>Estudio de composición. “Mirador Tariácuri - Pátzcuaro, Mich.”</i>	
Valdés Foto. Atribuida a Guillermo Valdés. Ca. 1936-1940	
Holguín, I. 2024.....	365

<b>Imagen 65.</b> <i>Restauración digital. Mirador Tariácuri - Pátzcuaro, Mich.</i>	
Valdés Foto. Atribuida a Guillermo Valdés. Ca. 1936-1940.	
Holguín, I. 2024.....	376
<b>Imagen 66.</b> <i>Revisitación geográfica. Mirador Tariácuri - Pátzcuaro, Mich.</i>	
Valdés Foto. Atribuida a Guillermo Valdés. Ca. 1936-1940	
Holguín, I. 2024.....	388
<b>Imagen 67.</b> <i>San Pedrito – Lago de Pátzcuaro, Mich.</i>	
Zavala Fot. Atribuida a Gabriel Zavala Garibay. Ca. 1930.....	391
<b>Imagen 68.</b> <i>Ubicación geográfica del sitio de registro de la imagen:</i>	
“San Pedrito – Lago de Pátzcuaro, Mich.”	
Zavala FOT. Atribuida a Gabriel Zavala Garibay. Ca. 1930	
Holguín, I. 2024.....	395
<b>Imagen 69.</b> 30.- Lago de Pátzcuaro, Mich.	
Tarjeta Postal Zavala FOT. Ca. 1908-1913.....	396
<b>Imagen 70.</b> <i>San Pedrito, Lago de Pátzcuaro, Mich.</i>	
CEPSA. Ca. 1940.....	387
<b>Imagen 71.</b> <i>Isla de San Pedrito, Lago de Pátzcuaro.</i>	
Navarro Fot. Ca. 1940.....	399
<b>Imagen 72.</b> <i>Estudio de composición. San Pedrito – Lago de Pátzcuaro, Mich.</i>	
Zavala Fot. Atribuida a Gabriel Zavala Garibay. Ca. 1910-1920	
Holguín, I. 2024.....	405
<b>Imagen 73.</b> <i>Restauración digital. San Pedrito – Lago de Pátzcuaro, Mich.</i>	
Zavala FOT. Atribuida a Gabriel Zavala Garibay Ca. 1910-1920.....	410



**Imagen 74. Revisitación geográfica.**

Zavala. Ca. 1910-1920.

Holguín, I. 2024.....422

**Imagen 75. Janitzio, México.**

Edward Weston. 1926.....414

**Imagen 76. Ubicación geográfica del sitio de registro de la imagen:**

*“Janitzio, México”*

Edward Weston. 1926

Holguín, I. 2024.....428

**Imagen 77. Janitzio, México**

Tina Modotti. 1926.....429

**Imagen 78. Edward Weston.**

Tina Modotti. 1924.....433

**Imagen 79. Estudio de composición. Janitzio, México.**

Edward Weston. 1926.

Holguín, I. 2024.....439

**Imagen 80. Restauración digital. Janitzio, México.**

Edward Weston. 1926.....451

**Imagen 81. Revisitación geográfica.**

Weston, E. 1926

Holguín, I. 2025.....468 y 469

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> <i>Mapa conceptual de la hipótesis.....</i>	<b>23</b>
<b>Figura 2.</b> <i>Mapa de ubicación geográfica del lago de Pátzcuaro.....</i>	<b>110</b>
<b>Figura 3.</b> <i>Mapa conceptual del proceso imagen-concientización social.....</i>	<b>470</b>