



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN GEOGRAFÍA
SOCIEDAD Y TERRITORIO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE GEOGRAFÍA

El montaje del paisaje cultural de la Península de Baja California:
los archivos de Howard E. Gulick, 1952-1963

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
Maestra en Geografía

PRESENTA:

Karina Elizabeth Campos Linares

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Héctor Mendoza Vargas, Instituto de Geografía, UNAM

MIEMBROS DEL SÍNODO:

Dra. Martha Micheline Cariño Olvera, Universidad Autónoma de Baja California Sur
Dr. Pedro Sergio Urquijo Torres, Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental, UNAM
Dr. Omar Olivares Sandoval, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
Dr. Guillermo Castillo Ramírez, Instituto de Geografía, UNAM

Ciudad de México, diciembre de 2022.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A la energía dual originaria.

A los que dieron su vida para que llegara a nosotros la cultura de los abuelos y pudiéramos saber que ellos fueron maestros, observadores del cosmos, perceptivos y conscientes del espacio en su contemplación para poder cohabitar en armonía.

A mi Nantzin, con amor.

A mi hermano y mi papá, con humildad.

A Peque, en espíritu. A Jumper, Blanquito, Itzel, Mía, Diego y Tisha, en la mirada.

A mis abuelos y bisabuelos, con fortaleza.

A Aide Jiménez y Fátima Irasema, lo fraterno.

A los danzantes, guerreros mexicas, con honor.

A los saberes de los ancestros, con valentía.

Al venerable, con el corazón.

Al trabajo, con agradecimiento.

Al Dr. Héctor Mendoza Vargas, por su invaluable ayuda y paciencia para guiar esta investigación, con gratitud. Asimismo, al Dr. Omar Olivares Sandoval; Dra. Martha Micheline Cariño Olvera; Dr. Pedro Sergio Urquijo Torres, y Dr. Guillermo Castillo Ramírez.

A la Biblioteca Antonio García Cubas, del Instituto de Geografía, en especial a Toñita Santos, con sacrificio.

A la Biblioteca Central, con verdad.

A la Facultad de Filosofía y Letras, con perseverancia.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y al CONACYT, por el generoso financiamiento económico que permitió la realización de mis estudios de posgrado.

A Howard E. Gulick, en esencia.

A la península de Baja California, en lo tangible.

A sus habitantes antaños, en el instinto.

A las imágenes que nunca podré alcanzar.

Contenido

Portada

Contenido

Introducción	I
1. La posibilidad de pensar la imagen del paisaje: un accionar del montaje	1
1.1 Reflexión sobre el estudio de la imagen	1
1.2 Nociones de montaje	10
1.3 Concepciones acerca del paisaje	25
2. Conformación histórico-cultural, obra de la palabra y de la imagen	35
2.1 Perspectiva temática acerca del conocimiento de Baja California	35
2.2 La exploración por los archivos fotográficos	69
2.3 Estrategia metodológica.....	80
3. Confección del montaje peninsular	84
3.1 Relaciones del montaje en la geografía.....	84
3.2 Montando un paisaje.....	94
3.3 Idealizar el ensamble de las imágenes.....	124
4. Alcance del montaje en la geografía humana.....	132
4.1 El sentido de la imagen en el paisaje	132
4.2 Reminiscencia de los archivos fotográficos de Howard E. Gulick	145
4.3 El montaje, ¿procedimiento pertinente para la disciplina geográfica en México?.....	157
Reflexiones finales.....	168
Índice de figuras	175
Índice de cuadros	182
Fuentes.....	183
Referencias.....	185
Anexo	195

Introducción

Al ver el interés en las imágenes del paisaje por parte de esta autora, el Dr. Héctor Mendoza Vargas, asesor de la presente investigación, propuso abarcar la obra fotográfica del geógrafo Howard E. Gulick (1911-s.f.). Tanto Gulick, como Peter Gerhard (1920-2006), fueron autores de las varias ediciones del libro *Lower California Guidebook* donde figuran fotografías capturadas en la misma época que las resguardadas en la colección a examinar: *Howard E. Gulick Papers*. Ésta se consultó en forma digital en la plataforma *Calisphera* de la *California Digital Library* (CDL), de *The University of California*; los originales se localizan físicamente en la Biblioteca de la UC San Diego, California.

Asimismo, esta investigación retoma una parte no emprendida de los planes originales para el estudio de fin de grado de la licenciatura, en el año 2012: la propuesta del Dr. Omar Olivares Sandoval, asesor de aquella tesis, incluía el *montaje* y el *collage* en unión con el paisaje. El análisis del área de estudio en aquel caso, el Pedregal de San Ángel, se llevó a cabo por medio de las imágenes plásticas con una participación principal. En el presente caso se estudiará el primer vocablo. Por lo tanto, lo que se debe rescatar inicialmente del montaje es su aplicación en prácticas de carácter literario, plástico y espacial.

Suena un tanto extraña la articulación de la palabra “montaje” en el vocabulario de una investigación geográfica, incluso para quien escribe, en lo personal, aun después de más de dos años de investigación. No ocurre lo mismo con el lenguaje de las distintas modalidades de representaciones visuales como son el teatro y la cinematografía, en las que el término tuvo su plena formación a la par de la industria en la transición del siglo XIX al XX, con el proceso del ensamblaje de las piezas. En tanto que hay otras actividades que también aplican el término —en el teatro, en la odontología, en la arquitectura y construcción de inmuebles, e incluso para

configurar un artificio—, la idea esencial del montaje que se sigue trata de realizar una estructura visual desde las partes fotográficas con vistas del paisaje *cultural* bajacaliforniano.¹

La presente investigación representa una visión de “conjunto” peninsular,² prácticamente sin hacer divisiones entre Baja California y Baja California Sur y, por momentos, sigue unido el relato con su otrora extensión de la Alta California, con la que comparte no solamente rasgos geomorfológicos. Sus grupos culturales originales fueron desarrollándose más o menos a la par hasta el arribo de los exploradores y misioneros, quedando las costumbres y comportamientos de aquéllos, registrados por éstos. Al parecer, hay vínculos con el paisaje que los bajacalifornianos contemporáneos siguen teniendo presentes desde aquellos tiempos prehispánicos y misionales, y que fueron capturados por las fotografías del autor del archivo que se consulta, correspondientes a la temporalidad intermedia del siglo XX, como son las formas de morar aquel paisaje, dentro del que caben sus tipos de construcciones que habitaron y las formas de sobrevivir al medio. sector

La escritura del primer apartado comprende el abordaje de conceptos y teorías que nutren la presente investigación, manejándose con un orden justificado: parte de la reflexión sobre el estudio de la *imagen*, tan necesaria para pensar de qué modo, o bajo qué circunstancias se realiza la revisión de un archivo compuesto por fotografías, como lo es el generado por Howard E. Gulick. Como se muestra, la imagen es el objeto de estudio propio de los historiadores del arte.

¹ El término “cultura” cambia de significado según el contexto en el que se inserte, no obstante, hace alusión a “las formas de vida y las representaciones del ser humano” (López, 2010, p.207) Para el caso más aterrizado del paisaje cultural, Paul Claval indica que la cultura tiene resonancia en todos los aspectos de la geografía, de esta forma se comprende que este concepto no implica su consideración como fragmento atomizado “de la vida”, sino es una parte de la totalidad por estudiar y atender desde el punto de vista de la geografía cultural, en lo posible de sus aspiraciones, como enlace de los aspectos naturales y de la sociedad (Claval, 1999 y 2001, y Fernández, 2006, pp.220-221).

² Se intenta, pues, no interferir con otra categoría de análisis espacial como lo es la región, íntimamente ligada con el concepto de paisaje entre los siglos XIX y XX; pero su relación aquí podría a la vez ser un retazo indirecto de la corriente generada en el período de entreguerras como contraposición al racionalismo científico, conocido como la “geografía artística”, donde el paisaje y la región tenían una asociación mutualista como “espacios únicos o regiones paisaje” que eran identificados “como arte expresivo y como ejercicio literario, fruto de una percepción o vivencia global, casi estética e intuitiva del entorno” (Ortega, 2000, pp.177-178).

Anteponiendo esta premisa, la intención de recurrir a tal concepto es atender que existe una significación creciente —aún en desarrollo— de la imagen, por lo que prestar atención a éstas se ha convertido en una herramienta esencial de análisis de investigaciones científicas, pues se vuelven más importantes, y por derecho propio, que el hecho mismo al que refieren, tal como señala el geógrafo británico Nigel Thrift (2008, p.101).

Más tarde, se unirán otros conceptos: *paisaje*, *montaje*. El primero, como categoría de análisis espacial, permite “situar” la investigación dentro de los albores de la geografía. El paisaje tampoco es un aspecto de estudio único de la geografía, ya que otras disciplinas lo categorizan dentro de sus análisis, pero es en este ramo donde se le ha dado una notable atención discursiva, sobre todo desde principios del siglo pasado (Cfr. Sauer, 2008, pp.96-104); todo ello buscando en este primer bloque formar un punto de apoyo en la caracterización de la triada conceptual que compone la trama de la investigación.

La postura inicial que podría conectar tanto a la imagen como al paisaje y al montaje es, precisamente, una de las claves para entender hoy en día a la misma imagen: el *aparecer*, inmerso en la teoría de la mariposa que bate sus alas, en Georges Didi-Huberman y el *movimiento*, términos a los que recurren tanto Didi-Huberman como Aby Warburg para comprender las posibilidades de las imágenes y del montaje, como a continuación se indica. Es, en otras palabras, la representación de la vida.

La relación con los paisajes dentro de la geografía parte de una base prominentemente visual, y no es para menos, pues el origen conceptual del paisaje se asocia con aquello que es visible como representación y con un aparato estético de por medio. Las investigaciones académicas requieren de una “selección”³ empírica recopilada a partir de las salidas al campo o en gabinete para

³ Sobre la palabra “selección”, el pensamiento de Georges Didi-Huberman coloca en apuros metodológicos —al menos gramaticales— las condiciones que permiten distinguir las imágenes que se van a examinar, de las que no, y

sustentar una infinitud de indagaciones geográficas. Ahora bien, se habla en nuestra época de otras varias formas sobre las que es asequible la percepción de los acontecimientos del entorno —llámese paisaje o cualquier otra forma de estímulo externo— sin limitarse a la autoridad de la mirada, es así como las formas de percepción de un paisaje también pueden ser sonoras, olfativas, telequinéticas, etcétera, en las que el paisaje, en el caso de la expresión sonora, ha tenido mayor participación. Todas estarían en concordancia con lo que Josefina Gómez Mendoza nombró como “una pasión sensorial del paisaje” (Gómez, 2008, p.3).

El “camino epistemológico —entendido por Peter Krieger, como— “la libertad para desarrollar una creatividad intelectual”,⁴ se enfoca en este caso en el área geográfica bajacaliforniana teniendo como orientación la relación del espacio con la imagen, esto se debe a que el espacio, como categoría principal de esta disciplina, queda registrado y descubierto por medio de representaciones visuales. Las imágenes son portadoras de información y de conocimiento al mismo tiempo, lo cual ya es bastante complejo, pues la acción de la transmisión y adquisición de información precede al producto final, que es el conocimiento. Por lo tanto, desde la epistemología, el conocimiento sería el proceso por el cual una suposición estaría encarnada por las imágenes, en tanto que son elementos que parten de la mente humana. El cómo se conocen dichas imágenes dentro de la disciplina —y dentro del presente escrito en particular— en la identificación de las representaciones elegidas como extracto (en sustitución de “selección”) y

que serán tomadas en cuenta como aquello que se va a conocer por medio de una investigación, donde resultaría imposible extraer todas aquellas que pudieran tener que ver con el tema o fueran apartadas, como en este caso, de un archivo (2014, p.19). El autor explica que esta palabra tiene que ver con un descarte antropológico: ““selección”, para hacer desaparecer pueblos enteros (por el buen funcionamiento de la decisión política que los nazis llamaron *Endlösung*) ... a la “selección” para hacer trabajar a pueblos enteros por el buen funcionamiento de la industria y el “libre” mercado”. Hay que “desconfiar de las palabras que acompañan la exposición de los pueblos”, —advierte— (*Ibid.*). Asimismo, incita a hacer un uso consciente del lenguaje que ha sido secuestrado o modificado en su significado por el poder hegemónico actual, tal como sucede con las palabras *pueblo*, *democracia* e *imagen* (*Ibid.*, p.20).

⁴ Conferencia Geoestética del paisaje-conceptos y proyectos. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 30 de agosto de 2018.

vistos desde la geografía cultural y la geografía histórica, y las formas de mostrarlas constituye el aspecto ontológico.

Se indaga acerca de la imagen no solamente por reparar que el archivo es una composición de imágenes visuales, con la posibilidad de construcción —y deconstrucción— en sus segmentos de fotografías, mapas, y escritos, sino se trata también de interrelacionar el momento de discurrir sobre la construcción de un paisaje. Ante esto, la labor del geógrafo puede ser referida como iconología artística, pues el mapa como referencia gráfica y el paisaje como forma aprehensible a los ojos y principal objeto de estudio, son conceptos clave dentro de la disciplina y, desde su origen a la fecha, están fuertemente asociados con el lenguaje pictórico y su modo de percepción: la visión (Cosgrove, 2008, pp. I, 2). Esa visualidad de la geografía, entendida como “visión geométrica”, duraría del siglo XV hasta la mitad del siglo XX (cobijando la etapa marcada por la fotografía, que tomaría como propia casi por completo la esfera de la representación del paisaje), punto en el que se modificaría por una “visión orgánica y biológica” en el cambio de milenio con las vistas de la Tierra desde el espacio exterior (*Ibid.*, p.32).

En el capítulo dos, se realiza una clasificación del saber sobre el conocimiento de la península de Baja California en cuatro dimensiones: *El origen de la denominación California; Fisiografía Peninsular; Poblamiento; Andar en la península en el siglo XX, o la circunstancia histórica del archivo*, de modo que esa clasificación se convierta en una desagregación, para después ejercer la acción contraria, una construcción por medio de las imágenes o lo que sería un montaje, especificando sus límites en la estrategia metodológica.

Poblamiento, resalta que el paisaje bajacaliforniano permitía mantenerse a los habitantes pre misionales, ya que de él obtenían lo necesario para su subsistencia con el control de la cantidad de alimento y de recursos que utilizaban al no excederse en su explotación. Ese momento clave de la

preservación de la naturaleza se perdió entre las crónicas, detrás de los relatos, detrás de las imágenes sobrevivientes del pasado cultural.

Carecería de sentido el que se perciba el resultado metodológico como la sistematización del uso de las imágenes y la revisión de un archivo de manera inmutable. En lo absoluto sería lo ideal para juzgar esta disertación, puesto que no es una hechura impuesta. Es simplemente un ejercicio investigativo que tiene como base una inquietud de sobra ingenua. Así que aventurarse a escribir sobre lo que una difícilmente discierne —la imagen y el montaje— y querer aplicarlo a un circuito de estudio distinto del que partió, implica un enorme reto académico, propuesto en este proyecto.

Después de mostrar el montaje de paisajes y la “narrativa” que fomentan mediante la idealización de la unión de las imágenes, queda de manifiesto el registro de una dislocación del tiempo y, asimismo, del espacio, esto permite soldar las partes que en principio no pueden relacionarse, he ahí una contradicción del montaje.⁵ En el texto, el montaje se forma para sí desde la disposición de temáticas a tratar, pues son materias que en poco se relacionan o, quizá en mucho, sólo que había pasado desapercibida la correspondencia. Finalmente, hace falta expresar que la pretensión integral no es entrar en discusión sobre el grueso de la teoría de Georges Didi-Huberman alrededor de la imagen y sus implicaciones, en tanto al montaje —para lo cual una sola es aficionada—, sino echar mano de algunas de sus letras para explorar de forma activa el paisaje, conexo desde la geografía cultural e histórica.

Con todo lo anterior, se plantea como pregunta de investigación: ¿en qué medida el montaje, como concepto, puede responder a la conformación de otra escritura del saber de la península de

⁵ Puede haber en el *montaje* dos vertientes, las cuales sólo tienen mención aquí sin afán de afrontarlas a profundidad. Se trata del *montaje temporal* y *montaje espacial*: la composición de estos dos conceptos fue mencionada en una clase dentro del posgrado en historia del arte, así que en la divagación de aquel momento encontré una relación inmensa entre esos términos y los trabajos que se hacen en áreas como la geografía histórica, donde se construye-reconstruye el pasado desde un enfoque espacial de los lugares, paisajes, territorios y regiones a través del tiempo.

Baja California? De ésta se puede, a su vez, desprender otra pregunta: ¿cómo este archivo en particular puede representar una nueva visión del paisaje cultural y el montaje? Lo que se muestra a continuación no deja de ser más que un acercamiento al tema, pues éste ofrece la posibilidad de profundizar más en él.

En una etapa tardía de esta investigación se localizó la publicación que dio la luz requerida para mostrar que el acercamiento propuesto estaba lejos de ser irracional. Se trata de la revista *You Are Here, The Journal of Creative Geography* publicada por la Universidad de Arizona, en específico del volumen XVII, dedicado a *The Montage Effect* y publicado en 2014 (ver: Sharp y Smith).⁶ En ella, 32 autores desarrollan montajes geográficos concebidos desde varios ámbitos académicos y artísticos mostrando, sobre todo, que la relación del montaje y la geografía es inauditamente cotidiana, aunque sin dejar de ser especial cuando se descubre de vez en vez: "doblar una esquina de la calle, parpadear o mirar en un espejo retrovisor es experimentar el mundo a través del montaje" (Doel y Clarke 2007, p.897, citado en *ibid.*, p.1).⁷

Algunas otras aproximaciones encaminadas a mostrar un estado de la cuestión en relación con el montaje y el paisaje ciertamente no han sido posibles de localizar; no obstante, las aportaciones de autores como Omar Olivares, quien ha contribuido a abrir este camino poco explorado al respecto de la combinación de tópicos referentes a la geografía y el arte, y Verónica Hollman (2012, 2014a, 2014b): han impulsado el estudio de la relación de las imágenes con el campo científico y la geografía

⁶ Hay que decir que dicha edición de 2014 no fue un primer acercamiento al tema por parte de investigadores de la Universidad de Arizona, pues el Marcus Doel, por ejemplo, tiene publicaciones al respecto desde el año 2007 y 2008. Estas últimas no se consultaron directamente, sino fueron citadas a partir de su integración en la ya especificada del 2014.

⁷ "To turn a street corner, to blink, or to glance in a rear-view mirror is to experience the world through montage".

1. La posibilidad de pensar la imagen del paisaje: un accionar del montaje⁸

La primera parte del presente capítulo muestra un acercamiento conceptual hacia dos categorías de análisis que provienen de una disciplina distinta a la geografía, por un lado, se trata de la *imagen*; por otro, se aborda el *montaje*. Ambas son consideradas, sobre todo, a partir de las indagaciones teóricas de autores como Aby Warburg y Georges Didi-Huberman, aunque entreabriendo la conceptualización del montaje desde las demarcaciones cinematográficas y, por extraño que parezca, del cómic. Más tarde se discute la categoría que pertenece al ámbito espacial propiamente, si bien ésta es todo lo contrario a un tópico restrictivo de la geografía: el *paisaje*. La aproximación que finaliza el capítulo se limita a tratar de considerar en qué medida la conjunción de las primeras dos categorías podría modificar de manera positiva el entendimiento del paisaje desde la geografía asimilando, incluso, las acepciones que podrían ser consideradas como contradicciones discursivas del montaje.

1.1 Reflexión sobre el estudio de la imagen⁹

El estudio de la imagen, propiamente dicha, se comenzó a inquirir a partir de los escritos de Aby Warburg (1866-1929), quien en algún momento osó preguntarse: ¿por qué el individuo tiene la necesidad de hacer imágenes? Lo entendía como el impulso humano primigenio de dibujar y crear

⁸ *Posibilidad* es significada como la “aptitud, potencia u ocasión para ser o existir algo”; *accionar* se refiere a “poner en funcionamiento un mecanismo o parte de él, dar movimiento” (Diccionario de la Lengua Española, 27 de marzo de 2018), por lo tanto, se buscará, mediante la conjunción de estos cimientos conceptuales, la posible aplicación del montaje y sus implicaciones en la consideración cognoscitiva de la formación del paisaje.

⁹ Algunos elementos conceptuales, o rasgos teóricos, derivados de las indagaciones discursivas que han sido figuradas a partir de las investigaciones de Georges Didi-Huberman sobre la imagen, son términos introducidos por Aby Warburg: el aparecer, la constelación, el movimiento y la supervivencia.

cosas.¹⁰ Aby fue originario de Alemania, donde comenzó con su investigación. Buscó disciplinas afines en América, como la Etnología y la Antropología. Más tarde se encaminó a formular la *Bildwissenschaft* (del alemán *Bild*, imagen y *wissenschaft*, ciencia), o el conocimiento estructurado de manera sistemática o métodos alrededor de la imagen.¹¹ Estableció en Hamburgo un “espacio del pensamiento”: una biblioteca que impulsaba los vínculos entre disciplinas, la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW), fincada entre 1900 y 1906 (aunque había sido planeada desde 1889) y exiliada más tarde a Londres, donde se refugió del avance nazi (Didi-Huberman, 2009, pp.27, 37-38). Actualmente, la misma se denomina Instituto Warburg y funciona como un centro de investigación sobre la obra de su fundador, la imagen y los estudios visuales en saberes interdisciplinarios que tocan la historia de la ciencia y la historia de la cultura.¹²

De entrada, lo que se rescata de Aby para cristalizar esta investigación es que consideraba necesario un espacio de reflexión (*Denkraum*) y re-flexión en el uso de las imágenes.¹³ decía que

¹⁰ Autores alemanes fundamentan desde el aspecto histórico-antropológico las motivaciones de los humanos antiguos para prestar atención a cierta parte de su realidad y producir a partir de eso imágenes, las cuales son en su mayoría representaciones simbólicas, y en donde las pinturas rupestres o las pequeñas figurillas elaboradas con algún material resistente como el hueso o el marfil no reflejan el inicio de ese camino evolutivo de la abstracción, sino su culminación (Báez, 2010).

¹¹ Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blane en clase de Teoría y crítica de la imagen, Posgrado en Historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 22 de agosto de 2017. Aby Warburg escribió en 1888, a sus 22 años, sobre una *Kunstwissenschaft* (ciencia del arte) definida, indicando: “sin ella un día sería tan vano hablar sobre las imágenes, como para un lego en medicina disertar sobre una sintomatología” (Didi-Huberman, 2009, p.31). No obstante, pese al conocimiento aportado por la *Bildwissenschaft*, hoy en día “no ha logrado su consolidación como ciencia” (Álvarez, 2014).

En el último tramo de la investigación, a partir del pensamiento de Peter Krieger, se genera otra noción de la “ciencia de la imagen”.

¹² *The Warburg Institute*: <https://warburg.sas.ac.uk/>; asimismo, es preciso anotar que la KBW reabrió en 1995 como Casa Warburg, o *Warburg Haus*, teniendo como lógico objetivo la producción de estudios interdisciplinarios sobre la imagen: <http://www.warburg-haus.de/>

¹³ Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blane en clase de Teoría y crítica de la imagen, Posgrado en Historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 22 de agosto de 2017.

En este mismo sentido, recurrir a Warburg para dialogar en un escrito con orientación geográfica quizá quepa en la detracción sugerida por Didi-Huberman (2009, p.30), al exponer que al historiador de arte alemán “se le sobreespectraliza en el mismo momento en que cada cual se pone a invocarlo como el espíritu tutelar de las opciones teóricas más diversas”. Así que, para defender estos capítulos de aquel argumento del incansable teórico del trabajo

la tecnología, sin un esfuerzo de reflexión, lleva al ser humano a un estado de salvajismo (*íd.*). Por medio de uno de sus discípulos, Erwin Panofsky (1892-1968), llegaron a la lengua inglesa los primeros escritos de Aby sobre la imagen (Cfr. Panofsky, E. 1979). Panofsky, se podría decir, hizo más digerible los saberes de la ciencia que formuló Warburg –su Iconología e Iconografía– nublando por un tiempo el legado de su maestro, el “padre fantasmático de la iconología” le nombraría Didi-Huberman (2009).

La teoría de la imagen, encabezada por Warburg y Didi-Huberman, engloba una amplia –y dificultosa– posibilidad de análisis en el sincretismo disciplinario, mas es preciso mencionar la otra perspectiva por la cual ha habido un nutrido esfuerzo por explicar la visualidad de la geografía, en habla hispana, desde Argentina: los estudios visuales (Hollman, 2008, pp.223-237; Lois y Hollman, 2013), pero tanto éstos como la cultura visual toman conceptos propios de la historia del arte, en tanto que parecen no considerar en sí mismos toda la historicidad de la imagen, historicidad cubierta plenamente por la teoría de la imagen (la *Bildwissenschaft*).¹⁴ En contraste, la apuesta de la cultura visual, generadora del tonelaje sensorial de imágenes que se producen y se viven día con día, se restringe a un tiempo de corta duración: el de la modernidad y posmodernidad (Cfr. Mirzoeff, 1999, pp.19-61).

Georges Didi-Huberman discierne que Warburg tenía cierto desencanto con la idea de someter el “saber sobre las imágenes” a unas fronteras intransitables, es decir, se oponía a la “territorialización de la imagen en la ciencia del arte”, de tal modo que trazaba sus ideas a favor

de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, objeto en tanto que en la geografía mexicana se carece de una base teórica acerca de la utilización de las imágenes, entonces: ¿qué implica la imagen más allá de los meros usos complementarios dentro de los tratados geográficos? Las imágenes no faltan en las tesis ni en las publicaciones de los investigadores más prestigiados en geografía, pero ¿por qué? ¿Por qué fijarse en Warburg para argumentar esta tesis? Diría que la imagen explica más en geografía de lo que en la disciplina se piensa, pues reúne conocimiento, o ayuda a generarlo, tal es el caso de los mapas y las fotografías aéreas a partir de su uso individualizado o de su yuxtaposición.

¹⁴ Linda Báez Rubí y Emilie Carreón en clase de Teoría y crítica de la imagen, Posgrado en Historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 25 de agosto de 2017.

de una “apertura” de la disciplina (2009, p.34). Componiendo tal discurso, entendemos su despliegue para el comienzo de una interdisciplina o transdisciplina partiendo de la filología y la filosofía e incluso del arte y la historia (*Ibid.*).

El rechazo mismo a los límites de la disciplina lo llevó a pensar que “no nos encontramos ante la imagen como ante una cosa cuyas fronteras podamos trazar” (*Ibid.*). La imagen, propone Georges, es una suerte de movimientos que provisionalmente se han cristalizado en ella. Movimientos que la atraviesan y cada uno de ellos tiene una trayectoria –histórica, antropológica, psicológica– que se aleja hacia atrás y tiene una continuación más allá de ella; esos movimientos nos llevan a razonar la imagen como un *momento* no sólo de carácter energético, sino dinámico, con las implicaciones de una “ampliación metódica de las fronteras”, que no es otra cosa que una desterritorialización de la imagen y del tiempo que enuncia su historicidad (*Ibid.*, pp.34-35).

Por su parte, los geógrafos explican también una visualidad de la geografía proveniente, ni más ni menos, de sus lazos con la cinematografía (Escher, 2006; Lukinbeal, 2005, 2009; Năripea, 2011). En el año 2004, el Institute of Geography de la Johannes Gutenberg University, en Mainz, Alemania, se realizó un congreso donde investigadores de diferentes proveniencias, sobre todo con presencia europea, tuvieron como objetivo romper la brecha entre los estudios del cine y la geografía. Se habló entonces no sólo de geógrafos involucrados en la producción de películas y realización de documentales, sino de diálogos en la investigación geográfica sobre el cine (Lukinbeal y Zimmermann, 2008, p.9). Un año atrás habían surgido varias publicaciones, del mismo continente, donde los geógrafos comenzarían a teorizar aquello habitualmente, movidos por la inquietud que implicaba en aquel entonces comprender si la geografía es “exactamente visual” (Rose, 2003, pp.212-221).¹⁵

¹⁵ En el cambio de milenio, dos ciencias sociales atendían conscientemente la importancia de sus conocimientos basados en las imágenes visuales, la antropología y la geografía, pero sólo en la primera se desarrollaban análisis

Los geógrafos, como podrá verse posteriormente, se han sujetado de las imágenes para reforzar la argumentación espacial; no obstante, ha faltado preguntarse dentro del ámbito ¿por qué resulta inevitable colocarlas? y ¿qué es lo que las hace tan imprescindibles para la disciplina? Dicho aspecto, pese a no ser el objetivo general ni alguno de los objetivos específicos dentro de esta investigación, tendrá cabida someramente.

Entre tanto, es necesario conocer cómo han marcado el camino los intelectuales del nicho iconográfico para concebir en qué términos se podría discurrir desde la geografía en torno al sabido uso de dichas herramientas producidas a partir de la percepción visual. Quizá, se pueda hacer una conciliación teniendo como eje una idea –como muchas otras– de Didi-Huberman o, mejor dicho, que él rescata de otro autor, a partir de la cual se confeccionaría que las imágenes en la geografía deben estudiarse para manifestar su esencia en la disciplina:

Los primeros estudios que se hicieron sobre las imágenes, teniendo como base un “método histórico” dentro de la historia del arte, muestran el inicio de lo que fue esa disciplina como tal en el siglo XVIII por J. J. Winckelmann en su libro *Historia del arte entre los Antiguos*, en el cual planteaba que “la historia del arte debe ser escrita para que sea explicitada la esencia del arte” (Didi-Huberman, 2009, p.16). Según el análisis de Didi-Huberman, Winckelmann ejerce el trabajo de un historiador que piensa en el objeto de arte como un “objeto muerto” (*Ibid.*, p.14), es decir, puede ser considerado como “un trabajo de duelo por el arte antiguo”, el de los griegos (*Ibid.*).¹⁶ Esa desesperanza ante lo perdido sería lo que marcaría la lectura del arte en la época moderna por

críticos sobre lo visual como objeto de estudio y como medio para realizar la interpretación y divulgación de conocimientos sobre las culturas; en la geografía, en cambio, un número creciente de geógrafos afirmaba que la geografía es una forma de conocimiento visual, pero sin indagar en dichas implicaciones (Rose, *óp. cit.* p. 212).

¹⁶ En la imagen del paisaje, otro autor tiene una perspectiva similar: en el Renacimiento, época en la que el humano se descubre a sí mismo detectando el mundo exterior, el espectro literario y poético, la tradición de mirar el paisaje tiene que ver más con la reproducción de un tipo específico de belleza antigua y la aspiración de la imitación de los clásicos (Teócrito, Boccaccio, Virgilio, Ovidio) y menos a la creación en sí de los paisajes o al interés por la presencia de la naturaleza (Milán, 1946, p.2).

los historiadores, quienes “evocan el pasado y se entristecen por su pérdida definitiva” al frecuentar en su terminología la “grandeza y decadencia” (*Ibid.*, p.22), pero Georges tiene una objeción a este respecto e intenta encontrar un punto neutro discutiendo sobre la “supervivencia” (*Nachleben*, en alemán), concepto fundamental en el pensamiento de Warburg situado en el abandono por los estudiosos de su obra durante gran parte del siglo XX (*Ibid.*, p.29):

De Warburg a Panofsky un término cae en el olvido: el de *Nachleben* “supervivencia”. Y con él (...) cae también una segunda palabra en él contenida: *Leben*, la “vida”. Panofsky, de ello no hay duda, quiere comprender la sola “significación” de las imágenes. Warburg, por su parte, quería comprender también su “vida”, esa “fuerza” o “potencia” (*Kraft, Macht*) impersonal de que habla algunas veces pero que renuncia a definir (...) El arte no era para Warburg una simple cuestión de gusto, sino una cuestión *vital*. Del mismo modo, la historia no era para él una simple cuestión cronológica, sino un remolino, un debate de la “vida” en la larga duración de las culturas (*Ibid.*, p.92).

La imagen desde la geografía tampoco es vista como un objeto inerte, sino, por el contrario, como un rasgo dinámico dentro de la disciplina con al menos dos siglos de intercambios cognoscitivos –si se toma a Humboldt como el iniciador de las representaciones espaciales del paisaje en la geografía moderna¹⁷ o, más atrás en el tiempo, si se consideran como antecedentes las representaciones también espaciales de los navegantes y exploradores registradas en mapas, se aludiría entonces al inicio de los imperios coloniales y, por qué no, también se podría mencionar el tesoro “viviente” materializado en los códices prehispánicos y coloniales que sobrevivieron a la destrucción por parte del . Lo que quizá se está viviendo en el presente, y fue marcado a partir del stock de la “geografía exactamente visual”, prepararía una tercera temporalidad donde se establece dentro de la disciplina el diálogo abierto de su militancia con la imagen.

¹⁷ A pesar de las continuas referencias de los geógrafos en asignar un lugar especial dentro de la evolución de la disciplina a Humboldt, él mismo se consideraba un “historiador de América”, en lugar de un geógrafo: “menciona a los geógrafos modernos como a profesionales con una dedicación diferente a la suya”; el quehacer del geógrafo, hasta el final del siglo XVII, no se había desarrollado aún con el registro de observaciones personales. José Uribe indica que Humboldt se apoyaba del trabajo posteriormente conocido como *geografía de campo*, “según mis propias observaciones” y de una *geografía de gabinete*, investigando en “los censos y padrones oficiales más antiguos”. Lo cierto es que “Humboldt fue considerado muy pronto como uno de los geógrafos más vanguardistas de su tiempo, influyendo en la imagen de América para sí misma y para el mundo y logrando insertar el Nuevo Continente en la gramática geográfica universal” (Humboldt, 2004, pp.90, 98 y 237, citado en Uribe, 2008, pp.143-144).

En lo absoluto se insinúa esa relación con los extremos de inicio y término como puntos limítrofes, ya que es posible admitir que su presencia en la geografía ha sido de una latencia reservada a la no averiguación en el caso de México. Para comenzar a mover la balanza es difícil decidir si se debe emprender por lo reciente o por lo muy antiguo, pero para desenganchar algunos casos relacionados con el tema de esta investigación se tendría el apoyo, por ejemplo, de los mapas antiguos: para el caso expreso, los mapas del siglo XVI donde comienza su aparición la península de Baja California, a veces como isla, a veces como península. El mapa, visto en su versión impresa, en un archivo digital, o frente a nosotros en una superficie destinada al trabajo de gabinete, tiene una capacidad de vitalidad, entre otras cosas, porque alguien lo está mirando, interrogando y obteniendo información de él (las imágenes de paisajes que han sido modificados, los mapas topográficos y fotografías de una localidad en momentos distintos del tiempo reflejan un presente de cerros desaparecidos).¹⁸

La consulta de esas imágenes las traslada de nuevo a la vida —siguiendo el paradigma de Warburg—, o lo que es mejor, nunca han sucumbido, sino permanecido a la expectativa de un encuentro con su vistazo y, quizá, su posterior interpretación. Aquí se admitiría decir que hay autores relativamente contemporáneos que abogan por una visión contraria a Warburg, defendiendo el argumento de que la imagen tiene significado porque hay personas que se preguntan acerca de éste, pues “una imagen —por difícil que sea decirlo, aunque no haya sido así para el autor de esta cita— de por sí no significa nada” (Vilches, 1991:14). Según este enunciado, la imagen *per*

¹⁸ Una modificación extrema del paisaje ocurrida en un tiempo bastante reciente y en suelo mexicano fue la transformación de la morfología de los cerros ubicados en los alrededores de la Ciudad de México: los que fueron intervenidos, quedaron prácticamente exterminados por la utilización de éstos en la construcción del que sería el Nuevo Aeropuerto de la Ciudad de México en una porción de los restos del Lago de Texcoco. Las escenas dramáticas de la extinción de estas masas rocosas de millones de años no dejan mentir. Este fue un tema expuesto por Peter Krieger, en la Conferencia *Geoestética del paisaje-conceptos y proyectos*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 30 de agosto de 2018.

se siempre requeriría de una decodificación para tener una razón de ser, pulverizando su presencia por derecho propio y dominando el contenido a la forma, se podría añadir.

En contraparte, Georges Didi-Huberman, intelectual contemporáneo que ha dedicado gran parte de su tiempo al estudio de la imagen, por cierto, también: “ha desarrollado una nueva discusión del conocer por imágenes (por sucesión, o simultaneidad de las imágenes)” (Romero, 2007; Cfr. Didi-Huberman, 2008, 2012b, 2015). El mismo autor se basa en Walter Benjamin para plantear su teoría de la imagen a partir de la metáfora de la falena: la imagen es como una mariposa, es algo vivo y que muestra su capacidad de verdad de manera fugaz, como el batir de sus alas (Benjamin, 1971, pp.167-170; Didi-Huberman, 2012b). Se trata, insiste Georges, de “buscar las imágenes que nos pueden ayudar a pensar” (Romero, *óp. cit.*, pp.17-20; Didi-Huberman, 2012b, pp.9-17).

Los archivos que consultó Warburg para algunos de sus estudios sobre la época del Renacimiento, por decir un punto temporal, provenían de las más diversas fuentes. Para él representaban “materia –materia moviente y sin límite– y *fantasmal* en el sentido de que el archivo es considerado como un vestigio material del rumor de los muertos”: Warburg escribe que, “con los documentos del archivo descifrados”, se trata de “restituir timbres de voz inaudibles”, voces de desaparecidos, voces sin embargo ocultas, replegadas todavía en la simple grafía” (Didi-Huberman, 2012b, p.36).¹⁹

En esta óptica de reaparición fantasmal, las imágenes mismas serán consideradas como lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimentación antropológicas que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo. La imagen (...) debería considerarse, por tanto, en una primera aproximación como lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas. Fantasmas cuyas huellas son apenas visibles y, sin embargo, se encuentran diseminadas por todas partes (*Ibid.*).

¹⁹ Para Warburg, la imagen constituía un “efecto antropológico total”, una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una cultura en un momento dado de su historia, “según Georges Didi-Huberman, “eso es lo primero que hay que advertir en la idea, tan cara a Warburg, de un poder mitopoyético de la imagen” (Didi-Huberman, 2009, p.43).

Además de apreciar que las imágenes sujetan una capacidad de mostrar su vivacidad, ya que al mismo tiempo de dirigir la mirada hacia ellas en el presente, tienen dentro de sí toda una trama de rastros que perduran a pesar de tener componentes que han dejado de existir, se suele dar por sentado, en ocasiones, que una imagen es una mera representación visual, posible de ser captada por medio de los ojos, si bien hay que decir que en ese mismo momento se están dejando de lado las otras formas de imágenes, las cuales son desarrolladas a partir de las distintas modalidades sensoriales: el oído, el tacto, incluso por medio del gusto;²⁰ otras, imágenes hechas a partir del intelecto, como señala González (2005, pp.31-35): imágenes mentales, de palabras, poéticas. El mismo autor corrige la adjudicación de “representación visual”, considerándolo un designio bastante ambiguo, por lo tanto, señala, es preferible referirse con el término de imagen visual, ya que se tratarían sólo las que tienen una forma visible.

Por lo tanto, esta exposición podría también ser complementaria de la imagen supuesta, en primera instancia, como “un *substrato material*. De éste surge otra cosa completamente distinta; a saber, algo inmaterial, un aspecto y un sentido que jamás se separa del fundamento del que surge. Las imágenes son *cuerpos* real-irreales cargados de tensión” (Boehm, 2008, p.3). La imagen también es “aparición de una forma sensible, por eso la imagen del árbol es en sí el árbol”,²¹ es decir, “la imagen es un concepto fenomenológico”.²²

²⁰ Después de todo, si hablamos de aprehender las imágenes, como señala Gillian Rose, “una exploración sensible de las visualidades de la disciplina [geográfica] no estaría centrada sólo en lo visual” (Rose, 2003, p.219).

²¹ Eliza Mizrahi Balas en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 15 de agosto de 2017.

²² Christopher Johnson, Investigador del Warburg Institute, profesor invitado en la clase Teoría y crítica de la imagen, Posgrado en Historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 29 de agosto de 2017.

La fenomenología es la teoría filosófica de los fenómenos, o de lo que aparece. Ésta tiene especial consideración como instrumentos del conocimiento al empirismo y a la intuición. Cabe decir que en la presente investigación no existe mayor profundización en dicha corriente de la filosofía, pero se abre este paréntesis en la solicitud actual de revisar las fotografías de un autor y su/el propósito para formar paisajes, lo cual concuerda con el cardinal objeto de estudio de la fenomenología: “–la «intencionalidad» de la conciencia (su orientación hacia el objeto)– está destinado a sustentar

Sin duda, algunas de las disciplinas sociales y humanísticas actuales no habrían visto la luz sin la existencia de aquellos registros visuales, desde los más antiguos hasta las diversas formas que permite la tecnología existente. Asimismo, cabría preguntarse entonces, ¿la geografía podría existir sin ellos? Quizá a medias: una parte de la comunicación de la disciplina se expresa con palabras, pero un cambio espacial recae indudablemente en la figura de la “imagen visual”. Se invoca a Humboldt de nueva cuenta, pues habría habido un hueco lingüístico y visual de la geografía, la botánica y la geocología sin aquella impronta de los paisajes de las tierras americanas: “la dimensión sensorial por medio de la representación visual en la descripción de la Tierra es un discurso fuerte, hasta indispensable”, aseguraba Goethe.²³

Hasta aquí, este trayecto capitular —de información aparentemente inconexa— deviene de la adopción de la posición de Aby Warburg sobre lo ineludible de ejercer una reflexión en el uso de las imágenes, la cual va sumada con el proceso que derivó de aquella inquietud suya y es también parte de su incursión intelectual, y de otra actividad que se ejerce en la geografía que, de cierto modo, aún pasa inadvertida teóricamente: el montaje.

1.2 Nociones de montaje

Un proceder simple del montaje es pensando en la relación de dos fotogramas que se muestran en secuencia uno de otro, tal como en el cine.²⁴ Joaquín Romaguera y Homero Alsina (1989, p.359),

el principio idealista subjetivo de que «no hay objeto sin sujeto»” (Rosental e Iudin, 1965, citados en Diccionario Soviético de Filosofía, 2001).

²³ Peter Krieger, en la Conferencia *Geoestética del paisaje-conceptos y proyectos*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 30 de agosto de 2018.

²⁴ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 15 de agosto de 2017.

Una noción de montaje que se aproxima en la geografía —aunque no es privativa de ella— es una práctica útil sobre todo para los estudios geomorfológicos, y es la operación estereoscópica, en la cual se colocan dos fotografías aéreas de determinado espacio como secuencia, es decir, repiten una porción considerable del terreno tanto en una fotografía,

indican que la forma más precisa de definir en un primer momento al montaje será de la mano de una “gramática del cine”. Se toma esa idea como guía en la escritura de las líneas subsiguientes, sin descartar, como anteriormente quedó dicho, la también insustituible formulación del montaje de Warburg y los teóricos que derivaron sus proyectos intelectuales partiendo de él.

En los orígenes del celuloide eran impensables tanto las escenas previamente ejecutadas, como las escenas posteriores para acomodar el relato y el espacio en el que se desenvolvía la acción, tratándose generalmente de una decoración pintada, la cual se divisaba frontalmente y quedaba registrada en una “toma”²⁵ única de sesenta segundos (Pinel, 2001, pp.7-8). Después se modificó el uso de la cámara, por lo que las tomas dejaron de ser fijas, facilitando así la liberación del cine de la perspectiva teatral (Rivera, 2018, p.55; Cfr. Marcel, 2002, p.20); no obstante, el montaje nunca ha escapado de la mira de los escritores de las obras teatrales al recurrir también al ejercicio literario, como Bertolt Brecht (1898-1956), quien fue un asiduo practicante del montaje al cual Georges Didi-Huberman le destina el libro *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I* (2008), en su desarrollo caracterizado por su crítica a montajes con rasgos estético-políticos.

El cine, se recalca, en su primera etapa funcionaba para la filmación de un espectáculo o simplemente forjando el registro de alguna realidad, no se pensaba en recurrir a modificaciones de tipo formal que alteraran la “fidelidad de la naturaleza”, realizando la grabación de una

como en la consecutiva son colocadas a una distancia determinada por los soportes del estereoscopio, siendo así que con la ayuda de éste se puede generar la tridimensionalidad o, una tercera imagen a partir de la formulación de dos.

²⁵ “Una definición psicológica y estética de la toma, diría: es una totalidad dinámica en transformación que contiene en sí su negación y su superación dialécticas, de modo que, incluyendo una insuficiencia, un llamado o una tensión estética o dramática suscita la toma siguiente, que la completará integrándola visual o psicológicamente. La escena está determinada más precisamente por la unidad de lugar y la de tiempo. La secuencia, en cambio, es un concepto especialmente cinematográfico. Es una serie de tomas que se caracteriza más bien por la unidad de acción” (Marcel, 2002: 152).

representación clara y sin encuadres salteados de lo que se mostraría (Arnheim, 1971, p.63); al paso se fue convirtiendo en un lenguaje: fue un medio para “llevar un relato y vehicular ideas” (Marcel, *óp. cit.*, p.20). En esa evolución de los procedimientos fílmicos se reconocen algunos nombres: David Griffith y Sergei Eisenstein, quienes perfeccionaron el montaje (*Ibid.*).

“Montaje” proviene de término francés *montage*, que significa “composición” (Balázs, 1989, p.371). Germinaría en la tecnología cinematográfica (Betancourt, 2016); sin embargo, no fue el inicio del cine el que vio nacer de igual manera al montaje, sino éste precede a dicha expresión visual. Es un tanto reveladora la precisión de la palabra, en lengua francesa, para definir su actividad de origen a diferencia del equivalente en alemán *Schnitt*²⁶ o *cutting*,²⁷ en inglés: la labor del director de cine, al ordenar los planos como él lo ha determinado para alcanzar cierto propósito, se puede compaginar con el de un montador cuando reúne y hace los arreglos de las piezas sueltas de una máquina para forjar un instrumento de producción, tratándose así de un concepto técnico (Balázs, *óp. cit.*, p.371; dlr.rae.es; Marcel, *óp. cit.*, p.173).

Teniendo como base lingüística del vocablo el idioma francés, se podría considerar entonces al montaje como un término cinematográfico por definición (Rivera, 2018, p.55), al cual se le asigna un propósito sobre todo con la parte final del proceso de elaboración de una película, tal como indica Béla Balázs (*óp. cit.*, p. 371), pero claro es que no sólo al final de la filmación se le permite maniobrar, sino forma parte de todo el proceso premeditado, y de ahí que la “formulación de la idea” sea la cualidad primordial del montaje (Marcel, *óp. cit.*, p.157). Para vislumbrar mejor

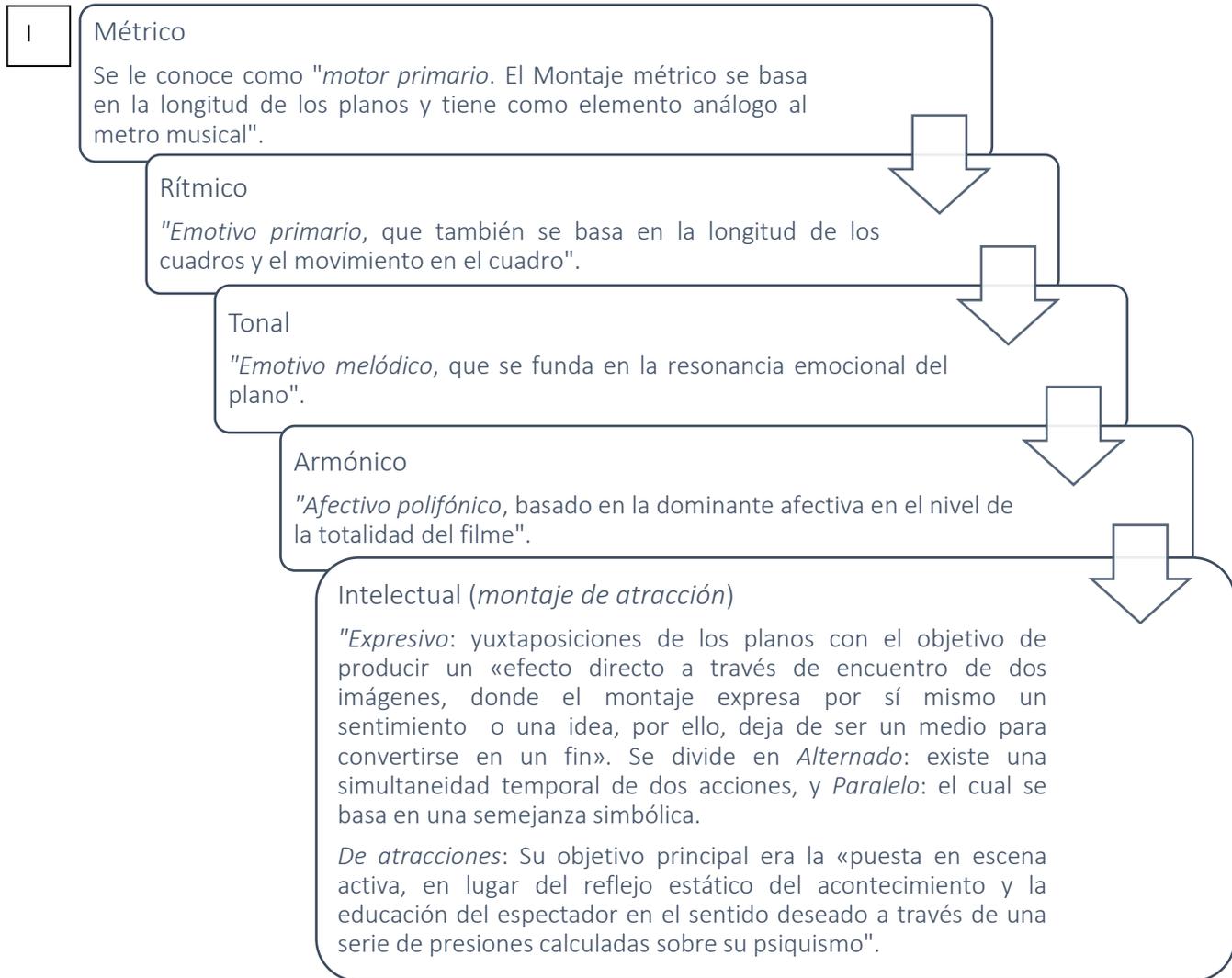
²⁶ De igual forma, puede ser equivalente del verbo y sustantivos: cortar, hechura, sección, patrón, cisura, talle, cortadura, entalladura, promedio, tajadura y poda.

²⁷ Corte o recorte, serían los sustantivos en este caso.

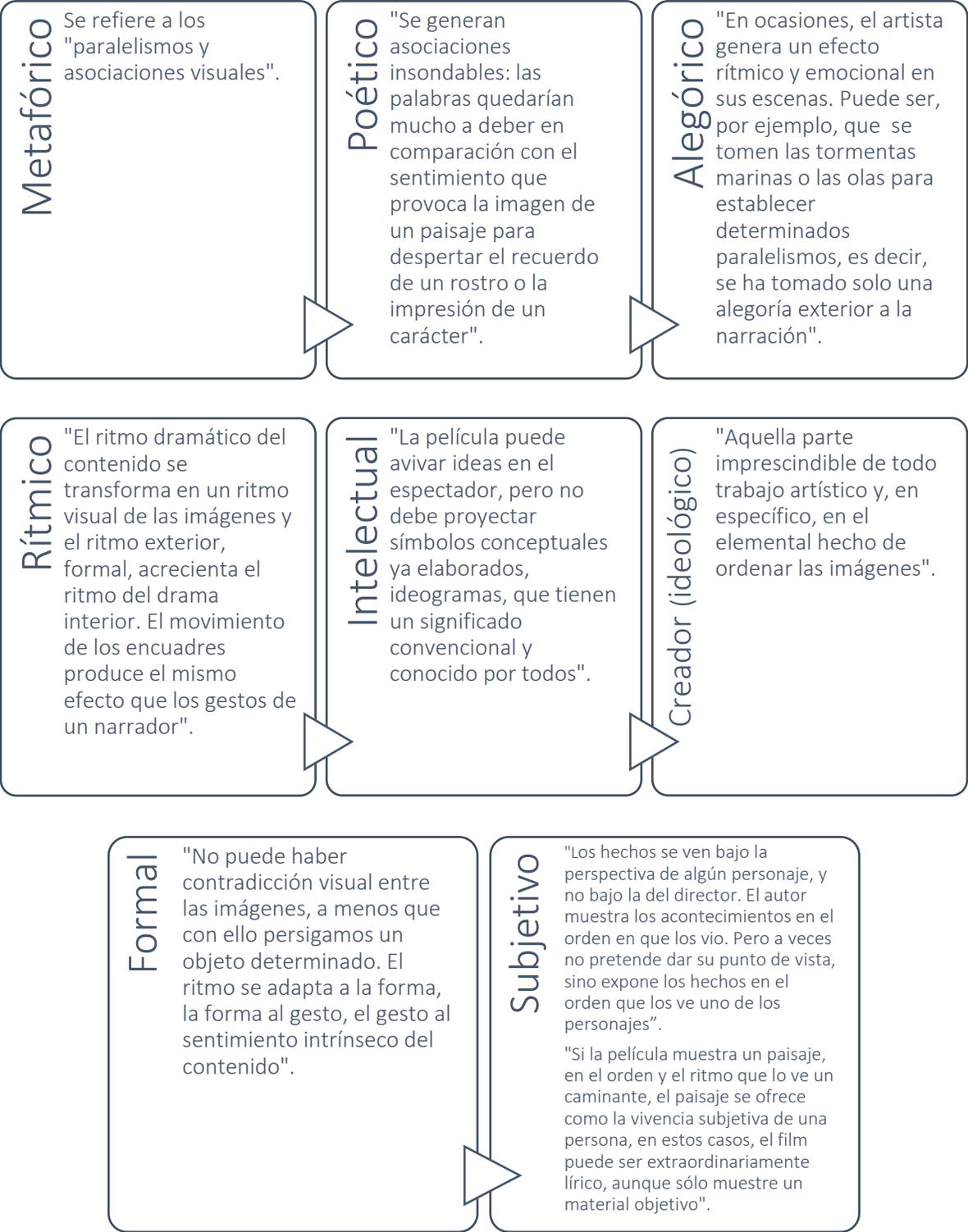
las conjugaciones de éste, se muestra la clasificación de dos intelectuales del *formalismo ruso*²⁸

(Figura 1).

Figura 1. Dos clasificaciones del montaje desde el punto de vista cinematográfico, I corresponde a Sergei Eisenstein, mientras que II a Béla Balázs.



²⁸ Los formalistas rusos también sistematizaban sus categorías de trabajo, como el caso de Béla Balázs, quien renombró algunos tipos de montaje que Eisenstein había organizado años antes, y formuló otros (Pla y Torrent, 2012).



Fuente: elaborados con base en Balázs, *óp. cit.*, pp.375-386; Eisenstein, 1999, y Marcel, *óp. cit.*, p.144.

La Figura 1 muestra dos perspectivas del ejercicio del montaje cinematográfico. En el primer elemento gráfico (I), Sergei Eisenstein (1898-1948), sintetizó en cinco los tipos de montaje, de menor a mayor según su grado de complejidad (Métrico a Intelectual). Béla Balázs (1884-1945), en un texto publicado originalmente en ruso en el año de 1945, organizó ocho variedades: Ideológico a Subjetivo (elemento gráfico II). Ambos autores tienen ciertas coincidencias:²⁹

Se cuenta, por un lado, con el sentido de enfoque técnico del montaje en una división concentrada donde importan en todos los instantes de la elaboración del montaje tanto el encuadre como el total del filme, codificación por momentos más complicada por parte del cineasta Eisenstein, que el segundo segmento, donde se ponen de manifiesto las ocho formas del montaje según otro teórico del cine Béla Balázs, quien detecta no sólo la importancia de la precisión en todos los componentes del filme, sino aquello también generado por los acomodos de las imágenes orientados por el autor: una identificación del espectador hacia los personajes y las situaciones mostradas.

El trayecto de la investigación al tratar el asunto del montaje se concibe más visible al revisar dicha Figura 1: contrario a lo que tal vez podría imaginar el lector en este punto, la intención queda fuera de la elaboración de un filme en el estricto quehacer de los teóricos a los que se está recurriendo; más bien se trata de maniobrar por una vía cercana al montaje intelectual –del que hablan tanto Balázs como Eisenstein (“de atracciones”, según sus propios términos) , y del montaje

²⁹ Otra clasificación aún más sintetizada es la que maneja Vincent Amiel, otro teórico del cine, pero de principios del presente siglo. Establece los montajes narrativo, discursivo y montaje por correspondencias. El primero intenta contar historias, el segundo se dedica a establecer relaciones de sentido, mientras que el tercero se enfoca en provocar emociones puntuales (Amiel, 2005, p.25).

El profesor de psicología y teórico también de la imagen y del cine Rudolf Arnheim, condensa dos clasificaciones del montaje elaboradas por dos cineastas rusos Pudovkin y Timoshenko. Según Arnheim, éstos redundan o carecen de profundidad en sus sistematizaciones, quedando así: I. Principios de corte: A. Extensión de unidad de corte, B. Montaje de escenas enteras, C. Montaje dentro de determinada escena; II. Relaciones temporales: A. Sincronismo, B. Antes, después, C. Neutral; III. Relaciones espaciales: A. El mismo lugar, B. El lugar cambiado; IV. Relaciones de tema: A. Semejanza, B. Contraste, C. Relación de semejanza y contraste (Arnheim, *óp. cit.*, pp.76-82).

subjetivo, de Balázs—. Incluso el montaje ideológico de Balázs también tiene un lugar, pues deviene implícito en la forma en la que se instalan las imágenes.

“El cine, señala Martin Marcel (*óp. cit.*, p.155), es arte, es decir, *selección y ordenamiento* como toda obra creativa”. Es prácticamente imposible abordar una investigación con imágenes sin hablar de la necesaria realización de la elección y arreglo de éstas según los intereses del autor, donde por lo común siempre se parte, como se ha dicho antes, de una “*creación de la idea*” (Balázs, *óp. cit.*, pp. 375-376, Marcel, *óp. cit.*, p.157). Al respecto, las escenas –diapositivas, en este caso– que se eligen para ser mostradas, normalmente revelan un objetivo expresivo, no sólo descriptivo, ya que unen elementos tomados del total de su realidad –el archivo–, para después formar un sentido nuevo como resultado de su confrontación (*Ibid.*).³⁰

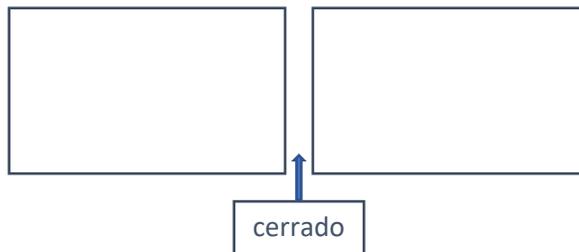
Antes del cine sonoro, uno de los aspectos que daba sentido a esas imágenes eran los diálogos que brotaban entre ellas; más tarde, el sonido fue el dador de otra posibilidad de sentido.³¹ No obstante, sin dejar de lado el modo particular de visualizar las imágenes a través del montaje, y sin enfrascarnos en el aspecto meramente cinematográfico, se atiende que pueden generarse en primera instancia mensajes en la asociación de al menos dos imágenes en sucesión (Figura 2), estos son los componentes de fragmentos de un “arte secuencial”, como el cine, los cómics y las palabras (Martín, 2008, p.116).

³⁰ El ejemplo extremo de la idea del montaje en el universo del cine, o el mejor ejemplo quizá, está presente en *Histoire(s) du cinéma* del cineasta Jean-Luc Godard, del año 1989. En éste se afirma la idea de la disposición de las imágenes en el encuadre como el dador de sentido sin la presencia de otro sonido más que, en ocasiones, la voz del narrador.

En palabras de Eliza Mizrahi Balas, “Jean-Luc Godard despliega el dispositivo cinematográfico y entabla el doble montaje, espacial y temporal” (Eliza Mizrahi Balas, Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 15 de agosto de 2017); para Didi-Huberman (2008, p.45), se trata de un montaje histórico el que muestra Godard.

³¹ Eliza Mizrahi Balas, *ibid.*

Figura 2. Transmisión de información a partir de la yuxtaposición de las imágenes en el cómic de tebeos.³²



Fuente: elaborado con base en McCloud, 1995, pp.62-68. En los recuadros paralelos, ocupando espacios distintos, se encuentran las imágenes y las palabras independientemente de la formulación entre éstas. Lo que completará la idea entre ambos será el cerrado, a cargo del lector.

Si se toma como ejemplo la configuración gráfica distintiva de la asociación de imágenes a partir del cómic,³³ éste resulta una muestra inigualable: su potencia es obtenida a partir de un “arte visual secuencial”,³⁴ característica que comparte con el cine, pero la diferencia radica en que en éste la secuencia se muestra en el tiempo³⁵ con el tránsito de las imágenes sucediendo en el mismo lugar de la pantalla, mientras que en el cómic éstas son yuxtapuestas en el espacio, al ocupar sitios diferentes de una superficie —impresa o digital—, por lo tanto, “el espacio es para los cómics lo que el tiempo es para las películas” (Figura 3) (Martín, *óp. cit.*, p.116; McCloud, *óp. cit.*, p.7).

³² Los tebeos son aquellas publicaciones de cómics, generalmente diseñadas para el público infantil.

³³ Scott McCloud (*óp. cit.*, p.3) emprende la tarea de “encontrar y demostrar la falsedad de estereotipos”, que hay alrededor de esta forma de expresión, mostrando la “importancia y potencialidad del cómic (...) introduciendo conceptos claramente definidos que le sirven para crear tipologías mediante las cuales hace clasificaciones que cubren la totalidad del universo de los cómics (...); hace corresponder un icono con cada concepto, esto le permite hablar con imágenes y mostrar su elocuencia y efectividad para la memoria y para la expresividad (...); brinda herramientas muy ricas para comprender otros medios y la forma como nos relacionamos con el mundo a través de las imágenes” (Martín, *óp. cit.*, p.115)

³⁴ “Arte secuencial” fue el término empleado por Will Eisner para definir el cómic, del que Scott McCloud configura un término compuesto que incluiría solo a las imágenes del cómic con su circulación caracterizada por la “operación estética para separar la forma artística (el medio), del contenido (ideas, imágenes)”, esto para excluir a la imágenes estáticas representadas por las palabras y para no colocar el agregado valorativo de “arte”, quedando: “ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector” (McCloud, *óp. cit.*, pp.5-9).

³⁵ Cabe aclarar que la yuxtaposición no es exclusiva del cine, sino en general de los “seres inorgánicos”, es así como se pueden yuxtaponer hechos, fenómenos o materialidades, tales como las formas geológicas; en cambio, para los seres orgánicos se hablaría de una intususcepción, definida como el modo en el que crecen los seres asimilando los elementos interiormente (Eisenstein, *óp. cit.*, p.12; dle.rae.es).

Figura 3. La yuxtaposición de las imágenes en el espacio, constituida por los cómics. Fuente: extraída de McCloud, *óp. cit.*, p.8 (©1993, Scott McCloud, ©1995, Ediciones B, S.A.).



La teoría del cómic ayuda para explicar la yuxtaposición en el espacio y, dentro de aquélla, importa de forma análoga la secuencia con la “combinación interdependiente de palabras e imágenes” (*Ibid.*, p.17), relación que consiste en al menos seis tipos:³⁶

1. con un centralismo del texto (imágenes ilustran, pero no añaden); 2. con un centralismo de la imagen (textos son banda sonora o añaden visualmente); 3. duales (imágenes y texto dicen lo mismo); 4. Aditivas; 5. Paralelas; 6. montaje (palabras parte de la imagen); 7. Interdependientes (Martín, *óp. cit.*, p.120).

El lenguaje de los cómics maneja el sentido de la narración con las viñetas —representaciones que pueden variar en su rango de realismo— reflejando la información determinada por el autor, o con el “intermediario” de las palabras —iconos abstractos que no cumplen algún parecido con aquello que están representando— (*Ibid.*). En las acciones discontinuas, el espacio entre las viñetas (que no cuenta con imagen ni texto), tiene por nombre *gutter*, “aquí, en el limbo del “gutter”, la imaginación toma dos imágenes separadas y las convierte en una sola idea” (McCloud, *óp. cit.*, p.66), esto se logra mediante el “cerrado”, o el “fenómeno de ver las partes, pero percibir el todo”, o “completando mentalmente lo que está incompleto” (*Ibid.*, pp.62-63); a esta idea, sumada a la relación entre imagen y texto de la forma interdependiente se volverá más adelante.

Por otro lado, “el sentido que se hace manifiesto en el establecimiento de relaciones visuales con Aby Warburg fue conformado por constelaciones de imágenes”, adaptando superficies con

³⁶ Esta relación activa de las imágenes y los textos en el lenguaje de los cómics dista mucho de la concepción que tiene de ello Georges Didi-Huberman y otros autores a los que él hace referencia. Al respecto, se toca el tema en el intermedio del capítulo 4.

fondo negro para constituir tableros sobre los que colocó imágenes de obras del arte, “esto nos habla de la preocupación de Warburg por partir de la imagen misma para explicar su “sentido relacional” (Warburg, 2011, pp.15-16). La lectura de las imágenes en los tableros podía cambiar, modificándose así la vinculación entre ellas: “Warburg re combinaba constantemente su material audiovisual, ya que al tratar de registrar y documentar precisamente la “vida de esas imágenes” requería de un sistema que le hiciera justicia a la dinámica bajo la cual las imágenes se registraban” (*Ibidem.*).

La asociación de las imágenes por medio de la yuxtaposición temporal en el cine también consiste en el cerrado: “ocurre continuamente —de hecho, veinticuatro veces por segundo— pues la mente, ayudada por la persistencia de la visión, transforma una serie de imágenes inmóviles en una historia de movimiento continuo” (McCloud, *óp. cit.*, p.65). En el cine primigenio —falta de sonido— lo que les daba sentido a las imágenes, además de la acción desencadenada y en circulación, eran los mensajes surgidos como diálogos, que consistían en breves descripciones del momento o de algún personaje o acción; más tarde, ese sentido sería modificado por el sonido:

En el film mudo se desarrolló extraordinariamente la técnica del montaje como nexo entre ideas, que refinaba los hechos de acuerdo con el gusto de un público sensible y dotado de cultura visual. Aprendimos a notar los más leves detalles, a relacionarlos entre sí, buscando un sentido. También los objetos no mostrados causan efectos en virtud de las palabras no pronunciadas. El montaje no sólo confiere sentido a una escena no mostrándola, sino que mediante una sucesión de imágenes dispara una serie de asociaciones en una determinada dirección (Balázs, *óp. cit.*, p.376).

La aparición del cine sonoro no causó del todo emoción a un personaje que había formado un estilo propio sin la necesidad de la palabra hablada: en un texto que escribió Charles Chaplin en 1928, titulado *El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los «talkies»!*, se refleja un “dilema personal, porque su personaje, Charlot, era esencialmente mudo; era un símbolo, una metáfora poética que se malograría con el añadido de los diálogos” (Romaguera y Alsina, 1989, pp.470-

475).³⁷ Se negaba solamente al uso de “la palabra”, mas no del “acompañamiento musical sincrónico y grabado” (*Ibid.*). Al parecer, la interpretación de la gente sobre el malestar de Chaplin fue entendida como una “inadaptación suya a la expresividad del cine sonoro” y a la rápida evolución de la técnica misma:

El film hablado destruye toda la técnica que hemos adquirido. Historia y movimiento se someten a la palabra para permitir una reproducción exacta de sonidos de la imaginación que el espectador puede percibir. De manera insensible nuestro juguete se ha convertido en una forma de arte reconocida. Los actores saben que el objetivo no graba unas palabras, sino unos pensamientos. Unos pensamientos y unas emociones. Han aprendido el alfabeto del movimiento, la poesía del gesto (*Ibid.*).

Ese artículo de Chaplin muestra que para él bastaba la transmisión de su mensaje cinematográfico mediante la proyección gestual de su motricidad y la sincronía con las melodías que igualmente tenía la labor de componer. Aseguraba, asimismo, que la propiedad esencial del cine se asienta en el silencio (*Ibid.*), sentir que alteró en 1932 cuando, según *The Guardian*, preparó cincuenta páginas a mano del diálogo para una película que se basaría en una sátira al colonialismo holandés en la isla de Bali, Indonesia; no obstante, la película *The City Lights*, del año 1931, también contaba con un diálogo, el cual nunca se usó. En 2011, el archivo de *Bali* se preparaba para ser publicado por la Asociación Chaplin y la Cineteca di Bologna (Alberge, 2011).³⁸

[Al visitar la isla de Bali, Chaplin] vio el potencial cómico de los lugareños que pagan impuestos por las carreteras. En un pasaje, el rey de la isla dice: "sí queremos caminos, podemos construirlos nosotros mismos como construimos todo lo demás, sin impuestos, sin oro".

En otro, un nativo se pregunta qué hacen los coloniales con su oro: "Nunca se ve que se lo pongan en el cuello o en las muñecas". Alguien responde: "Lo llevan en sus bolsillos. Es una maravilla que no rompa sus pareos de dos patas" (*Ibid.*).

³⁷ Dilema por el que pasaba el autor desde unos meses atrás hasta el 6 de octubre de 1927 –fecha que quedó por consenso como la que fija el comienzo de la etapa del cine sonoro– (*Ibid.*, p.470).

Existe un trabajo fílmico actual de la experiencia de Chaplin en Bali, producido a partir de dicho archivo, el cual fue hecho público en 2017: Recuperado el 30 de junio de 2020, de <https://www.chaplininbali.com/>

³⁸ *El Gran Dictador* (1940), se sabe, fue la primera película donde Chaplin decidió aplicar un concienzudo diálogo en la parte final. El mismo Chaplin indica que “de haber conocido las atrocidades del exterminio y los campos de concentración, no habría podido realizar su jocosa sátira” (Abasolo, 2013; ver: s.a., 2011). Esto parece recordar un pensamiento de Didi-Huberman, al exponer que: “el gran fracaso del cine fue no estar presente en los campos de concentración” (Eliza Mizrahi Balas, Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 15 de agosto de 2017).

Continuando con el caso del archivo Bali, se extrae el trozo de diálogo perteneciente a la misma fuente para mostrar que mientras la isla consistía en un punto meramente turístico para la mayoría de los visitantes, como lo veía el propio hermano de Chaplin, para él fue más significativo el hecho de que ninguno de los lados poblacionales que vivían en el lugar –nativo y colonialista– comprendía al otro (*Ibid.*). Eso era lo que quería transmitir Chaplin, incluso dejaría de serle suficiente el mensaje puramente visual al enfrentarse con un episodio de la historia culturalmente más complejo que su personaje de Charlot, aquella “eterna víctima de la sociedad”, con el colonialismo presenciado: «satirizando la arrogancia europea en la isla paradisíaca y la invasión de la vida idílica de un pueblo. Se burló de las colonias que imponían impuestos a los nativos para construir caminos que no necesitaban y hacer que cosecharan más arroz de lo que podían comer» (*Ibid.*). Ese gesto del que habla Chaplin tuvo que avanzar en el montaje por medio de diálogos, en un sentido político en este caso. Chaplin es un buen ejemplo para reafirmar lo que se decía anteriormente sobre una creación de la idea del autor y su capacidad para representar motivos concretos que no serían inteligibles para todos:

Fotografiar desde un solo ángulo cualquier movimiento o paisaje, escribe Pudovkin, tal como lo podría registrar un simple observador es usar el cine para crear una imagen de orden puramente técnico, pues no hay que conformarse con observar la realidad de un modo pasivo. Hay que tratar de ver otras cosas que no serían perceptibles para cualquiera (...)

Eisenstein apuntó que: la actitud conscientemente creadora ante el fenómeno a representar comienza cuando la coexistencia independiente de los fenómenos se debilita y en su lugar *se instituye* una correlación causal de sus elementos dictada por la actitud ante el fenómeno, dictada ésta por la cosmovisión del autor (...)

El realizador, indica Balázs, sólo fotografía la realidad... pero en ella determina un *sentido*, sea cual fuere. Sus *imágenes* son la realidad: es innegable. Pero el *montaje* les da un sentido (Marcel, *óp. cit.*, p.158).

“Podemos reconocer que la sucesión de tomas de una película se basa en la mirada o el pensamiento (en una palabra, en la tensión mental, puesto que la mirada no es más que la exteriorización exploradora del pensamiento) de los personajes o del espectador” (*Ibid.*, pp.149-150). Desde el punto de vista del montaje en el filme, la *toma* es la sección de la película “entre

dos cortes de tijera” (*Ibid.*, p.151); desde el punto de vista de la fotografía la toma sería delimitada por un encuadre u otro.

Después de las varias páginas llenas de citas textuales sobre el montaje, lo que interesa sobre su formulación inicial dentro de la cinematografía es la continuidad de los planos (secuencia), y en el caso del cómic, de la yuxtaposición. Ya se habló un poco sobre cómo es que surgen nuevas significaciones a partir de la confrontación de dos imágenes –escenas, tomas, encuadres, planos–: “dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una cualidad, que surge de la yuxtaposición” (Eisenstein, *óp. cit.*, pp.11-12).

La película muestra una superposición de tiempos que no se corresponden, es decir, el montaje no se piensa como una sucesión de tiempos, sino junta tiempos que no se pueden tocar el uno con el otro.³⁹ Al respecto, Georges Didi-Huberman señaló:

Y en este sentido, es extremadamente interesante ver que en los años 1920-1930 –una época revolucionaria–, diversos historiadores o pensadores situaron el problema de la imagen en el centro de su pensamiento de la historia y concibieron atlas o sistemas de saber de un género completamente nuevo: Warburg, Benjamin, Bataille, etcétera, Y que exactamente en el mismo momento surgía en el terreno artístico un verdadero pensamiento del montaje: Sergei Eisenstein, Lev Kulechov, Bertolt Brecht, los formalistas rusos. Me parece muy importante que en un momento en el que la historia de Europa está siendo sacudida completamente, haya pensadores y artistas que se replantean la historia en términos de estallido y reconstrucción, que es a lo que podemos llamar, así lo llamo yo, conocimiento por el montaje (Romero, *óp. cit.*).

A esta característica del montaje se le considera como un procedimiento por medio del cual se puede generar conocimiento, también puede aplicarse a partir de aspectos que no se corresponden, es decir, relaciona lo que no tiene relación, tal es el caso del tiempo: vemos una imagen de un tiempo pasado en otro tiempo. No hay correspondencias de tiempo puesto que la imagen que vemos no puede empalmarse ni trasladarse al momento que uno la está viendo.⁴⁰ Didi-

³⁹ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 15 de agosto de 2017.

⁴⁰ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 15 de agosto de 2017.

Huberman lo dice infinitamente mejor: «Y es precisamente el hecho de que las imágenes no estén “en el presente” lo que las hace capaces de volver visibles las más complejas relaciones de tiempo que inscriben a la *memoria de la historia*» (Didi-Huberman, 2012b, p.22).

Georges Didi-Huberman también puntualiza sus discursos sobre las imágenes a partir los archivos:

La cuestión del archivo es absolutamente fundamental porque es lo que determina la forma de la historicidad. No se puede hacer una verdadera historia de las imágenes siguiendo simplemente el modo de crónica lineal, de la crónica cronológica, por la simple razón de que una sola imagen –al igual que un solo gesto–, reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos. De manera que para historizar las imágenes hay que crear un archivo que no puede organizarse como un puro y simple relato, puesto que es fatalmente más complejo (Romero, *óp. cit.*).

La facultad de yuxtaponer del montaje ha creado, entre otras cosas, prácticas plásticas, literarias y espaciales (Rivera, *óp. cit.*), comprendiendo así que el montaje no genera un solo modo de discusión, por lo tanto, la yuxtaposición de dos imágenes diferentes genera un nuevo concepto (Ierullo, 2015). Comprar inevitablemente el periódico, contar siempre con tijeras a la mano y espacios para la escritura, como cuadernos de trabajo, fueron herramientas con las que contó uno de los personajes de la literatura, dramaturgia y de la política alemanas más influyentes del siglo XX, Bertolt Brecht:

NO hay duda de que el montaje constituye un elemento fundamental de la poética brechtiana. Ya se trate de *exponer* un argumento teórico en el *Diario de trabajo* o de *dramatizar* un argumento histórico en las obras de teatro como *La vida de Galileo*, en todos los casos se impone la noción de montaje. No se muestra, no se expone más que *disponiendo*: no las cosas mismas –ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo–, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos. La poética brechtiana casi podría resumirse en un arte de *disponer las diferencias*. Ahora bien, tal disposición, en tanto que piensa la co-presencia o la coexistencia bajo la perspectiva dinámica del conflicto, pasa fatalmente por un trabajo destinado, si se me permite a *dysponer las cosas*, a desorganizar su orden de aparición. Una manera de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *dysponiendo* primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás (Didi-Huberman, 2008, p.97).

Su manera de lidiar o “*tomar posición a pesar de todo*”, (*Ibid.*, p.30) como indica Didi-Huberman, con una abundancia de conflictos políticos mundiales y ser una víctima de estos, convirtió a Brecht en un productivo escritor orillado al exilio entre 1933 y 1948, “siguiendo

espontáneamente el precepto wittgensteiniano” según el cual, “lo que no podemos decir o demostrar, también debemos mostrarlo” (*Ibid.*, p.31):

Brecht hizo de los desórdenes del mundo en general y de la guerra en particular el asunto por excelencia de toda actividad de arte ya sea antigua o contemporánea: “el desorden del mundo ahí está el tema del arte. Imposible afirmar que, sin desorden, no habría arte, y tampoco que podría haber uno: no conocemos ningún mundo que no sea desorden (...)”.

(...) Así renunciaba al valor discursivo, deductivo o demostrativo de la exposición –cuando exponer significa explicar, elucidar, montar en el orden justo– para desplegar más libremente su valor icónico, tabular y mostrativo. He aquí por qué su diario de trabajo se presenta como un gigantesco montaje de textos con los estatus más diversos y de imágenes igualmente heterogéneas que recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o el flujo de su pensamiento asociativo.

Imágenes de todo tipo: reproducciones de obras de arte, fotografías de la guerra aérea, recortes de prensa, rostros de sus prójimos, esquemas científicos, cadáveres de soldados en los campos de batalla, retratos de dirigentes políticos, estadísticas, ciudades en ruinas, escenas bélicas, naturalezas muertas, gráficos económicos, paisajes, obras de arte víctimas del vandalismo de la violencia militar... Con esta heterogeneidad muy calculada, en general sacada de la prensa ilustrada de la época, Brecht participa del arte del fotomontaje, pero siguiendo una economía propia del libro, en alguna parte entre el montaje tabular y el montaje narrativo propio de la estructuración cronológica de su diario. Esto remite evidentemente a ciertas empresas literarias que Brecht conocía desde los años veinte, tales como *Nadja* de André Breton o, más más cercano al escritor alemán, *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, sobre el que Walter Benjamin había analizado la crisis de la novela” en términos que desembocaban en la defensa de una escritura del montaje documental – “el montaje verdadero parte del documento” –, donde la fotografía se veía investida de una verdadera *potencia épica*.

Probablemente porque gran parte de su escritura estaba destinada a una exposición sobre el escenario teatral, Brecht manifiesta, en toda su obra, una asombrosa *Schaufkraft* o “potencia visual” (...). Brecht constituía por lo tanto atlas, dossiers fotográficos tanto sobre la historia contemporánea como sobre las puestas en escena de sus propias obras (...) en general con la ayuda de Ruth Berlau, su amiga fotógrafa (...) En resumen, si nunca trabajaba sin tomar posición, nunca tomaba posición sin buscar saber, nunca buscaba saber sin tener ante los ojos los documentos que le parecían apropiados. Pero no veía nada sin *deconstruir* y luego *remontar* por su propia cuenta, para exponerlo mejor, el material visual que había elegido examinar (*Ibid.*, pp.30-34).

Esperando la disculpa del lector ante el extenso extracto sobre el trabajo del montaje realizado por Bertolt Brecht, se señalan demasiadas ideas que son reveladoras para la aplicación del ejercicio que se atiende en este momento como categoría.

Lo que quedaría subrayar sobre el concepto de montaje estaría evidentemente determinado, en primera instancia, por la necesidad visual de las imágenes como elementos con formas y contenidos propios que a su vez pueden producir otras imágenes desde la conjunción imaginativa del lector: argumentativa, descriptiva, narrativa, etcétera, por medio del cual “el montaje es creador

del movimiento en un amplio sentido, es decir, de la animación, la apariencia de vida, y allí reside su papel fundamental, en lo histórico y lo estético del cine: cada una de las imágenes de una película muestra un aspecto estático de los seres y de las cosas, y su sucesión es lo que recrea el movimiento y la vida” (Marcel, *óp. cit.*, p.155). Recalcando, el montaje es realmente creativo cuando con su ayuda se percibe y se comprende algo no visible en los encuadres (Balázs, *óp. cit.*, p.376).

1.3 Concepciones acerca del paisaje

A finales del siglo XIX y principios del XX se emplazaron dinámicas de conocimiento del paisaje por parte de la geografía cultural y, un poco más tarde, de la geografía histórica. Encauzando el segundo enfoque, Randler (1966, pp.48-49) señala que «para concebir una geografía de lo que ya no existe como tal, se necesita de la historia, metodológica y conceptualmente» y es esta circunstancia temporal la que permite ver, precisamente, los cambios presentados en los paisajes. Recurrir a la historia «agrega una dosis de elementos culturales imponderables, diluidos sutilmente en el tiempo».

Apunta Randler (*Ibid.*) que para la geografía histórica es imprescindible la documentación histórica para abordar sus estudios. No es atinado decir que logrando esa visión geográfico-histórica se obtiene una disección de una realidad pasada, más bien se *revive* el fenómeno en las mayores dimensiones posibles (*Ibid.*). Visualizar un archivo fotográfico segmentado en las décadas del 50 y 60 del siglo XX, dotado de paisajes en este caso, podría indicar la medida en que el pasado sirve para interpretar el presente de las vistas representadas (*Ibid.*, p.64).

De este modo, el territorio como concepto es incluso más antiguo que el paisaje: en algún momento del siglo XVI, en la “cultura occidental”, surgió el término *paisaje* que significaba aquel tipo de pintura que fijó la representación de los territorios en una superficie, generalmente una

tabla, papel o lienzo, también llamado napa, de donde surgiría la palabra “mapa” (Fernández, 2006, p.224; *Id.*, 2014, p.55; Maderuelo, 2009, p.57): los hacedores de mapas de aquella época recurrieron a dos procedimientos que son parte del linaje paisajístico, la mimesis y la retícula de Ptolomeo, esta última desarrollada teóricamente por Phillippo Brunelleschi (Maderuelo, 2009, pp.57-82). La mimesis podría explicarse tomando en cuenta la concepción de lo que se podía representar sin ser precisamente lo real. Para alcanzar esta “facultad mimética”,⁴¹ como primer eslabón hubo individuos que generaron las imágenes con un carácter esquemático a las que se les agregaba un sentido simbólico bien identificado; los geógrafos medievales, como ocurrió, no estuvieron exentos de ese esquematismo simbólico, que no sería fácil de sustituir sino hasta el Renacimiento. Todas aquellas representaciones sólo pueden tener sentido dentro de su contexto simbólico “esto es así porque han sido representadas como iconos de otras cosas que se expresan a través de ellos” (*Ibid.*).⁴² En el Renacimiento se retomaron algunas partes del pensamiento aristotélico, el cual incorporaron al conocimiento de los fenómenos físicos que se enfocarían en comprender, esto modificaría la visión hasta entonces practicada: el examen renacentista se orientaba sobre todo en la descripción escrita y gráfica, teniendo como uno de sus efectos:

Superar el icono que reproduce una imagen estereotipada y que sólo mantiene una relación circunstancial con el objeto representado, para pasar a la imagen que mantiene la mimesis fidedigna de dicho objeto, es decir, pasar del símbolo a la representación realista. Los objetos y las criaturas se convierten entonces en modelos de representación y lo representado se empieza a convertir en arte, gracias a la simulación de parecidos (*Ibid.*).

⁴¹ Walter Benjamin en *Sobre la facultad mimética* (1971) configuró algunos postulados sobre las semejanzas, las cuales están naturalmente presentes en las actividades humanas.

⁴² El “icono” es, en pocas palabras, “una imagen usada para representar a una persona, lugar, cosa o idea”. Los “símbolos”, son “una categoría dentro de los iconos”: a) “representan conceptos, ideas y filosofías”, como el de anarquía, ying-yang, femenino-masculino, una bandera, amor y paz; b) “son los de la esfera práctica, representan el lenguaje, la ciencia y la comunicación”, como las letras, los números, letras musicales, matemáticos; c) “dibujos, imágenes concebidas para parecerse a los motivos que representan”, como un rostro, un sol, una pipa (McCloud, *óp. cit.*, pp.27-28).

Actualmente se considera que el paisaje “es una parte fundamental de la experiencia humana” (Michel Collot, citado en Gaio, 2014, p.1). Daniele Gaio piensa que esta acepción incluye tres aspectos fundamentales que nutren la noción de paisaje desde varios puntos de vista, dependiendo de la disciplina que lo esté abordando: “a) un objeto real que se presenta a los ojos de un observador, cuando se para frente a una porción de la naturaleza, b) el resultado de la representación (es decir, una imagen) de esta porción de la naturaleza y c) un objeto fenomenológico que entra en el campo de la percepción” (Gaio, *óp. cit.*, p.3). Estos tres aspectos son de mucha ayuda para mirar las posturas concebidas desde, por ejemplo, la geografía en el trabajo de campo, la historia del arte y la filosofía, respectivamente, pero todos ejercen puntos articulares de este documento: el inciso “a” entablaría la acción del autor —Howard Gulick— en su labor fotográfica, mientras que los incisos “b” y “c” serían el resultado de construir el análisis de los paisajes plasmados y ubicados en los archivos.

Por otra parte, en el mismo sentido del inciso “a” va dirigida la acepción del paisaje según Javier Maderuelo (2005, p.12): “el paisaje se produce a partir de la relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada”. Partiendo de estos pensamientos, se comprende la inexistencia de un paisaje sin ese *alguien* que funge como observador.⁴³ Esto pasa por el filtro de la vista humana, la cual se compone de imágenes personales y sociales, las primeras disponen de experiencias pasadas, recuerdos e intenciones, mientras que las sociales son marcadas por convenciones que dictan las formas, tiempos, asociaciones y significados de lo que se puede ver y no (Cosgrove, 2002, p.69).

Ver y mirar, a su vez, implican diferentes perspectivas (*Ibid.*, p.70): ver correspondería al simple acto físico de divisar el mundo exterior con el órgano de la vista, el ojo; mirar, por otra

⁴³ O la relación inseparable del objeto que sólo puede existir a partir del sujeto. Ver cita 21.

parte, envuelve la intención de movimiento de los ojos hacia el objeto de atención. El lenguaje emplea una diversidad notoria de palabras para designar distintas acciones que impliquen ver y mirar y sus posibilidades de conducción (en idioma francés e italiano *voir/regarder, videre/guardere*), así como en inglés con *viewing, witnessing, gazing, staring*, usados para designar el uso prolongado y desinteresado del sentido de la vista; atestiguar; ver por tiempo prolongado algo que hace surgir emociones de algún tipo; ver con un sentido de enjuiciamiento de por medio) e incluso, ir más allá de lo visible, en el desarrollo de la dualidad de la actividad visual y cómo se comprende esto dentro del cerebro, es decir, “el acto de ver y el acto cognitivo” (*Ibid.*, p.71).

La “perspicacia” —enseña Denis Cosgrove— capta la capacidad humana para ver más allá de lo que es inmediatamente visible para el ojo, es decir la idea de que los humanos pueden ser capaces de ir más allá de la superficie que se capta físicamente hasta llegar al significado invisible. La “visión” es a la vez una función fisiológica y una capacidad imaginativa en la que de algún modo se presencian fenómenos no-materiales.

Las conexiones entre la visión y la imaginación sugieren nuevas complejidades culturales añadidas al sentido de la vista y al acto de ver. La imaginación es la capacidad de crear imágenes que no existen con anterioridad en la mente de su creador y funciona con las materias primas de la experiencia (no tiene otras disponibles) para crear y dar forma a nuevos fenómenos. El poder afectivo único de las imágenes visuales ha generado desde siempre ansiedad, dando lugar al control social de su producción y efectos. La regulación social apunta a una estrecha relación entre el sentido de la vista y el comportamiento físico del cuerpo, entre palabras virtuales y materiales. No logramos entender del todo la naturaleza de esa relación, pero está en el centro de un intento histórico constante por parte de la cultura occidental de acercar incluso más si cabe la imagen visual y el mundo material.

Geográficamente la idea del paisaje es la expresión más significativa del intento histórico de reunir imagen visual y mundo material y es en gran medida el resultado de ese proceso (*Ibid.*).

El origen del término *paisaje* proviene de *land*, que alude indudablemente a la tierra o al relieve, tiene inmerso el sentido de posesión del suelo, también denota el reino o el dominio (Maderuelo, 2005). Fue un prefijo base para los conceptos *landscape* y *landschaft*, en inglés y alemán, respectivamente, donde en este último el *schaffen* se refiere al modelado que la naturaleza y que la misma mano del hombre ejercen sobre el terreno (Haber, 1995, pp.38-40). También los

vocablos *pays*, *pagus* y *paganus* confluyeron para inducir la idea del paisaje, ya que *pays*, en francés, es el país como espacio habitado por una población y del cual se sienten identificados, *pagus* tiene que ver con la aldea o el distrito, y *paganus* correspondía a un aldeano o paisano. A éstos se suma otra palabra, la de *pago*, correspondiente a la herencia que se originaba de los terrenos cultivables (Fernández, 2014, p.25).

De este modo, en el paisaje se integra en sí mismo el aspecto cultural,⁴⁴ abonado por las modificaciones antrópicas al mismo, de manera que se “humaniza la naturaleza” (Mendoza y Busto, 2010, pp.132-151) por medio de la intervención de “una manifestación multidimensional de fenómenos humanos y sociales, la interdependencia del tiempo y el espacio, y la interacción de la naturaleza y la cultura, la economía y el simbolismo, del individuo y la sociedad” (Gaio, *óp. cit.*).

Los paisajes originales se presentaban a partir de la mirada del espectador en su tierra natal. Aquél ejercía sobre ésta un dominio marcado por el emplazamiento de su visión desde uno o diferentes lugares detonando una “posición estratégica” del primero, consiguiendo así una perspectiva sobre la cual lleva a cabo “un poder imaginativo al convertir el espacio material en paisaje”, en la distinción y arreglo del cerco de su visualidad (Cosgrove, 2002, p.71). Más tarde, ya en la época de la Ilustración, a partir de Goethe surgió la participación del viajero que va más allá de sus dominios territoriales y es motivado por la búsqueda de los paisajes.⁴⁵

⁴⁴ Las tradiciones del paisaje más concurridas en occidente, la estadounidense y la inglesa, comprendían el paisaje de formas distintas: mientras que para la primer corriente se trataba de un paisaje aquella naturaleza prácticamente prístina y sin algún elemento humano no ya interviniéndole sino del todo ausente de la escena, para la tradición inglesa el paisaje claramente mostraba huellas con “cualidades similares a las de un jardín”, exponiendo la naturaleza marcada por un proceso de humanización bajo criterios de “juicio estético significativo” (Daniels, 1993, citado en Cosgrove, 2002, p.69).

⁴⁵ En el año 2008, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, se presentó una exposición con 78 dibujos de naturaleza y de los viajes que realizó Goethe por Suiza e Italia. Fue la primera muestra a nivel mundial acerca de Goethe en su faceta como paisajista (Luzán, 2008). En Weimar, Alemania, se conservan 2500 de sus obras, de las cuales dos terceras partes representan paisajes.

En la reseña de Georges Roque a *Paisaje, identidad y territorio* (1994, p.150) señala que “el paisaje no goza de universalidad en el tiempo, ni en el espacio”. Esta frase no es tan distinta de lo que comunicó Agustín Berque en 2009: “el paisaje no ha existido siempre ni es en todas las culturas, sino es el producto de un esfuerzo mental”. Desconocemos el nivel de observación de nuestros ancestros de épocas anteriores en cuanto a su capacidad de atender “paisajes” tal y como identificamos al concepto actualmente, teniendo seguramente oportunidades visuales que serían ahora quizá muy apreciadas por los ambientalistas; no obstante, nunca antes el humano había asolado con las magnitudes vigentes los escenarios naturales, pues “nos dejaron innumerables paisajes admirables, en cambio, nosotros que nos pasamos hablando de ellos, los destruimos a gran escala por todo el territorio”, imprime Agustín Berque, esto debido también a su limitada posibilidad de catástrofe de algunas culturas y aunque otras más lo hayan explotado a niveles de autodestrucción, aquellos lugares altamente modificados y “autoregenerados” con el tiempo, como pueden ser los sitios arqueológicos, son hoy en día valorados tanto por sus implicaciones arquitectónicas, matemáticas y astronómicas en muchos casos, como por sus contextos ambientales, recuperados o no, con fuertes indicios de la pérdida del ecosistema y, por lo tanto, de la cultura que ejerció su predominio.⁴⁶ Entonces, ¿qué sentido tiene discurrir sobre el paisaje cuando existe una fractura entre lo que se versa y lo que en la realidad procede? Verosímilmente,

⁴⁶ Precisamente, una de las hipótesis recientes de Peter Krieger va en el sentido de atender que “los paisajes están en pleno proceso de descomposición”. Conferencia *Geoestética del paisaje-conceptos y proyectos*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 30 de agosto de 2018.

el camino sería entender cómo ciertos paisajes se han salvado del exterminio por un proceso de identidad a partir de la apropiación emocional⁴⁷ hacia algún aspecto del territorio.⁴⁸

La formación de este tipo de paisaje —visual— fue considerado hasta el siglo XX “una referencia a lo tangible, un conjunto mensurable de formas materiales en un área geográfica determinada, una representación de esas formas en medios variados como son los cuadros, los textos, las fotografías o las representaciones teatrales hasta llegar a convertirse en los espacios deseados, recordados y somáticos de la imaginación y los sentidos” (Cosgrove, 2002, p.64). Entonces, a partir de esta evolución, ¿se puede partir de la primera perspectiva para tener más tarde argumentos que rocen precisamente una entelequia surgida del mirar y sentir las imágenes del paisaje teniendo como trayecto la emoción?

La visión y representación del espacio ha cambiado con el desarrollo de las distintas tecnologías, las cuales han intervenido en las formas de relacionar la imagen y la acción, y entre lo material y lo que surge de la imaginación en el paisaje (*Ibid.*, p.73). El avance vertiginoso de la fotografía tiene relación con la exposición de los paisajes a partir de las elaboradas decoraciones de panoramas mostrados en los dioramas. Se trataba de paisajes pintados a gran escala y mostrados en salas con una instalación bien elaborada —esto incluyó los inmuebles destinados para tal efecto y los elementos que enfatizaban el carácter de las escenas, por ejemplo, la luz de calcio—. Aquí

⁴⁷ Abiertamente hay una estrecha relación entre el concepto de paisaje, su formación y concepción, con la disciplina de la psicología, pues, aunque se le otorgue a la mente humana el potencial para valorar con la mirada un paisaje, tampoco es posible generalizar. Se debe entonces, más que a una apreciación estética, a un sentido de empatía hacia un espacio con entramados vivos, es decir, espacios ecológicos en coexistencia con grupos humanos que le han modificado. Sin embargo, ambos son dados por una evolución cerebral del humano. Por lo tanto, el poder de destrucción no podría considerarse un momento más de la evolución, sino un síntoma de un retroceso evolutivo.

⁴⁸ Para algunos esto deja con una enorme carga de consciencia sobre la responsabilidad para no atorarse en la escritura de los paisajes, sino *posicionarse* ante ellos y por ellos en un esfuerzo irrenunciable e inaplazable por heredar a los ojos futuros las vistas que hasta este momento existen; de no ser así, dentro de algunos años estaríamos hablando a lo mejor, de una pérdida de la consciencia del paisaje.

“las convenciones pictóricas de la pintura paisajística se aplicaron rápidamente a la fotografía y más tarde al cine” (*Ibid.*, p.75). Lo cierto es que, dentro de esta relación del cine y la fotografía, el precursor que intervendría a partir de la pintura del paisaje sería Daguerre y más tarde, como dicta la historia, inventaría el diorama.⁴⁹ El diorama, asimismo, se considera como algo intermedio entre la pintura y el teatro, pues es uno de los antepasados del cinematógrafo.⁵⁰

En ese mismo siglo de la invención de aquellas tecnologías de representación del paisaje, la *Kulturgeographie*, o geografía cultural, fue acuñada como término por el geógrafo alemán Friedrich Ratzel, pero sería hasta la segunda década del siglo XX que se habilitarían estudios alrededor de esta temática con su máximo representante de habla inglesa: Carl Sauer y la publicación de *The Morphology of Landscape*. La forma de la tierra o *land shape*, es definida por el autor como el paisaje visto como un proceso en el cual intervienen elementos físicos y culturales (López, 2010, p.212; Sauer, *óp. cit.*).

La expresión “paisaje cultural” fue acuñada por Sauer en 1925 en los siguientes términos: “se crea a partir de un paisaje natural por un grupo cultural. La cultura es el agente, la naturaleza es el medio, el paisaje cultural es el resultado” (Rigol, 2009, p.11). Actualmente, la conceptualización del paisaje cultural está asociada a la conservación de monumentos naturales y culturales con el respaldo de los organismos internacionales gestores en la materia, quienes elaboraron en 1992 los Lineamientos Operativos para la Implementación de la Convención del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, entre ellos la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), el Comité del Patrimonio Mundial, el Centro de Patrimonio Mundial, el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) y la Unión Internacional de Conservación de la Naturaleza (IUCN), de 1992, donde:

⁴⁹ Ville de Bry sur Marne (s.f.).

⁵⁰ Otro antepasado sería la linterna mágica.

“Los paisajes culturales representan la obra combinada de la naturaleza y el hombre definida en el artículo 1 de la Convención. Los mismos ilustran la evolución de la sociedad y los asentamientos humanos en el transcurso del tiempo, bajo la influencia de las restricciones físicas y/o las oportunidades presentadas por su ambiente natural y de las sucesivas fuerzas sociales, económicas y culturales, tanto internas como externas. Los paisajes culturales deberán seleccionarse sobre la base de su valor universal sobresaliente y de su representatividad en términos de una región geocultural claramente definida y, en consecuencia, por su capacidad para ilustrar los elementos culturales esenciales distintivos de dichas regiones (*Ibidem.*).

Para la preservación de los paisajes culturales se categorizaron estos en tres clases:

- El paisaje claramente definido, diseñado y creado intencionalmente por el hombre, como jardines y parques.
- El paisaje orgánicamente evolutivo, resultante de condiciones sociales económicas, administrativas y/o religiosas, formado conjuntamente y en respuesta a su medio ambiente natural:
 - a. El paisaje relicto o fósil, donde el proceso evolutivo llegó a su fin.
 - b. El paisaje continuo. Es aquel paisaje que se prolonga en el tiempo, teniendo en la sociedad contemporánea un papel activo conjuntamente a la forma tradicional de vida.
- El paisaje cultural asociativo. Este relaciona aspectos religiosos, culturales y artísticos con elementos del medio ambiente (*Ibidem.*, Villaseñor, 2012, pp.26-27; Zárate, 2016, prólogo).

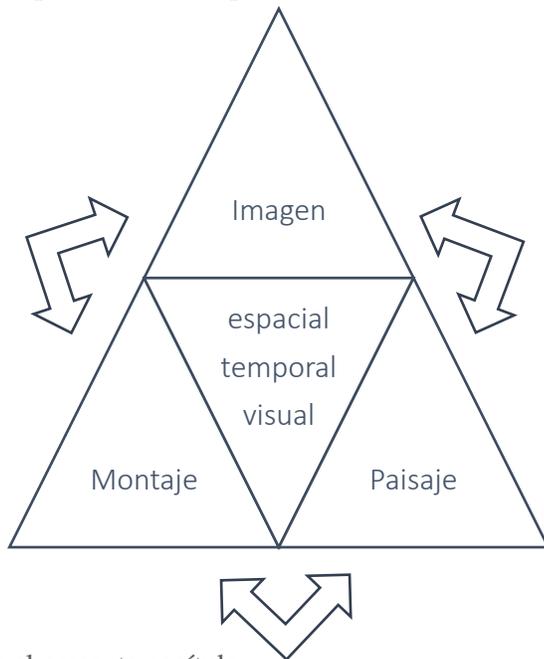
El concepto de paisaje cultural desde las parcelas del patrimonio tiene cabida aquí únicamente como lugar de referencia para la aplicación efectiva de su resguardo, pero esta visión es mucho más compleja y formal que rebasa las limitaciones de la presente disertación. Siendo así, no es la intención postular o fomentar la protección de los paisajes por ver y, sin embargo, puede resultar apropiada la definición aplicada por Garza (2012, p.41) para el patrimonio: “engloba a todo lo que ha sobrevivido como legado, natural o cultural, de las intervenciones ideológicas y físicas de los antepasados sobre el entorno”.

Para terminar el capítulo, se puede hacer un breve comentario sobre el imbricado ensamblaje de la exposición compuesta por tres categorías visuales y su intenso transcurso teórico acumulado tras de sí más o menos desde la última parte del siglo XIX —el paisaje, con un largo proceso representacional desde el siglo XVI en occidente—, agudizándose las aportaciones sobre todo a finales del siglo pasado y hasta la fecha.

Este acomodo conceptual quizá no forme un nuevo producto derivado de una “mezcla” de términos, si bien podría variar la composición (contenido), de la totalidad (la investigación), esto no generaría, como se diría en el lenguaje de otra ciencia experimental, alguna reacción química: al final no se modificaría la intención original de las categorías (Figura 4). Éstas no se contradicen en sentido epistemológico, puesto que los tres conceptos son trabajados desde las perspectivas de la geografía y la historia (las “ciencias de excepción”), visuales, como se ha dicho, pero también espaciales y temporales. Lo transcurrido en el espacio y en el tiempo, como ejes de la realidad, es atendido por una de las formas de atestiguar los procesos que los atraviesan, las imágenes.

Así pues, esta figura responde a una solución gráfica que contribuye a la comprensión del enlace de los elementos distintivos que son reconocibles en la imagen, el paisaje y el montaje.

Figura 4. Estructura conceptual que no se ve modificada por el entramado investigativo; se debe entonces a una correspondencia, más que al resultado de una ecuación.



Fuente: elaboración con base en el presente capítulo.

2. Conformación histórico-cultural, obra de la palabra y de la imagen

Lo que pertenece a este apartado es, primeramente, tratar el desarrollo de las etapas que distribuyen el conocimiento –identificadas en diversos autores– de una historia de la península de Baja California, breve para los propósitos de esta investigación, de modo que en la temática final se contextualiza el momento en el que fue fijado el registro fotográfico del mismo territorio, el intermedio del siglo XX por el cartógrafo y fotógrafo Howard E. Gulick. Hoy en día los archivos originales de aquellas fotografías y sus versiones en digital son resguardados por la Biblioteca Geisel de la Universidad de California, San Diego (UC San Diego); dichos archivos digitales corresponden a la fuente primaria de la investigación. Para finalizar, queda la desenvolvura de la estrategia metodológica, donde se precisa cómo se efectuó la revisión de los archivos y las razones para formar la recopilación de las fotografías y elementos para elaborar el montaje paisajístico.

2.1 Perspectiva temática acerca del conocimiento de Baja California⁵¹

⁵¹ Para resolver este título se recurre principalmente a las publicaciones de los historiadores Álvaro del Portillo (1982), Ignacio del Río (1990), Mario Magaña (2010), Micheline Cariño (2000), Miguel León-Portilla (2000, 2010) y Miguel Mathes (1988a).

Una buena parte del conocimiento acerca del ámbito físico de la península de Baja California y del estado de California en Estados Unidos se debe a las crónicas realizadas por los misioneros de las órdenes religiosas, primeramente de jesuitas en el siglo XVII en el área peninsular, en donde los clérigos intervinieron en la evangelización de la población, y más tarde entrarían los dominicos y franciscanos a convocar y convertir al cristianismo –o “reducir”, que es el término manejado por ellos– a las poblaciones indígenas de la Alta California (los franciscanos, con la dirección de Fray Junípero Serra) y a ocupar, en ciertas Misiones, las dirigencias en sustitución de los jesuitas en la península luego de que éstos fueran expulsados de toda Nueva España por órdenes del Rey Católico en 1767, hasta zarpar definitivamente en febrero de 1768 (Río, 2000, pp.166-168).

En este apartado se han detectado cinco temáticas para conocer los atributos físicos y culturales de la península anteriores al tiempo presente, de modo que se cubre, en lo más operable, la enorme empresa constituida de inagotables procesos históricos y espaciales.

I. Origen de la denominación California

California como nombre, sin duda pudo ser la faz por la que en un inicio se formaron imaginarios de sus características geográficas en un lapso de la historia a pesar de los repetidos viajes de exploración a la misma (Portillo, 1982, pp.35-36). La península, previo al arribo europeo, carecía de un antecedente nominal que proviniera de las lenguas indígenas (*Ibid.*, p.114). Tampoco correspondió con alguna fecha de descubrimiento o del santoral, al que recurrían los españoles para el nombramiento de un lugar, como lo vemos a lo largo de “Hispanoamérica”, con la combinación de nombres locales indígenas y españoles —en ocasiones errados por un mal entendimiento, en cuanto a su fonética, de los segundos hacia los primeros—, por lo que tal designio “en la toponimia era un misterio” (Pereyra, 1942, citado en *Ibid.*, p.117).⁵²

Apareció escrita por vez primera en el libro de ramal caballeresco llamado *Las sergas del virtuoso caballero Esplandián, hijo de Amadis de Gaula*, publicado en Sevilla en julio de 1510 por Garcí Ordoñez de Montalvo, éste a su vez la encontró en la *Canción de Rolando*, del siglo XI (Jordán, 1987, pp.23-27; Mathes, 1988a, p.11; Portillo, *óp. cit.*, p.114; Río, 1990, p.19).⁵³ En *Las sergas*⁵⁴ fue descrita tal como lo había hecho tiempo antes Cristóbal Colón, un tanto decepcionado

⁵² No obstante, otros topónimos vigentes de la península provienen de las lenguas originales, es el caso de Tijuana, que pudo provenir del nombre de un paraje de importancia convertido más tarde en rancho, San Andrés Tijuana (Mathes, 1988, pp.381 y 394, citas 54 y 21 respectivamente).

⁵³ Para conocer más, véase el capítulo de Portillo, “El nombre de California”, *óp. cit.*, pp.113-139.

La seña de *Esplandián* dice: “Sabed que a la diestra mano de las indias hay una isla llamada California mucho llegada a la parte del paraíso terrenal”; mientras que la referencia de Rolando indica: “Muerto está mi sobrino que conquistó tantas tierras, y ahora los sajones se rebelaron contra mí, los húngaros y los búlgaros y tantos otros, los romanos, los de Pulla y los de Palermo y los de África y los de Californe”.

⁵⁴ *Las sergas* —según autores consultados por Manuel González (2010, p.4), aunque sin dar citas—, tienen un referente de representación que es atribuible como significado de “lienzo”, o la superficie disponible para pintar sobre

de no haber hallado su ruta hacia las indias inventó una isla de ensueño habitada por mujeres, aunque nunca la bautizó en sus escritos; años después, los versos con la narración de *Esplandián* acomodaron la descripción (Jordán, *óp. cit.*, p.27; Portillo, *óp. cit.*, pp.129-133). Con estos relatos dio principio el imaginario *íslico* –como isla– de Baja California, el cual duraría hasta una buena parte del siglo XVIII.⁵⁵ Si bien Fortún Jiménez la descubrió en 1533⁵⁶ y dos años después Hernán Cortés intentó colonizarla, para 1537 la exploración de Francisco Ulloa comprobaría su situación fisiográfica peninsular⁵⁷ (León-Portilla, 1982, p. XII; Mathes, *óp. cit.*, p.12; Río, *óp. cit.*, p.17; Portillo, *óp. cit.*, p.37).

ella. En este supuesto, las características del imaginario peninsular corresponden con la idea de dar la forma deseada y tangible al pensamiento. Sin embargo, Mérida (2001, p.320) indica que desde 1910, Foulché-Delbosc propuso entender precisamente lo contrario: la “sergas”, como hazañas o proezas y no como tapiz o lienzo, pues *ergas* consiste en “la misma metáfora bajo una doble forma verbal”.

⁵⁵ Véanse los mapas *Fragmento del Mapamundi de Pedro de Medina, 1545*, publicado por Duque, A. (1951) en *Mapas Españoles de América, Siglos XV-XVII*, Madrid: Hauser y Menet y *Carta de ambas costas del centro América*, de Alonso de Santa Cruz (1545), en *Islario General de todas las islas del Mundo*, Madrid: Biblioteca Nacional; ambos aparecen en Portillo, *óp. cit.*, pp. 29, 37. En el primero, Baja California se encuentra representada de forma muy precisa, no obstante en el extremo norte de la misma, el trazo se alarga inexplicablemente hacia el oeste, para después dejar en blanco lo aún no conocido hacia el norte –la Alta California y el resto de Norteamérica–. En el caso del segundo mapa, de la misma fecha que el anterior, presenta la parte septentrional de Baja California como península y la parte sureña como isla, por tanto, llama la atención la omisión del conocimiento que ya se tenía de la zona, generado también por españoles.

Dichos mapas son sólo dos ejemplos de la abundante cartografía que se produjo en aquel entonces integrando la incertidumbre de la isla-península. Pueden verse más representaciones cartográficas consultando las siguientes fuentes: *Atlas* (); León-Portilla (2001).

De hecho, fue formalmente hasta 1757 que los jesuitas reconocieron a Baja California como península, quedando evidenciado esto en el por demás conocido *Mapa de la California su Golfo y Provincias en el Continente de la Nueva España*, de Fernando Consag del mismo año (Chappe d’Auteroche, 2010, p.42).

⁵⁶ Miguel Mathes señala que la península fue descubierta por el primer español que desembarcó en ella, llamado Ordoño Ximénez en el año de 1534 (1988a, p.19).

El mismo navegante, Fortún u Ordoño, quizá no sería bien recordado como el primer hombre que llegó a las costas de Baja California al haber amotinado el barco que dirigía originalmente Diego de Becerra, a quien eliminó, e hirió a otros tripulantes del mismo barco.

⁵⁷ Mathes (*Ibid.*, p.12) indica que el recorrido de Ulloa se llevó a cabo en 1537, mientras que la fecha que presenta Portillo (*Óp. cit.*, p.37) es 1539.

Pese a que las publicaciones que se están consultando con el propósito de cubrir este apartado histórico tienen un nutrido recuento de las numerosas incursiones marítimas efectuadas para conocer Baja California encausadas sobre todo por navegantes españoles entre los siglos XVI al XVIII, no se ha localizado una línea del tiempo que ayude a visualizar más sintéticamente su pasado marítimo y exploratorio, y no es uno de los objetivos ocupar ese vacío, sin

Las distinciones entre *Alta* y *Baja California* parecen permanecer en la memoria gráfica de algunas publicaciones.⁵⁸ A la denominación “península de Baja California”, numerosas veces en la actualidad se le suele agregar el precedente del artículo determinado femenino “la”, quedando “la California” o “la Baja California” (esto puede ser válido para referirse a “la península”, dado que no es un nombre propio). No se encontró algún punto de vista al respecto, pero la señalización de “la Baja California” puede deberse a una referencia para ambos estados en el recordatorio de un designio anterior a la primera división territorial procedida a principios del siglo XIX.⁵⁹

Ocurre un fenómeno cultural correspondiente quizá a un imaginario identitario: para referirse a su península los habitantes de aquellos lares realizan la denominación de “Baja”, sin la

embargo es de llamar la atención una de aquellas fases, es decir, el largo proceso de reconocimiento, o desconocimiento, de la isla-península.

⁵⁸ Los Estados de California, Nevada, Arizona, Utah, parte de Colorado y de Wyoming, en Estados Unidos, alguna vez conformaron la Alta o *Upper California* (Gerhard y Gulick, 1958, p.13).

Hasta los inicios del siglo XIX era cotidiano que se manejara en plural *las Californias* (Crónicas jesuíticas, 2000, p. IX).

El descubrimiento de la Alta California fue posterior al de la propia península: entre 1542 y 1543 en el viaje de Juan Rodríguez Cabrillo y Bartolomé Ferrello: partieron desde Michoacán, rosaron las costas de Sinaloa, rodearon el sur de la península y ascendieron hasta la Bahía de San Francisco, virando hacia el sur de nuevo cerca de la costa de California en la isla de Santa Cruz y yendo hacia mar abierto con dirección norte hasta el Cabo blanco, alcanzando los 42° de latitud Norte (Ortega, 2001, pp.23-24; Portillo, *óp. cit.*, pp.166-169).

⁵⁹ Los antecedentes de la división política de las Californias tomaron como ejemplo una Ordenanza del Noroeste, efectuada por el Congreso Continental de los Estados Unidos con fecha del 13 de julio de 1787, esto originó una reacción por parte del Gobierno Mexicano que daría origen al reconocimiento de las Californias como territorios federales (dentro de territorio mexicano la organización territorial consentía a los Estados como libres y soberanos; fue, en todo caso, una táctica para poner un límite a “los territorios que entrarían a formar parte de la Unión, a oeste del río Ohio, para no tener que acrecentar el territorio de los Estados ya formados que fueran limítrofes con esas nuevas extensiones de tierra”); en 1822, la Soberana Junta Provisional Gubernativa del Imperio Mexicano comprendió como una provincia a la “California alta y baja”, pero el Soberano Congreso, en su Acta Constitutiva de la Nación Mexicana, enlistó como Estados de la Federación a “ambas Californias”; en 1824, en la Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos se estableció la división política de la nación, reconociendo como entidades distintas al Territorio de la Alta California y Territorio de la Baja California; por otro lado, el Tratado de Guadalupe Hidalgo, en 1848, resultado de la invasión de Estados Unidos, designó los límites entre la República Mexicana y los Estados Unidos de Norteamérica a partir del río Bravo, los cuales fueron concluidos por los ingenieros militares a cargo en 1855 y esto dividiría ambos territorios; en 1850, el Territorio de Baja California se dividió en dos partidos, norte y sur; el partido norte se convirtió en Distrito norte en 1878; fue en 1959 que los antiguos territorios se convirtieron en Estados (González, 2010, pp.5-7).

agregación de algún tipo de artículo para reconocerla y referirse a ella.⁶⁰ Una buena indagación estaría alojada en responder si posiblemente hubo implicaciones culturales a causa de las publicaciones –por poner un ejemplo cercano a estos párrafos, las de turismo para extranjeros– las cuales han generado, o generaron, una imagen que potenció una fuerte identidad en los pobladores de “las Baja Californias” o si, por el contrario, ocasionaron un deterioro no sólo de la identidad, sino del ámbito bajacaliforniano en general, sobre todo en cuanto a la explotación desmedida del paisaje se refiere.⁶¹ La pregunta sería, en todo caso, ¿a qué se debe su impulso?

Una posible respuesta a tal interrogante yacería en una averiguación no menos inquietante, que estaría sujeta del argumento establecido por Alfonso Guillén (*Óp. cit.*, pp.24-33), donde la documentación marcaba la latencia de una resistencia de los pobladores de Baja California Sur a todas las acciones de “los colonos del siglo XX” e incluso desde finales del XIX, lo que acrecentaba su sentir de “identidad mexicana”. Subraya como uno de los principales detonadores de los problemas la gran cantidad de extranjeros radicados ahí. Éstos se veían favorecidos de muchas maneras por el gobierno mexicano, tanto estatal como federal, para la operación de fideicomisos de bienes raíces en zonas prohibidas por la Constitución en pro de los turistas extranjeros, acciones que, aunque escandalosas en aquellas últimas décadas del siglo XX, en la actualidad son de lo más cotidiano casi en cualquier parte del país, pese a la protesta y el beneficio para unas u otras personas (*Ibid.*, pp.26-27):

Les parece natural que una entidad subsidiada y marginal tenga que colaborar a resolver los problemas del país recogiendo divisas de los visitantes extranjeros. Muchos sudcalifornianos se imaginan en la inopia si

⁶⁰ Guillén (1990, p.30), señala que no pudo conformarse un designio que especificara un nacionalismo más regional en la gramática de Baja California Sur que sobresaliera de la denominación “típicamente norteamericana” de “la Baja”.

⁶¹ Es claro que la historia de la extracción de los recursos naturales de Baja California que funcionara más allá de la mera subsistencia en la región no inició en el siglo XX, sino se remonta a los confines del comienzo de la colonización por los peninsulares ibéricos. Antes que ellos, los antiguos moradores ya contaban con una experiencia de varios cientos de años con una explotación “medida, colectiva y regulada de los recursos” (Ruz, 2000, p.11).

algún día llegara a faltar el turista y sus dólares. Otros opinan que el turismo norteamericano no deja nada pues llega en yate, en casa rodante o bien se hospeda en hoteles propiedad de estadounidenses.

Otros problemas adheridos fueron, por ejemplo, el intento de reavivación expansionista, ahora enfocados en la península, por parte del gobierno estadounidense a cambio del pago de la deuda externa mexicana a mediados de los años ochenta;⁶² los que siguen ocurriendo, se deben al latrocinio de recursos, asunto focal “en el campo de las relaciones económicas y políticas de Baja California Sur”:

En el pasado, muchas empresas extranjeras vivieron de los mares californianos y se engrosaron sus caudales con los minerales extraídos de los cerros sudcalifornianos: “El Boleo”, en Santa Rosalía, “El Progreso”, en El Triunfo y “La Mangara” a lo largo del litoral del Golfo de California. ¿Qué les dejaron a los nativos estas firmas? (...) En el presente, Baja California Sur ve cómo muchos de sus recursos salineros, pesqueros y minerales (fosforita) salen sin dejar beneficio alguno. El estado no cuenta con un aparato industrial para procesar esas materias primas y se siente condenado a ser siempre un importador.

A principios del siglo XX, la principal demanda de los peninsulares era que sus recursos naturales les pertenecieran realmente. La Revolución Mexicana en Sudcalifornia significó sobre todo una lucha por reivindicar el derecho de los naturales sobre sus mares y minas. Las movilizaciones en favor de la pesca libre en 1910 y 1911; los pronunciamientos de Félix Ortega, uno de los jefes revolucionarios locales, para exigir la cancelación de las concesiones extranjeras; las empresas norteamericanas dedicadas a la minería, intervenidas por los ejércitos de los nativos sublevados...revelan de una manera indiscutible que el combate popular y nacionalista en estas tierras transitó por el camino de la autodeterminación en materia económica, que llevó a los sudcalifornianos a la política de concesiones practicada por el gobierno federal.

Para los sudcalifornianos, el asunto de la mexicanidad de su territorio está indisolublemente ligado a su participación en el destino de sus recursos naturales, y la defensa de todo ello no les parece de su única incumbencia. (Guillén, *óp. cit.*, pp.28-30).

Las batallas de los californianos⁶³ por defender los recursos peninsulares y la propiedad de los mismos no comenzaron en la época moderna con los continuos intentos de expansión estadounidense, pues los *pueblos* bajacalifornianos fueron sabidamente guerreros, aunque con luchas atomizadas: no se unían en ocasión de luchar contra enemigos en común a pesar de lo reducido de la distancia entre sus zonas de distribución, determinando así que los rasgos del

⁶² Hubo varios intentos estadounidenses de apoderarse de la península, identificados como invasiones o filibusterismo, los cuales se precisan en los apartados de Mathes (1988a, pp. 133-176, 183-184, 187-231).

⁶³ *Californios* les nombraban los exploradores y misioneros peninsulares a los antiguos pobladores; diversos autores se siguen refiriendo a ellos de la misma manera, véanse todos los autores de la primera cita del presente capítulo.

territorio eran la razón que los comunicaba; pese a ello, el origen de algunos viejos caminos se puede deber a sus rutas de itinerancia cercanas a fuentes de agua;⁶⁴ el desarrollo de los caminos se debió más tarde a su utilización como rutas comerciales para efectos de minería en el siglo XVIII (Aschmann, s.f.; Kier, 2019; Portillo, *óp. cit.*, p.73, cita 30 y pp.74-75).

*II. Fisiografía peninsular*⁶⁵

La península de Baja California se encuentra separada del resto de la República Mexicana por el margen del río Colorado y el Golfo de California (Bassols, 1959, p.80). Su formación geológica es atribuida a una fragmentación intermedia del macizo continental en la Era Terciaria, por lo que esa fosa profunda que se formó dio lugar al Golfo de California; se considera igualmente que el Golfo es la prolongación sumergida del Great Basin de Utah y del Nevado (Gerhard y Gulick, 1958, p.13; León-Portilla, 2011, p.5; Mathes, 1988a, p.21). Tiene una extensión aproximada de norte a sur de 650 km, desde el paralelo 32°43', hasta los 22° 52' de latitud Norte, (INEGI, 1984, p.3; INEGI, 1995, p.3; Mathes, *óp. cit.*, p. 19).⁶⁶ Cubre una extensión de 142 522 kilómetros cuadrados, de los cuales 70 913 corresponden al estado norte y 71 609 al sur; el ancho máximo se aproxima a los 140 kilómetros (INEGI, *óp. cit.*); la línea del litoral es mayor a los 3 500 kilómetros (Piñera, 1991, p.12).

Durante la primera parte del siglo pasado, los estudios sobre la situación física de la península se resolvían advirtiendo la visión de conjunto (Cfr. Bassols, 1958, León Diguét, 1912,

⁶⁴ Un paso estratégico, por ejemplo, véase la Figura 15.

⁶⁵ Quizá sea interesante para algunos lectores introducirse en lo que se podría denominar *fisiografía histórica de Baja California*, en la que se considerarían sólo los aspectos geográficos de la península registrados por aquellos exploradores, tanto su situación en torno al mar, como las coordenadas, formas de la costa, clima, etcétera, la mayoría de aquellos datos fueron corroborados y corregidos hasta las expediciones finales del siglo XVIII y el XIX, véase el apartado “La geografía de los descubridores”, de Portillo, *óp. cit.*, pp.27-59.

⁶⁶ Las medidas que se han considerado descartan a las territorialidades insulares, en tanto que no se hace imprescindible para el contenido la información sobre éstas; no obstante, se proporciona una fuente por demás inspiradora para introducirnos en el estudio de las islas de las Baja Californias, véase: Baxin (2010).

contenido en Mathes, *óp. cit.*, pp.19-30). Otras publicaciones, como son las guías de viaje, oportunamente señalan los aspectos orográficos, hidrológicos y climáticos, como a continuación se lee:

La península se divide en tres secciones orográficas: *a)* la vertiente oriental, con dirección al Golfo de California, su extensión es reducida y cuenta con escarpadas costas, separadas por valles casi incomunicados; *b)* la cordillera Bajacaliforniana, que cruza prácticamente a todo lo largo de la península; su altitud no varía demasiado. En el extremo sur, se presenta una zona libre de montaña con una parte de costa escarpada como planicie, que da lugar a las playas y *c)* la vertiente occidental, se caracteriza por sus planicies desérticas, destacando el desierto del Vizcaíno; su ancho es superior a 180 kilómetros (Bassols, *óp. cit.*).

La cordillera transpeninsular aísla a la vertiente oriental, impidiendo que reciba los vientos provenientes del Pacífico. Por lo que esa porción depende de las condiciones climáticas de la parte continental y del Mar de Cortés. De la cordillera también provienen los manantiales que se presentan en forma de oasis en lugares como Comondú, San Ignacio, la Purísima, Magdalena, Mulegé, San Javier, San José de Gracia, San José del Cabo, Todos Santos, entre otros.

Sobre el aspecto climático, se indica que la mayor parte de la península es una región desértica con pocas precipitaciones. El clima en la parte más norteña es similar al del sur de California, con fuertes lluvias en invierno provenientes del Pacífico, algunas veces con nieve. En la parte este de las montañas, en el desierto, hay carencia de lluvia, y las temperaturas son extremas. Yendo hacia el sur, de Tijuana al Rosario, el clima gradualmente comienza a ser seco y cálido, sin embargo, los vientos más bien comienzan a ser fríos provenientes de la costa (Gerhard y Gulick, *óp. cit.*, p.13).⁶⁷

En los Aspectos Generales de la *Síntesis Geográfica de Baja California* del INEGI (1984, p.3), se indica una breve descripción del paisaje. Pudiera ser interesante rescatar en específico esta cita y en general la publicación, debido a que hay diferencias en la representación de los aspectos físicos de los estados conforme el cambio de edición: para ésta, dividieron la información recurriendo a tres regionalizaciones, la geoestadística, la hidrológica y en las que el “comportamiento de los componentes sea homogéneo”, conteniendo 31 fotografías, donde en al menos 25 de éstas se muestran paisajes –además de las imprescindibles cartas estatales–, con el ámbito físico de las distintas regiones fisiográficas. Es pertinente advertir que, dentro de su concepción estructural de la información de los estados, no fue concebido como tal un apartado

⁶⁷ En la *Carta Topográfica* estatal de Baja California Sur 1:1 000 000, sólo se pudo comprobar, de los mencionados, la existencia de ríos intermitentes en Comondú, San Ignacio, la Purísima, Magdalena (que probablemente se llame, en la actualidad, El Salado), Mulegé y San José del Cabo, aunque hay otros más en el mapa.

dedicado al paisaje, eso sí, dichas fotografías se hallan distribuidas en afán de mostrar más visualmente aquello con lo que cuenta el estado:

“De una gran belleza natural, esta entidad cuenta con sierras impresionantes, vastas extensiones desérticas, valles fértiles y extensos litorales de singularidad riqueza pesquera. En los dos estados peninsulares en donde, como en ninguna otra parte, se conjugan el desierto y la costa y se dan algunos de los paisajes más bellos y alucinantes de la Tierra”.

De algo semejante se priva a la edición de 1995, de la parte meridional de la península, *Síntesis Geográfica del Estado de Baja California Sur*,⁶⁸ en la cual no hay presencia de fotografías a lo largo de la publicación, sino sólo cuatro en la portada.⁶⁹ La forma de contar la información sobre el estado consistió en regionalizaciones de carácter geoestadístico, hidrológico y “regiones en las que el comportamiento de los componentes del paisaje sea sensiblemente homogéneo”. Si bien, en esta versión incluyen textualmente el paisaje, lo eliminan del lado de la imagen, caso contrario con la edición de 1984 de Baja California. En los renglones siguientes se disgregan las características físicas de Baja California y Baja California Sur a partir de estas dos ediciones:

1. Las tipologías del estado de Baja California en cuanto a su fisiografía están divididas en dos provincias y una discontinuidad, correspondiente al Desierto de San Sebastián Vizcaíno. Las provincias son la península de Baja California (que se desarrolla en dirección sureste) y la provincia de la Llanura sonoreense. La provincia de la península de Baja California abarca la mayor parte de los dos estados, extendiéndose cerca de 1300km, desde el paralelo 32° al 23° de norte a sur. Se fracciona en dos subprovincias, a) Sierras de Baja California, donde su límite oriental es la Sierra Juárez, que lo divide de b) la Sierra de la Giganta, conteniendo ésta la Sierra de los Cucapás y la Sierra el Mayor, las cuales también pertenecen a las Sierras de Baja California; mientras que

⁶⁸ Las publicaciones de *Síntesis Geográfica* del INEGI son las únicas dos ediciones que podemos hallar para ambos estados: para Baja California, la de 1984 y para Baja California Sur la de 1995.

⁶⁹ Sería necesario realizar toda una revisión de la colección *Síntesis Geográfica* estatales para atender cómo fue su comportamiento en el manejo del tema paisajístico visual.

la subprovincia de la Llanura sonoreense tiene la discontinuidad del Desierto de Altar. La subprovincia de la península de Baja California está formada tanto por una compleja composición litológica y estructural, como por una predominancia de las zonas serranas de rocas intrusivas batolíticas. Un rasgo estructural significativo se encuentra caracterizado por un sistema de fallas en el lado oriente de las Sierras de Baja California. La Cordillera Peninsular, compuesta de varias sierras como la Juárez, San Pedro Mártir, San Miguel, entre otras, se forma de un batolito que tiene afloramientos al norte y quedó sepultado al sur de esta a causa de la actividad volcánica (INEGI, 1984, pp.3, 25).⁷⁰

La cuestión climática de la península no presenta considerable heterogeneidad a lo largo del estado. En los lomeríos del lado oeste de la Sierra de Juárez, las temperaturas rondan los 6-8°C, mientras que las más altas se registran en las costas del Golfo de California, con 22-24°C. En las costas de Pacífico, las temperaturas son más templadas, oscilando entre los 16 y los 18°C. La precipitación media anual ocurre en mayor grado en el poblado de San Pedro Mártir, de donde brota el río intermitente San Rafael, con 500 a 600mm; en el vértice de primer orden llamado Cedro, desde donde escurre el río intermitente Calabazas, con una precipitación de 400 a 500mm. Alrededor de los puntos mencionados anteriormente la lluvia no sobrepasa los 400mm. Desde los 30°10' hacia el sur por la costa del Pacífico y toda la costa del Golfo de California, incluyendo la región donde la carretera transpeninsular cruza prácticamente en la parte central de la misma, los registros indican que la precipitación va desde los 0 a los 100mm.⁷¹

La península se divide en siete regiones hidrológicas: del lado del Pacífico se encuentran, de norte a sur, la uno, dos y tres y abarcan a lo ancho gran parte de la península. Contiguas a éstas se hallan, también en dirección sur, las cuatro, cinco y seis, teniendo como límite occidental al Golfo

⁷⁰ Carta estatal, escala 1:1000 000, de *Regionalización Fisiográfica (Ibid.)*.

⁷¹ Carta estatal, escala 1:1000 000, de *Fenómenos climatológicos (Ibid.)*.

de California. La región siete se ubica al oeste del río Colorado, terminando hacia el norte en territorio estadounidense. La parte que podría llamar más la atención dentro de la hidrología superficial de Baja California es la región hidrológica siete, compartida con Estados Unidos, que se distingue por ser una zona con tipo de suelo salino sódico en donde los escurrimientos ascienden a los 1000mm y además en su conjunto es un distrito de riego. Otro distrito de riego, en Baja California Sur, se distribuye al noreste de la Bahía Magdalena. Ahí los escurrimientos no sobrepasan los 10mm, por lo que es una zona con sobreexplotación de aguas subterráneas (desde los 24°30', hasta los 25°45').⁷²

La hidrología subterránea de la parte norte del estado cuenta con nueve áreas de concentración de pozos. En cuanto a la permeabilidad, a lo largo de la península, en dirección sureste, es baja en materiales consolidados, y en materiales no consolidados es alta en la parte sur de la Llanura sonorensis y baja al oeste del río Colorado (donde el recurso se encuentra sobre explotado). Otras zonas de sobreexplotación son en el río intermitente Guadalupe, la zona de explotación Ojos Negros, al norte y sur de los 32°, respectivamente; al sur de Ensenada; en el Valle de San Quintín se encuentra sobreexplotada el agua subterránea, mientras que, en zonas de explotación más pequeñas, al norte de este por la misma costa, varían entre sobre explotada y equilibrada.⁷³

2. Las características de Baja California Sur son no tan disímiles del estado del norte. Tiene 2200 kilómetros de costa y 144 kilómetros aproximadamente de límite estatal en los 28° de latitud. Forma parte de la provincia península de Baja California, a su vez se divide en la subprovincia de Sierra de la Giganta, que recorre lo largo de la península del lado este, y las discontinuidades *i*) Desierto de San Sebastián Vizcaíno, al noroeste, *ii*) Llanos de la Magdalena (al oriente de la Sierra

⁷² Cartas estatales, escala 1:1000 000, de *Hidrología superficial e Hidrología subterránea* (INEGI, 1984, 1995)

⁷³ Carta estatal, escala 1:1 000 000, de *Hidrología subterránea* (INEGI, 1984).

de la Giganta). Estas dos componen también a Baja California; y *iii*) Del Cabo. La Sierra de la Giganta se compone, en su porción occidente, de mesetas basálticas con cañadas en lado norte, con apenas presencia de algunas sierras en una franja al oriente, donde las rocas predominantes son ígneas extrusivas del Terciario. El relieve predominante en el Desierto del Vizcaíno y Llanos de Magdalena son las llanuras con o sin presencia de dunas, compuestas de suelos del Cuaternario. En estas mismas discontinuidades se pueden hallar rocas de la Era Mesozoica (INEGI, 1995).⁷⁴

En lo que respecta a los climas, el estado se compone de 13 tipos, con sólo dos de tipo templado en la Sierra Alta de la discontinuidad de Los Cabos. Ahí mismo, en las laderas de las Sierras de San Lázaro y Mata Gorda, se presentan climas de tipo semisecos semicálidos, secos semicálidos secos muy cálidos y cálidos. Hay presencia de manchones del clima seco-templado en partes del norte de la Sierra la Giganta, quedando el resto de la península con climas muy secos semicálidos al norte de la provincia, franja del océano Pacífico y franja de la Sierra la Giganta.⁷⁵

La precipitación en dichos climas se presenta de manera intermitente e irregular en cuanto a la cantidad, por lo que cuando se presenta una lluvia intensa, suele causar estragos en los cultivos de temporal y auto subsistencia. Lo que es una constante en la península son los escurrimientos, que van por debajo de los 10mm. Consta de cuatro regiones y diez cuencas hidrológicas. En la Laguna Ojo de liebre, en parte del en el Desierto del Vizcaíno, la Laguna de San Ignacio y Bahía Ballenas hay suelos de tipo salino, y de tipo salino sódico en las orillas de la Bahía Magdalena, Bahía de la Paz y Bahía La Ventana, eso en lo que respecta a la hidrología superficial, no obstante, no cambia demasiado el asunto en la hidrología subterránea.⁷⁶

⁷⁴ Cartas estatales, escala 1:1 000 000, *Topográfica*, de *Regionalización Fisiográfica y Geológica* (INEGI, 1995).

⁷⁵ Cartas estatales, escala 1:1 000 000, de *Regionalización fisiográfica y Climas* (*Ibid.*)

⁷⁶ Carta estatal, escala 1:1 000 000, *Hidrología superficial* (*Ibid.*).

La permeabilidad en materiales consolidados es alta en la zona entre el Desierto del Vizcaíno (donde hay sobreexplotación del agua) y el noroeste de la Sierra de la Giganta. También en la parte noroeste sureste de la misma subprovincia. Se presenta baja en todo el noreste de la Giganta, a lo largo de la longitud 110° de Los Cabos y en todo San José del Cabo. En materiales no consolidados, es alta en la mayor parte de la costa que mira al Pacífico y una sección entre la Sierra de la Giganta y la discontinuidad de Los Cabos, mientras que es media al este y sur del Desierto del Vizcaíno.⁷⁷

Otra clasificación que se hace a partir de los caracteres biológicos es la que señala la CONABIO (s.f.):⁷⁸ al terreno peninsular le corresponderían tres ecorregiones de Nivel I, e igual número de ecorregiones Nivel II, *a*) Desiertos norteamericanos, subdividida en Desiertos cálidos (Nivel II), la cual abarca la mayor parte de la península, excepto los extremos noroeste y sureste, que son cubiertos por las siguientes divisiones; *b*) California mediterránea, con una subdivisión ecorregional de Nivel II de igual nombre, establecida en una franja con dirección SE al extremo noroeste de Baja California; la última ecorregión, de Nivel I, toca a *c*) los Bosques secos tropicales, con seis subdivisiones, una de ellas asentada en la zona del Cabo, llevando por nombre la ecorregión de Nivel II, Sierra y planicies del Cabo.

En esas condiciones de temperaturas extremas, pocas precipitaciones y escasos afluentes de manantiales, pero enorme diversidad biológica terrestre y marina y con tierras donde había un fuerte potencial extractivo en cuanto a minerales, vivieron los antiguos habitantes peninsulares, aunque esto último prácticamente sin saberlo. Sin embargo, la importancia de dichos afluentes corresponde justamente con los lugares de población más antiguos (más tarde convertidos en asentamientos por los misioneros) permitiendo o limitando la supervivencia; ahí donde se ubican

⁷⁷ Carta estatal, escala 1:1 000 000, *Hidrología subterránea (Ibid.)*.

⁷⁸ Para todo el planeta se han descrito 867 ecorregiones terrestres, de las cuales México se dividió en 7 de Nivel I, 21 de Nivel II y 51 ecorregiones de Nivel III.

aquellos ríos intermitentes, a la fecha corresponden con algunas de las ciudades peninsulares más significativas.

*III. Poblamiento*⁷⁹

El proceso de poblar la península de Baja California comenzó, según la evidencia hallada en algunos vestigios localizados a lo largo de la costa septentrional del océano Pacífico, hace diez mil años (León-Portilla, 2010a, p.18). Para ese entonces, los humanos ya tenían al menos el doble de tiempo trasladándose desde el norte del continente. A pesar de que aquellos antiguos pobladores se introdujeron en grupos, momentos y direcciones diferentes, se puede decir que la mayoría de los que lograron asentarse en la península –guiados por el paso entre la costa del Pacífico y el río Colorado– (Jordán, *óp. cit.*, p.54) están “emparentados culturalmente con grupos prehistóricos del sur de la Alta California y del suroeste de Arizona” (*Ibid.*, p.55, León-Portilla, 2010a, p.18).

Fernando Jordán atribuye el hecho de que esa migración, a la que considera hasta cierto punto como “malograda”, de los primeros habitantes de la península, en la que “no encontraron una tierra mejor para elegir, ni mejoramiento alguno de su cultura, ni un Dios”, fuera decisiva para que “los indios californianos permanecieran siempre, hasta la llegada de los colonizadores europeos, en el mismo estado evolutivo, víctimas de un primitivismo que les hizo esclavos del medio geográfico” (Jordán, *óp. cit.*, p.55). Se describe entonces la llegada de uno a uno de los

⁷⁹ El *poblamiento* envuelve una función de ocupación de un espacio por parte de la población: “ocupación social de un espacio”, “distribución espacial por el territorio”, donde “poblamiento implica siempre la relación con el medio físico”; es diferente de *colonización*, pues ésta incumbe “habitar un territorio o país con pobladores de otra región, ya sean del mismo estado-nación o de otro, pero impulsados por un estado-nación, o por lo menos por una estructura gubernamental que implementa políticas de población” (Aboytes, 1995 y Macció, 1995, citados en Magaña, 2010, pp.34-35).

grupos descendiendo por la península, sin saber ellos mismos que quedarían atrapados consecutivamente y serían obligados a “asentarse”⁸⁰ por la llegada de otro que le sobreviniera.⁸¹

En un principio, los indígenas encerrados en el callejón sin salida deben haberse preocupado por su soledad, por la separación desconocida que mediaba entre ellos y sus hermanos del pasado, olvidaron las esperanzas comunes de los comunes ascendientes, del motivo que les obligó a marchar rumbo al sur, y se quedaron conformes en su aislamiento, ignorando acaso que los otros pueblos que habían avanzado por la margen oriental del Colorado había encontrado el mejor camino, y en el mejor camino la sombra bienhechora de dioses perfectamente definidos (*Ibid.*).

Aquél es un modo de explicar el poblamiento de la península; no obstante, desde el ámbito de la arqueología se consideran dos procesos migratorios: en el mismo circuito científico, pero desde el lado estadounidense, se le conoce como Cultura del desierto a la que vio su desarrollo en una considerable porción de lo que hoy en día es el suroeste estadounidense.⁸² También hay otro tipo de clasificaciones arqueológicas aún más precisas donde se menciona a los “complejos prehistóricos” (Cuadro 1), determinados por la existencia de notables similitudes en cuanto a forma de subsistencia y de producción de herramientas (León-Portilla, 2000, p.18).

⁸⁰ Para duplicar el argumento, véase lo que escribe Paul Kirchoff, en Portillo, *óp. cit.*, p.67, cita 11.

Pese a que se discurre en torno a los primigenios habitantes de la península, el resultado de esas migraciones fue visto por los españoles, quienes describieron a los tres grupos existentes como muy “antiguos y primitivos en tanto más al sur se encontrarán”. Véase el mapa *División lingüístico-geográfica de la península de Baja California*, realizado por Cariño (*óp. cit.*, p.35). Como se muestra más adelante, en realidad no se asentaron en un lugar específico, sino que se movían dentro de un territorio que era conocido tanto por los miembros del grupo como por los del grupo contiguo.

⁸¹ El episodio señalado antes no puede pasar inadvertido para todo aquel estudioso de las *Baja*, ya que marcaba el proceso del espacio peninsular como lugar para habitar. Este punto es el primero identificado por Miguel León Portilla para reconocer la relevancia de su pasado en la “historia universal”: 1) poblamiento; 2) características de sus culturas indígenas; 3) descubrimientos y exploraciones; 4) procesos de aculturación durante la época de las misiones; 5) su identidad mexicana e intereses extranjeros y 6) la vigencia del reconocimiento como “geografía de la esperanza” o el inexorable daño ambiental⁸¹ (León-Portilla, 2000, p.22). La división de temas que se generó en el presente subcapítulo tiene similitudes con los aspectos históricos identificados por Miguel León Portilla, mas estos no fueron el único basamento para generarla.

⁸² En Magaña (*óp. cit.*, p.84), se muestra un mapa que registra las extensiones de los grandes complejos arqueológicos en Norteamérica: de norte a sur, el Californiano, que parte de los 40° de latitud norte, es decir, más allá de los límites de la misma Alta California y desciende hacia el sureste para encontrarse con el afluente del río Colorado y el río Gila, donde limita con el complejo arqueológico Gran suroeste, circunscribiendo al norte en los 36°, limitando al este entre los 103 y 105° de longitud, terminando hacia el suroeste con el Golfo de California y hacia el sur con la otra gran región: Mesoamérica.

Cuadro 1. Formas de cultura de los primeros habitantes de la península.

Grupos emparentados		Ubicación		Hallazgos arqueológicos	Datación
De San Joaquín, similar a los del Complejo de Clovis.		San Joaquín, al sur de San Ignacio.		Punta de tipo Clovis.	13000-9000 a. C.
Antiguos habitantes del centro y norte de la península de Baja California con los de la Cultura del desierto.	Complejo San Dieguito.	Suroeste de Estados Unidos	Sur de la Alta California.	Conjuntos de objetos, tales como: raspadores planoconvexos, navajas, hachuelas y proyectiles. Similitud determinada en la subdivisión de "complejos prehistóricos".	7000-6000 a. C.
	Complejo de la Jolla.		Al norte de San Diego.		4000 a. C.
	Complejo Cuenca del Pinto		—		5000 a. C.
	Cueva Gypsum.		Arizona		—
Complejo de Comondú		Sur de Baja California y centro y noroeste de Baja California Sur.		Metales primitivos para moler semillas; puntas de obsidiana triangulares y aserradas; ganchos de madera para la obtención de fruta con redes tejidas; pipas tubulares de piedra; capas y máscaras hechas de pelo. Existen diferentes estilos de pinturas rupestres "que correspondían a épocas distintas en la evolución cultural de los grupos que las han dejado": a) representaciones más naturalistas de los animales, que son las más antiguas; b) animales y humanos con cierta estetización, integrando a veces escenas de caza y diversas formas de combate, son de una etapa posterior, y c) en las que hay una predominancia en la estetización, son menos antiguas.	—
Cultura de Las Palmas		Bahía de las Palmas. Sur de la península desde los 24° de latitud.		Hallazgos de dos tipos de entierros humanos, primarios y secundarios. Los primarios aparecen rígidamente flexionados, mientras que en los segundos eran depositados sólo los huesos con un previo tratamiento y acompañados de artefactos y pieles de venado. Esta cultura se destaca también por sus petroglifos.	—
Concheros	Punta Minitas	31° 18' 50"		Se trata de depósitos antiguos de conchas, contienen restos orgánicos acumulados en montículos por aquellos que se alimentaban con productos provenientes de mar. Se distinguen diversos estratos sobrepuestos.	7020 ± 260
	Punta Cabras	—			6400 ± 200
	Bahía de San Quintín	30° 30'			6165 ± 250
	Bahía de los Ángeles	28° 55'			6100 ± 260

Fuente: elaborado con base en Cariño, *óp. cit.*, p.31; León-Portilla, 1987, p.53, e *Ibid.*, 2000, pp.57-59.

Liliana López Levi sostiene que el inicio de la *cultura* corre a partir del momento en el que el ser humano atraviesa el límite de lo que guía el código biológico y el instinto, para más bien conformar grupos sociales que se convertirán en comunidades y éstos hagan uso del lenguaje y puedan modificar sus acciones creando, construyendo, organizando, interpretando y representando (López, 2010, pp.207-208). En este caso, la indagación acerca de los orígenes y formas de cultura de los habitantes indígenas de la península tendría una línea de sustento en los estudios de carácter arqueológico y etnohistórico⁸³ (León-Portilla, 2000, pp.57-58). El antropólogo Paul Rivet publicó en 1906 un artículo para la Sociedad de Americanistas en París⁸⁴ donde reveló, además de la evidencia arrojada por los vestigios arqueológicos que más tarde derivaron en la formación de conjuntos con características similares en cuanto a las herramientas y vestigios orgánicos, otro tipo de hallazgos que revelan la familiaridad de los antiguos pobladores de la península, quizá ancestros de los pericúes, con la constitución étnica, sanguínea y de tipo cultural antigua en Oceanía y Brasil (León-Portilla, 2000, p.59; Portillo, *óp. cit.*, p.64).⁸⁵

Las letras anteriores describen lo que podría considerarse como un lapso primigenio de la historia humana de la península, por lo que, para continuar con el relato temporal, cabría apuntar la segmentación consecutiva que establece Mario Alberto Magaña en la identificación de tres momentos en el poblamiento peninsular:

⁸³ La arqueología y la etnología son dos ramas de estudio de la antropología; una tercera es la etnohistoria. En el alcance primordial dentro de la antropología del continente americano, se considera que “la arqueología es el método fundamental para [estudiar] el largo período prehispánico, y la etnología, entendida en sentido estricto y más tradicional, es la fuente básica para el conocimiento de las actuales culturas indígenas de América, la etnohistoria es el método más importante para los siglos que van desde el contacto con las culturas europeas hasta el presente” (Jiménez, s.f., p.167).

⁸⁴ Para profundizar, véase: Rivet, P. (1906). Recherches Anthropologiques Sur la Basse-Californie. *Journal de la Société des Americanistes de Paris*, VI, pp.147-253.

⁸⁵ A similares conclusiones llegó Massey, W., en 1974, emparentando, a partir de los hallazgos en tumbas, los cráneos de los pericúes con rasgos “muy dolicocefalos” (alargados), atribuidos a un tipo humano con una emigración considerablemente antigua encontrado también en algunas zonas de América del Sur y Oceanía (Portillo, *óp. cit.* p.64).

a) El primer periodo es bastante extenso, y tiene que ver con el *poblamiento indígena*, en una temporalidad que parte de la Prehistoria tardía, en la que el movimiento migratorio de los grupos yumanos hacia la región norte de la península probablemente se extendió hasta el siglo XVII, mezclándose, quizá, con los que se habían radicado con anterioridad en la misma región. Durante la época colonial siguieron llegando a las californias grupos indígenas provenientes del norte de México y centro sur de Estados Unidos, debido en parte a una desertificación de las zonas habitables al norte de Arizona, también al despoblamiento o repoblamiento del norte de Sonora y Arizona desde el siglo XVI o por la extracción de indios hacia la Nueva Vizcaya (Chihuahua, Durango y Sinaloa) para el trabajo en la extracción minera. Hay evidencia de otras movilizaciones, como la de grupos que se asentaron en el Delta del río Colorado, creando conflictos que afectaron a los pueblos coloniales establecidos alrededor de 1780, dando impulso a la migración de los indios paipai a los valles elevados en las sierras de la región fronteriza.

b) El *poblamiento colonial*, en el que intervinieron sobre todo “los colonizadores de la tradición hispana y novohispana”. Se puede dividir en una etapa de transición, donde se acaecieron leves contactos entre los pobladores autóctonos y los foráneos, seguida de una etapa de fuerte tránsito de personas e ideas de norte a sur, precedida por los misioneros, soldados, civiles o colonos, de los siglos XVI al XVIII. Esta segunda etapa se podría subdividir en un *poblamiento misional-militar* (sobre todo en la costa del océano Pacífico a finales del siglo XVIII y principios del XIX) y un *poblamiento ranchero* teniendo como demarcaciones las locaciones antes pertenecientes a las misiones, entre 1835 y 1870.

c) El *poblamiento moderno*, es una etapa que dio inicio después de 1870, casi al comienzo del porfiriato, en el cual los estados de la frontera vieron llegar a un movimiento masivo de población. Aquella época que tuvo como base una “población urbana-industrial y con relaciones de dependencia e intercambio desigual con la economía del suroeste estadounidense y el incremento poblacional a partir de la migración” (*óp. cit.*, pp.39-41).

El presente subapartado quedó inserto en el primer inciso de la anterior caracterización, mientras que el siguiente descansa en los límites del poblamiento colonial. Asimismo, esta segmentación alumbra y sintetiza epocalmente tales movimientos migratorios. Sin duda, es fundamental el conocimiento acerca de los grupos culturales que han habitado la península para comprender, con mayor nitidez, los procesos que le dieron cabida tal y como la conocemos hoy en día: desde aquellos que quedaron asentados tiempo después de la migración masiva que transitó por todo el norte de América en dirección al sur, pasando por los grupos indígenas que fueron menguados durante la etapa misional, hasta los contados habitantes que permanecían en los sitios casi aislados del resto de la población en los años cincuenta del siglo pasado –y que no precisamente son descendientes de los tres grupos originarios, sino tienen una mezcla genética diversa como consecuencia de las constantes migraciones de europeos de diversas proveniencias

a la península para trabajar en las minas— (*Ibid.*), quienes comenzaban a ver a las ciudades como centros habitacionales.

IV. Derroteros de las navegaciones y escenarios de las misiones ⁸⁶

El episodio acerca de las exploraciones que se llevaron a cabo en las costas del entonces recién hallado continente americano tenía el objetivo de encontrar un paso por el que pudieran transitar los barcos y el comercio entre dos mares,⁸⁷ el océano Atlántico y el Mar del Sur —u océano Pacífico, descubierto éste en 1513 por Vasco Núñez de Balboa—, esa insistencia por una alternativa de ruta a la hallada años antes en el Estrecho de Magallanes dejó de ser tan viable, siendo algunas de las razones la lejanía y la dificultad de tránsito por las turbulencias. Entretanto, continuaban las expediciones europeas por las costas del Golfo de México y el sur de los Estados Unidos. Cortés

⁸⁶ En lo que respecta al escenario misional, compuesto por la población indígena, éste apartado puede tratarse de una mala reseña etnográfica, pero la circunstancia obliga a no dejar de lado a aquellos que fueron los primeros transeúntes y dueños de las tierras bajacalifornianas —en un sentido de existencia y pertenencia al sitio, más que de posesión del mismo—, en tanto que es necesario discutir, en la mayoría de los casos, los movimientos de población dentro del paisaje en el que les tocó desenvolverse y, más tarde, defenderse y desaparecer.

Por otra parte, véase en Aguilar (2013, p.56), la conjunción, un tanto breve, de estos dos temas —viajes marítimos y ubicación de las misiones— en el mapa Baja California Sur: expediciones de conquista y período misional.

En el presente apartado se ofrecen pocas pistas de los cronistas acerca del aspecto paisajístico bajacaliforniano durante la época de las misiones. No obstante, si de imágenes se refiere, están al alcance en Portillo, (*óp. cit.*), algunas de las vistas que generó el expedicionario Antonio de Cardona en su travesía iniciada en 1615, las cuales son perspectivas ortogonales de algunas zonas costeras de Golfo de Baja California (pp.256 y 259, y otras geomorfologías litorales de México, tales como Tehuantepec, Bahía de Banderas, Acapulco, Culiacán, Veracruz, pp.147, 150, 252, 265, 310 y 311), representando aspectos físicos: de vegetación, nombres de los ríos y sus desembocaduras y de islas; sociales, como a los indios en su tránsito por la costa en grupos grandes o pequeños, retirándose para permitir el paso de los exploradores o en el recibimiento de éstos, la “cruz que fue plantada”, los pueblos de misión, y embarcaciones. Asimismo, hay más vistas de otras costas (Panamá, Costa Rica, La Habana, Cartagena, Cádiz, entre otras, pp.265, 267, 271, 307 y 311).

Al parecer, en la época de las misiones, el pintor originario de Praga, Ignacio Tirs, jesuita llegado a Loreto en 1762, fue “el único pintor de la Antigua California entre los jesuitas, y de toda la provincia novohispana de la Compañía de Jesús” (González y Anzures, 2015, p.178). Sus pinturas se encuentran reservadas en el Códice Klementinum de su ciudad natal. Dichas acuarelas son frecuentemente empleadas en las publicaciones modernas sobre Baja California, este es el caso de los libros de Cariño, *óp. cit.*, León Portilla, 2000.

⁸⁷ Se pensaba en la existencia del Estrecho de Anián, conocido también como paso del noroeste, anhelado como aquel camino marítimo que uniría a los dos océanos. En realidad, sí se encontró aquel paso en 1728, por el danés Virus Bering: el estrecho de Bering, mas éste no fue considerado en su época como tal, sino como un camino al Polo Norte.

sólo sería uno de aquellos impulsores de los viajes para explorar el Mar del Sur, ya entrado el siglo XVI; aún en la segunda mitad del siglo XVIII estuvo presente la afición por dirigirse hacia aquellas direcciones (Portillo, *óp. cit.*, pp.15-17).

De aquellas rutas surgieron las dirigidas personalmente por Cortés y más tarde las que serían auspiciadas por él, pues enviaría a otros navegantes o iría en alguna de las varias embarcaciones que constituían cada viaje. Dentro de los numerosos derroteros, el primero que se acercaría a las costas de la península sería el viaje de Diego de Hurtado, en 1532.⁸⁸ A continuación, seguirían los de Diego de Becerra, acompañado de Hernando Grijalva y Fortún Ximénez; Hernán Cortés; Andrés Tapia; Francisco de Ulloa; Juan Rodríguez Cabrillo y Bartolomé Ferrello; Sebastián Vizcaíno; Nicolás de Cardona y, finalmente, Porter Casanate (*Ibid.*).

Los navegantes españoles situaban de por medio “el estudio de la geografía californiana, nunca excluyendo el fin científico de las exploraciones, sino que se solía citar explícitamente” (Portillo, *óp. cit.*, cita núm. 5, p.28) y el resultado, casi siempre, era la expansión política y económica de la corona española y, en particular, uno de los primeros que logró obtener capitulaciones firmadas para descubrir y poblar islas del lado poniente del océano Atlántico que no estuvieran bajo posesión alguna fue Hernán Cortés. El mismo navegante recibe la admiración de algunos historiadores, como es el caso de Álvaro del Portillo, por su ímpetu de conquistar –

⁸⁸ Ver: Portillo, 1982, con los derroteros del siglo XVI: pp.148, 151, 155, 159, 164, 169, y del siglo XVII: pp.187, 195, 199, 249, 321, 327.

tierras vulnerables a la explotación y el sometimiento— aunque, en el caso de la península, no lo consiguiera.⁸⁹

Algunos de los viajes que tuvieron tránsito y estadía por la península y son de memorable escritura, fueron significativos por su fatalidad, o por su enorme agudeza para enfrentarse sobrehumanamente a la adversidad mientras atendían de manera comprometida su labor científica. Una de esas observaciones fue la enviada por la Academia de Ciencias de Francia y comandada por el astrónomo Abad Jean-Baptiste Chappe, un francés que no sólo contribuyó con el específico avistamiento astronómico del paso de Venus por San José de Cabo,⁹⁰ sino que, con su expedición,

⁸⁹ En 1522, Hernán Cortés, emprendió la búsqueda de otro estrecho hacia el norte del continente —el mito del estrecho de Anián—, que aparece en innumerables mapas del siglo XVI y XVII. En 1527, con el viaje del marino Álvaro de Saavedra Cerón, enviado de Cortés, inició “el ciclo de las expediciones cortesianas en el mar del sur”: 1528, Hernán Cortés trató de obtener patente legal de sus conquistas oceánicas ante la corte española; 1529, La reina firmó capitulaciones que concedían a Cortés descubrir y poblar las islas del Pacífico y tierras americanas del poniente que no tuvieran previas adjudicaciones; 1532, fue conocido con el nombre de “Marqués del Valle de Oaxaca”. Construyó los navíos de San Miguel, San Marcos y Concepción en los astilleros de Tehuantepec y Acapulco, en uno de ellos murió uno de sus navegantes, Diego Hurtado de Mendoza, con quien descubrió las Islas Marías en las embarcaciones de San Miguel y San Marcos; 1533, Hernando de Grijalva encontró las que más tarde se llamarían Islas Revillagigedo en el navío San Lázaro. El mismo año, Diego Becerra, quien viajaba en el navío Concepción, halló una inmensa isla que albergaba criaderos de perlas: California (Ver cita 51 de la presente). 1535, Cortés, con tres navíos, Santa Águeda, San Lázaro y Santo Tomás, partió de la costa de Nueva Galicia (Michoacán) hacia la isla de perlas. Avistó tierra el 1 de mayo y el 3 arribó a lo que denominó Santa Cruz, hoy día La Paz, celebrando la ceremonia de la toma de posesión. Realizaron dos viajes de Santa Cruz a Nueva Galicia para transportar víveres y colonos. Luego de contratiempos, Antonio de Mendoza ordenó que se rescatara a la gente de Santa Cruz, “poniendo fin a la efímera colonia”. 1539, Francisco de Ulloa, con tripulación en el Santa Águeda, Santo Tomás y Trinidad, partió de Acapulco. Cruzaron el Golfo, haciendo un recorrido por el litoral interno de la península y dieron cuenta de su unión con el continente, por lo que no se trataba de una isla, después fueron hacia el sur en el extremo de San Lucas y empezaron a remontar hacia el exterior. La Santo Tomás se perdió. Santa Águeda regresó con los enfermos y Ulloa prosiguió con la Trinidad; sin embargo, se perdieron. Aquí termina la incursión de Cortés en la exploración del Pacífico, momento en que dejó de apoyarlo el virrey Antonio de Mendoza para aliarse con el antiguo capitán de Cortés: Pedro de Alvarado (Portillo, *óp. cit.*, p.166, Río, 1990, pp.16-22).

⁹⁰ San José del Cabo, al momento de la visita de Jean Baptiste, era un “pueblo de misión” (término que más adelante tendrá su aclaración) que tenía de asentado alrededor de 42 años. Fue una de las primeras ciudades peninsulares que tuvieron fundación a partir de la llegada de los españoles, puesto que fueron persistentes los viajes que partían desde las costas occidentales de México hacia el Mar del Sur. En este caso, la expedición de Chappe d’Auteroche partió del puerto de San Blas con destino a San José del Cabo.

A la llegada de Chappe d’Auteroche, el astrónomo mexicano, Joaquín Velázquez Cárdenas de León, fue su anfitrión. Cárdenas de León ya antes había realizado en el mismo punto mediciones de un eclipse lunar y de algunas estrellas, por lo que “determinó parámetros físicos” que hizo llegar antes de la visita de Jean; además, resguardó los instrumentos una vez que feneció gran parte del equipo de la expedición (Chappe d’Auteroche, *óp. cit.*, p. XXII).

“inició la era de la astronomía científica en México”, según palabras del astrónomo Marco Antonio Moreno Corral (Chappe d’Auteroche, 2010, Introducción). Dos días después del avistamiento (6 de junio de 1669), Chappe contrajo una enfermedad que para entonces llevaba tiempo eliminando a la población, tanto la que habitaba en las misiones, como los viajeros españoles y franceses (*Ibid.*, pp.43-47), por lo que antes de perecer, sus anotaciones fueron conferidas a uno de los sobrevivientes, el ingeniero geógrafo del Rey, Jean Pauly, cedidos a su vez a Cassini de Thury y más tarde publicado con arreglos, anotaciones y cálculos de Dominique Cassini el 1 de julio de 1772 (*Ibid.*).

El viaje de Chappe pretendía no sólo cubrir la apreciación del fenómeno astronómico que se repite aproximadamente cada 105 o 122 años, \pm meses y días (*Ibid.*, Introducción), sino a partir del acompañamiento de Pauly, se apoyaría en los conocimientos astronómicos y geográficos, y de Jean Noël Alexander, alumno de la Academia de pintura, quien era el “encargado de las obras que requerirían de su arte: dibujos de las costas, pinturas de la naturaleza, de las plantas, de los animales y de todo aquello que pudieran encontrar interesante por su ruta” (*Ibid.*), además del acompañamiento de un relojero, J. Dubois, que sería el encargado de reparar los instrumentos de medición en caso de percance (*Ibid.*, pp.5-6).

Más allá de evidenciar las necesidades de representación por la exploración y observación estelar bajacaliforniana, el texto introductorio de Marco Antonio Moreno Corral al libro de Chape (*Ibid.*) se convirtió en una abierta denuncia hacia aquella etapa misional, en la que desenvuelve el resultado teórico de la publicación hecha por el hijo de Cassini, quien contó con suficientes anotaciones astronómicas, escasas históricas y culturales, y nulas sobre paisaje, pues como el mismo Cassini indica, no sólo fue la batalla contra la enfermedad que lo aquejó enseguida del avistamiento, sino que Abad fue “pensadamente reservado, por convicción o por un acuerdo

previo”, así que el ambiente que no narró el mismo Abad, pero seguramente presencié, fue el siguiente:

Al leer la obra sobre el astrónomo Chappe, es posible apreciar que las comunicaciones al noroeste de la Nueva España eran escasas y que los caminos no eran ni buenos ni seguros. Habla del que llevaba de Veracruz a la capital de la Nueva España, anotándolo como muy descuidado. Por lo que toca a Baja California, era un lugar alejado por todos conceptos del centralismo virreinal. Los recursos generados en México se enviaban a la Corona española y justamente por esa lejanía, la escasez de recursos en esas tierras era mayor, lo que permitió incentivar los viajes “misionales”, más bien exploratorios que catequizantes, que sirvieron para fundar misiones resguardadas por soldados mercenarios, que fueron establecidas a lo largo de las turas al norte, construyendo presidios, asesinando, hostilizando, aterrorizando o simplemente esclavizando a los pueblos autóctonos, reduciéndolos a vivir prisioneros en los presidios y obligándolos a dejar sus sanos hábitos nómadas; los habitantes nativos pronto aprendieron a huir de los frailes y comenzaron a extinguirse, por hambre o por enfermedades infecto contagiosas difíciles de controlar en poblaciones hacinadas. Pero “misiones” y “misioneros” se adueñaron de la California completa, en la que residían apenas unos puñados de españoles, mestizos y negros, sus esclavos indígenas y aventureros de diferentes partes del mundo, alejados de casi todo y formando pequeños mundos que tenían como eje de sus vidas la iglesia, algunas casuchas por lo general de adobe, un fraile y sus esclavos, un “capitán” y un puñado de soldados mercenarios. Estas misiones se hallaban alejadas unas de otras por cientos de kilómetros (*Ibid.*, p. X).

Mario Magaña, al respecto de la movilidad territorial de los indígenas antiguos, se interesó un tiempo en investigar por qué, en aquella época, pese a la presión que se ejercía en las poblaciones originales, permitían una libertad del tránsito de los indígenas entre las misiones y “el monte”, o lugares donde pudieran apartarse de los misioneros, articulando una conclusión momentánea: “la movilidad física [por el territorio], como pauta cultural, pasó de una adaptación al medio ambiente anterior a la época misional, y por tanto existente en la cultura nómada estacional, a transformarse en una estrategia de supervivencia frente a los colonizadores novohispanos” (*Óp. cit.*, p.14). Esas ideas se basaban en una preconcepción de “que los sujetos históricos estaban condenados a vivir entre la resistencia o la transculturación, entre si luchaban o se sometían. Más tarde, como él mismo diría, revisando documentos históricos pudo generarse una visión más amplia sobre el proceso de poblamiento del área central de las Californias —su área de estudio— (*Ibid.*, p.57), es decir, aquella comprendida al norte del río San Diego (en los 33° de latitud) y hacia el sur, donde desemboca el río Calamajué, en Baja California, aproximadamente a los 30°.

Al parecer, existía un serio conflicto de intereses en terreno bajacaliforniano, que exigía de los misioneros la imperiosa necesidad de quedarse y dominar con el permiso del virreinato. El misionero jesuita de origen alemán, Juan Jacobo Baegert, indicaba que los nativos: “no hacen ni pueden hacer durante todo el día ni durante todo el año más que buscar alimentos y comer”. “Se equivocaba”, refuta Mario Humberto Ruz (Cariño, *óp. cit.*, p.10):

Independientemente de las intencionalidades del jesuita (mientras más necesitados se mostrara a los indios [en sus escritos], mayor justificación tendría la presencia misionera), el equívoco partió del hecho de haber juzgado sobre lo que les veía hacer,⁹¹ soslayando el conocimiento subyacente en tales actividades. En efecto, al mismo tiempo que luchaban por sobrevivir, en un medio en muchos sentidos hostil e inhóspito, las naciones indias aprendían de él; aprendieron al grado de crear territorios de recorrido que bien permiten clasificarlas como culturas de itinerancia, sin que ello signifique nomadismo que ignora linderos.

Álvaro del Portillo también ofrece pistas sobre algunas costumbres alimenticias de los habitantes de la Alta y Baja Californias: “Sólo buscaban lo necesario para mantenerse al día [evidenciando] el cuidado con el que miraban la conservación de las plantas y animales. Reducidos a un área limitada, su supervivencia dependía de recoger y cazar lo indispensable para no destruir las fuentes de alimentos” (Portillo, *óp. cit.*, p.86, cita 56). Complicado sería hacer un recuento exacto de la cantidad de instrumentos que manejaban para cazar, recolectar y cocinar sus alimentos, pero se tiene claro que la variación gira en torno a cuál de las Californias, Alta o Baja, se trate; incluso hay diferenciación entre comunidades cercanas, por lo tanto sería incorrecto generalizar las costumbres de los grupos y sus formas de relacionarse con su entorno y sobre las

⁹¹ Y de lo cual deriva una cuantiosa dedicación al tratar por salvajes o atrasados a los grupos de cazadores-recolectores, en realidad no había asentamientos como tal en las zonas pobladas por los antiguos tres grupos –identificados por los explotadores– que vivieron hasta la época colonial (cochimíes, guaycuras y pericúes), ya que las construcciones que observaron aquellos y los misioneros sólo se hallaron en el territorio de los pericúes– al sur de la península: se trataba de cercos de rocas con ramas como techo. Los cochimíes, por ejemplo, no habitaban en pueblos, sino en rancherías sin ningún tipo de organización. Cochimíes y guaycuras dormían a campo abierto protegiéndose del tiempo con una mampara hecha de ramas. Esas formas de vivir diferían de los grupos de la Alta California, en las cuales sus casas eran de madera en forma de pirámide, con una entrada que comenzaba a la altura de la cadera y ascendía por la pendiente del techo que terminaba en punta, tal como los tipis (Jordán, *óp. cit.*, p.56; Portillo, *óp. cit.*, pp. 63-109); eran hasta cierto punto nómadas en un cinturón delimitado.

formas en las que conviven al interior de las comunidades, representadas en sus rasgos culturales dinámicos (*Ibid.*, pp.86-89; Rodríguez, 2002, p.21).

Un aspecto que de entrada podría parecer inconexo es aquel que se detalla en los relatos de los españoles en su hallazgo peninsular acerca de la impresión visual provocada por la fisonomía de los grupos indígenas que poblaban esas tierras: bien proporcionados, con fortaleza física y “bien agestados con ventaja a los de la Nueva España”.⁹² La buena alimentación y, por consiguiente, un inequívoco conocimiento de lo que les proveía el entorno fueron motivos para que los grupos californianos tuvieran, según las narraciones, cuerpos más favorecidos que los del centro de México y para que una no poca cantidad de población habitara dichas serranías, lomeríos planicies costeras. Se cuenta, pues, con alrededor de 40 000 - 50 000 individuos (Cariño, *óp. cit.*, p.10), menos que los habitantes de la Alta California, 700 000, solamente entre San Diego y San Francisco (Portillo, *óp. cit.*, p.66). No obstante, esos atributos y números no lograron resistir a las nuevas enfermedades traídas por los europeos,⁹³ las cuales no pudieron ser combatidas del todo, sino hasta el siglo pasado.

Dada la fragilidad y frugalidad de los ecosistemas peninsulares, únicamente una estricta organización espacial pudo permitir a los californios hacer frente al desafío de la subsistencia. La delimitación de los territorios de recorrido en los cuales cada grupo podía disfrutar de los agujes, de los vegetales de colecta y de la fauna terrestre y marina, se impuso como único medio para subsistir en el medio geográfico peninsular. Ante esta situación la opción adoptada fue la organización social por *bandas*. Estas eran conjuntos de familias unidas por lazos de parentesco patrivirilocal; es decir, en las cuales la mujer debía vivir con la familia del marido. Las bandas compartían como propiedad colectiva un territorio delimitado.

⁹² Sus descripciones, pese a lo variado, coinciden con la fortaleza. Se reúnen en la cita tres descripciones de viajeros del siglo XVI más o menos coinciden con esta descripción, véase Portillo (*óp. cit.*, pp.67-69).

⁹³ Álvaro del Portillo especifica que, al momento del arribo español a las tierras de los Pericúes, el número de estos apenas llegaba a 5000, por lo que desaparecieron rápidamente, tanto por las enfermedades, como por una rebelión pericú entre los años 1734 y 1738, que no ocurrió a propósito de sacar a los misioneros de las tierras anteriormente indígenas, sino de estar en contra de la monogamia que estos imponían y de las restricciones hacia el chamanismo (Portillo, *óp. cit.*, p.64). De hecho, se comenta durante varios momentos de la misma fuente, sobre la amabilidad y buen recibimiento de los nativos hacia los exploradores y misioneros. No obstante, esa actitud cambiaría cuando los primeros se encausaron al rapto y muerte de algunos dirigentes misionales, por lo que la revancha de los soldados de los poblados misionales y sus coordinadores, les hicieron “pagar caro”. Al respecto, véanse las crónicas del jesuita Segismundo Taraval (1996).

El número de miembros de cada familia, los mismos que el número de familias de cada banda, estaban determinados en relación directa con la capacidad de carga de los ecosistemas (riqueza biótica/densidad de población) donde éstas establecían y delimitaban sus territorios de recorrido. El centro de estos territorios lo constituía un aguaje junto al que se establecía el campamento transitorio de la banda. La permanencia de sus miembros en cada territorio de recorrido variaba según la disponibilidad de agua y de alimentos en las diferentes épocas del año y también de acuerdo con las características de escasez o abundancia de cada año. Cuando se había alcanzado el límite de explotación del sitio, para evitar el agotamiento de los recursos el campamento era transferido a otro territorio con características semejantes, pero siempre dentro de la zona de influencia de la banda (Cariño, *óp. cit.*, pp.35-36).

En el caso del poblamiento que se efectuó por parte de los misioneros, puede considerarse su establecimiento en “pueblos de misión”, en cuyo caso estaría erróneo el designio simplificado de misión, puesto que también integra una “función colonizadora que es la de *reducir*⁹⁴ y congregar a los indios para formar pueblos o núcleos poblacionales” (Magaña, *óp. cit.*, p.35) (Ver Anexo).⁹⁵

“El “pueblo de misión” fue el elemento articulador de las relaciones socioculturales, demográficas y económicas en el área central de las Californias [...], lo que comprende tanto los actos formales de instalación (“fundación misional”); las reducciones de población o congregaciones (“cabecera misional”), pero también los campamentos estacionales supeditados a las cabeceras misionales (“rancherías”);⁹⁶ las estructuras arquitectónicas de las cabeceras (“misión” o “iglesia”); los territorios inmediatos del pueblo de la misión (“áreas de influencia misionales”), y el proceso sociocultural de la evangelización de los indios en la región” (Magaña, *óp. cit.*, pp.35-36).

Las rancherías de los indios no eran “poblaciones en la acepción moderna de la palabra”, sin embargo,

cada tribu vivía en un territorio perfectamente delimitado al que consideraban patrimonio propio, y cuyo origen, [estaba] relacionado incluso con el recuerdo sagrado de los antepasados difuntos (a ningún extraño se le permitía conocer el lugar de enterramiento). Quedaban así vinculadas las diferentes personas de la tribu, no sólo por los lazos de lenguas y costumbres comunes, sino hasta topográficamente (*Ibidem*).

⁹⁴ Salvador Bernabéu Albert, en sus notas a una edición actual del libro del Fray Luis Sales, de 1794, también hace un espacio para especificar la palabra *reducir*: “sujetar a la obediencia a los que se habían separado de ella. También persuadir o atraer a uno con razones y argumentos” (Sales, 2003, p.78).

⁹⁵ Se puede consultar con mayor detalle el largo asentamiento, pero exitoso si se compara con los más de cien años que intentaron los españoles su emplazamiento en la península, de los misioneros en Piñera, *óp. cit.*, pp.43-68.

⁹⁶ Ranchería fue un término acuñado en aquella época misional y se refería a la identificación, por parte de los misioneros, de aquellos campamentos estacionales habitados por los indígenas y se ubicaban en los alrededores de las misiones; aunque también, en todo el norte de la Nueva España, se aplicó el término para “facilitar la ubicación de los indios y así tener acceso a la mano de obra indígena”; otro uso fue el que se usaba de manera despectiva, en el área céntrica de ambas Californias (Alta y Baja), con referencia a “pequeños ranchos con indios cristianizados o sus descendientes en un rancho pobre y poco “civilizado””. Lo cierto es que varias bandas de cazadores-recolectores habitaban en un campamento estacional, que a su vez los misioneros denominaban rancherías (Magaña, *óp. cit.*, pp.36-38).

El declive drástico de las poblaciones indígenas de Baja California a causa de las enfermedades como la viruela, sarampión, tifo, disentería y sífilis fue constatado por los escritos de los misioneros, con registros para la zona sur de la península, en donde se instalaron los primeros pueblos de misión, de casi 2000 personas en 1774, divididas entre Loreto, San Francisco Javier, Mulegé, Comondú y La Purísima, disminuyendo hasta contar sólo con 300 individuos entre aquellos cinco pueblos de misión en 1806 (Rodríguez, *óp. cit.*, pp.200-201, 207). La zona norte peninsular no sufrió al mismo tiempo de la debacle indígena, pues por las condiciones ambientales eran más propicias para la vida en el sur, donde habitaba el mayor número de población indígena. En todo caso, las consecuencias de carácter poblacional ocurridas en los tiempos misionales⁹⁷ fueron la minimización de las comunidades originales y el incremento de la población mestiza, que fue ocupando entre el siglo XVIII y el XIX la tierra, realizando actividades de explotación ganadera, agrícola y minera (*Ibid.*, p.206).

Los documentos que se preservan de los misioneros de las tres órdenes que habitaron la península entre el siglo XVI y el XVIII consiguieron retratar no únicamente las características de las personas que fueron su objeto de atención e instrucción —los antiguos bajacalifornianos, y su forma de vivir y desenvolverse ante la modificación de su forma de vida y entorno—, tampoco se trató exclusivamente de dejar registro de las actividades diarias que realizaban para llevar a cabo su empresa evangelizadora como forma de colonización, pues más interesante pudo haber sido para los ojos que le daban lectura a aquellas cartas y memorias saber cómo era la composición de su dominio. Si bien existen numerosas publicaciones al respecto de aquel pasado, pocos fueron los

⁹⁷ La evidencia de la catástrofe epidemiológica peninsular, como se ha indicado, fue constatada por los registros de los misioneros; no obstante, las enfermedades transmitidas por los españoles sobre todo arribados al punto núcleo y de distribución misional de Loreto de esparcieron rápidamente a los más circundantes pueblos de misión. Las enfermedades, es cierto, no habían iniciado con los europeos, pues la modificación de las relaciones con el ambiente de los indígenas potenció el hecho.

misioneros que realmente dedicaron más allá de un párrafo por carta o documento a registrar su sentir ante la mirada atenta al paisaje; con esto se señala que la mayor parte de las letras de los padres jesuitas, dominicos y franciscanos prácticamente enlistaban aspectos del medio, y algunos otros estimaban la vista (Cuadro 2).

Cuadro 2. Extracto de narraciones del paisaje realizadas por misioneros e ingenieros militares en los siglos XVII y XVIII.⁹⁸

Relatos de misioneros ⁹⁹
<p>Juan María Salvatierra (Carta al Padre Juan de Ugarte, octubre de 1697): [En el reconocimiento del terreno del Real y misión de Nuestra Señora de Loreto]. Debido a los trabajos de cristianización del padre Juan Bautista Copart con los hablantes de la lengua cochimí, Salvatierra expresa: “Y lo que me consuela mucho es ver que la palabra de Dios va entrando como la lluvia en la tierra”. No obstante, reconocía que sentía peligro por la restricción que él mismo y el capitán Juan Antonio Romero imponían para que aquellas personas no se robaran el maíz: “Descabezamos un mezquite grueso, que estaba a cuatro pasos de la trinchera. Se agujeró el tronco con escoplos y se plantó en él el pedrero, alargando la trinchera para tener dentro el pedrero en su tronco. El pedrero se voltea para todos lados con mucha facilidad, dominando todo el real, toda la cañada, toda la mesa y hasta toda la playa del mar, de cuya vista se goza. Pasamos la noche los pocos que aquí estábamos con mucha vela, concertados con los de la mar que, a oírse dos tiros de arcabuces, viniesen a socorrernos, que sería señal de que los indios darían sobre nosotros. Sosegáronse (<i>sic</i>) en esta primera moción y esta noche, que fue en 23 de octubre, nos cayó un aguacerón (<i>sic</i>) tan grande que nos mojó cuanto teníamos, confiados en que no llovía en Californias” (Río, 2000, pp.14-15).</p>
<p>Francisco María Pícolo (Carta al padre Juan María de Salvatierra, octubre de 1699): [Descripción del camino, partiendo de Loreto hacia las costas del Mar del sur]. “La mañana siguiente, domingo [25 de octubre], dicha la santa misa proseguimos nuestro viaje con algún cuidado, por haberme dicho la guía que había dos malos pasos por la mucha piedra. Dos leguas más adelante vimos un hermoso paraje, de muy lindas tierras, con aguas corrientes, y por ser tan hermoso le puse Nuestra Señora de los Dolores y los indios lo llaman Picoloprí, por una frente de un cerro que está a la otra parte del arroyo, que parece un grande edificio romano, por sus columnas y pilastras” (<i>Ibid.</i>, p.23).</p>
<p>Francisco María Pícolo (Informe presentado a la Real Audiencia de Guadalajara, 1702): “En el tiempo de aguas llueve muy bien, como en todas partes, y fuera de las lluvias, a sus tiempos, es tan copioso el rocío de las mañanas que parece lluvia. (...) Los cerros están llenos de mezcales todo el año (...) De todos estos frutos que por sí lleva la tierra se conoce su gran fertilidad, y mejor se reconoce por los frutos desta (<i>sic</i>) tierra, que los ha recibido (<i>sic</i>) y vuelto con extraordinario logro. Se ha sembrado el maíz, el trigo, garbanzo, lenteja y frijol, y de todo se ha cogido mucho <i>a el</i> (<i>sic</i>) respecto de lo poco que de todo se ha sembrado, por no tener instrumentos para poder cultivar la tierra, ni ayuda de la gente, ni de quien lo entienda, ni más tiempo que el corto que queda del empleo en el cultivo de las almas destos (<i>sic</i>) pobres” (<i>Ibid.</i>, pp.39-41).</p>

⁹⁸ El alcance del cuadro es limitado, esto se debe a que la intención implica solamente integrar algunas descripciones impresas por dos actores de las ocupaciones territoriales bajacalifornianas. En su conjunto, el cuadro queda como introducción para dejar abierto el tema y quizá ser retomado en futuras introspecciones para el interesado.

⁹⁹ Para el caso de los Relatos de misioneros, se trata de breves extractos de escritos de Cartas e Informes y Relaciones de algunos padres de varias órdenes religiosas. Solamente por agregar una nota que pudiera interesar al lector: son por demás conocidos los escritos sobre las crónicas bajacalifornianas elaboradas por los padres Manuel Venegas y Francisco Javier Clavijero, no obstante, jamás pisaron suelo peninsular, manteniéndose al tanto por medio de las correspondencias de algunos frailes que participaron de forma activa en las actividades jesuitas en aquella porción de México, tal es el caso de Juan María Salvatierra, Francisco María Pícolo, Ignacio María Nápoli, Jaime Bravo, Nicolás Tamaral, Segismundo Taraval, Juan Jacobo Baegert y Miguel del Barco (Crónicas jesuíticas, *óp. cit.*, pp. VII-VIII).

Ignacio María Nápoli (Relación del 20 de septiembre de 1721): [Entrada desde la misión de Nuestra Señora del Pilar de la Paz a la región de Ensenada de Palmas]. “Es un paraje muy hermoso que tiene llanos muy grandes y valles sin monte alguno, donde se halla muchísima arboleda grande, que da mucho sombrío, al cual le puse Santa Rosalía, es bastante para nutrir muchísimo ganado, así mayor como menor y otras bestias, por el bastante pasto y hermosos aguajes. Lo mismo digo del otro más importante paraje, que le puse San Bernardo por haberse descubierto el día del santo (...) bastantes palmares, muchas aguas corrientes y cuatro sacas de ellas y cuantiosas, de importancia, que corresponden a las tierras bajas y cercanas y despejadas de montes y limpias de piedras, que tienen varios carrizales de cañas muy gordas, que son las primeras descubiertas y vistas en la desdichata (*sic*) tierra de California. Digo, padre mío, y conmigo toda la gente, que todos estos tan bellos parajes son aptos para fabricarse hermosísimas villas y alguna ciudad muy grande. Vuestra reverencia me podrá decir que esto depende de sacas de aguas lluove (*sic*) cada día en mayor cantidad que en México y Puebla, vuestra reverencia ya dijera que siendo así esta (*sic*) ya no es California” (*Ibid.*, p.48).

Juan Jacobo Baegert (Carta a Guardián Fray Juan Andrés, 24 de septiembre de 1769): “Este año hemos logrado abundantes lluvias, todavía más que el año pasado, con que se han hecho buenas siembras, y se esperan buenas cosechas; si continúan en los años venideros, en breve podrá ser otra la California. Hay soldado viejo que dice que en treinta años que hace está en la tierra no ha visto tantas aguas ni tantos lindos pastos como a la presente por todas partes se ve; gracias a Dios que nos ha regalado” (Palou, 1994, p. 63).

Francisco Javier Clavijero (1789): [Sobre el terreno y el clima en *Historia de la Antigua o Baja California*] “El aspecto de la California es, generalmente hablando, desagradable y hórrido, y su terreno quebrado, árido, sobre manera pedregoso y arenoso, falto de agua y cubierto de planas espinosas donde es capaz de producir vegetales, y donde no, de inmensos montones de piedras y de arena. (...) Las lluvias son tan raras, que si en el año caen dos o tres aguaceros, se tienen por felices los californios” (Clavijero, 1982, pp.11-12).

Relatos de ingenieros militares¹⁰⁰

Miguel Constanzó (Diario del 24 de octubre de 1770): [Desembarcaron él y otros capitanes en San Diego con el fin de reconocer el sitio]. “Anduvieron cosa de tres leguas hasta llegar a las orillas de un río ceñido por una, y otra banda de una ceja de sauces y álamos muy frondosos, tendría su caja veinte varas de ancho, y desaguaba en un estero, que en pleamar podía recibir la lancha, y daba comodidad para hacer la aguada: entre la arboleda había variedad de arbustos y plantas odoríferas como el romerillo, la salvia, rosales de Castilla, y sobre todo cantidad de parras silvestres, que a la sazón estaban en flor. El país era de aspecto alegre, y las tierras de las inmediaciones del río parecieron de excelente migajón, y capaz de producir toda especie de frutos. El río bajaba de unas cierras muy altas por una cañada espaciosa, que se internaba la vuelta del este y noreste: a tiro de fusil desviado de él, y fuera del monte se descubriría un pueblo, o ranchería de los mismos gentiles, que guiaban a los nuestros, compuestos de varias enramadas y chozas de figura piramidal cubiertas de tierra” (Moncada, 2012, p.207).¹⁰¹

¹⁰⁰ El ministerio de los ingenieros militares en el Virreinato de la Nueva España se desarrolló en las actividades que actualmente corresponderían a la ingeniería civil y la arquitectura, el cual consistió en el acompañamiento de las fuerzas militares para desplegar aquella infraestructura que permitiera la defensa del territorio español entre los siglos XVI al XVIII, aunque fue en el dieciocho cuando esta actividad tuvo su mayor representatividad, pues fue el siglo en el que otras potencias colonialistas estaban interesadas en quitar extensión al poderío territorial ibérico en América, generando una predominancia en la formación de presidios (“instituciones” creadas para el cuidado del territorio y sus formas de organización, tales como la defensa militar de los misioneros y la ofensiva en contra de los habitantes originales organizados para la sublevación) (Manjarrez, 2006, p.1; Moncada, 1993). Algunas otras tareas de los ingenieros militares dentro de la Nueva España fue la del control del agua, una de las principales preocupaciones de la capital durante siglos y, por otro lado, la elaboración de mapas y pinturas de los lugares a los que eran asignados generalmente por órdenes de los virreyes al mando (Calderón, 1945).

¹⁰¹ La evidencia que arrojó la búsqueda de ingenieros militares que hubiesen tenido participación dentro de las Californias fue pobre. Sin embargo, la presencia de estos profesionales (de origen español alemán, holandés y francés en algunos casos) en la planeación de infraestructura fue bastante legible en algunos estados: Ciudad de México, Campeche, Guerrero y Veracruz con Adrián Boot, Jaime Franck, Manuel José de Cárdenas, Marcos Lucio, Francisco Pozuelo Espinosa, Francisco Álvarez Barreiro, Ricardo Aylmer, Luis Bouchard de Becour, Manuel del Corral, entre otros (*Ibid.*; Manjarrez, *óp. cit.*).

Fuente: elaborado con base en Clavijero, 1982, Moncada, *óp. cit.*, Palou, *óp. cit.*, Río, *óp. cit.*

V. Andar en la península en el siglo XX, o la circunstancia histórica del archivo

Tal como ha quedado registrado anteriormente,¹⁰² Baja California peninsular franqueó un largo proceso de modificaciones político-administrativas, dejando el registro en el contorno referencial dentro de una representación artificial para conocer el territorio que, no obstante, permite vivificarlo: un mapa. Éste viabilizó el trayecto de los visitantes extranjeros en pleno auge turístico, al tiempo que cambiaba la designación de “territorios” a “estados”

Ahora bien, fuera de los formalismos geopolíticos y dentro de las transformaciones culturales de tipo perceptivo, ¿en qué momento dejó de ser un territorio para convertirse en un paisaje? En un lapso reciente, quizá fue al momento de dotarle otro uso a la observación más allá de la mera gestión como lugar para la explotación de sus yacimientos mineros, salinos, pesqueros, o campesinos en los cultivos agrícolas. Tal vez, más atrás en el tiempo, aconteció el momento en el que la mirada hacia el terreno bajacaliforniano dejó de ser un sitio para subsistir al convertirse en una trayectoria del cuerpo y de la mirada orientados a la recreación y el paseo. Pero los antiguos indígenas alumbraron algo del permanente estado en movimiento con ayuda de un nutrido conocimiento del entorno para evitar su sobreexplotación: el morar sin exterminar. La última idea no resuelve nada, acaso tampoco sea un párrafo adecuado para responder a tan demandante pregunta.

Para sumarle letras al prodigioso pasado peninsular del siglo XX, se cuenta con escritos que abrigan diversos episodios sobre la geografía histórica y cultural de la península de Baja California,¹⁰³ uno de esos momentos acoge a esta etapa de cuantioso aforo turístico estadounidense

¹⁰² Ver nota 55 de la presente.

¹⁰³ Cruz, N. (2007) El poblamiento de Baja California y la influencia de la política de población en el período cardenista. *Estudios fronterizos*, 8 (16) pp.91-122; Garduño, E. y D. Ortega (2013). El Rancho Meling. Imágenes de

que encausó aquella ola de publicaciones para viajeros con la intención de acceder y hacer el recorrido por diversos medios de transporte en terreno mexicano, sobre todo en aquella parte que les era más accesible a los anglohablantes del continente: la frontera norte de México.¹⁰⁴

Ángel Bassols Batalla sellaba de absurdo que a mediados del siglo XX seguían siendo los extranjeros, los que viajaban y hacían investigación dentro de México y, en específico, en la península.¹⁰⁵ Era un hecho notorio ante los lugareños tener a dos exploradores mexicanos sondeando su propio país y como tal era expresado tanto a Bassols, como a Gastón Guzmán en sus recorridos de campo. No obstante, el mismo Bassols cita y “confiesa” que previo a la Primera Exploración, se prepararon con los libros disponibles, escritos en mayor número por estadounidenses y en segundo lugar por mexicanos, pero ninguno especializado en la parte austral de la península (Bassols y Guzmán, 1959).

Bassols Batalla asumió las implicaciones que supone la exploración por un territorio difícil de acceder, generando un cuadro descriptivo del territorio con la finalidad de estimular una geoeconomía de Baja California (*Ibid.*; Mendoza y Busto, 2015), enfocándose en la porción meridional, por su incompreensión ante el “abandono del Gobierno Federal y de todos los mexicanos” abrazando expresamente un sentido nacionalista del estudio geográfico y biológico.¹⁰⁶

un pasado y una cultura en Baja California. *Revista de Historia de América*, 149, pp.9-27; Gerhard, P. (); León-Portilla, M. (1972). Paradojas en la historia de Baja California, *Revista de la Universidad de México*, 5.

¹⁰⁴ Héctor Mendoza Vargas y Karina Busto Ibarra (2015) congregan en un artículo las diferencias en las formas de viaje por la península, realizadas por Ángel Bassols Batalla y Peter Gerhard, investigadores que en aquel tiempo y a la fecha, han plantado resultados satisfactorios para el conocimiento histórico y espacial peninsular.

¹⁰⁵ Presentado de una forma amigable en una página de internet, se encuentra disponible el *Acervo fotográfico del geógrafo Ángel Bassols Batalla*. Con 440 fotografías que comprenden ocho estados del norte de México, en el compendio se pueden consultar las imágenes por categorías y de forma individual con su título y datos. Asimismo, en forma de libro digital hay algunas imágenes con resúmenes de escritos por el autor en su reconocimiento peninsular, ver: Bassols (2019).

¹⁰⁶ Bassols Batalla publicó dos tomos sobre aquellas expediciones, una en coautoría con el biólogo Gastón Guzmán Huerta, y la segunda acompañado del biólogo Julio Villa, aunque éste sin créditos en la publicación. Para el primer tomo, Bassols inscribió sus registros con los siguientes subtemas *Finalidades de la exploración; Notas de viaje; Los aspectos geoeconómicos de la Baja California Sur y Los aspectos humanos de la Baja California Sur*. Gastón Guzmán

Peter Gerhard y Howard E. Gulick, por su parte, procedían de una cultura en la que los viajes turísticos eran de su sabida satisfacción. Su viaje tampoco fue superficial, pues se enfocaron en aportar sus propios estudios históricos y culturales como resultado de sus varias visitas a la península. Uno de ellos adquirió la forma de guía de viaje: *Lower California Guidebook* (Gerhard y Gulick, 1958, 1962), con sus populares cuatro ediciones, aportando “información práctica sobre el paisaje, compuesta por fotografías, mapas y rutas por caminos principales y recónditos en distintos medios de transporte” (Mendoza y Busto, 2015) la cual ayudaría a sus paisanos estadounidenses a conocer, dependiendo del (auto-) transporte de preferencia, todos los sitios posibles de la península.

Las investigaciones tanto de Bassols y Guzmán, como de Peter Gerhard y Howard E. Gulick —que publicaron con dos años de diferencia, los segundos antes que los primeros—: liman las discrepancias entre el recelo exploratorio abanderado por extranjeros: Bassols, con el abierto reconocimiento de las publicaciones de habla inglesa como fuentes primordiales consultadas en la víspera de sus viajes, reconocía asimismo la ausencia de exploraciones realizadas por connacionales con el estricto sentido científico que se requería. Posiblemente, en el fondo, sólo se trataba de sugerir que en México aún no comenzaba el gusto del viaje científico y recreativo peninsular; al tiempo que llevaba más de cincuenta años preparándose y accediendo por los estados fronterizos el tipo de colonización turística norteamericana.

Aún en los tiempos actuales es complicada la movilidad por tierras bajacalifornianas si uno carece de los recursos suficientes, por ejemplo, un estudiante, situación que multiplica la dificultad

Huerta se encargó de *Los aspectos biológicos de la exploración en el territorio de Baja California*; en el segundo tomo, daba una *Breve explicación* en la cual mostraba tanto la justificación para la elaboración de este segundo estudio, así como el santo y seña de los gastos y materiales utilizados en la misma en los siguientes títulos *Relación de viaje*; *Aspectos de geografía física*; *Aspectos de los recursos y Realidad y problemas* (Bassols y Guzmán, 1959; Bassols, 1961).

en los trayectos, tiempos y costos, tal como lo vivió Israel Baxin en su investigación (*óp. cit.*): sólo en ciertos días de la semana es posible moverse por avioneta o ferri en traslados de la zona continental al puerto de La Paz. Una alternativa: llegar en avión directamente a Tijuana, para más tarde moverse hacia el sur en camión o a pie, dependiendo del riesgo que se quiera tomar. Las rutas de camiones tienen un restrictivo calendario y rentar un automóvil se vuelve dispendioso, y aún faltaría saber si el viajero sabe conducir. En este contexto, en los años cincuenta, ¿quién podía tener la posibilidad de cumplir el trayecto peninsular con un vehículo automotor, además de Bassols (con financiamiento gubernamental) y Gerhard (como investigador independiente), e incluso en caravana (Gulick)? Solamente pocos viajeros, o cada vez más, dependiendo de las divisas y de la popularidad que se fuera generando al poco.

Las guías de viajeros pudieron estimular “la aspiración por *lo extranjero*”.¹⁰⁷ Ese deseo por “estar donde no se está” o querer “conocer lo exótico” pudo ser el principal motor de los lectores de las guías del viajero tan popularizadas en el intermedio del siglo XX. Justamente esta década coincidió con los intereses de la geografía histórica, al abordar “aproximaciones empíricas para el estudio del territorio” (Mendoza y Busto, 2010, p.133), por lo tanto, se puede decir, lo anterior corresponde a una primera lectura para entender cuál era el objetivo de una guía del viajero como lo fue *Lower California Guidebook*, dado que uno de los autores, como se sabe, fue fotógrafo.

Más allá del imaginario plasmado en la literatura de caballerías medievales sobre lo que se comenzó a conocer como “California”, el imaginario del pasado siglo fue motivado por los aspectos a explorar de Baja California bajo la noción de “sitio agreste”: en una reseña que brotó

¹⁰⁷ Se toma sólo como un ejemplo para esta situación otro país latinoamericano similarmente afectado por el torbellino de turistas extranjeros y cómo estos generan procesos que modifican en cierta medida las formas de identidad de los residentes: “la aspiración por “lo extranjero”» implicó, para el caso de Colombia, un desarraigo de su identidad individual y colectiva de sus espacios a consecuencia, entre otras cosas, de la enorme complejidad étnica de su población y por un bombardeo de ideales del exterior, al grado de que también reconocen que “los colombianos sólo somos felices en donde no estamos” (Harold Borrero, citado en Aponte, 2003, p.157).

con pretexto de la publicación de la *Lower California Guidebook* de 1962, Don Meadows (1963) escribió una concepción del paisaje con atribuciones de que esta guía daría la confianza a los viajeros estadounidenses para acceder sin tanta dificultad a aquella parte de México, la cual “eliminará algunas de las inhibiciones de aquellos que desean visitar Baja California pero son alérgicos a pasar apuros”.¹⁰⁸

No obstante, pese al previo aviso de la enorme dificultad del habitar peninsular, existió la insistencia por tomar el riesgo. Si el lector de estas letras acepta la conexión, esto podría relacionarse un poco con los trayectos y ascensos que realizan los excursionistas de las cumbres de los volcanes pues, sin importar el peligro, toman la decisión de aventurarse porque no basta con saber de la belleza por la descripción encontrada en una lectura o con proveniencia de una narración de viva voz, sino los ojos piden mirar: “la estetización del Popocatepetl nos había hecho olvidar su naturaleza de volcán” (Roque, 1996:150). El conjunto de las imágenes de Baja California “hizo olvidar” a los posibles turistas lo complicado de la existencia en la región, comprendiendo que, por el contrario, el imán fue el peligro del desierto, los mayormente erosionados inmuebles misiones o, en su caso, conservados; las apacibles aguas de las costas y los casi inhabitados pueblos.

En último término —con cierta cabida para la propia contradicción— no se descarta del todo un punto importante hallado en el imaginario creado por la información escrita: las palabras de la guía generan quizá más posibilidad de imaginación sobre el espacio histórico que la misma imagen, porque en la imagen se exterioriza información, pero hay algo presente y, a su vez, no representado, ahí es donde la palabra escrita genera también expectativas sobre un lugar.

¹⁰⁸ “Will remove some of the inhibitions of those who want to visit Baja California but are allergic to roughing it”. “To roughing it” también podría traducirse como “a sufrir”, o “a donde la vida es dura o difícil”.

2.2 La exploración por los archivos fotográficos

Este apartado se resuelve realizando una averiguación por los repositorios electrónicos encargados de alojar y permitir el acceso público de ciertos objetos que componen el archivo fotográfico de Howard E. Gulick, extrayendo el contenido del mismo con la cobertura del aspecto tecnológico, validado por el hecho de la accesibilidad electrónica de un archivo, así como por el aspecto técnico representado por la fotografía y su utilización en la exploración —aliada de la investigación científica— relación que no ha sido interrumpida desde sus orígenes en la expresión de la geología y las ciencias naturales desde la segunda mitad del siglo XIX (González, 2001, p.165). Finalmente, se traza camino para anotar aspectos importantes de la publicación que intervino de cierta manera para impulsar una investigación como ésta y en donde se reflejan las vistas a la península de mitad del siglo pasado, la *Guidebook*.

Mirar los archivos desde la geografía es un asunto pensado las más de las veces como ajeno y más bien de uso restrictivo de la disciplina histórica, dado que va relacionada su importancia informativa, o de contenido, con el aspecto “cronológico”. Si bien, como se planteó desde el primer capítulo, al tipo de abordaje realizado en la geografía histórica le es necesario tener como base empírica algún tipo de evento o documentación anterior al tiempo en que se realiza su análisis para visualizar cómo ha sido la transformación del espacio o, mejor dicho, del paisaje —para posicionar la categoría que se ha desarrollado anteriormente— en el transcurso de un determinado lapso.

En efecto, los historiadores basan gran parte de su apoyo investigativo en el archivo (Foucault, 1969, p.8) aunque, como es sabido, los especialistas de las tecnologías de la información se encargan de su organización para que un público interesado en su consulta pueda tener acceso a él (Pérez, 2009, p.3). No es el propósito tampoco glosar en el concepto de archivo,¹⁰⁹ en tanto

¹⁰⁹ El nutrido análisis alrededor del archivo ha ido cobrando una importancia significativa en años recientes dentro de la historia, ostentando como uno de sus máximos referentes al francés Jacques Derrida (1996). El autor se pregunta

que esa es una cuestión teórica que exige una notable profundidad filosófica (Nava, 2012). En este caso se trata de un archivo fotográfico elaborado por el ingeniero de formación, explorador y cartógrafo estadounidense, Howard E. Gulick, en una serie de itinerarios a lo largo de la península de Baja California, con diversas amistades:

Además de meramente recorrer caminos, estudié y busqué senderos antiguos, misiones, ranchos, etcétera. Junto con todo esto, las notas detalladas de los kilómetros de carretera me permitieron trazarlas en un mapa base. Durante este período, la mayoría de los fines de semana largos se pasaban allí [en compañía de Faustino Pérez, originario de Ensenada],¹¹⁰ y con frecuencia también fines de semana de dos días.¹¹¹

La evidencia acaecida en las fotografías muestra el acompañamiento de Gulick a través de la península por familias, conocidos y colegas académicos de diversas disciplinas que viajaban en caravanas con transporte todoterreno de la época. Gulick transitó en su primer viaje a profundidad por Baja California en 1950, a bordo de una camioneta. Durante esa década frecuentó la península para aprovechar sus vacaciones, a manera de intermedio de su trabajo en el Departamento de Servicio Público de la Ciudad de Glendale, California, como ingeniero civil en el departamento de servicios eléctricos y agua. Contaba con bastantes fotografías y notas peninsulares al momento de conocer su trabajo el también investigador Peter Gerhard, invitándole a publicarlas en coautoría de la edición del libro *Lower California Guidebook*.¹¹² Aquellas fotografías, notas de campo, correspondencia con otros investigadores, y mapas conforman hoy en día lo que se conoce por *Howard E. Gulick Papers* (Figura 5).

sobre las razones para hacer una reelaboración conceptual del archivo, que envuelven las acciones de “poder sobre el documento”, con implicaciones en “los archivos del mal”, es decir, aquellos registros que existieron sobre algún acontecimiento y más tarde fueron destruidos y manipulados; también, lo que involucra su “posesión” e “interpretación”, así como la “autoridad sobre la institución del archivo”, que organiza las huellas entretrejidas en éste ().

¹¹⁰ El complemento entre corchetes proviene de la fuente del párrafo, es decir, de la siguiente cita al pie.

¹¹¹ *Biography* de Howard E. Gulick en las Fuentes A y B, en la parte final de la presente investigación.

¹¹² Apartado *Scope and Content Collection*, Fuentes A y B. Las Fuentes del archivo están especificadas en el apartado siguiente a la Relación de Figuras y Cuadros y previo a la Bibliografía.

Figura 5. Contenido de la colección *Howard E. Gulick Papers*.

<p>1. Correspondencia</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cartas de numerosos investigadores, viajeros y aficionados de Baja California y Nayarit. • Entre 1964 y 1980. • Algunos de los corresponsales: la bióloga Annetta Carter, el geógrafo Homer Aschmann, el fotógrafo e historiador Harry Crosby y el antropólogo Tom Hinton. • Consta de tres carpetas. Están organizadas por orden cronológico, con borradores de los escritos de Gulick al final. 	<p>2. Manuscritos</p> <ul style="list-style-type: none"> • Manuscritos no publicados y textos tipográficos basados en las investigaciones realizadas por Gulick. Mapas a mano, notas sobre la historia y sobre la flora y fauna en su Cuaderno de Nayarit. • 1957-1973. • Ocho carpetas: una, del primer grupo de archivos (Índice de archivo de tarjeta) y siete del segundo conjunto, con escritos de diversos temas, entre ellos la recreación del itinerario de Fernando Consag por la costa del Mar de Cortés (siglo XVIII). 	<p>3. Materiales de mapas</p> <ul style="list-style-type: none"> • Elaborados por Gulick: notas de trabajo, mapas terminados y en borrador; tabulaciones de millas para los mapas reproducidos en la <i>Lower California Guidebook</i> y <i>Nayarit, Mexico: A Traveler's Guidebook</i>. • Se distribuyen en tres carpetas con: Cuaderno de Baja California (1) y tabulaciones de kilometraje (2), mientras que otras 12 carpetas contienen mapas de las dos publicaciones mencionadas y de Yucatán. • Elaborados por otros: carpetas con mapas de Baja California y Estados Unidos escala 1:500 000, y varios temas de Nayarit.
<p>4. Diapositivas</p> <ul style="list-style-type: none"> • Son fotografías en positivo, de 35 mm, de paisajes, ranchos, pueblos, personas y vida cotidiana a lo largo de la carretera transpeninsular previo a su pavimentación (rollos 1 al 72) y de Nayarit, (rollos 73-114). • Una lista tipográfica de las diapositivas, transcrita de los registros de holografías de Gulick, la cual proporciona descripciones individuales, elementos y fechas. • Las diapositivas están organizadas de acuerdo con las rutas descritas en las guías. 	<p>5. Diarios</p> <ul style="list-style-type: none"> • Registros de viaje a Baja California con lugares y distancias medidas en millas con algunas descripciones en estilo narrativo (del volumen 2 al 16, saltándose el 5 y 11), dispuestos en 13 carpetas. Fechados con día mes y año entre 1948 y 1972. • Dos registros escritos en forma de diario, volúmenes 37 y 38, que corresponden a las carpetas 14 y 15 (entre 1964 y 1965), sobre todo, de sus viajes a Nayarit y breves apuntes de algunos viajes a Baja California. 	

Fuente: elaborado con base en Fuentes B.¹¹³

¹¹³ A continuación, se mencionan algunos elementos para ahondar en el trabajo y las vidas, por demás interesantes, de los corresponsales de Gulick: Annetta Carter (1907-1991), estudió Botánica en la Universidad de California en Berkeley. Trabajó en el Herbario de la misma Universidad. Fue una notable coleccionista botánica. Realizó más de treinta visitas a Baja California entre 1948 y 1991, acumulando más allá de 5000 colecciones de plantas peninsulares. Dirigió algunas giras de historia natural a Baja California. Por parte de la Sociedad Botánica de México recibió una membresía vitalicia en 1975 y una membresía honoraria prestigiosa en 1987 en reconocimiento de su trabajo botánico

El archivo fotográfico de Gulick tiene como repositorio la Biblioteca Geisel de la UC San Diego,¹¹⁴ con el nombre de *Howard E. Gulick Photographs*, hallado dentro de los *Howard E. Gulick Papers*, clave MSS 0091, amparado en el acervo *Special Collections & Archives*. Dicho acervo se puede consultar también en varias rutas con fuentes electrónicas manejadas tanto por la Biblioteca digital de la misma Universidad, como por auspicio de lo que se podría concebir en su conjunto como un complejo electrónico interbibliotecario del estado de California, EE. UU., la *California Digital Library* (CDL). Es de notar que dichos repositorios electrónicos pueden diferir en la cantidad de fotografías y otros elementos del archivo, 2267, mientras que otra fuente electrónica dispone de 400 objetos para visualizar (Cuadro 3).

Es necesario señalar la variedad de fechas que se manejan según la fuente: fecha de creación del archivo de 1938 a 1962, y las fechas de los viajes, 1950 a 1975, en los apartados *Creation Date*

en México. Fue miembro de la Sociedad Botánica de California y de la Sociedad para Mujeres Geógrafas. Sus archivos *Annetta Carter papers, 1928-1990*, se encuentran en la colección University and Jepson Herbaria Archives, University of California, Berkeley (véase: The University and Jefferson Herbaria, 2017).

La Biblioteca UC San Diego también es la encargada de almacenar el trabajo fotográfico de Harry W. Crosby (1926), en el intervalo de 1958 y 1992. Representa ambientes rurales y urbanos y de arquitectura en Baja California, Sonora y San Diego. Fue conocido sobre todo por su trabajo sobre las pinturas rupestres de las cuevas bajacalifornianas (visítase: Crosby, 2013).

Homer Aschmann (1920-1992) sirvió en la fuerza aérea estadounidense, teniendo notables ventajas por saber leer los mapas y el paisaje. Fue hecho prisionero en Alemania y después de su repatriación fue oficial de inteligencia en el Pentágono, más tarde ejerció como profesor permanente en la Universidad de California en Riverside (véase: Aschmann, 2011).

Tom Hinton (s.f.-1976) se especializó en el estudio de los pueblos nativos del noroeste de México. Fue editor de la revista *Ethnohistory* y colaboró en el *Handbook of Middle American Indians*. En su época de estudiante, en los años cincuenta, recolectó recipientes utilizados por antiguos paipai. Impartió clases en la Universidad de Oklahoma, en la Universidad de Colorado y fue profesor de la Universidad de Arizona hasta la fecha de su “premature fallecimiento” (Hinton, 1981).

¹¹⁴ Para un fin como lo es la presentación de una investigación de grado, la Biblioteca de la UC San Diego no tiene restricciones de uso de las imágenes, dado que “la copia digital del trabajo [de Howard E. Gulick] está destinada para apoyar a la investigación, la enseñanza y el estudio privado”; fuera de aquellas motivaciones, se requiere de un permiso para su utilización por escrito de los propietarios de los derechos de autor.

No está de más decir que la UC San Diego tiene una valiosa y abundante colección iconográfica, además de otros recursos, como conjuntos de datos, documentos, video y grabaciones de audio, los cuales pueden ser fácilmente localizados en su buscador: <https://library.ucsd.edu/dc/>

y *Description*, del inciso C de las Fuentes; por otro lado, el nombre formal del archivo, *Howard E. Gulick Papers, 1948 - 1980 (MSS 0091)*, tiene también una fecha distinta (véase el inciso A de las Fuentes). Lo importante, más allá de la posible controversia por las discordancias de nombres o fechas, es que las Fuentes C y D, en las que se pueden observar las imágenes en su totalidad, siempre remiten a los enlaces (o direcciones URL) donde se ubica el desglose del archivo en versión PDF y para seleccionar, con el objetivo de realizar una pre-visita a la Biblioteca Geisel (las letras A y B de las Fuentes).

Sin duda también es pertinente añadir —como una forma de aviso al lector— una circunstancia potencialmente limitante si se pretende consultar en su totalidad el contenido de los *Papers*, pues, como la misma Fuente B lo señala, se han hecho las “digitalizaciones de las diapositivas”, mas no de los aspectos como son las correspondencias, manuscritos y diarios, los cuales se podrían apreciar únicamente dentro del material tangible en la Biblioteca Geisel. Para dimensionar la restricción del material “visualizable” a partir de los accesos a las páginas electrónicas, aquella especificación sobre las digitalizaciones no fue si quiera mencionada en los demás apartados del contenido, y esto es casi cierto, pues apenas se pudieron hallar dos mapas del estado de Nayarit realizados a mano dentro de los *Papers*.

Aunque los archivos fotográficos de Gulick abarcan la composición de registros documentales, fotográficos y cartográficos con información previa a sus viajes y durante los mismos por las tierras de Baja California y Nayarit, y posterior a ellos; algunos de esos manuscritos quedaron inéditos.¹¹⁵

Cuadro 3. Primer acercamiento del usuario para visualizar las diapositivas de Howard E. Gulick.

Título del sitio electrónico	Núm. de objetos	Tópicos para una consulta segmentada	Aspectos adicionales
------------------------------	-----------------	--------------------------------------	----------------------

¹¹⁵ *Writings*, en Fuentes, A.

I. Collection Howard E. Gulick Photographs	2267	Consta de cuatro apartados, señalados por décadas: a) 1930 (5 fotografías), b) 1940 (3), c) 1950 (996) y d) 1960 (1263). ¹¹⁶ Asimismo, es posible refinar la búsqueda por año, lugar, título o tema.	El primer punto es a favor, ya que las imágenes escaneadas cuentan con una buena resolución. Lo siguiente no lo es tanto: hay cierta discordancia en la información sobre la colección dentro de la página. Se comenta que se trata de fotografías a color, aunque las de la década de los treinta y cuarenta son en b/n. Además, la temporalidad no corresponde, pues segmentan los años de producción de las fotografías entre 1950 y 1975, descartando las décadas antes mencionadas. Esta página puede redirigir al usuario a otra liga en “ver esta colección en el sitio web del contribuyente”, mostrando la página que es desagregada en la fila a continuación (II).
II. Collection Howard E. Gulick Photographs	2267	Se divide el contenido en tres apartados: a) Descripción y viaje por la península de Baja California, b) Los archivos de Gulick, y c) Descripción y viaje por el estado de Nayarit. La página también está dotada de un cuadro de diálogo que permite introducirse en la colección con los tópicos elegidos por el interesado.	Es desfavorable la resolución de las fotografías. Por otra parte, al ingresar a cada apartado, o a cualquiera de los tres, dirige al usuario a una sola fotografía de Nayarit, por lo tanto, es necesario ingresar a “ver los componentes de la colección” para tener acceso a las fotografías. En la sinopsis de la colección se indica que contiene, al igual que la anterior página, 2267 “objetos digitales”. De entrada, el contenido del archivo anterior y del presente parece ser el mismo, no obstante, se comprobó, por ejemplo, haciendo una búsqueda, que de las cinco imágenes relativas a los años treinta en la página electrónica de arriba, sólo aparece una en esta fuente. Esta imprecisión en el contenido es una de las razones para hacer una visita minuciosa al archivo digital, la cual se enunciará en un cuadro posterior. Sumado a esto, la temporalidad es otra cosa que diverge, pues aquí se menciona que el lapso de las fotos cubre los años 1938 a 1962.
III. Images of Baja California: Images by Howard E. Gulick	400	No contiene algún dispositivo o cuadro de diálogo para seleccionar las imágenes.	Se muestran 10 fotografías en fila por cada página. Algunas contienen título o información, o ambas. Una vez seleccionada una fotografía, ésta se amplía y se muestra el título. Se insiste en el aspecto numérico del archivo: mientras que en esta fuente aparecen 400 fotografías, seleccionadas por los administradores de la Biblioteca como fotografías de Baja California, si se realiza una búsqueda en el sitio electrónico I del cuadro (o D de las Fuentes), aparecerán 1040 referentes al mismo tópico.

Fuente: elaborado con base en las Fuentes D, C, E, en ese orden, de mayor a menor eficacia para su visualización.

Con este cuadro se puede evidenciar la disposición de más de un archivo (3): al no estar sistematizados de una sola manera en las distintas plataformas digitales, su revisión provoca

¹¹⁶ Sumando esas fotografías, efectivamente dan un total de 2267. No obstante, en la búsqueda de imágenes por año se obtuvo que sólo durante 1960, 1263 fotografías están claramente fechadas con ese ciclo, mientras que la suma de esa década dio como resultado 2303 (las fotografías de 1961+1962...+1969), es en este punto donde las sumas dejan de concordar.

dificultades; por lo anterior, se requiere contrastar o comparar el contenido de cada fuente para entender el *todo* del archivo, que puede pensarse como la finalidad de formación del archivo por parte del autor o, si no la hubo desde el inicio, ¿cuál sería la lectura que se puede extraer analizando el resultado iconográfico detrás de cuarenta años, aproximadamente, de registros visuales de Gulick? Se menciona, además, dentro de las Fuentes B, un orden preciso de las imágenes en función de las trayectorias propuestas en la *Guidebook* para recorrer Baja California. Este aspecto, también debe decirse, no es precisamente cierto con el orden en el que están dispuestas las imágenes en las páginas electrónicas, sin embargo, acaso aquél sea el orden de estas en los archivos ubicados de forma palpable en la UC San Diego.

a) *Las fotografías de Gulick en la Lower California Guidebook*

Para el presente apartado se recurre brevemente a la tercera edición de *Lower California Guidebook*, del año 1962. Posteriormente hubo dos ediciones más con el nombre de ambos autores (Gerhard y Gulick). En 1975 vio la luz otra edición bajo el nombre de *Baja California Guidebook* con John Wheelock sustituyendo a Gerhard como coautor de la obra.¹¹⁷ El repertorio de las fotografías que se internan en aquella edición del 62 es esencial, puesto que incorporan al paisaje aspectos antropológicos y físicos que de otra forma quizá no se conocerían, además de que los encuadres se visualizan por demás impecables.

La justificación para aprovechar la edición de 1962 se debe a un pragmatismo sustentado en la disponibilidad de la publicación al alcance en tiempos de elaboración de la investigación. No obstante, otra razón recae en su relevancia al dejar un poco atrás a las precedentes, pues como lo indica Don Meadows (*óp. cit.*, pp.61-62), dicha edición revisada y ampliada fue considerada en su

¹¹⁷ Fuentes A y B. En total, de 1956 a 2012, se tiene registro de 22 ediciones en inglés y francés, ver “Las obras más difundidas sobre Howard E. Gulick”, en Fuentes F.

momento como una publicación nueva: “aumentaba a 25 páginas” respecto de la versión anterior (en realidad dos ediciones, de 1956 y 1958); “integraba más mapas dibujados al igual que fotografías, e hicieron la añadidura del apartado *Lugares para quedarse*”.¹¹⁸

Como fue sugerido en líneas previas, la discordancia entre el contenido de las distintas plataformas digitales donde se almacenan las fotografías requeriría de su revisión profunda, aunque aquí solamente se experimentará con una de aquellas, entonces cabría preguntarse: ¿qué relación hay en esta investigación entre las fotografías del archivo y de la *Lower California Guidebook*? A éste se puede atribuir una significación iconográfica indudable en tanto que es la derivación manifiesta de aquellas travesías peninsulares del autor en estudio. De entre su material fotográfico, fue ejercicio de ambos autores realizar un acortamiento de imágenes representativas del mensaje con dos propósitos, el propuesto en la guía y el de su propio ideal, como personas y como profesionistas y viajeros.

A lo primero correspondería brindar la mayor información posible acerca de la península para cualquier visitante anglohablante y que éste pudiera realizar sin contratiempos su recorrido al tener información de primera mano por medio de mapas y fotografías de: rutas, tiempos, distancias, costos, alojamiento, actividades recreativas, paisajes y pueblos; en lo segundo, residiría la propia representación de un interés subjetivo, como por ejemplo, la fotografía *Children of Comondú*, con el comentario “Notice the variation in racial types” (Gerhard y Gulick, 1962, p.163). Mostrar los rostros de nueve niños agrupados y con gesto de emoción e incertidumbre en espera de la toma de la fotografía, pone en tela de juicio que ésta sea una señal buscada por un posible turista extranjero, entonces el retrato y mensaje añadido correspondería a una inclinación antropológica, quizá de Gulick, en el sentido del reconocimiento de las variaciones que produjeron el mestizaje en la

¹¹⁸ De hecho, la edición de 1958 se compone de 187 páginas, mientras que la de 1962 tiene 243.

península desde el siglo XVII y hasta aquel presente, atendido por la sensación de empatía hacia aquellos niños al encontrárselos en algún momento de juego en una calle del pueblo de Comondú.

En el frontispicio de dicha edición se muestra la fotografía de un ambiente exuberante, y de tregua tropical que desentona con la vegetación y climas predominantes de la península, un contexto ambiental modificado de aquel que pudo haberse visto en una época “premisional”. Se trata de la *View of San Ignacio*: coloca a la misión de San Ignacio prácticamente en el foco de la fotografía, dentro de una cañada repleta de palmeras, limitando al pueblo contiguo a la misión de las interminables datileras. Las palmeras fueron introducidas en Baja California en 1765 por los misioneros jesuitas, cambiando así el escenario natural de Mulegé, Loreto y Comondú. Los registros de su producción muestran un incremento conforme el paso de los siglos, no obstante, el clima fue poco benevolente con la misma; de cualquier forma, su propósito no estaba alejado del comercio para ornamento en festividades cristianas (Aschmann, 1957, pp.174-176).¹¹⁹

Las imágenes *Children of Comondú* y *View of San Ignacio* se insertan a continuación en una comparativa para atender la dinámica de las fotografías dentro del archivo y en el libro *Guidebook* (Cuadro 4). Un investigador incauto pensaría en el contenido visual de éste como una entidad representativa de las *Howard E. Gulick Photographs*, tal como caviló en su momento la autora de estos párrafos. Sin embargo, en la búsqueda de las fotografías precisas que componen la obra, se encontraron pocas huellas de estas en las *Photographs* digitales. Algunas diapositivas muestran, no obstante, espacios representados que bien pudieron haberse capturado antes o después de los encuadres aparecidos en la *Guidebook* (fotogramas semejantes) donde, si se siguen las ubicaciones

¹¹⁹ Homer Aschmann publicó en la revista *Economic Botany* el artículo “The Introduction of Date Palms into Baja California”. Realizó otras publicaciones sobre la península, con una temporalidad coetánea a los intereses por conocer Baja California compartidos por Gulick.

de las fotografías, éstas obedecen a un orden descendente por la península, aunque en la numeración de la primera columna esto se divise poco fehaciente.

Cuadro 4. Concordancia de imágenes de *Lower California Guidebook* en *Howard E. Gulick Papers*.¹²⁰

Ruta / Mapa ¹²¹	Título del fotograma con/sin subtítulo (con núm. de pág.)	No. de fotogramas exactos y fecha de creación	No. de fotogramas semejantes y fecha de creación	Fotogramas totales del lugar ¹²²
5 (Ensenada-Santa Rosalía) / 11	VIEW OF SAN IGNACIO (frontispicio).	—	3 (<i>Mission San Ignacio from a mesa y San Ignacio (2)</i>), 1954-04-23.	"View", 58; " San Ignacio ", 39.
1 (Tijuana a Mexicali) / 2,3	RAILROAD BRIDGE ACROSS THE COLORADO RIVER. Adapted for motor vehicles (p.99).	1 (<i>Colorado River Bridge near "K-57" Kilometer 57</i>), 1961-11-23.	1 (<i>Pontoon bridge across Colorado River near San Luis Rio Colorado, Sonora</i>), 1958-05-15.	"Railroad", 2; " Colorado ", 17.
4 (Ensenada a San Felipe) / 3	LA CORONA MEADOW IN THE SIERRA SAN PEDRO MÁRTIR (p.100).	—	—	"La Corona", 0; "Meadow", 0; "San Pedro Mártir", 22.
5 / 9, 10	TYPICAL VEGETATION OF THE SOUTHERN DESERT REGION (p.117).	—	—	"Vegetation", 12; "Desert", 7.
2 (Mexicali- San Felipe-Laguna Chapala) / 5, 6	BARREN PEAK OF EL MATOMÍ. In the rugged, little-known region north of San Juan de Dios (p.117).	—	1 (<i>Cerro el Matomí</i>), 1953.	"Peak", 4; " Matomí ", 8.
2 / 5, 7	A PALM CANYON ALONG THE TRAIL TO SANTA MARIA MISSION (p.118).	1 (<i>In Arroyo El Chorrillo, trail to Santa María</i>), 1961-04-18.	—	"Palm Canyon", 4; " Santa María ", 27; "Santa María Mission" 10
5 / 7, 8	THE MOUNTAIN RANCH OF SAN GREGORIO, Near the San Borja Mission (p.127).	1 (<i>Rancho San Gregorio</i>), 1960-08-31.	1 (<i>Rancho San Gregorio</i>), 1960-08-31.	"Mountain", 3; " San Gregorio ", 5.
5 / 7, 8	STONE MISSION CHURCH OF SAN BORJA (p.127).	—	2 (<i>San Borja</i>), 1954-04-18 y 1952.	"Mission", 61; " San Borja ", 13.
5 / 9	FISHING VILLAGE AND CANNERY AT TURTLE BAY (p.128).	—	—	"Turtle", 5; "Turtle Bay", 0.

¹²⁰ *Guidebook* en su edición de 1962 y la revisión de las fotografías de la Fuente D.

¹²¹ La columna de Ruta y Mapa contiene los números dispuestos por los autores para ordenar los recorridos peninsulares en carretera. Las rutas abarcan secciones regionales de la península más amplias que las dispuestas en los cortes de los mapas, por lo que una misma ruta puede abarcar uno o varios mapas. En total, se cuentan 9 rutas y 15 mapas continentales, pues hay otros cinco insulares. Asimismo, una fotografía puede ser de un lugar abarcado generalmente por una ruta, pero pertenecer a la topografía representada por al menos 1 y hasta 3 mapas por la sobreposición de estos en el mapa-llave, el cual se describe con mayor profundidad en páginas subsiguientes.

¹²² La columna Fotogramas totales del lugar, muestra los términos de búsqueda para cada fotograma y los resultados que arrojó; marcado en negritas está el término de donde se toma algún resultado favorable de Fotograma fiel o semejante.

5 / 8, 10	MAIN ROAD THROUGH THE VIZCAÍNO DESERT NEAR EL ARCO. Bordered by cholla, pitahaya agria and datilillo (p.128).	—	—	"El Arco", 17; "Vizcaino", 4.
5 / 11	MINING TOWN OF SANTA ROSALÍA. Looking northwest from the Mesa Sur (p.145).	—	2 (<i>Santa Rosalía</i>),1953.	"Santa Rosalía", 11.
5 / 10	TURTLE CAMP ON LAGUNA SAN IGNACIO. Turtle meat being dried in the sun (p.145).	1 (<i>Turtle camp on Laguna San Ignacio</i>), 1961-04-29.	2 (<i>La Laguna, turtle camp on Laguna San Ignacio</i>), con la misma fecha.	"Turtle camp", 3; "San Ignacio", 39.
6 (Santa Rosalía a La Paz) / 12	PACK BURROS ON THE ROAD ALONG CONCEPCION BAY. A frequent sight in the peninsula's southern portion (p.146).	—	—	"Burros", 4; "Concepcion bay", 8.
6 / 12	SHELF ROAD ALONG THE CLIFF ON CONCEPCIÓN BAY. Typical of several miles of the road in this area (p.146).	—	1. (<i>Bahía Concepción, north of El Coyote</i>), con fecha 1957-04-29.	"Concepcion bay", 8.
6 / 12	THE PERFECTLY PRESERVED JESUIT MISSION CHURCH AT SAN JAVIER (p.163).	—	2 (<i>San Javier Mission; San Javier</i>), 1952-05-23 y 1956-04-15.	"San Javier", 25.
6 / 12	CHILDREN OF COMONDÚ. Notice the variation in racial types (p.163).	—	—	"Children", 6; "Comondú", 21.
6 / 11, 12	A SECTION OF LA PURÍSIMA CANYON. The road is rocky, with several stream crossings (p.164).	1 (<i>Purísima Canyon</i>), 1957-04-27.	—	"Purísima", 13.
6 / 14	THE ATTRACTIVE LA PRESA RANCH. At the edge of the mountains north of La Paz (p.164).	—	—	"La Presa", 3; "Ranch", 32; "La Paz", 64.
—	COWBOYS OF THE SOUTH. Displaying their typical leather trappings (p.181).	—	—	"Cowboys", 0; "South", 86.
7 (La Paz a El Coyote) / 14 y 15	THE MALECÓN, OR SEA WALK, AT LA PAZ (p.181).	—	1 (<i>La Paz</i>), 1951.	"Malecón", 1; "La Paz", 64.
9 (San José del Cabo- La Paz, vía Todos Santos) / 15	CAPE SAN LUCAS. Southern tip of the peninsula (p.182).	—	2 (<i>Cape San Lucas</i>), 1957-04-19 y 1951. 1 (<i>Cabo San Lucas</i>), 1951.	"Cape San Lucas", 3; "Cabo San Lucas", 9.
9 / 15	A TRAPICHE, OR SUGAR MILL, in Todos Santos. For making	1 (<i>Trapiche, Todos Santos</i>), 1957-04-18.	—	"Trapiche", 4; "Todos Santos", 16.

Fuente: elaborado con base en búsquedas en Fuente D; Gerhard y Gulick, *óp. cit.*, y Mendoza y Busto, 2015, p.7.

Interpretando el cuadro anterior, se distingue la abundancia de fotografías provenientes de la ruta 5, esto se debe a que es la de mayor extensión dentro del mapa-llave que contiene las rutas dentro de *Guidebook* –descrito unas páginas más adelante–. Tanto la ruta 5, como la ruta 6, abarcan cada una prácticamente la mitad norte y sur de la península, respectivamente. Es evidente, además, la carencia de imágenes expuestas en la *Guidebook* supuestamente almacenadas en la principal fuente de extracción de fotografías de esta investigación, la Fuente D; no obstante, también se vieron reflejadas otras fotografías que pertenecen a la misma secuencia que las faltantes o, por otro lado, fueron imágenes creadas en otras visitas a las mismas localidades retratadas, éstas suman 19 imágenes. También, 8 de las fotografías carecieron de algún rastro dentro del archivo, a pesar de que dentro de las palabras clave de búsqueda hubo, en ocasiones, decenas de resultados sobre las localidades a examinar. El resultado de este cuadro refleja una modalidad de exploración de las imágenes culturales contenidas en un archivo electrónico, esto evidencia, entre otras cosas, que su revisión no sustituye plenamente la investigación *in situ* del mismo. Por lo pronto, se puede mencionar que la maniobra del cuadro 4 coincide sólo en parte con la forma de exploración para la recopilación de las imágenes del montaje, la cual se despliega en el siguiente apartado.¹²³

2.3 Estrategia metodológica

¹²³ El sincretismo de la imagen en la disciplina espacial por excelencia tiene aristas que se podrían manejar prácticamente con cualquiera de las grafías de expresión visual existentes (Rose, 2001).

Considerando las propiedades “digitales” del archivo, sería negativa su meditación en tanto que cohabitan vertientes de ventajas y desventajas, acaso como términos en los que, en definitiva, es más propicio hacer la revisión *in situ* de un archivo por sobre su revisión a distancia. Las maniobras establecidas para su inspección, en el caso que corresponde, sugieren algunos pasos que no perjudican los tiempos de elaboración de la investigación más allá del necesario; por el contrario, delimitan a una las variadas posibilidades de manejo archivístico. Para tal operación se plantearon preguntas que ayudaron a orientar la definición de la operación metodológica en afán de discernir lo realmente importante de representar en la conformación del montaje. Resta por decir que en la redacción de este proceso se yerra, por momentos, de una escritura en primera persona.

A) Aspectos premetodológicos

La Fuente D será el lugar digital de donde se seleccionarán las imágenes.

En un principio, las imágenes que se mostraban ante mí —tanto en las Fuentes A, B, C, D— honestamente, no eran del interés visual de esta que escribe, por lo que, para poder tener un acercamiento positivo a ellas, se recurrió a la bella síntesis de imágenes que formaron Gerhard y Gulick en la *Guidebook* de 1962 —se ha hecho hincapié en ello—. Se realizó la búsqueda (como se constató en el Cuadro 4), pero sólo fueron localizadas en las *Howard E Gulick Photographs* algunas de ellas. En este punto, surgieron algunas inquietudes: ¿por qué los autores eligieron esas imágenes en particular?, ¿se puede partir de ellas para hacer el extracto de sus fotografías en esta investigación? ¿Qué más vale la pena mostrar, o no mostrar, desde una comprensión del paisaje cultural de Baja California durante la década de los cincuenta principalmente, que además resuena en sus antecedentes históricos, sobrevivientes hasta ese momento? ¿El acontecer histórico forjado en aquellas fotografías incumbe al de hoy en día?

B) Diálogos procedimentales

Se han considerado dos rutas para la realización de la síntesis iconográfica: reducir la búsqueda por año y por palabras clave, escritas tanto en inglés como en español, puesto que los títulos de las diapositivas se encuentran indistintamente nombrados: *a)* por años, entre 1952 y 1963, temporalidad que abarca la presente investigación; *b)* por palabra clave, como lo es “Coast”, “Bay” o “Landscape”.

C) Decisión del extracto de imágenes

En realidad, la realización de este paso fue completamente subjetiva, por lo que una a una se fueron integrando las escenas a un respaldo de más de cincuenta fotografías que contenían diversos temas. No obstante, uno de los principios de inspiración para el filtrado de las imágenes fue la sensación de que ante esta mirada había, sobre todo, paisajes. Así que, ante la apretada tarea de elegir un reducido número de entre 2267 en total, para permanecer con unas imágenes u otras, éstas tuvieron que transmitir una narrativa improvisada, para más adelante conformar algo que se convierte en una forma particular de ver un archivo, que ha de cambiar de configuración de acuerdo con otros autores.

Se cierra el capítulo enfatizando el empuje marcado en los documentos escritos que por siglos motivaron el reconocimiento de caminos terrestres y náuticos por recorrer. Ante esto, Michel de Certeau orienta en pensar que en el presente estas escrituras evidencian la producción de la historia de la cultura occidental (1994, p.13), desde los escritos medievales hasta las guías del viajero, contenían descripciones de los modos de vida de la gente y las posibles rutas para avanzar, motivando imágenes mentales cargadas de ilusión sobre lo que habría por encontrar en aquellos rumbos: Gulick imaginó esta guía como “un volumen que no solo ayudaría al viajero a encontrar

su camino hacia vías hasta ahora no mapeadas, sino que describiría, por observación personal, el área y los puntos de interés".¹²⁴

¹²⁴ Ver: Fuentes B.

3. Confección del montaje peninsular

En un primer momento, el presente capítulo entrelaza algunas prácticas enfocadas hacia un mayor espectro que limitarse en ser antecedentes para la consiguiente “decisión de montaje” (Vilaró, 2016, p.222) del paisaje bajacaliforniano; más bien se trata de muestras acaecidas desde la enseñanza del conocimiento geográfico de aquella cercanía inadvertida entre disciplinas y conceptos. Luego, la sección se encarga de constituir una propuesta del montaje con base en el paisaje hallado —o por hallar— en las imágenes de la Baja California que han sido elegidas a partir de la revisión de las fotografías en diapositivas a color dentro del acervo digital de *Special Collections & Archives* de la UC San Diego, según se propuso en la Estrategia metodológica del capítulo anterior. Finalmente, se discurre sobre estas imágenes y su vínculo dinámico.

3.1 Relaciones del montaje en la geografía

“Para saber, hay que tomar posición” —formula Didi-Huberman—, y para “tomar posición, hay que situarse en dos espacios y dos tiempos” (2008, pp. 11-12), así, *tomar posición* para afrontar el estudio de las imágenes consistiría en una relación con éstas no siempre equidistante, sino en movimiento (*Ibid.*). Bertolt Brecht “nunca trabajaba sin tomar posición, nunca tomaba posición sin buscar saber, nunca buscaba saber sin tener ante los ojos los documentos que le parecían apropiados. Pero no veía nada sin *deconstruir* y luego *remontar* por su propia cuenta, para exponerlo mejor, el material visual que había elegido examinar” (*Ibid.*, p.34).

Aquel movimiento, o la brecha entre ver y no ver a partir del *acercamiento* o *separación* (*Ibid.*, p.3), puede manifestarse en las constantes búsquedas de las imágenes que retratan un aspecto axiomático de la geografía, y se trata de la recomposición de lo espacial por medio del

montaje. He aquí un acercamiento para hacerlo tangible, en el cual un primer espacio correspondería al estudio de las inabarcables vistas del paisaje de Baja California y el segundo desde el ámbito en el que uno se encuentra inscrito, a cientos de kilómetros, y medio siglo de distancia: acercarse en la colecta de visualidades del archivo, alejarse mientras no exista el contacto directo con las fuentes originales, sino por medio de las fuentes digitales; aproximarse en los desentramados de las escenas representadas, apartarse para desordenar aquello organizado en rutas y fechas; acercarse para estudiar la intención de mostrar del autor, retirarse para generar nuevas narrativas y abismos.

En la víspera al armado del montaje, se motiva a no pensar en que existe alguna comparación entre los montajes y afinidades de Brecht y las acciones impulsadas aquí; pero sin duda Brecht es un buen ejemplo para sacar adelante el concepto de montaje por Didi-Huberman, considerando que en la labor creadora del primero influyó su ejercicio como dramaturgo en su posterior situación de exilio para organizar escritos donde confluyeran los desenlaces políticos mundiales, que velaba día con día configurando montajes materializados en obras literarias y visuales a partir de recortes de imágenes de periódicos para así componer “algunos pequeños epigramas de cuatro versos” (*Ibid.*, p.38).

Por otro lado, el trazado de vínculos legibles entre las formas visuales del montaje y de la geografía es factible de localizar, por ejemplo, en las publicaciones geográficas y en el cine científico de investigación, educación y divulgación.¹²⁵ Se trata de las conexiones entre ideas que

¹²⁵ El cine científico de investigación es generado con una finalidad específica y un sinfín de oportunidades de aproximación; el cine científico de educación va dirigido a un público concreto para darle a conocer una serie de resultados o métodos; por otra parte, el cine científico de divulgación tiene como propósito alcanzar a un mayor número de personas mediante un lenguaje accesible, de tal modo que se encarga de que los conceptos claves queden bien explicados. El cine científico de divulgación también interioriza un compromiso de información mediante su adecuación a un lenguaje básico, pero sin dejar de lado su rigor y fidelidad ante el hecho científico que se está transmitiendo (Manuel Martínez, Seminario Audiovisual, Cine y Ciencia, Edificio Anexo del Instituto de Geografía, 25 de mayo de 2019).

pueden generar una variedad de imágenes, con semejanza o sin ella, cuyo contenido es bordado con temas sobre todo desde el aspecto didáctico de la geografía.

La finalidad de aquellas articulaciones es, por lo general, pedagógica (Lukinbeal y Sharp, 2014, p.1), puesto que intenta afianzar algún determinado tema con varios ejemplos visuales, o mostrar la variedad de tópicos de una rama del conocimiento. Estos medios de transmisión de información¹²⁶ —publicaciones, el cine y el audiovisual— recurren a las imágenes y, en el caso de los dos últimos, es claro que su acercamiento es con asistencia del sonido, esto es debido a su composición lingüística: la suma del lenguaje visual con el auditivo; los mensajes audiovisuales, además, facilitan la comunicación; transmiten ideas y sensaciones.¹²⁷

Sería pertinente decir que no todo el cine abordado y discutido por los geógrafos se trata de un cine científico; aunque las investigaciones resultantes a partir de su estudio lo son.¹²⁸ Precisamente, desde la década de los ochenta surgiría lo que se comenzaba a vislumbrar como una subdisciplina, el nexo de la geografía con el cine, generando abordajes principalmente encaminados en desarrollar la interpretación de las películas y las implicaciones de su producción y consumo con temáticas sobre la ciudad, la movilidad, el paisaje, la sexualidad, y la geopolítica, así como los efectos en su recepción cultural, social y política a través de una aproximación a lo

¹²⁶ Lo que se transmite en la comunicación no es conocimiento sino información, pues aquél es un proceso de incorporación de la información por parte del individuo, que puede transformar aquello que ha recibido, decodificarlo y codificarlo más tarde para aprehenderlo (Ver: Vilaseca y Torrent, 2005).

¹²⁷ Manuel Martínez, Seminario Audiovisual, Cine y Ciencia, Edificio Anexo del Instituto de Geografía, 9 de mayo de 2019.

¹²⁸ Por nombrar algunos ejemplos para la lectura del interesado, se ubicó un artículo en torno al cine comercial, enfocado en vislumbrar aspectos espaciales, como las rutas y lugares de filmación de las películas, los fotogramas de las escenas y los paisajes que representan, véase: Lukinbeal, C. (2018). The mapping of ‘500 Days of Summer’: A processual approach to cinematic cartography. *European Network for Cinema and Media Studies*. Recuperado el 20 de octubre de 2019, de https://www.academia.edu/37963534/The_mapping_of_500_Days_of_Summer_A_processual_approach_to_cinematic_cartography; Luckinbeal y Sharp, 2014, *óp. cit.*, generaron una bibliografía de bibliografías —selectiva y retrospectiva— con material geográfico que atiende el aspecto espacial, y otras categorías para su análisis, desde las perspectivas de la cinematografía.

que se denominó “ATR” (autor-texto-lector), el cual “tendía a operarse desde una variedad de puntos de vista antiesencialistas” (*Ibidem.*).

La película no es una representación de la realidad, sino que, más bien, está constituida por las prácticas industriales, las relaciones sociales, los sitios y las tecnologías que producen estos productos culturales. La película produce un efecto de realidad (una representación plausible del mundo que deja una impresión de autenticidad) que vuelve a ver, resiste e involucra supuestos naturalizados de lo que constituye la realidad. Las geografías cinematográficas trabajan para exponer estas suposiciones naturalizadas o creencias culturales que se transmiten como dones naturales.

El tema de las suposiciones naturalizadas se convirtió en un contenido prominente a fines de los años 80 y se asoció más ampliamente con la crisis de la representación. Esta crisis significó cuestionar la creencia mimética o la idea de que los investigadores podrían lograr un realismo absoluto a través de la representación. El realismo es el grado en que cualquier representación representa lo que una sociedad cree que es su realidad. En otras palabras, la crisis de representación puso en tela de juicio la capacidad a la que la investigación geográfica podría representar con precisión la realidad. El impacto de la crisis fue la aceptación en la geografía de que explorar las políticas culturales en las películas es tan importante como explorarlas en entornos urbanos y naturales porque todas son construcciones sociales sofisticadas (Lukinbeal, 2010).¹²⁹

Semejantes al cine científico, las publicaciones, por ejemplo, hacen de la imagen el recurso para atender las necesidades de enseñanza en el ámbito educativo. Los mensajes visuales que reciben los alumnos de educación básica, sobre todo, provienen de dos tipos de culturas visuales contrapuestas: por un lado, de la visión con el poderío occidental y hegemónico que impone los cánones de las imágenes al resto del globo; por otro lado, existe la multiplicidad de imágenes producidas localmente y al margen de las primeras, sin embargo, los libros de texto en comunidades marginadas —e incluso otras formas visuales que giran en torno a la enseñanza,

¹²⁹ “Film is not a re-presentation of reality but, rather, is constituted by the industrial practices, social relations, sites, and technologies that produce these cultural products. Film produces a reality effect (a plausible representation of the world that leaves an impression of authenticity) that re-visions, resists, and engages naturalized assumptions of what constitutes reality. Film geographies work to expose these naturalized assumptions, or cultural beliefs that are passed off as natural givens.

The issue of naturalized assumptions became a prominent issue during the late 1980s and was more broadly associated with the crisis of representation. This crisis meant questioning the mimetic belief, or the idea that researchers could achieve absolute realism through representation. Realism is the degree to which any representation re-presents what a society believes to be its reality. In other words, the crisis of representation brought into question the ability to which geographic research could accurately re-present reality. The impact of the crisis was the acceptance in geography that exploring the cultural politics in films is just as important as exploring them in urban and natural environments because all are sophisticated social constructions”.

como los murales dentro de las escuelas y bibliotecas— normalizan aquellas imágenes “lejanas a su realidad” (Corona, 2017, p.11).

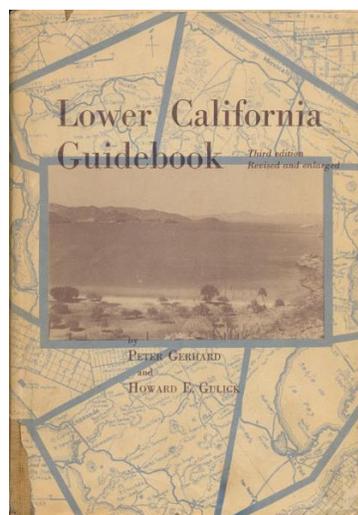
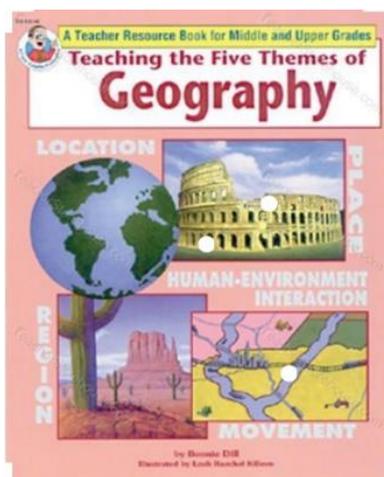
Las imágenes descritas en la parte final del capítulo anterior, provenientes de *Guidebook* entrarían en ambos circuitos de legibilidad de las imágenes (visión hegemónica y local), pues, aunque no parece existir en ellas algún resquicio de imágenes estereotipadas, como la mirada exótica que retrata el visitante proveniente de otro ámbito geográfico, existe inevitablemente la mirada de la otredad y de los rasgos que pertenecen a ese lugar y éstos, a razón del fotógrafo, deben ser registrados. Lo cierto es que *Guidebook* tiene dos fisonomías: sale del marco de los libros de enseñanza en el mismo instante en el que se encuentra totalmente sumergido en una publicación que orienta, encamina y prioriza el lenguaje óptimo para la lectura de quien viaja descubriendo un camino extraño, tal como lo haría cualquier lector de la materia a la que le dedique tiempo de lectura.

Las representaciones del paisaje en la educación pueden, en ocasiones, figurar montajes que ingresan en las miradas de los estudiantes desde los frontispicios de las ediciones, que los guiarán en la composición propia de un conocimiento geográfico (Cuadro 5). Esta estructura, o montaje de las formas en que puede crearse el interés por las dinámicas de la disciplina, asume variaciones: una modalidad es, como se muestra en la primera imagen del cuadro, combinando las categorías espaciales de localización, lugar, interacción humano-ambiente, región y movimiento, como parte de la enseñanza de la geografía en la educación básica en Estados Unidos. Por otro lado, también ocurre un montaje en el frontispicio de una edición de 1967 de *Guidebook*: son porciones de los mapas elaborados por Gulick que simulan cortes y uniones con cinta, los cuales rodean la imagen de un paisaje mostrado en una fotografía.

En tercer lugar, se divisa otro antecedente práctico que pisa ambas fronteras del paisaje y el montaje. Éste ejerce un abordaje de memoria del Holocausto. La autora del análisis de la instalación, Rachel Perry (2016), realiza una discusión a partir de la exposición que presentó Michal Rovner en Jerusalén en el año 2005, *Living Landscape*. El montaje cuenta con una constante base estructural de forma triangular que forma parte del Museo de Jerusalén, donde a la proyección de porciones de un mapa de carreteras de Europa, escrito en yiddish, se sobreponen fotografías familiares, casas y lugares de la vida cotidiana de los judíos en una época anterior al arribo nazi. En palabras de Perry, la base del montaje “no se presenta como un objeto de contemplación estética, sino como un panorama a tamaño real que envuelve al visitante” (Perry, *óp. cit.*, p.91) tratándose así de un ejemplo de acoplamiento que toma algunos de los elementos geográficos por excelencia para realizar su muestra performativa.

Finalmente, otro montaje visible en un espacio público consiste en la composición de fragmentos de mosaicos de imágenes que en conjunto pueden configurar un aspecto del pasado que, sin estar ubicado en un recinto educativo o destinarse para tal fin, informa semblantes del paisaje cultural del siglo XVIII. ¿Simbolismo de la misión moderna para recordar el martirio de un fraile en afán de estigmatizar a los exterminados pueblos originarios, o incentivo indirecto para la defensa de las tierras bajacalifornianas? Su exposición, en todo caso, origina más dudas que certezas, quizá las mismas al número de fracciones que le componen.

Cuadro 5. Cuatro formas de montaje: una publicación educativa de 1994; la edición de 1967 de la guía de viajero, *Guidebook*; el *Living Landscape*, en Israel y el azulejo de la misión de San José del Cabo representando una escena de la rebelión pericú en 1734.



Fuente: Dill, 1994; Gerhard y Gulick, 1967; Lazcano, 2017 y Perry, *óp. cit.*, p.90.

En cambio, el montaje del paisaje peninsular oficial carece de un “molde visual”, o de una figura que ejerza como elemento invariable para asegurar el resguardo de la trama, no obstante, se describe un poco el mapa-llave de Baja California hallado en *Guidebook*, pues, aunque no se buscará en él más allá de lo escrito aquí en unos cuantos párrafos, puede concebirse como un pequeño montaje espacial con características geográficas para llegar a percibir su importancia, en tanto que cumple la función de elemento visual cognoscitivamente significativo para dicha publicación.

El mapa-llave se localiza en la parte final de la publicación *Lower California Guidebook* de todas las ediciones, bajo el nombre *Map of Lower California and Key to the Location of the Detailed Sectional Maps*¹³⁰ (Figura 6) que ayuda al lector de la Guía a conocer las distintas rutas para trasladarse por la península con recuadros de los que se extraen 16 mapas topográficos. Estos recuadros tienen una medida más o menos constante, puesto que los lados más cortos representan extensiones que van de los 103 a los 112km, mientras que los lados más largos rondan los 140km; el mapa tiene unas dimensiones de 46x18.3cm.

El análisis formal del mapa-llave, se puede decir, consiste en una guía cartográfica y visual que permite situar, a partir de recuadros azules, los mapas realizados a mano por los autores de la *Lower California Guidebook* y que le anteceden (pp.215-230, en la edición de 1962). La numeración parte del punto más al norte de la península en dirección al sur. Muestra los caminos marcados en color rojo, donde su grosor depende de la importancia de la vía, evidenciando una carretera transpeninsular incompleta y definida sólo en sus tramos norte (“carreteras mejoradas” Tijuana – Ensenada - El Rosario y Tijuana – Tecate – Mexicali - San Felipe) y sur (Santo Domingo - La Paz - Todos Santos), quedando el resto como caminos secundarios (“no mejorados”).¹³¹

Los mapas seccionados representan, además de la composición topográfica, las ubicaciones de las misiones religiosas, minas, ruinas y algunos ranchos, como elementos del aspecto cultural aludido. 15 mapas refieren a la parte continental de la península, en tanto que en el mapa restante se concentra el relieve de cinco de sus islas, las de mayor extensión, dos en la costa del océano Pacífico y tres en el Golfo de California.

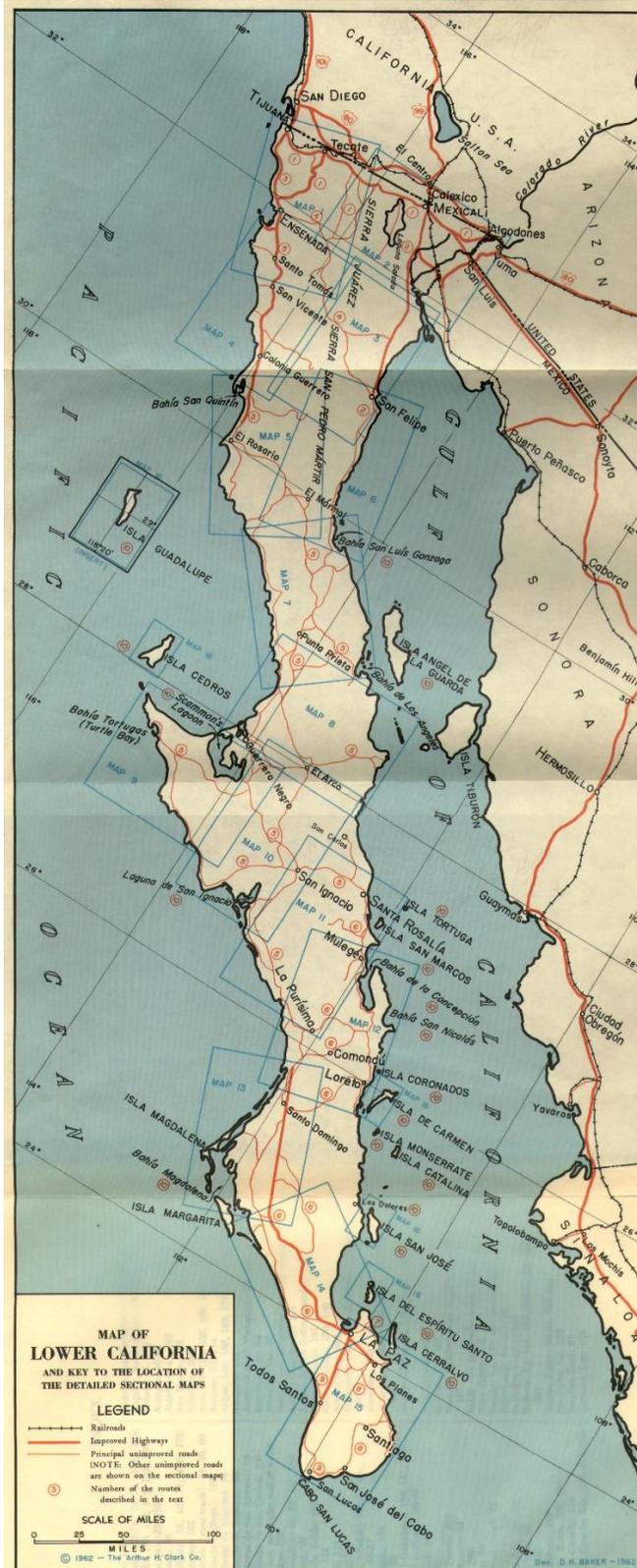
¹³⁰ Tanto el mapa-llave, como las fotografías que tengan como origen el *Lower California Guidebook*, tienen un respaldo digital en la página web organizada por Douglas J. Eernisse en 2003, quien contó con el permiso directo de la editorial encargada de la publicación del mismo libro, Arthur H. Clark Company. Ésta, a partir de la petición de Eernisse, da pie a la libre utilización de dicho material.

¹³¹ Para profundizar sobre la historia de las vías de Baja California, ver Aschmann, s.f., *óp. cit.*

Un análisis informal consideraría la posición de la Baja California dentro del mapa: los extremos peninsulares, ubicados exactamente al centro de la cartografía, pierden por momentos la orientación geográfica natural, de norte a sur en dirección sureste. Aquí lo que ocurre es la colocación de las dos Baja Californias en un centro geográfico artificial, en el mejor sentido, atribuyendo a la vista una significación territorial para el lector del mapa. Regularmente, según las escalas, las representaciones de las unidades político-administrativas guían con la orientación norte de las mismas, lo cual no sucede aquí. Rebasa la simple adecuación del espacio del papel para la elaboración del mapa guía o llave: se trata de un diseño cartográfico que otorga una relevancia representacional al espacio bajacaliforniano, donde lo importante no es su ángulo en el espejo de su situación terrestre, sino adquieren también un sentido de lectura y trayecto, subrayado aún más en el orden numérico de los mapas extracto.

Las descripciones anteriores no contradicen ni mucho menos contribuyen a ignorar el elemento cartográfico por excelencia: el canevá. En el mapa, éste ayuda a ver un tanto más allá de la mera posición geográfica de la península. Con él se cuentan al menos 56 polígonos, compuestos entre aquellos que hacen las intersecciones de las latitudes y las longitudes, y las partes del terreno divididas, lo cual, *grosso modo*, podría ayudar a conformar en el más sucinto sentido, un montaje geográfico, pues en él recae la yuxtaposición espacial. Es, como diría Miguel León Portilla, un “mapa-paisaje” (2001: pp.18-19, 66-67), que formula posibles relatos en su camino, algo cercano a la consideración del paisaje en el siglo XVI.

Figura 6. Mapa-paisaje, o mapa-llave, de *Lower California Guidebook*.



Fuente: Eernisse, 2003 (en extensión PDF; definición mejorada en JPG, con ayuda de la página <https://smallpdf.com/es>).

3.2 Montando un paisaje

Tomar posición con el extracto de las imágenes de los *Papers* (27 de 2267, es decir, apenas el 1.19% del total de las fotografías en el archivo) condujo a preguntarse si esta suma daría luz en la identificación de la particularidad de Howard E. Gulick como fotógrafo de imágenes sobre la península de Baja California. A simple vista no parecería así, pues se necesitaría recurrir a una mayor cifra de imágenes y, quizá, a la consideración del estudio de otros tópicos representacionales más allá del paisaje como extracto, pero no es el momento para ello. La extracción de este pequeño bloque del grueso de las imágenes no fue tarea fácil. A decir verdad, decidir sobre las imágenes fue una operación que duró meses de negación y duda.

La perspectiva manejada en la labor fotográfica de Howard E. Gulick cubre diversos intereses dentro de sus constantes visitas a la inmensa superficie peninsular: las ajustadas imágenes de la gente, las calmadas zonas costeras, las lagunas caprichosas labradas por la erosión marina, pasmosas montañas, llanuras marcianas, restos de antiguas viviendas abandonadas, fines inesperados de carreteras que no conducen a ningún lado y despojos de la mayoría de las misiones, dejan ver aquella propia intención, la cual podría hallarse definida por el lector de sus cuadernos de notas, y pudiera también verse reflejado en la totalidad de los *Papers*, pero la sinopsis visual elegida podrá cambiar de perspectiva pues, como indica Michel Melot (2010, p.13), “toda imagen, hasta la más realista, tiene su parte imaginaria, la que le da su autor, pero también las que le son dadas por cada uno de sus espectadores”.

De aquellas dos subjetividades —la surgida en la figura del autor de las fotografías y la del investigador de su trabajo— se genera una relación comunicacional estrecha, de tal suerte que “la obra del pensamiento y la obra del arte al ofrecerse y exponerse al pensamiento, a la sensibilidad

y a la imaginación de otro, éstas les confieran sentido y las prosigan”.¹³² Inmerso en esta búsqueda se encuentra lo no dicho por la imagen, para “leer lo nunca escrito” (Benjamin, 1971, p.170). Aunque Benjamin se refiere en esta antigua frase al aspecto mimético localizado en la lengua como una entidad de semejanza inmaterial, la forma material agenciada por la fotografía en este caso se dota de figuraciones que transmiten lecturas como hallazgo posterior a su análisis:

Ante este panorama en el que el autor de las imágenes puede comenzar la transmisión de los mensajes contenidos para entablar una comunicación abierta, el investigador de aquellas representaciones tendría la labor de su decodificación, ya que “la imagen, si es un lenguaje, es un lenguaje en estado salvaje, indisciplinado, es decir, lo contrario de lo que debe ser un lenguaje. Es un lenguaje que quizá no está esperando ser tratable, y de ahí podría provenir la permanente dificultad de desciframiento, aunque atroz sería no hacer el intento pues “todas las imágenes son deconstruidas para nuestra interpretación” (Melot, *óp. cit.*, p.55).¹³³

El montaje que aquí se establece presenta una travesía que tiene como origen la perspectiva manejada por la *Guidebook*, es decir, un escrito en primera instancia “turístico” (Mendoza y Busto, 2015), que sugiere y orienta el trayecto de los lectores; no obstante, las fotografías son desemejantes del aspecto excursionista o de un simple paseo y atracción: tienen que ver más con el concepto de imaginario, éste “se aparta de los propuestos del marketing como imagen”.¹³⁴ Lo “real”, sería reflejado por la vida tal y como se presenta en los encuadres, mientras que el imaginario recae en una propuesta que modifica el concepto de turismo adherido por Gulick a los encuadres, pues éste difiere de tal estereotipo: “en ocasiones, es la desemejanza con el modelo lo

¹³² Marutchska Martini Moesch, Conferencia: Turismo, cine y la construcción de imaginarios. Instituto de Geografía, 22 de mayo de 2019.

¹³³ Marutchska Martini Moesch, Conferencia: Turismo, cine y la construcción de imaginarios. Instituto de Geografía, 22 de mayo de 2019.

¹³⁴ Marutchska Martini Moesch, Conferencia: Turismo, cine y la construcción de imaginarios. Instituto de Geografía, 22 de mayo de 2019.

que caracteriza ciertas imágenes” (Melot, *óp. cit.*, p.13), se comprende, así pues, a Gulick dentro de otra alternativa a la reducción de la realidad a una mera “condición de espectáculo”.¹³⁵

Antes de arribar a una afirmación semejante, se necesita, precisamente, repasar las imágenes. Para Georges Didi-Huberman, es preciso “organizar las imágenes antes de dialogar con ellas” (aspiración acorde con el montaje ideológico), por lo tanto, en el intersticio de la recopilación y el fruto final, la estructura interna consta del montaje establecido por el acomodo de las imágenes promoviendo una a una la construcción de subjetividades,¹³⁶ tal como sucede en el montaje intelectual. La suma de éstas daría la siguiente hechura, desmontada del archivo y montada a continuación (Figuras 7-33):

Se observa el desenlace del viajero que encuentra pocas escenas de paisajes en semejanza con pinturas en acuarela de ajena tranquilidad en la zona marina bajacaliforniana. Ya interno en el desierto, nos presenta la perspectiva hacia las cactáceas rastreras, hallando más tarde solitarias vistas con las ruinas y el vestigio árido de una malograda colonización religiosa. Cimientos y fachadas quedaron prácticamente camuflados en el ámbito montañoso que los sigue cobijando visualmente. Algunos edificios quedan en pie, éstos se celan con las formas del relieve. San Javier es visto por tierra y por aire para corroborar la extrañeza del ente jesuita en el valle. Sigue su camino por la carretera y vislumbra una villa y otra edificación cobijada por los pueblos de palmeras y personas. Se marcha, acampa junto a las familias estadounidenses en Semana Santa. Otros turistas prefieren el resguardo y la comodidad del Hotel Montemar. El lujo selectivo de Baja California aloja la casa de los presidentes. El pueblo de Ensenada es examinado desde una loma

¹³⁵ Marutchska Martini Moesch, Conferencia: Turismo, cine y la construcción de imaginarios. Instituto de Geografía, 22 de mayo de 2019.

¹³⁶ La construcción de subjetividades es tarea regular de los cineastas, pues aplican su intencionalidad para cada una de sus producciones (Marutchska Martini, Conferencia: Turismo, cine y la construcción de imaginarios. Instituto de Geografía, 22 de mayo de 2019).

alta, con actividad económica promisoría marítima de relevancia. Se marcha y queda varado en el casual final de una carretera. Más tarde, el fotógrafo opta por dar un respiro en una comunidad agrícola a la orilla del Pacífico. Encuentra una reunión de infantes que observan atentos a los burros agrupados para tomar agua de un pozo. Continúa y halla un grupo familiar dedicado a la pesca de tortuga. Pero, en el Rancho La esperanza, finaliza su marcha con el presentimiento de haber encontrado en Baja California más que ruinas y superficialidades veraniegas: la fortaleza de los permanentes habitantes peninsulares en el renacer de un paisaje.



Figura 7. Howard E. Gulick, 1957-05-04, *Howard E. Gulick, just south of Tijuana.*

En la imagen inicial, la persona situada en primer plano es el autor de las fotografías que se abordan en la investigación actual, Howard E. Gulick. Su rostro, apenas distinguible en la oscuridad brindada por el sombrero bajo la intensidad del sol, denota la felicidad que emerge de la emoción apostada en un trayecto a punto de arrancar. El viajero se sujeta de su camioneta de tipo tracción para la pose. Esto podría ser una señal de su confianza ante el camino futuro, ante la ejecución del viaje con el apoyo del avance técnico del vehículo motorizado y, evidentemente, de

la cámara fotográfica para atestiguar el hecho. La dirección de la fotografía orienta la vista del observador, rigiendo la mirada sobre la Carretera transpeninsular y su afluencia en dos sentidos de circulación de automóviles hacia la esquina superior derecha de la imagen. Por la ejecución de la toma se intuye que tal vez la cámara fotográfica está colocada sobre un tripié, lo que no queda duda es que él escogió ese ángulo. Es una toma casi cerrada, donde no muestra una carretera larga, sino un camino desconocido por atravesar. Nos da pistas del porvenir.¹³⁷



Figura 8. Howard E. Gulick, 1964-10-12, *Todos Santos - Beach north of Punta de Lobos*.

La representación en esta fotografía de un paisaje costero podría pasar, sin problemas, por una pintura realista en acuarela. Se percibe la tranquilidad ligera del rocío de las aguas del océano Pacífico que llegan a la playa para ser recibidas por grupos de aves. Las olas van y vienen al igual que las direcciones que modifican las nubes más lejanas del momento fotografiado. Los colores tenues del arenal, el mar y el cielo no contrastan para sobresalir uno de otro, sino se conjugan en

¹³⁷ Se recurrió a los mismos mapas de *Guidebook* para localizar los lugares donde fueron capturadas las fotografías, pues en la actualidad algunos nombres de las localidades han sido modificados.

un sosiego marino que invita al descenso de las aves. Es una figuración visual la posible simetría de la imagen en sus sentidos superior e inferior sobre todo con respecto a su cromaticidad. La arena comparte con las nubes cierta esencia que, pese a la quietud del silencio, nada está del todo en calma. Hay un silencio en el movimiento.



Figura 9. Howard E. Gulick, 1964-10-13, *Pichilingue Bay*.

La Bahía de Pichilingue, ubicada al norte de La Paz, Baja California Sur, presenta aguas calmadas que entran en la rada desde el Golfo de California y, desde la línea de costa, pendiente arriba, reside vegetación de tipo xerófito. Un refugio bello por su naturaleza pasiva y agitada del agua y su horizonte, y del cielo tormentoso que se acerca. Según Gulick, “hay buenas razones para creer que la Bahía de Pichilingue fue el sitio de la colonia de Santa Cruz fundada por Hernán Cortés, el primer asentamiento español en California, que duró de 1535 a 1536. El nombre de “Pichilingue” fue dado después de la visita de algunos bucaneros franceses. Es una distorsión de *Vlissingen*, o *Flushing*, en Holanda, el puerto de origen de los *freebooters* holandeses; el término llegó a aplicarse a bucaneros de cualquier nacionalidad” (Fuentes E).

Quizá se les pueda considerar como escenas solemnes, pero algo que queda no tan en duda fue la intuición de Gulick para registrar estos dos primeros paisajes presentados con escenarios que muestran la armonía de los contrastes bajacalifornianos encapsulados en las imágenes.



Figura 10. Howard E. Gulick, 1956-04-18, *Mulegé estuary*.

En un primer plano de *Mulegé estuary* se encuentran los troncos de dos palmeras desarraigadas del suelo de forma natural por su tiempo de antigüedad. Sobre uno de ellos, el que produce la sombra, se posa el acompañante constante de travesía peninsular de Gulick, Faustino Pérez, por delante de las aparatosas raíces. En general, se puede apreciar un arreglo entre las texturas de prácticamente todos los elementos visibles: la estructura rugosa del tronco tiene similitudes con la montaña ubicada en el costado derecho de la escena y entre ellos se ubica un cuerpo de agua suave, una orilla con arbustos frondosos y la vegetación inducida de palmeras exuberantes en una escena medida por el largo del tronco de las palmeras.



Figura 11. Howard E. Gulick, 1957-04-29, *El Coyote*.

En una esquina de la fotografía titulada *El Coyote*¹³⁸ aparece un tramo de la carretera en curva sobre una cuesta habitada por algunos árboles y arbustos. Ésta conecta a la localidad con Mulegé, hacia el norte, y Comondú, en dirección sur. En la planicie costera también hay presencia arbórea con algunos ejemplares que acompañan por los costados a una pequeña casa blanca de techado rojo, casi imperceptible ante el encubrimiento claro de la costa arenosa, donde se pierde de momento. El aislamiento de aquellos residentes es parcial. Los caminos han llegado hasta donde moran.

¹³⁸ En los mapas 12 y 14 de *Guidebook* se ubicaron dos lugares costeros que responden al nombre *El Coyote*. En este caso, fue reconocida el área por las formaciones rocosas costeras registradas, las cuales emergen de la Bahía Concepción (mapa 12 de la misma guía).



Figura 12. Howard E. Gulick, 1956-04-15, *Creeping devil* (*Machaerocereus eruca*), north of Santo Domingo.

En esta imagen se observa un campo de cactáceas rastreras (*Creeping devil*, o diablo rastrero), dividido por un camino vehicular de tierra u “Old Highway”,¹³⁹ donde ha dejado su huella un transporte motorizado. Al centro se encuentra Faustino Pérez, quien contribuye a distinguir la dimensión de aquella especie de planta endémica de Baja California Sur, la chirinola, o *Stenocereus eruca* (antes también conocida como *Machaerocereus eruca*). En ambos lados de la carretera se halla dicho cactus, compartiendo espacio con algunos arbustos de mezquite. Las erucas (orugas, en latín) llegan a medir hasta tres metros de longitud y conllevan un crecimiento que les permite en un extremo seguir con vida y crecer alrededor de cinco centímetros por año, mientras que en el otro extremo van feneciendo.¹⁴⁰

¹³⁹ Al parecer, se trata de una carretera que fue sustituida a principios de aquella década en su tramo, de Boca de las Ánimas (15 millas al norte de Santo Domingo) a El Progreso (a casi 30 millas al suroeste de La Paz), por el trazo de la Carretera transpeninsular (Mapas 13 y 14 de *Guidebook*).

¹⁴⁰ Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2014). Actualmente, la especie se encuentra catalogada como amenazada en la NOM-059-SEMARNAT-2010. Asimismo, fue incluida por la Unión Internacional para la



Figura 13. Howard E. Gulick, 1956-09-09, *Santo Tomás*.

Santo Tomás es un escenario diverso colmado de elementos, texturas, formas y dimensiones: cuenta con vegetación natural e inducida, distribuida a lo largo y ancho de la planicie, probablemente para realizar la división de terrenos particulares, por ejemplo, al fondo se avista un respaldo de palmeras. Por el lado derecho también se observan mojoneras blancas y, en un punto cercano a la toma de la fotografía, arbustos pequeños alineados. A la izquierda hay agrupaciones de árboles y palmas, los cuales colindan con los vestigios de la misión de Santo Tomás, instalada, como se muestra, en las cercanías de la sierra en dirección noreste.

Conservación de la Naturaleza (UICN) en la Lista Roja de especies Amenazadas con la categoría de menor preocupación (Cosío, 2017).



Figura 14. Howard E. Gulick, 1959, *Snow on high mountains of the Cerro Colorado region. Looking south, 63 miles east of base of Portezuelo de Jamau.*¹⁴¹

La presente fotografía parece una escena de montañas sobrepuestas entre el suelo de matorrales y el cielo que se despeja y nubla a cada momento por la acción del viento. Las montañas nevadas conciertan azulados con el cielo desde una altura al parecer considerable en la que se sitúa el espectador. Aunque se juzga un día fresco, la luz de ambiente es casi cegadora, tal vez sea la causa de las tonalidades azures. La vegetación arbustiva que habita el lugar bien puede comunicar aquellas condiciones ambientales extremas. Aquella armonía de tonalidades entre los tres estratos que componen la escena, el suelo con la vegetación, las montañas y por otro lado el cielo con nubes propician, por tanto, una transmisión de templanza y equilibrio visual, donde coexiste una proporción entre la quietud y el movimiento.

¹⁴¹ Quizá la ubicación del fotógrafo sea en la pendiente oeste del valle de San Felipe, en un grupo montañoso localizado a poco más de 15 millas al noroeste de San Felipe. Por otro lado, el “Cerro Colorado” tiene una ubicación distinta, en el sur de Tijuana. El tramo “Portezuelo de Jamau” forma parte de la “Pole Line Road”, especificada en la Figura 17.



Figura 15. Howard E. Gulick, 1959-01-02 *Old "pole line road" looking east from grade, down from Portezuelo de Jamau.*

Desde el primer plano y hasta donde comienzan las montañas (al centro, Portezuelo de Jamau,¹⁴² se observa un campo con vegetación xerófila de tipo arbustiva. Es dividido por un camino sinuoso que se pierde justo en el centro del horizonte montañoso y de la imagen. El parteaguas queda claramente definido por una inusitada luminosidad en pos, cual gradiente que parte desde el perfil superior de la fotografía. Este camino es el mismo que atravesará Gulick para continuar su travesía transicional de los escenarios peninsulares.

La “Pole Line Road” que es indicada en el título, hace referencia a la línea telefónica habilitada en la península durante la Segunda Guerra Mundial. Tenía una longitud de 150 millas —o 241.402km—, y unía a Ensenada con San Felipe. Ésta fue construida por el gobierno estadounidense con el permiso de México. Los motivos fueron fundamentalmente dos: el temor

¹⁴² Portezuelo de Jamau fue el paso de las misiones de Santa Catarina y San Vicente hacia el río Colorado. Antes de su uso por misioneros y españoles, fue un sendero de los antiguos habitantes peninsulares.

de Estados Unidos de una complicidad mexicana con Japón o, la presencia japonesa armamentista en el mayormente inhabitado terreno peninsular sin el consentimiento mexicano. De hecho, esta “línea” conectaba, al parecer, tres sitios radar al mando del ejército de EE. UU. para proteger cualquier acceso desde el sur de San Diego. Ésta no fue la única solicitud que aceptó México de aquel país, pues una de las evidencias más notables de colaboración en infraestructura fue el comienzo mismo de la construcción de carreteras en Baja California (Gerhard y Gulick, 1962; Kier, 2015).



Figura 16. Howard E. Gulick, 1961-05-06, *Top of grade, north of El Rosario.*

La evidencia de la complicada ascensión queda registrada en esta fotografía que, en principio, no es tan fácil entender desde dónde se fijó. El camino por donde está ascendiendo la camioneta parece estar alejado algunos metros de distancia del fotógrafo y en dirección NNE. Está posicionado a la misma altitud que el acompañante camuflado al extremo derecho de la imagen, aunque, el primero, desde un punto elevado de la cuesta izquierda. Se observa además un sendero que se bifurca desde el borde derecho de la carretera. Se distingue también el material rocoso

desprendido del camino para homogeneizar la superficie en el ascenso de los autotransportes. La camioneta en escena, por cierto, parece no pertenecer a Gulick, sino a una familia con la que coincidió en Baja California, los Kensler.¹⁴³ La intensidad del castigo solar se deja ver con la por demás oscura sombra del automóvil.

El terreno es tan solo la orilla de una cuenca, por lo que se puede circundar el camino en las zonas álgidas de las pendientes que culminan, en este caso, en sus puntos más bajos en forma de caminos, como lo está haciendo el acompañante de Gulick, a su paso entre la vegetación de opuntias y matorrales. Por su vestimenta azul y la cachucha, posiblemente se trate de Faustino Pérez. En la cumbre se pierde la carretera y queda en duda lo que habrá del otro lado.



Figura 17. Howard E. Gulick, 1961-04-18, *Santa Maria mission ruins*.

Mirando en dirección oeste, en el primer plano de *Ruinas de la Misión de Santa María*, se percibe una superficie arenosa que refleja los rayos del sol con algunos matorrales individuales

¹⁴³ Véase, más adelante, la figura 26.

esparcidos. Más atrás, están las trazas de la misión con las cuatro paredes triangulares que se presume pudieron haber tenido un diseño similar a las chozas y cabañas en dos aguas. Éstas, todavía están unidas por muros seccionados; el de la vista izquierda notablemente más erosionado. En el mismo edificio se resguardan del sol dos personas. Continúan dentro de la imagen las palmeras de diversos tamaños que se amontonan en lo que parece ser un declive del suelo, para después comenzar el ascenso hacia los vestigios de las montañas. La misión y las montañas que la escudan. Esa es la importancia de la imagen, pues hay una coincidencia en la apariencia de ambas.



Figura 18. Howard E. Gulick, 1956-04-25, *Ruins at Almacén de Miramar, a warehouse constructed in the heyday of the gold mining at Miramar.*

Desde la costa, en el municipio de Playas de Rosarito, la vista al mar con la isla de El Muerto queda interrumpida por las ruinas de una estructura que, según el título, fue de utilidad para almacenar el mineral metálico extraído de Baja California durante la segunda mitad del siglo XIX.¹⁴⁴ Las rocas que componen el almacén parecen ser del mismo tipo y constitución que las

¹⁴⁴ Véase: Lawrence (2007).

rocas erosionadas encontradas en los alrededores. Ya sin la cubierta, la construcción consta de dos paredes transversales casi completas, pues incluso conservan la forma en dos aguas para el techado, de otro material, y quedan, además, porciones del resto de las paredes. Es probable que la edificación estuviera dividida en dos partes: hay un espacio entre el trozo de almacén que sigue relativamente en pie y la parte de atrás, con apenas rastros de la pared. Su ubicación en la costa bajacaliforniana responde posiblemente al acercamiento del material extraído para trasladarlo por vía marítima.

El autor de la vista fotográfica consideró la inclusión tanto del almacén, como de la isla, los cuales corren a lo largo de la costa y el mar como vestigios del caminar del tiempo que desgasta las hechuras humanas y orográficas.



Figura 19. Howard E. Gulick, 1952-05-23, *Rear view, Mission San Javier.*

La vista mostrada en esta imagen de 1952 va en un sentido cercano a la contrapicada,¹⁴⁵ colocando de manifiesto la grandeza de una construcción que, pese al tiempo transcurrido desde su emplazamiento, se mantiene en pie. Situación extraña en un entorno en el que todo producto humano parece estar habitado literalmente por los despojos de un pasado de influencia religiosa. Otra cosa se hace notar en la fotografía: no es tan común presentar la vista de aquellos espacios de culto, como en el presente caso, observándolas desde su parte posterior. En realidad, es una vista sobre todo que muestra el costado oriente del recinto. Pequeñas casas son observadas en la parte frontal del lugar, las cuales corresponden al pueblo de San Javier.



Figura 20. Gulick, Howard E., 1961-04-27, *Aerial view of San Javier*.

Caso contrario a la anterior imagen, en *Aerial view of San Javier* el punto de vista considerado por la fotografía está en picada, ocasionando que la inmensidad de la obra humana sellada en aquélla quede reducida al plano de lo insignificante a causa de las inabarcables montañas

¹⁴⁵ Contrapicada y picada son dos perspectivas visuales para representar el espacio. La primera, surgida desde las pinturas y grabados en globo en el siglo XIX y la segunda en el quehacer de la fotografía.

que rodean el valle en el que se encuentra la misión, con la vecindad de polígonos parcelados de tierra preparada para el cultivo y al menos una docena de casas que conforman el pueblo.

Esta imagen es una de las diecinueve fotografías aéreas que se encuentran en los archivos Gulick. Tres de ellas corresponden a las vistas hacia esta misión de San Javier; del resto de las fotografías tomadas en vuelo, se cuentan avistamientos sobre todo de márgenes e islas bajacalifornianas. No hay otro elemento del ambiente bajacaliforniano que el autor haya sondeado por tierra y por aire y además en la misma fecha.



Figura 21. Howard E. Gulick, 1961-04-18, *From divide on road to Santa María, new road in middle distance, Punta Final on Gulf.*

La escena muestra una porción de la carretera nueva —en aquellos tiempos— que parece dirigirse hacia el Golfo de California. No obstante, ésta se pierde entre las ondulaciones del terreno desértico, entre las franjas de arbustos xerófilos. La ruta completa para llegar a aquel horizonte no es clara, pues en lo patente visualmente “los caminos son largos y los horizontes amplios” (Premiyak, 2019). Gulick genera rumbos y distancias para recorrer la península, van aumentando

sus expectativas sobre el camino por recorrer. El camino que plantea Gulick en estas imágenes se acompaña de las palabras de Fernando Birri: “la utopía está en el horizonte, y si está en el horizonte yo nunca la voy a alcanzar, porque si camino diez pasos, la utopía se va a alejar diez pasos, y si camino veinte, la utopía se alejará veinte pasos más allá. Jamás, nunca la alcanzaré, ¿para qué sirve?, para eso, para caminar” (Gutiérrez-Álvarez, 2018).



Figura 22. Howard E. Gulick, 1954-04-23, *San Ignacio*.

Esta vista panorámica abarca una amplia extensión observable. En el primer plano se sitúa el poblado de San Ignacio, que debe su nombre a la Misión jesuita apenas notoria por estar rodeada de frondosas palmeras. El suelo de éstas es de xerosol —tal como aparece la superficie sobre la que se ubican algunas construcciones habitacionales e industriales y en los alrededores del valle—. Asimismo, existe un escurrimiento hidráulico superficial del río San Ignacio, que beneficia a los cultivos de palmas datileras y a un pequeño polígono con algún tipo de sembradío de temporal.

Lo que se destaca en la fotografía fue la habilidad del Pueblo de misión de San Ignacio para adaptarse y prosperar en un entorno adverso de origen, desde su fundación en el siglo XVIII, hasta la fecha.



Figura 23. Howard E. Gulick, 1959-04-24, *Highway on the Rumorosa grade*.

La vista mostrada se enfoca en los enormes cúmulos de rocas aglutinados en una de las paredes de la carretera. La vía parece de reciente construcción, pues las orillas están impecablemente delineadas y las barras de contención no registran huella de algún percance. Las rocas asemejan estar talladas, conformando una sola masa que fue consentida por los constructores del camino para permitir el tránsito, de lo contrario sería por demás peligroso el paso por aquel tramo. El transporte de carga en marcha parece circular casi sobre la línea divisoria de los carriles a pesar de tratarse de una curva de la carretera; quizá el conductor no confía demasiado en la pendiente peñascosa. Afloramientos de granito (INEGI, 2001).



Figura 24. Howard E. Gulick, 1960-04-12, *Camp two miles west of Portezuelo de Jamau.*

El tema de esta fotografía es una familia acampando. La reunión de varios de sus miembros parece indicar el momento de consumir los alimentos bajo un techado improvisado para resguardar la mesa y otros víveres. El ambiente frío, matinal, es evidenciado por las nubes de cirros trasladándose por encima de la región montañosa que resguarda el entorno. La vegetación que compone la escena está formada por bosques de coníferas y encinos entre matorrales.

Gulick dedicó varias fotografías de su archivo a retratar el viaje de Semana Santa con la familia Kensler con al menos una decena de fotografías. Hay otras escenas donde las actividades que realiza la familia durante aquel viaje son con mayor cercanía, por lo que el rescate visual de la convivencia también fue relevante para consignar.



Figura 25. Howard E. Gulick, 1955-08-28, *Hotel Montemar in Ensenada*.

Howard Gulick retrata en esta fotografía un momento quizá cotidiano dentro del hotel: la interacción en el área de la alberca. La oficina de administración del hotel se encuentra del lado izquierdo, con sus salidas hacia la alberca en forma de medio círculo. Hay un camino ascendente que lleva hacia la alberca, limitado por el corredor de jardineras y el área de descanso con sillas y mesas. Terminando las jardineras, al lado de una luminaria, se encuentra una mujer mayor. No parece estarse escondiendo, pero mantiene su distancia de la orilla. Ella está mirando a las personas que se encuentran nadando, probablemente cuidando al niño que está sumergido, junto a otra forma irreconocible que podría ser un plástico inflable o alguna otra persona salpicando agua. En el otro extremo de la alberca se muestra un adulto en pleno salto para sumergirse. Es notoria la poca concurrencia de la piscina, que cuenta con protección de barandales para evitar la caída de las personas en su sección más alta y un discreto enrejado que permite algo de intimidad en el lugar en su separación de la avenida para así evitar la intromisión de personas ajenas al hotel.



Figura 26. Howard E. Gulick, 1957-04-17, *Presidents house, La Paz.*

Una casona construida en el área costera, llamada Caimancito al norte de la ciudad de La Paz. Sus dimensiones son poco comparables con algún otro inmueble que se haya mostrado hasta el momento. Se desconoce el número de niveles con los que cuenta, aunque es posible identificar el mirador con techo de dos aguas y un andador interno distinguible por sus portales. Las construcciones más cercanas son un par de casas detrás de la casona. También parece haber un camino aplanado y delimitado por arbustos ordenados en las orillas; éste conectaría la casa con el mar. Posiblemente fue ocupada por el presidente en turno, Adolfo Ruiz Cortines.

A pesar de que la casa no estaba resguardada con algún tipo de enrejado para privar el paso hacia la misma, Gulick mantuvo su distancia para realizar la fotografía. -Sólo dejando como evidencia una notable diferencia con las casas de otros habitantes originarios peninsulares pues, en este caso, sólo se trataba de una casa de descanso.



Figura 27. Howard E. Gulick, 1958-03-01, *Ensenada*.

En esta época, el puerto de Ensenada ya contaba con un importante movimiento económico por tierra y por mar. Inmuebles particulares e industrias se concentraban en una sección costera, de planicie y pendientes. No parece un sitio turístico, sino más bien un fondeadero industrial. Pequeñas y grandes embarcaciones se arremolinan en su paso por el puerto, las cuales transportan mercancías. La rada se encuentra al interior de un área montañosa divisada en la lejanía.



Figura 28. Howard E. Gulick, 1958-11-28, *End of possible road, 1 mile north of canyon mouth in Miramar Canyon.*

“Fin del camino posible”, camino sin concluir donde la falta de ruta pudo provocar el extravío de Gulick entre las masas montañosas. En ese final obligado, se llega a un punto inexistente, a una nada de donde se tiene que regresar por donde se llegó, tal como hace Gulick en la imagen: fotografía el término de la vía, con su todoterreno ya de vuelta. Probablemente no funcionaría el trayecto planteado para la carretera, o quizá los costos para su definición y conclusión eran elevados en aquel entonces, por lo que se postergaron. Otra opción es quizá la confusión del propio autor al advertir un camino antiguo que en aquel momento no tenía trazo alguno ni estaba en planes



Figura 29. Howard E. Gulick, 1958-05-01, *Descanso, an agricultural community*.

Descanso parece tratarse de un rancho apacible, dividido por un camino que termina en un punto de fuga al centro de la imagen. Se encuentra cercado por algunas ramas angostas para evitar la intromisión de los transportes dentro de las dos secciones visibles: a la derecha, el campo abierto con el ganado vacuno, que se posa en alrededor de una casa; del otro lado una casa, más cerca, probablemente mire hacia la tierra cultivada que se distingue hacia un primer horizonte donde se ubican al menos otras dos casas instaladas antecediendo a las formaciones rocosas de domos de material reconocido como esporádicos horizontes de yeso (INEGI, 2001). Detrás de éstos, un tercer horizonte caracterizado por el mar.



Figura 30. Howard E. Gulick, 1955, *Punta Asunción*.

Una escena de reunión alrededor de un pozo de agua es la que capturó Howard E. Gulick en esta fotografía. Al menos cuatro niños observan cómo un señor da de beber a algunos burros; cinco en total son los que esperan su turno. La única persona atenta a la toma de la imagen es una niña recargada en la orilla del pozo. Un perro negro observa a la distancia, junto a las huellas en la arena de un transporte. Poco falta para la orilla del mar. Subiendo por la loma, se observan también las pisadas de los burros y las personas que dejaron en su descenso al pozo. Precisamente ahí arriba se encuentra cercado. Un transporte de color amarillo y un hombre se encuentran alejados del instante central.



Figura 31. Howard E. Gulick, 1961-04-29, *Turtle camp on Laguna San Ignacio*.

Turtle camp, una de las primeras imágenes seleccionadas y, a decir verdad, la última en describirse y analizarse, es quizá distinguible, entre otras cosas, por la precariedad de la vida reflejada, situación quizá más evidente que en el resto de las imágenes mostradas para retratar y para analizar. Es un escenario costero donde la supervivencia es posible gracias al mar y a una de sus especies consumidas. Son evidentes los restos de tortuga ubicados por doquier de la imagen: las pieles colgadas en un tendedero para secarse y los restos de caparazón en la arena, junto a los postes y encima de los tambos son claramente el medio de subsistencia de esta familia, compuesta por dos hombres adultos, de los cuales no es posible mirar sus rostros. Ellos se encuentran alejados del foco de la escena: las personas principales son la mujer y los dos niños pequeños, probablemente sus hijos. En especial, ella y la niña parecen acercarse a un tercer hombre, que quizás se trate de Faustino Pérez. Él porta algo en la mano izquierda y con la otra mano parece ofrecer algo a la mujer.

El momento es muy caluroso. Los niños son los más desprotegidos en la radiación cercana al medio día, quizá. Sus ropas lucen decoloradas. Probablemente haya algo de viento, esto sería reflejado con el ligero vuelo del vestido de la niña.

Las estructuras que les rodean son los postes en i griega. Algunos sólo están enterrados en la arena, sin nada que los haga cumplir alguna función; los otros, forman el tendedero de pieles. Una casa con el techo apenas sostenido, derruyéndose, parece ser el hogar de aquellas personas.



Figura 32. Howard E. Gulick, 1959, *Rancho La Esperanza*.

Mujeres de tres generaciones en un “rancho olvidado”.¹⁴⁶ La fortaleza de la mujer de mayor edad que ni siquiera el sol consigue reducir. La mancha del trabajo arduo. Los pies que aún no sufren. El rancho, el espacio abierto, el suelo arenoso, cactus y cerros a la distancia. La fotografía, ligeramente direccionada hacia arriba, provoca que las mujeres se muestren tan altivas como su voluntad por luchar en un paisaje que las vio nacer y, quizá, morir. Ver una y otra vez esos rostros

¹⁴⁶ Es el término con el que se designa a otra de las fotografías de la misma secuencia de tomas familiar. Fuentes E.

sin tener las palabras suficientes para describir, pero leer que en ellas comienza y termina un paisaje. Una raíz y un fin que conviven y luchan por permanecer.



Figura 33. Howard E. Gulick, 1954-10-02, *Landscape in the Sierra Juárez*.

Es la única imagen de los *Howard E. Gulick Photographs* nominada como un paisaje. El camino vehicular, con margen para el paso de un auto a la vez, es rodeado por arbustos de matorral en flor. Sus tonalidades y volúmenes aleonados confieren un ambiente completamente desemejante del observado a lo largo de la secuencia fotográfica. El autor asume con esta imagen su propia idea del paisaje: tiene que ver con un sentido permanente de la vida al abrirse camino, y así lo demuestran los árboles de pino que emergieron de entre las rocas erosionadas en la pared de la fotografía. A diferencia de las otras escenas que exhibían los autos de espaldas, aquí la dirección del transporte es hacia el fotógrafo: el viajero proviene del paisaje para concluir su itinerario, culminando el momento imaginativo del sentido del paisaje andado.

Para Gulick, el resto de las imágenes no figuraban como paisajes de modo oficial, como en el caso de la presente imagen; no obstante, ésta puede ayudar a conciliar el paisaje total de las

escenas mostradas, sin justificar a todas las anteriores, sino más bien las impulsa a generar la comprensión de un paisaje dinámico y que persiste en defensa de la vida peninsular.

3.3 Idealizar el ensamble de las imágenes

Rechazando la copia de una secuencia o trayecto dado por un origen ordenado de la vida transcurrida en las diapositivas archivadas, se propuso, en lugar de eso, apelar a la idealización de un camino trazado en las páginas de esta investigación. La expresión del movimiento visual sacudido en algunos momentos por escenas de enfrentamiento del viajero con inquietantes tramos para atravesar deja fuera la transformación de Baja California durante el siglo XX, pero evidencia los motivos de viajar de la época al constar en los registros geográficos pretéritos el distintivo por el que “antes, el camino del viaje era hacia tierras incógnitas o poco conocidas; el relato moderno se refiere al desplazamiento y la diversidad” (Peset, prólogo a Bernabéu, 1994).

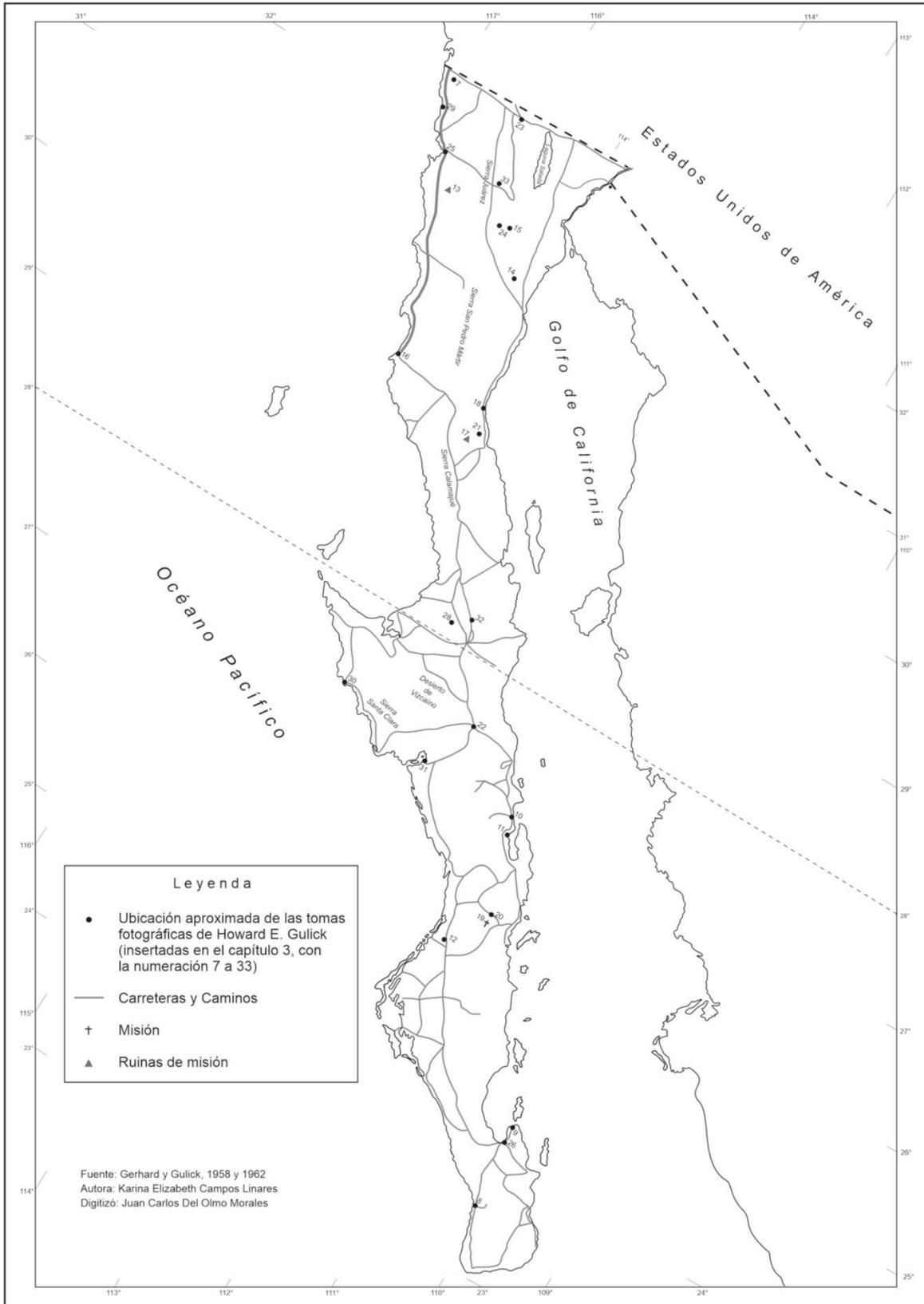
El impulso por acercarse a las “tierras incógnitas” fue patente en los viajes marítimos del siglo XVI al XVIII; en cambio, la impronta del *desplazamiento* y la *diversidad* fue adoptada por el autor de las fotografías y está presente en este repertorio de las imágenes, como respuesta a una intuición derivada de la observación que motivase un transitar sin procurar responder a un orden dado por la lógica del resguardo del archivo (Figura 34). Tampoco por la disposición temporal o espacial rigurosa, sino más bien por un trayecto que invita a sumergirse en las representaciones del paisaje fuera de los parámetros de los desenlaces marcados por un ritmo investigativo, como el generado por la presencia de lugares y tiempos transcurridos sin alteración, y más bien marcados por el entramado que implicó ver en su totalidad el repertorio de imágenes de Gulick para poder conectarlas en un sentido que cubriese una historia consistente, primero, en la presentación del autor de las imágenes que comienza su viaje idílico por unas vistas poetizadas y delicadamente

descubiertas; el desplazamiento, en todo caso, es afín con el “posicionamiento de una mirada en un lugar que no es el suyo” (Zusman, Lois y Castro, 2008, citadas en Fernández, 2017, p.55).

De este modo, el trayecto de lectura de los paisajes internos de las imágenes puede estar idealizado, mas no las fotografías como objeto, ya que no han sido modificadas o intervenidas en ninguna circunstancia. Su lectura sugiere una composición en simultáneo con el avance horizontal de quien va leyendo un libro y se acerca a una historia de naturaleza que aprehende la mirada. Es similar a los recuerdos de pedazos de nuestra vida: jamás vamos en orden, siempre hay algo que hace recordar momentos intermitentes y discontinuos, precedidos por buenas y malas imágenes que también pasan por la tijera de la selección cerebral. Estas imágenes son, en efecto, un recordatorio de un viaje peninsular que puede resolverse de una multiplicidad de formas. Todas, perspectivas que modificarían el discurso visual del autor de la imagen, y del operador, en el espectador.

Esa unión de las imágenes que en poco se relacionan secuencialmente de una manera lógica —más que para producir distintos tipos de sensaciones— fue uno de los preceptos de Eisenstein desplegados hace un siglo. Con su desarrollo del montaje, requería de la audiencia que ésta se involucrara emocionalmente con la narrativa de la película, para conectar de forma mental las imágenes yuxtapuestas mostradas en la pantalla, esto haría notar una fuerza inmaterial del cine, o aquello que sobrepasa a lo que contiene el marco de la imagen (Sharp y Smith, 2014, p.1). “Lo que está alrededor del marco es un “invisible” contiguo espacial y temporal que puede, a su vez, entrar posteriormente en el cuadro y actualizarse como una escena/vista... Lo esencial de la película, entonces, no es la imagen enmarcada, sino la que viene entre los cuadros: el corte” (Doel, 2008, citado en *ibid.*).

Figura 34. Ubicaciones aproximadas de las tomas fotográficas, concierto narrativo en el desorden espacial.



Cuando se combina con la mirada móvil de la cámara, el juego continuo de lo visto / lo invisible apunta a las formas en que los principios de la teoría del montaje se extienden más allá de la tecnología cinematográfica. A medida que la cámara se mueve, llevando al espectador en un viaje a través del tiempo y el espacio, el montaje reposiciona continuamente al espectador, uniendo escenas dispares. Esta cámara itinerante emula nuestros propios cuerpos itinerantes. A medida que avanzamos por el mundo, nos enfrentamos a una serie de espacios y puntos de vista fragmentarios, escenas reordenadas, suavizadas y unidas por lo que existe fuera del marco —nuestros pensamientos, identidades, emociones, afectos, experiencias pasadas y marcos internos—, las narrativas de nuestro lugar en el mundo (Sharp y Smith, *óp. cit.*, p.1).¹⁴⁷

Aquellos sentires de las experiencias propias e individuales emanadas no ya de una mirada obtenida del cine, sino de las vivencias de cotidianas, están siempre situadas espacialmente y son obtenidas de las sensaciones consecutivas generadas involuntariamente por el montaje, con lo que éste puede hacer tangible el “espacio” en “lugar”,¹⁴⁸ siendo así que “el montaje permite que se produzca la creación del lugar” (Luckinbeal, 2010, p.19, citado en *ibid.*).

Para los geógrafos, el sentido del espacio es más complejo que la simple extensión natural o la superficie de apoyo de la vida social, más bien “es un dato sensible donde se yuxtaponen zonas repletas de objetos y seres, y áreas que parecen vacías. Se compone de lugares y territorios a los que los hombres otorgan su afectividad; el espacio está compuesto por lugares y territorios con sentimientos” (Claval, 2002, p.34). Asimismo, vivimos el espacio relacionándolo con las imágenes, por medio de representaciones visuales: “prestar atención a éstas puede vislumbrar

¹⁴⁷ “When combined with the camera’s mobile gaze, the continuous play of the seen/ unseen points to the ways that the principles of montage theory extend beyond cinematic technology. As the camera moves, taking the spectator on a voyage through time and space, montage continually repositions the viewer, stitching together disparate scenes. This roving camera emulates our own itinerant bodies. As we move through the world we are confronted with a series of fragmentary spaces and views, scenes reordered, smoothed out, and held together by what exists outside of the frame – our thoughts, identities, emotions, affects, past experiences, and internal frameworks – the narratives of our place in the world”.

¹⁴⁸ El lazo entre el mundo y el lugar, para Milton Santos, pendía de una difusión diferencial de las técnicas, desarrolladas entre la revolución industrial y la revolución tecnológica (cine, fotografía, medios de comunicación y transporte): “se trata de comprender cómo los lugares internalizan los elementos externos. De esta manera, Santos cree que cuanto más se globalizan los lugares, más se convierten en singulares, en el sentido que los componentes que un territorio tiene en un determinado lugar no será encontrado en ningún otro” (Zusman, 2002, p.213).

cómo será la disciplina espacial en el futuro, pues se vuelven más importantes que el hecho mismo” (Thrift, 2008, pp.100-101). Según el mismo autor, Nigel Thrift (*ibid.*), la singularidad del análisis recae en aquellos espacios (“el espacio de la imagen”) convertidos en lugares o en paisajes. Esto parece contrario a la “geografía creativa” de Lev Kuleshov —también un abanderado del cine soviético—. Este concepto “pretende capturar la capacidad de la edición de continuidad para traer a la vista nuevos mundos. Como muchas técnicas de filmación: el tiro de seguimiento; stop-motion, etc., lo que parece retrospectivamente irrelevante, inicialmente estaba lejos de ser obvio y surgió casi por completo de manera fortuita” (Clarke, 2014, p.20).¹⁴⁹

Yuxtaponer espacios y territorios para convertirlos en lugares y paisajes es idealizar el viaje peninsular trayendo a la vista elementos que la imaginación compone a partir de representaciones previas, y eso dependerá no sólo del marco geográfico real, sino de la forma moldeada, producto de su interpretación en el transcurso de las imágenes, lo cual, a su vez, estará marcado por aquello que se desconoce. Después de todo, “si no hay forma sin formación ni imagen sin imaginación, ¿por qué hablar de imágenes reales?” (Didi-Huberman, 2013; *Ibid.*, 2007, p.15): es equivocado pensar que las formas de representación que se han tratado aquí como opciones de mostrar de las imágenes (fotografía, cine, cómic) cargan en sí mismas el peso visual de la realidad.

El no saber, *síntoma* o *pathos*¹⁵⁰ de la imagen, encuentra nicho en la idealización de la unión visual de este archipiélago perdido de diapositivas. No hay forma de unir el rompecabezas exacto

¹⁴⁹ Habla de una doble vinculación del cine y el espacio geográfico: 1. el que considera la selección de las características geográficas como escenarios cinematográficos, y 2. Aquello que vendrá después de la exhibición de la película, o las imágenes geográficas transmitidas, las cuales contribuirán a formas “nuevos imaginarios territoriales colectivos” (Orueta y Valdés, 2007, p.169)

¹⁵⁰ Aristóteles toma como base los tres componentes fundamentales del acto comunicativo, emisor, texto y receptor (con el contexto incluido en el emisor), a partir de los cuales clasifica los elementos de la argumentación que trabajan de forma simultánea: *ethos*, “fundamentado en el carisma personal del emisor (valores)”; *logos* “la lógica argumentativa que emana del propio discurso (argumentos)”, y *pathos*, “se basa en los sentimientos que se intentan activar en el receptor (sentimientos)” (Rodríguez, 2005, p.6) .

y nunca se va a tener la totalidad de la experiencia del paisaje en la imagen: faltamos al recorrido original y al momento de la captura de la fotografía. No obstante, hay una forma de tener, a partir de ello, una visión peninsular, o regional, del paisaje: según Federico Fernández (2014), la escala del paisaje se precisa local, la suma de esas escalas locales sería la región. El lenguaje de las vísceras es lo emocional. Es el carácter sintomático de la imagen (*pathos*).¹⁵¹

Aquello que completa el lector sobre la relación que se puede generar entre dos imágenes, como en el cómic, solamente trae como pistas aquellas imágenes de tiempos y espacios escindidos, y un relato, donde el “único nexo es la temática” (McCloud, *óp. cit.*, p.13). Esto, aunque no responde propiamente al “arte visual secuencial”, como lo expresa el cómic —aunque también hay críticos de que esta característica secuencial le corresponda realmente al cómic, y más bien entendiéndolo como el espacio topológico donde las imágenes se unen provocativamente en la “exploración con la narración inventada y reinventada mientras organizo y reorganizo las imágenes en mi mente” (Dittmer, 2014)—¹⁵² implica, en efecto, la noción de un trayecto por el cual, aunque fuera natural, siempre cambian las perspectivas divisadas, aunque uno se desplace de lugar unos cuantos metros. No existe como tal una secuencia. No hay un ojo abierto y, en seguida, un parpadeo, seguido del ojo, de nueva cuenta, liberado del párpado.

La mirada, completa y otorga sentido a la imagen (Didi-Huberman). A partir de ella se internalizan los elementos de exterior y los motivos que incluyen las categorías, espacio, territorio, lugar, paisaje, dejan de ser conceptos y pasan a ser parte de la esfera de los sentidos, parafraseando a McCloud (1993, p.40): como extensiones de nuestro ser, se animan con la vida que les

¹⁵¹ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 22 de agosto de 2017.

¹⁵² “For me, this insight has animated my research on comic book geographies in that 1 when I see comics I see a topological space composed of images not in sequence but laid alongside or near one another in provocative ways. They invite not so much a reading as an exploration, with the narrative invented and re-invented as I arrange and rearrange the images in my mind to produce a montage that ‘fits’”.

procuramos. Pueden evocar algo más allá de lo visible, tratándose más bien, dependiendo de la herramienta visual, de constituciones que son moldeadas por productos culturales, y tal es el espectro que el paisaje encarna en algunas regiones que, en ocasiones, una suerte de carácter visual tiene por muestra, de nuevo, las filmaciones: “existen películas en las que el paisaje, lejos de ser un escenario, es el protagonista —no declarado—” (Nogué, 1982, p.15, citado en Orueta y Valdés, *óp. cit.*, p.179).

La imaginación conecta lo mostrado en los saltos de las relaciones espaciales poco evidentes en la narración. Esta ficción no es expresa del encuadre sensato de cada fotografía del autor, sin embargo, está presente en el uso brindado en el montaje, algo quizá no tan bien visto, pues “la sensación de estudiar ficciones no convence a los científicos” (Fernández, 2014, p.55). Aunado a esto, las guías de viaje han sido vistas como una herramienta expresa para la esfera de la burguesía, según el pensamiento de Roland Barthes, aspecto que quizá sume una “mala reputación dentro del mundo de los académicos” (Villalobos, 2014, p.43).

Viable es quizá rescatar el final del capítulo atendiendo un punto específico de aquello brindado por el montaje en el cine, aunque adaptado a las páginas, consistente en el relato de la unión entre la “mirada imposible realizada a partir de un dispositivo técnico y formas de narrar y recrear el sentido de la experiencia, sin precedentes” (Mier, s.f., p.38) con la unión de las palabras y las imágenes. Esto puede contribuir a la formación de brechas de la imaginación narrativa (*Ibid.*) intuyendo conexiones, otorgando un sentido al tratar de juntar imágenes y textos para que mutuamente se iluminen.¹⁵³

La interpretación de lo que se puede asir en la idealización del montaje, muestra principalmente, que “todo lo que sea vida y movimiento constituye una evidencia con valor

¹⁵³ Christopher Johnson, en la clase Teoría y crítica de la imagen, Posgrado en Historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 29 de agosto de 2017.

propio” (Millán, 1946, p.1). La imagen, entendida por Walter Benjamin, requiere del montaje para atrapar que “lo que Ha sido y se une como un relámpago al Ahora en una constelación”, *relámpago* como aparición fugaz y *constelación* como fenómeno complejo (Didi-Huberman, 2015, p.20). Asimismo, el paisaje, que no puede existir sin la mirada del individuo (Milán, *óp. cit.*, p.1), es efímero, las perspectivas cambian conforme el trayecto y la posición del espectador, y es probable que la mirada valore unas cuantas tomas de parpadeo selectivas de todo el espectáculo. De vez en cuando arriban a su mente recuerdos catalizados por el paisaje. Se figuran, quizá, recuerdos inexistentes. Las imágenes expresan algo que no hemos entendido completamente.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Linda Báez Rubí, en clase de Teoría y crítica de la imagen, Posgrado en Historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 25 de agosto de 2017.

4. Alcance del montaje en la geografía humana

El contenido de este último capítulo se orienta en retomar las implicaciones de haber considerado la correlación de los conceptos que orientan esta investigación y su aplicación en el conocimiento del paisaje bajacaliforniano: aprehender el significado que tendría profundizar en las opciones visuales y textuales que ofrecen al investigador los archivos digitales de Howard E. Gulick; interrogar los resultados tras mostrar un montaje fotográfico con las diapositivas elegidas y la “secuencia” instalada. Para finalizar, atender la pertinencia de promover el concepto de montaje como agente del paisaje en la geografía.

4.1 El sentido de la imagen en el paisaje

Tal como reconoce Horacio Capel (2016, p.8) acerca de la historia de la geografía y su interacción con otras ciencias, sería un inconveniente estudiar las disciplinas por separado, por lo tanto, es necesario encontrar las relaciones entre ellas en su evolución compartida: “muchas afirmaciones y desarrollos que parecen específicos de una disciplina aparecen simultáneamente en otras, sólo que a veces no se hacen esfuerzos por relacionarlas y estudiarlas de forma paralela”.

Fernand Braudel, en un texto llamado *La larga duración*, se refirió a los círculos disciplinares en las ciencias sociales, los cuales comenzaban a diluirse en el intermedio del siglo pasado: “a pesar de las reticencias, las oposiciones y las tranquilas ignorancias, se va esbozando la instalación de un “mercado común”; es una experiencia que merece la pena de ser intentada en los próximos años, incluso en el caso de que a cada ciencia le resulte con posterioridad más conveniente volverse a aventurar, durante un cierto tiempo, por un camino más estrictamente personal” (Braudel, 2006, p.2). Al parecer no hay marcha atrás en las formas simultáneas de

abordar conceptos con nicho compartido. Este es el caso de la intervención de varias disciplinas interesadas en el estudio de la imagen.¹⁵⁵

Jaques Aumont (1992, citado en González, 2005, pp.84-85), considera que son tres las formas en las que actúan las imágenes en el mundo, “casi imposibles de separarse” ya que pueden operar en más de uno de estos modos: *a)* simbólica: las manifestaciones de orden religioso son las que han acaparado tal aspecto, aunque es una fórmula activa también en las imágenes publicitarias; *b)* epistémica: pese a que los cambios de época han modificado el valor informativo, la información proporcionada por cualquier medio acerca del mundo se traducirá en conocimiento por el receptor de aquélla; *c)* estética: aquí, las sensaciones o *aistesis* que producen las imágenes son originadas dentro de la persona que las contempla.

A la “ciencia de la imagen”, a decir de Peter Krieger,¹⁵⁶ en Alemania se la razona como una “ciencia del espíritu” (Figura 35). Se trata de una metodología proveniente de la historia del arte, pero que amplía el espectro hacia otro tipo de imágenes, tales son sus funciones, por ejemplo, en la política o en la ciencia (para servir al saber científico y a la manipulación); lo cierto es que la imagen funciona como catalizador del conocimiento¹⁵⁷ y funciona también, según Georges Didi-Huberman, como “objeto de montaje, como un no saber y objeto científico”.¹⁵⁸

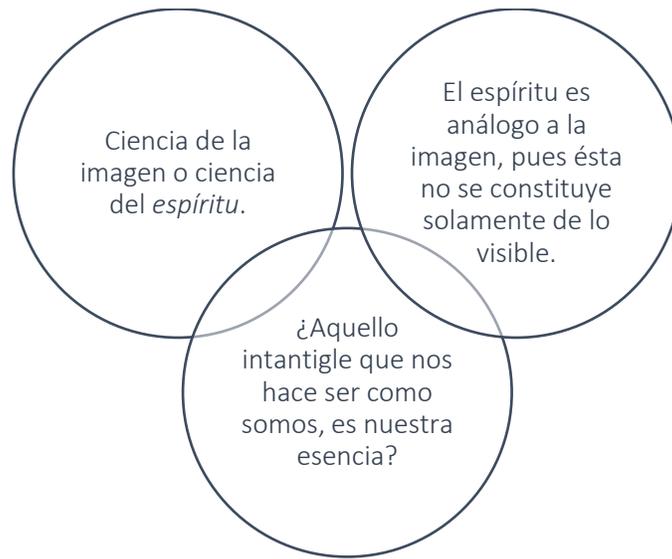
¹⁵⁵ Una fértil investigación esmerada por Omar Olivares Sandoval (2019), inquiera sobre las posibilidades cognoscitivas del arte y la imagen científica, lo cual ha superado por demás el problema todavía atendido aquí de las metodologías y conceptos compartidos por las disciplinas y más bien aboga por una perspectiva donde busca profundizar “sobre el modo en que las prácticas visuales generan conocimiento” por medio de las representaciones del paisaje (*Ibid.*, p.3).

¹⁵⁶ Ver cita 10 de la presente.

¹⁵⁷ Peter Krieger, en la Conferencia *Geoestética del paisaje-conceptos y proyectos*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 30 de agosto de 2018.

¹⁵⁸ A Georges Didi-Huberman (2012b, pp.10-11), a partir de su interpelación sobre “si la imagen ha ampliado tanto su territorio que hoy en día es difícil pensar sin tener que orientarse en la imagen”, le surge la interrogante: “¿acaso nuestra dificultad para orientarnos no proviene de que una sola imagen deba ser entendida a veces como documento y otras tantas como un objeto onírico, como obra y objeto de tránsito, monumento y objeto de montaje, como un no saber y objeto científico? ¿A qué clase de conocimiento puede dar lugar la imagen? ¿Qué clase de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este “conocimiento por medio de la imagen”? Para responder

Figura 35. Al trasluz de la imagen.



Fuente: basado en información expuesta por Peter Krieger.

Si se medita acerca de la imagen en tanto que “ciencia del espíritu”, entonces ésta se encarga de atender los impulsos internos como distinción de una esencia propia.¹⁵⁹ Se podría pensar que en el caso de mirar con esta perspectiva el trabajo fotográfico mostrado, la intuición sobre las inspiraciones internas de Gulick en el reflejo de sus visualidades reconocería, a su vez, unas suposiciones que nunca serán del todo esclarecidas en una investigación cualitativa, perteneciendo así a la esfera del “no saber”.

Para concentrarse en aquello que parecería una contradicción —el no saber y el objeto científico—, Didi-Huberman sostiene que “uno de los grandes poderes de la imagen consiste en

correctamente, habría que reescribir toda una *Arqueología del saber de las imágenes* y, si fuera posible, continuarla con una síntesis que podría titularse *Las imágenes, las palabras y las cosas*. Quizá bastaría, para dar una idea del carácter crucial de tal conocimiento -es decir, de su carácter específico y abierto, debido a su misma índole de encrucijada, de "cruce de caminos"-”.

¹⁵⁹ Por ejemplo, la esencia del paisaje, a decir de Fernández (2017, p.55), radica en un par de “agradables sensaciones” a partir de un observador, la de caminar por un sendero donde quizá esté pensando en registrar aquello que ha visto, y la de pintar, o asentar sobre alguna superficie aquella representación para regresar a su lugar de origen y compartir a otros su impresión; esto ha permitido a los geógrafos contemporáneos tener una mayor comprensión de las diferencias entre los paisajes de diferentes culturas.

producir al mismo tiempo *síntoma* (una interrupción del saber) y *conocimiento* (la interrupción del caos)” (Didi-Huberman, 2012b, p.25). Acudir y tener aproximaciones a las imágenes partiendo del “síntoma” permite, quizá, admitir sus silencios incluidos, aspectos del territorio visual sobre el que es difícil orientarse para hallar las respuestas dentro de las imágenes ya que, en todo caso, el síntoma se localizaría en uno mismo: la entraña del síntoma de la imagen es lo emocional.¹⁶⁰

Dentro de una búsqueda etimológica de la historia anglosajona e indoeuropea de la palabra imagen —*image, imago, picture, weid, eidos, weik, eikos, idea, veo, video, icono*—, Michel Melot (2010) indaga que ésta se refiere, en suma, a una imitación, considerando que un objeto realiza la *representación* de otro o de algo que no se halla presente. Aquí es donde el “síntoma” se exterioriza y la imaginación y la emoción se activan para intentar hacer la representación mental de aquellos vanos que las imágenes portan.

La parábola de la falena es la exégesis de Didi-Huberman¹⁶¹ sobre aquella figura en la que se refugiaba la mente de Aby Warburg “durante sus episodios de locura” (Didi-Huberman, 2012b, p.12). Ésta consiste en representar a la imagen con los rasgos y dinamismos de una mariposa:

La fabricación de la imagen, mediante la observación de la crisálida, que deviene de una emoción de descubrir aquello; la imagen madura —al igual que la mariposa se convierte en *imago*— alza el vuelo, de esto surge otro tipo de emoción. Justo es posible verla en el momento en que bate las alas, gracias a todo lo que ofrece en cuanto a bellezas, formas y colores: así pues, ya no la vemos más que en su agitación. Luego alza el vuelo de manera definitiva: se va. La perdemos de vista, se agrava la paradoja. Su colorido esplendor se vuelve un simple punto negro y minúsculo en el aire. Después ya no se ve nada, o, más bien, sólo vemos el aire. Es una emoción de otra índole.

Uno quisiera seguirla, mirarla. Uno mismo se pone en movimiento: qué emoción. En ese instante, una de dos. Si se es un cazador nato, o un fetichista, o uno se encuentra angustiado ante la idea de perderla, querrá atraparla lo más pronto posible. Se corre, se apunta, se arroja la redcilla: se le atrapa. Es otro tipo de emoción. Se ahoga a la maravilla en un frasco con éter. Vuelve uno a casa y delicadamente clava la mariposa en una tablilla de corcho. La pone bajo vidrio. A partir de ese momento es posible ver con toda perfección el reticulado de las formas, la organización de las simetrías, el contraste de los colores: otra emoción. Pero uno se peca

¹⁶⁰ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 22 de agosto de 2017.

¹⁶¹ Antes que Didi-Huberman, otros autores se empeñaron en observar a las mariposas para conjeturar pensamientos complejos, comenzando por Goethe, en 1796, en un estudio sobre la metamorfosis, y años más tarde establecería él mismo el paradigma del “*momento transitorio* en la imagen”. Ver: Didi-Huberman (2007, p.17).

—muy pronto o después de mucho tiempo, pese a la alegría que proporciona el trofeo, y pese a la frescura, siempre viva, de los colores— que esta imagen carece de lo esencial: de la vida, sus movimientos, su batir de alas, sus recorridos imprevisibles, e incluso el aire que otorgaba un medio para todo lo anterior. La emoción se derrumba, o cambia quizás. Uno trata de compensar con la erudición, se aficiona a coleccionar, compra más alfileres y más tablillas de corcho, vive en medio del olor a éter, clasifica, se vuelve un experto. Uno *posee* imágenes. Puede terminar por enloquecer.

Si no se es un cazador nato y tampoco se desea llegar a ser un experto o poseer imágenes, uno deseará, más modestamente, *perseguir* la imagen con la mirada. Se pone uno entonces en movimiento: otra vez la emoción. Se corre todo el día, sin redecilla, tras la imagen. Admira uno en ella aquello mismo que se escapa, el batir de las alas, los motivos imposibles de retener, que van y vienen, que aparecen y desaparecen al capricho de un recorrido imprevisible. Emociones singulares. Pero el día se termina. Cada vez resulta más difícil distinguir la imagen. Desaparece la emoción. Uno la espera. Nada. Vuelve uno a casa. Enciende la vela que está sobre la mesa y, de pronto, la imagen reaparece. Qué emoción. Uno es casi dichoso. Pero uno entiende enseguida que la imagen no nos quería, no nos seguía, no gira alrededor de nosotros, nos ignora totalmente. Es la llama lo que desea. Es hacia la llama que va y viene, se acerca, se aleja, se aproxima un poco más. Muy pronto arde en llamas, de golpe. Una emoción muy profunda. Sobre la mesa queda un minúsculo copo de ceniza.

No es posible seguir hablando de imágenes sin hablar de cenizas (...) Cada vez que ponemos los ojos en una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que impidieron su destrucción, su desaparición. Es tan fácil destruir imágenes, en cada época ha sido algo tan normal. Lo propio del archivo es su laguna, su naturaleza horadada. Ahora bien, las lagunas son por lo general el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo es casi siempre grisáceo, no sólo por el tiempo transcurrido, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y ardió en llamas. Cuando descubrimos la memoria del fuego en cada hoja que no ardió logramos revivir la experiencia de una barbarie documentada en cada documento de la cultura —una experiencia tan bien descrita por Walter Benjamin en un texto que los fascistas arrojaron al fuego, un texto al que él le daba la mayor importancia y que estaba en proceso de escritura en el momento de su suicidio—. "La barbarie está oculta en el concepto mismo de cultura", escribe Benjamin" (*Ibid.*, pp.14-18).

El mismo autor describe en las anteriores líneas la dialéctica que marca el intersticio entre el aparecer y el desaparecer:¹⁶² anclar el aparecer y al mismo tiempo la fugacidad de esa aparición. No le preocupa el momento en el que la mariposa bate las alas ni cuando no lo hace, sino el momento intermedio y el estremecimiento que le produce a aquel que lo percibe (*Ídem*). En concreto, la parábola de la mariposa circunscribe tres momentos que tratan sobre el conocimiento científico, donde “el saber es ese pensamiento que, en el intento de capturarlo, ya se ha ido”, lo cual se puede disgregar de la siguiente manera:¹⁶³ *I.-* Aquellos que piensan la cosa en sí (la esencia

¹⁶² Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 29 de agosto de 2017.

¹⁶³ *Ibid.*, 22 de agosto de 2017.

de las cosas), 2.-Pensar en los accidentes, el movimiento (batir de las alas), 3.- Otros, que se dejan llevar por la emoción. Todo ello responde a la esfera del quehacer fenomenológico, donde en el sentir y representar los objetos externos estaría determinado el punto de vista perceptivo.

Asimismo, la historia de la cultura occidental se ubica entre la memoria y el olvido (De Certeau, *óp. cit.*, p.18; Didi-Huberman, 2012b, p.40), lo cual también se trata de una paradoja. Desde esta perspectiva, hablar de historia no es buscar en los registros la memoria, sino los puntos y las fugas donde estos mismos se producen.¹⁶⁴ Los indicios de memoria, de montaje y de dialéctica tienen un papel fundamental al revelar que “las imágenes no son ni inmediatas ni fáciles de comprender. De hecho, no están ni siquiera “en el presente” (...) Y es precisamente este hecho (...) lo que las hace capaces de volver visibles las más complejas relaciones de tiempo que inscriben a la memoria en la historia” (Didi-Huberman, 2012b, p.22).

En los momentos en los que es posible posicionarse en la “interrupción del saber”, en el intersticio del *síntoma* de la imagen, las lagunas pueden responderse con el montaje, pues “el montaje (...) es aquello que hace ver” (Godard, citado en *Id.*, 2004, p.204). Así, saber mirar consistiría en la capacidad de distinguir “ahí donde se sufre”, “ahí donde la imagen arde”, “donde hay una crisis no apaciguada, un síntoma” (*Id.*, 2012b, p.26). Nos posicionamos *ante* la imagen, pero no únicamente, pues también se posiciona el cuerpo (*Id.*, 2008, p.34): “el ojo deconstruye y permite que el posicionamiento se convierta en el instante donde nos vemos implicados en la imagen, es el carácter afectivo del pensamiento”.¹⁶⁵

Según Linda Báez (Warburg, 2011, p.31), dotarle importancia al “proceso psicológico de creación” fue para Warburg un aspecto más que relevante para entender su posición activa dentro

¹⁶⁴ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 29 de agosto de 2017.

¹⁶⁵ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 22 de agosto de 2017.

del mundo del arte, en tanto que es un acto de la mente y del organismo: “entre el *asir imaginario* y la contemplación conceptual, se encuentra la acción de palpar el objeto, que desemboca en la siguiente reflexión plástica o pictórica, *a la que se le llama acto creativo (...)* [la cual] genera en el ser humano espiritual conmociones” (Warburg, *óp. cit.*, p.31). Aquí, el autor alemán enfatiza el acto imaginario por encima del de la contemplación, donde el adjetivo:

Imaginario pretende especificar que la acción implica un fuerte componente psíquico característico de cada personalidad. Pero lejos de entender lo imaginario como partícipe del terreno de la pura abstracción mental, es más importante reconocer su presencia orgánica en alguna parte de la masa cerebral, lo cual induce a pensarlo como algo que forma parte de la fisonomía corporal. Casi diríamos que el acto de imaginación (lo imaginable) tiene una presencia físico-orgánica a la vez que psíquica. Vista así, la imaginación se relaciona con una facultad hermana, la memoria, en su calidad de función orgánica. No está de más mencionar que a partir de este postulado warburguiano se inició una reflexión sobre el lugar donde las imágenes se producen; así, se distinguen *grosso modo* hasta hoy, en la Bildwissenschaft, dos tipos de ellas según el lugar donde se inscriben: las imágenes interiores (mentales) y las exteriores (materiales, físicas) (*Ibid.*, p.32).

Tales imágenes exteriores entran en primer lugar en la configuración del *Atlas Mnemosine*, expresamente intencionado como “inventario de impresiones documentables (...) que confrontan los valores expresivos artísticos preacñados con iconografía del pasado o del presente” para conseguir que las imágenes se manifiesten por sí mismas y en relación con otras imágenes, esto fue un fundamento para considerar a la imagen “en su calidad de documento visual” (*Ibid.*, pp.35, 62). Las expresiones emanadas de las imágenes tienen cabida en el individuo en dicho proceso “psicofisiológico”, el cual tendrá como resultado el *Denkraum*, o espacio de reflexión sobre aquellos elementos iconográficos (*Ibid.*). La fotografía como técnica no fue el objeto de estudio de Warburg, pero le sirvió como proceso para los tableros de imágenes de Mnemosine: “su interés no es en las cualidades formales de la fotografía, sino su disposición; pero, a su vez, sin fotografía el Atlas no hubiera sido posible, porque es el vestigio de los paneles”.¹⁶⁶ Las imágenes exteriores

¹⁶⁶ Christopher Johnson, en la clase Teoría y crítica de la imagen, Posgrado en Historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1 de septiembre de 2017.

se “reaniman” y opera la movilidad con la búsqueda de las conexiones entre las imágenes, en eso consiste el Atlas Mnemosine.¹⁶⁷

Para Christopher Johnson, investigador de textos en The Warburg Institute, conocer la teoría de Aby Warburg sobre el movimiento de las imágenes da ventajas intelectuales, pues su obra e intereses desarrollados, o apenas trazados, están siendo analizados por un número creciente de investigadores en todo el mundo.¹⁶⁸ En el mismo sentido de relevancia de temas, Joan Nogué señala: es un tiempo sin precedentes sobre el razonamiento hacia el paisaje (Nogué, 2010, p.123). La imagen y el paisaje, en pocas palabras, son conceptos impostergables y cruciales para el momento actual en un panorama en el que el mundo mismo es la “multiplicidad de imágenes”,¹⁶⁹ o un montaje de imágenes y de tiempos (Didi-Huberman, 2015, p.219).

Las formas de “movilidad” de lo visual dentro de la geografía son comprendidas por Denis Cosgrove (2008, p.5) como una “visión geográfica”, o el proceso que rebasa al propio acto ocular para el registro del mundo externo, recapacitando más bien sobre la enorme posibilidad de imaginar, crear y proyectar imágenes asumiendo dos sentidos: lo “visto”, o aquello que se atestigua, y las “geografías imaginadas”, o la transmisión de ideas, miedos y esperanzas a través de las imágenes. En este tenor, “la imagen —advierde Georges Didi-Huberman— es algo muy distinto de un simple corte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios

¹⁶⁷ *Id.*

¹⁶⁸ Otra de las razones para conocer con mayor profundidad el proyecto creativo de Warburg, gira en torno a su meticulosidad intelectual y a los recursos con los que cuenta, pues según el investigador de textos Christopher Johnson, aquél “reduce su argumento a la evidencia gráfica disponible: todo lo que cita se basa en un archivo, sin soltar ideas al azar” *Id.*

¹⁶⁹ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 5 de septiembre de 2017.

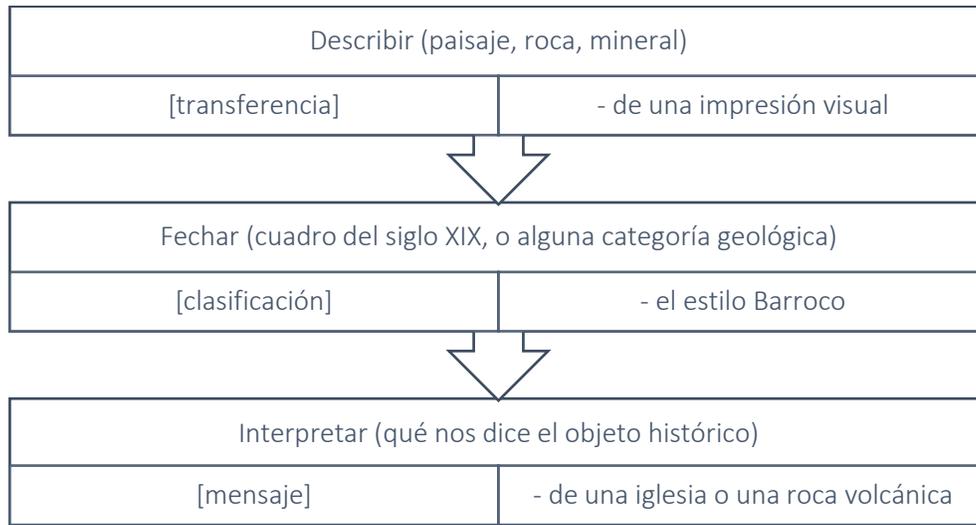
—fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí— que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar” (Didi-Huberman, 2012b, p.42).

Dichas perspectivas para conocer un poco mejor lo que implica la imagen impulsan a aprender a mirar, en tanto que “la capacidad de mirar no es algo dado; mirar implica esfuerzo” (*Ibid.*, pp.26, 30 y 33). Este esfuerzo fue concebido en el ámbito científico para describir, contextualizar y evaluar construcciones visuales conformadas en diversos ámbitos que exigen, al menos desde el siglo XVIII, percibir e imaginar. Tanto las humanidades como las ciencias, en sus inicios, proponían técnicas básicas equivalentes (Figura 36).

Atendiendo como hasta ahora la centralidad de la vista como suministro que posibilita captar las imágenes del exterior y ser asimiladas por el organismo del individuo, mirar la imagen del paisaje requiere, entonces, de elementos fisiológicos y psíquicos: aparece en la imagen a partir de la acción del mirar lo que “se ha ido” (síntoma, o vuelo de la mariposa, de Didi-Huberman) y el “asir imaginario” (de Warburg). Pero ¿cómo convertir ese aparecer en conocimiento espacial o, más específico, del paisaje? Dicha complejidad requiere de una visión integral y transdisciplinaria con un interés común, pues ver y entender la información que revela la imagen del paisaje es “información muy valiosa”;¹⁷⁰ así, nuestra imagen —no en el sentido de imagen propia (la que uno tiene de sí mismo), sino que procede de uno— es un filtro cultural para entender un paisaje. En otras palabras, la imagen resultante de mirar la otra imagen del paisaje viene condicionada por el tamiz formativo del cual proviene el sujeto. Sobre todo, al paisaje se le da un sentido a partir de lo que vemos y lo que imaginamos al implicarnos en la imagen (*Id.*, 2012b, p.33).

¹⁷⁰ Peter Krieger, en la Conferencia *Geoestética del paisaje-conceptos y proyectos*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 30 de agosto de 2018.

Figura 36. Orígenes compartidos en las técnicas de las ciencias y las humanidades.



Fuente: basado en la información expuesta por Peter Krieger.¹⁷¹

El paisaje es una categoría que permite entender a la imagen desde su armazón pictórico-visual: “sin las imágenes la historia cultural de la humanidad no podría concebirse, puesto que precisamente la imagen es capaz de suplir descripciones y explicaciones complejas de objetos y contenidos, o bien, complementar expresiones verbales para lograr un sentido más completo y unitario” (Báez, 2010). El pasado común de la imagen y del paisaje se refuerza rescatando el sentido de las prácticas de las primeras representaciones humanas, constituidas éstas por grafías abstractas y simbólicas, siendo más tarde modificadas por un sentido de copiar con fidelidad la realidad (*Id.*; Maderuelo, 2009). Pese a la relevancia de aquel pasado mimético, no se busca aquí su retorno, sino echar un vistazo retrospectivo (o “a contrapelo de la historia”, en palabras de Walter Benjamin) donde la imagen debe interpretarse, sujetando su esencia, y la esencia misma del sujeto que la mira y la pone en movimiento. En la geografía, dicha propiedad recae en el paisaje, pues éste, al permanecer hasta hoy en día ligado a su sentido representacional, mantiene la alianza de las unidades ambientales y culturales (Fernández, 2014, p.73).

¹⁷¹ *Id.*

El tópico del paisaje sería, desde los primeros años de la geografía moderna, la figura retórica que reuniría una noción (la idea) y un lugar (el espacio), para componer una “impresión total del paisaje”¹⁷² de Humboldt:

La imagen del paisaje era aquí una suerte de palimpsesto en el que se conectaban las capas de la geología, la historia y los estereotipos americanos, la teoría científica y el registro empírico, la épica el descubrimiento y los rasgos físicos del lugar. Esta técnica para desbrozar sentidos amplios y complejos por medio de la imagen paisajística sería indispensable para la cultura científica decimonónica” (Olivares, *óp. cit.*, p.23).

Un siglo más tarde, dentro de la geografía humana, la geografía histórica y la geografía cultural, el estudio del paisaje florecería como una de las aristas de indagación más promisorias, desde sus dos perspectivas: como transformaciones espaciales a lo largo del tiempo, para la primera, y la identificación y marco de los rasgos culturales para la segunda. Arguyen en sus formas ontológicas a una “complejidad de la imagen” mediante la “investigación iconográfica” sustentada en los mapas antiguos o las escenas de paisajes que tienen como origen el trabajo de campo y la investigación de gabinete, para ser interpretadas por los geógrafos en la dialéctica del pasado y el presente (Mendoza y Busto, 2010, pp.133-140).

A principios del siglo XX, el geógrafo estadounidense Carl Sauer sentó las bases sobre las que trabajarían el espacio ambos enfoques de la geografía, analizando cómo se muestran las expresiones naturales de la cultura en el paisaje (*Ibid.*, p.133): en la temporalidad histórica de los viajes dentro de su actividad como investigador, Carl Sauer realizó numerosos viajes a México entre las décadas de 1920 y 1960, visitando en repetidas ocasiones los estados de la península entre 1926 y 1949, en los que realizaba observaciones de campo, revisión de archivos, reconocimiento de zonas arqueológicas y el origen del hombre en América (*Ibidem.*). Precisamente, manejó el concepto de “reliquias culturales” como designio de elementos del pasado que de alguna manera

¹⁷² Peter Krieger, en la Conferencia *Geoestética del paisaje-conceptos y proyectos*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 30 de agosto de 2018.

dejaron rastro para ser contrastados en esa época, tales como las “ruinas de asentamientos, las líneas de comunicación, los bosques, el cambio de los sitios locales, las zonas activas y las migraciones internas de habitantes y sus bases productivas” (*Ibidem.*). Por su parte, Donald Meinig, otro geógrafo estadounidense que contribuyó en las investigaciones de la geografía cultural se vio interesado en las formas y patrones espaciales naturales y culturales con injerencia de las escalas y considerando como primer elemento de “contexto fundamental a la Tierra y sus cualidades básicas, donde la clave, para él, son los paisajes simbólicos que contienen el *carácter cultural y el cambio histórico*” (Meinig, 1992, citado en *ibidem.*).

Tanto las “reliquias culturales”, como los “paisajes simbólicos”, se encuentran presentes en las fotografías de Howard E. Gulick: la presentación del montaje (Figura 7) muestra a la carretera como el cuerpo de la articulación territorial y como circuito también que ayuda a *conocer* elementos del entorno bastante alejados entre sí, impulsa la marcha, cada kilómetro intenta generar sentido del paso por delante, asir con la mirada y la cámara cada espacio que va adquiriendo nuevas formas; en la carretera que Gulick hace mirar, él mismo busca conocer, pero sólo puede ver una pequeña parte del camino; el simbolismo aquí se manifiesta en lo que no se muestra pero se hace aparecer —considerando esto desde la pauta que ofrece Didi-Huberman—, es como el conocimiento: sólo muestra un poco de información para poder asir, recapacitar y quizá fijar en la memoria. Las reliquias culturales no son más fáciles de distinguir, pues lo obvio sería atender las obras humanas de larga data (Figuras 13, 17, 18, 19, 20, 22) pero, por su parte, lo más importante que ha sobrevivido al paso del tiempo son “*los pueblos*” (Figuras 29, 30, 31, 32), entendido esto como “aparecer político” el *aparecer de los pueblos* (De Certeau, *óp. cit.*, p.20; Didi-Huberman, 2014, pp.22-23):

Hannah Arendt acudió a cuatro paradigmas: rostros, multiplicidades, diferencias e intervalos. *Rostros*: Los pueblos no son abstracciones, están hechos de cuerpos que hablan y actúan. Presentan, exponen sus rostros. *Multiplicidades*: (...) multitud sin número de singularidades -movimientos, palabras, acciones-, cuya síntesis

no podría hacer ningún concepto. Por eso no hay que decir “el hombre” o “el pueblo”, sino, en verdad, “los hombres”, “los pueblos”. La política -dice Arendt-, se basa en un hecho: la pluralidad humana (...)

El aparecer político es pues una aparición de diferencias: “La política se ocupa de la comunidad y la reciprocidad de seres diferentes (...). En definitiva, pensar la comunidad y la reciprocidad de esos seres diferentes equivale, por lo tanto, a pensar el espacio político como la red de los intervalos que empalman las diferencias unas con otras:

“La política nace en el *espacio-que-está-entre* los hombres, y por consiguiente en algo fundamentalmente *exterior-al* hombre. No hay, pues, una sustancia verdaderamente política. La política nace en el espacio intermedio y se constituye como relación. (...). La política organiza de entrada a seres absolutamente diferentes, considerando su igualdad relativa y haciendo abstracción de su diversidad relativa”.

Planear entonces la exposición de los *pueblos* -o la exposición en cuanto paradigma político- equivaldría a embarcarse en lo que Aby Warburg llamaba con tanto acierto una iconología de los intervalos, una exploración del “*espacio-que-está-entre*” (*Zwischenraum*), el espacio por donde pasan y se constituyen las relaciones entre las diferencias en un conflicto permanente entre *monstra* y *astra* o, como decía Walter Benjamin, entre “barbarie” y “cultura”. Conflicto en el que se cuenta, como en un perpetuo nuevo montaje de los espacios y los tiempos, toda la historia trágica de la exposición de los pueblos (Didi-Huberman, 2014, pp.22-23).

Los discursos de ambos geógrafos, Sauer y Meinig, y estas representaciones, al fin y al cabo políticas en tanto que son marcadas por intersticios donde se consuman las relaciones espaciales de “los pueblos” (*Ibid.*), son, además de coetáneos, dotadores de sentido de las motivaciones que se hallaban inmersas en un contexto histórico que se destacó por reconocer una realidad geográfica de México de larga duración, aquella en la que “las permanencias o supervivencias se dan en el inmenso campo de lo cultural” (Braudel, *óp. cit.*, p.9). No obstante, también se puede decir que la producción de imágenes en general se abona a otro tipo de agenciamiento político: “lo que se pone en crítica ahí es cómo se suscribe una crítica de la imagen”.¹⁷³ Dicho esto, las fotografías de Gulick marcan igualmente un lapso de la posguerra (Figuras 15, 16, 23): no hay evidencia de la destrucción por motivos de beligerancia mostrada en sí en los encuadres, pero los rasgos del

¹⁷³ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 31 de octubre de 2017.

territorio captados contienen elementos claros de tensión política, tales como las carreteras y su origen de cooperación mexicana con los EE. UU en plena Segunda Guerra Mundial.¹⁷⁴

4.2 Reminiscencia de los archivos fotográficos de Howard E. Gulick

Investigar imágenes para encontrar la relación entre ellas, dependiendo de la dinámica en la que se pretendan desarrollar, y su relación con la geografía, puede insertarse en el terreno de la imaginación espacial. En la disciplina existen diversas formas de relacionarse con las imágenes, una de ellas es atendiendo las fotografías del paisaje. Al aterrizar estas imágenes en su contexto temporal y cultural, se prioriza el universo de los paisajes tangibles, modelando lo que en un primer momento fue su teorización abstracta. Este énfasis temático de los viajes a la península no versa a profundidad sobre el sentido del viaje en sí mismo, pero el archivo consultado y tratado surge de un desplazamiento también de tipo descubridor, notablemente más apreciativo del paisaje que los primeros exploradores extranjeros del siglo XVI, en otras circunstancias y obedeciendo a otros propósitos.¹⁷⁵

El viaje de las imágenes en el paisaje creado produjo un solo punto de vista de la relación espacial con el montaje y, aunque suene redundante, también se producen otras imágenes; todo depende de la finitud del proceso, pues el evento presente no da oportunidad de montar y

¹⁷⁴ Los paisajes de la guerra son otra visión estructurada alrededor de los conflictos bélicos como imagen, responsables de la rápida modificación de los espacios “culturales”, que ha merecido múltiples esfuerzos de análisis. Ver: Mier (1995).

¹⁷⁵ *La filosofía de las técnicas*, como definió Milton Santos a la geografía, atañe a las herramientas de conciliación entre la naturaleza y la sociedad, como “la expresión del trabajo, ellas reúnen el espacio y el tiempo, por lo tanto, a cada lugar corresponde, en cada momento, un conjunto de técnicas e instrumentos de trabajo” (Santos, 1996, pp.44,46, citado en Zusman, 2002, p.212). Así, es posible segmentar la marcha de la modernización atendiendo el desarrollo de las técnicas con periodizaciones realizadas por Santos: el curso que correspondería con el desarrollo de la fotografía sería el período industrial (1750-1870); la fabricación de automotores, el inicio del montaje en la producción y en el cine, sería el comprendido entre 1870 y 1945, después de ello estaría el período tecnológico, enmarcados a su vez por las etapas de la revolución industrial y la revolución tecnológica (*Ibid.*).

desmontar en más ocasiones el archivo. Entre estos sentidos del singular y el plural iconográfico y procesual, la relación con el montaje se vuelve una suerte de interpretación (o la forma, quizá subconsciente de “escuchar” a las imágenes) – producción (la forma de mostrar) – interpretación de lo mostrado. Siendo favorable esta relación, quizá estas dispositivas apliquen para agitar la interacción conceptual, pues, como asegura Didi-Huberman “hay imágenes que fijan conceptos; otras, los ponen en movimiento”.

Si para convocar a una crítica de la imagen se necesita contar con imágenes críticas,¹⁷⁶ tal vez en el vuelo de la mariposa de las fotografías de Gulick se halle algo parecido; sobre todo encajan, acerca del archivo, con el referente menester de Didi-Huberman:

Es un *archivo de imágenes heterogéneas* que resulta difícil manejar, organizar y entender, precisamente porque su laberinto está hecho tanto de intervalos y de lagunas como de cosas observables. Intentar una arqueología es siempre el riesgo de poner, unos junto a otros, fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados por lagunas. Ahora bien, ese riesgo tiene dos nombres: *imaginación y montaje* (Didi-Huberman, 2012b, p.20).

La potencia de las imágenes de Gulick está en la necesidad de hacer *Mnemosine*, aunque, hay que decirlo, una memoria un tanto contradictoria, pues, por una parte, pondera paisajes destacables, busca mostrar aquello que ha encontrado, localizar lectores del paisaje —en el completo sentido— interesados por las imágenes para llevar a cabo un esfuerzo visual de comprensión, producción y rescate de aquello que significó Baja California: un espacio de la imaginación y de la materialidad del movimiento representado por los habitantes itinerantes de antaño, “los pueblos” exterminados del paisaje. La memoria se establece en la escritura como “lugar en donde pueden aparecer todos aquellos que nunca han sido mencionados”.¹⁷⁷ Argumenta Didi-Huberman que “los pueblos siempre están expuestos a desaparecer: subexpuestos en la

¹⁷⁶ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.

¹⁷⁷ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 22 de agosto de 2017.

censura o sobreexpuestos a la luz del espectáculo” (Didi-Huberman, 2014, p.11, 14). Devolver su figura escrita a los ojos de los demás y de nosotros mismos es reintegrarlos a la imagen (*Ibidem.*). Expuestos, pero no íntegramente mostrados: sin mencionarlos. Así es como Gulick hace una diferencia entre los integrantes de la familia Kensler —evidentemente extranjeros— (Figura 24) y las familias paisanas fotografiadas, sin nombre o apellidos, con imágenes nombradas únicamente por el lugar (Figuras 31 y 32). Para los segundos, según Walter Benjamin, la construcción histórica está dedicada a su memoria (*Ibid.*, p.9). De Certeau (*óp. cit.*, p.16), por su parte, coloca también el acento en este punto al decir que “aquello que da sentido a la historia es su ofrecimiento de tumbas escriturísticas en la búsqueda del Otro, del pueblo”.

De este modo, la “iconología de los intervalos” de Warburg (*Id.*, 2012b, p.12; *Id.*, 2014, p.23) se haría presente a partir de este montaje temporal, en la presencia de los turistas en sustitución de los pueblos, coligado de origen en las reducciones eclesiásticas y su intercepción para eliminar el linaje de la trashumancia nativa, haciendo de aquéllos los nuevos ambulantes peninsulares (Figuras 25 y 26). La eliminación de los trayectos periódicos naturales practicado por los ancestros de estos pueblos coartó el tiempo de la existencia en movimiento en el terreno, pero sus imágenes quedan como un vestigio enérgico. Irónicamente, la península sigue siendo un lugar de paso, esparcimiento y convulsión extractiva de los elementos con algún provecho de explotación. El turista, despreocupado por administrar o permitir la recuperación del entorno utilizado —contario a los antiguos pueblos nativos—, tiene una circulación despejada, con poca oposición, a decir verdad.

Pese a aquella omisión de Gulick (la privación del nombrarles), éste descarta de sus representaciones la constante imagen exotizante (González, 2010, p.268) y estereotipada de los pueblos, otro motivo de exposición para su desaparición (*Ibid.*, p.14). Ellos son la ceniza —como

diría Didi-Huberman (*Id.*, 2012b, p.18) —, poscolonial de las relaciones de dominio y usufructo de las Baja Californias de al menos cuatro siglos. Así, la estabilización en la imagen escrita de las comunidades bajacalifornianas consigna aquí la coacción geográfica impuesta sobre su trashumancia, mermándolos desde los primeros tiempos misionales. Hacia finales del siglo XIX algunos sobrevivieron en las imágenes, ahora conservadas en el Fondo León Diguét, del Musée de l'Homme en París (Darling, 2000, p.181). Éstas generan la noción de que perdura la muerte como hecho inexorable, a la vez que persiste la vida en aquellos rostros de las imágenes de los últimos individuos de cada pueblo fotografiado por Diguét. Después de todo, Walter Benjamin tenía razón cuando designaba a los “archivos de la cultura” como “archivos de la barbarie” (Didi-Huberman, 2014, p.31).

A principios del siguiente siglo, Walter Benjamin aseguraba de la configuración de un proceso de separación de la esfera religiosa en las diferentes obras artísticas existentes, sobre todo la fotografía, abriendo la posibilidad de aumentar su exposición hacia otros ámbitos, esto hizo palpable la distinción de dos procesos en el arte: “el valor de exposición (*Ausstellungswert*) comienza a hacer retroceder toda la línea cultural (*Kulwert*)” (Benjamin, 1938, citado en *ibid.*, p.27). La fotografía y el cine tuvieron acción en este proceso, y tomaron como pauta las hazañas revolucionarias del siglo XIX para no solamente *exponer a los pueblos*, sino mostrar cómo *los pueblos “han decidido exponerse a sí mismos”* mediante las “manifestaciones”, tal como ejecutaron Charles Chaplin y Eisenstein en *Tiempos Modernos* y *Octubre*, respectivamente (*Ibid.*, pp.27-28).

Puede ser que esta “exposición de los pueblos” dé oportunidad para preguntarse cuáles serían otras posibilidades para aprovechar estos archivos. Benjamin habla de una “edad de la imagen” en los años treinta del siglo XX, donde la fotografía “no apunta a agradar o a sugerir, sino a entregar

una experiencia y una enseñanza”,¹⁷⁸ haciendo una crítica a la concepción de la técnica en aquel entonces, donde predominaban los juicios superficiales de la fotografía pensada como arte y elemento creativo (*Ibid.*, pp.26-27).

Una forma sin mirada es una forma ciega. Le hace falta la mirada, desde luego, pero mirar no equivale a ver simplemente y ni siquiera a mirar con mayor o menor “competencia”: una mirada supone la *implicación*, el *ente afectado* que se reconoce, en esta misma implicación, como sujeto. De manera recíproca, una mirada sin forma y sin fórmula no deja de ser una mirada muda. Se requiere la forma para que la mirada acceda al lenguaje y a la elaboración, única vía, a través de una mirada, de “entregar una experiencia y una enseñanza”, es decir, una posibilidad de *explicación*, de conocimiento, de correspondencia ética: debemos pues *implicarnos en* para tener una posibilidad -dándole una forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje- de *explicarnos con* (Didi-Huberman, 2012b, p.33).

En este sentido, aunque dos décadas después de su ejercer fotográfico, la *experiencia* y la *enseñanza* en la fotografía de Gulick en la *Lower California Guidebook* y en los mismos *Papers* se desdoblan y generan una mimesis de investigación antropológica que se contrapone a una intención turística, elemento a la orden del día de las guías de viaje de la pasada centuria. De este modo, su relación con el paisaje tiene viabilidad desde la geografía histórica con cinco aspectos para descubrirlo (Fernández, 2017): caminar, observar, representar, nombrar y regresar.¹⁷⁹ Éstas representan diversas formas de legibilidad y visibilidad espaciales, con alcance en las necesidades e intereses personales de desplazamientos realizados, en el caso de Gulick, por motivos de

¹⁷⁸ Explica Benjamin, acerca de la “experiencia” sobre su vivencia de la Primera Guerra Mundial, que se vuelve fundamental entender que la experiencia no puede develar un campo incondicional de verdad y conocimiento: “Es como si nos hubiéramos visto privados de una facultad que nos parecía inalienable, la más segura de todas: la facultad de intercambiar experiencias. Una de las razones de este fenómeno salta a la vista: la cotización de la experiencia se ha derrumbado. Y parece que continúa haciéndolo indefinidamente. Basta con abrir el periódico para constatar que, desde la víspera, se ha registrado un nuevo descenso, que no solamente la imagen del mundo exterior sino también la del mundo moral ha sufrido transformaciones que jamás se hubieran creído posibles. Con la Guerra mundial hemos visto iniciarse una evolución que desde entonces ya no se ha detenido. ¿Acaso no se había constatado, en el momento del armisticio, que los hombres volvían del campo de batalla mudos -no más ricos sino más pobres en experiencia comunicable? (...) Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvías de tracción animal se encontraba al descubierto en un paisaje en el que ya nada era reconocible, salvo las nubes, y en medio, en un campo de fuerzas atravesado por tensiones y explosiones destructoras, el minúsculo y frágil cuerpo humano” (*Id.*, 2012a, pp.56, 57).

¹⁷⁹ En el Renacimiento, fue lento el proceso de “desdemonización” de ciertas dinámicas miméticas del movimiento humano, sobre todo asociadas al ámbito ritual (experiencias sagradas vividas de forma anímica y corporal, y practicadas por “aventureros impíos de temperamento desenfrenado”) tales como el combatir, caminar, correr, danzar, asir, traer y cargar (Warburg, 2011, pp.33, 57).

exploración, disímiles a los de algunos otros agentes espaciales, tales como el comerciante, el religioso, el guerrero y el expatriado (Cuadro 6).

Cuadro 6. Agentes del desplazamiento y sus acciones en el paisaje.

	Caminar	Observar	Representar	Nombrar	Regresar
Comerciante	Su movilidad tiene como base el intercambio y obtención de bienes fuera de su lugar de origen.	Su paraje de observación y estadía es la plaza. Para llegar a ella simplifica distancias, mejora el rendimiento de su próximo viaje.	Prioriza rutas de mercadeo y posesión de recursos: son los responsables de concretar marcas en el paisaje, como cercas, bardas y fronteras.	Distingue los rasgos privativos del terreno, que calificará como rutas de comercio futuras.	Su marcha consiste en ciclos, por lo que circula siempre con el propósito de abastecerse de bienes y después intercambiarlos.
Expatriado	Camina contra su deseo, porque ha sido expulsado de su país por causas de guerra, epidemias, desempleo, sequía o la persecución política.	En el duelo de la separación del terruño, mira con nostalgia sus nuevos lugares al compararlos constantemente con sus lugares anteriores.	Escribe su nueva vida en cartas y poemas, puede también dedicarse a la pintura, escultura y fotografía atendiendo el paisaje al interior de su hogar.	Utiliza sobrenombres en sus nuevos lugares de residencia, asigna a éstos una seña particular de su antiguo lugar de morada.	Si le es posible volver, cree que a su retorno encontrará su paisaje tal y como lo dejó, pero lo segundo no sucede. Ese paisaje de añoranza le da cobijo al paisaje que habitó en el destierro y que forma parte de él.
Explorador	Encuentra aquellos ambientes y tradiciones desconocidas: la naturaleza, los pueblos y la otredad, mirando al paisaje como un proceso.	Desarma el paisaje para la comprensión de su funcionamiento y origen: lee las formas del relieve, distingue y clasifica especies. Se interesa por los rasgos genéticos, modos de vida y vestimenta de la gente.	Registra dibujos y pinturas de flora y fauna, motivos montañosos y afluentes, poblaciones de personas y sus costumbres, inmuebles sagrados, plazas y casas.	Maneja nombres de las poblaciones vegetales para referenciar el terreno, otorgando dimensión espacial a zonas que abarcan espacios apenas distinguibles o regionalizando extensas áreas.	Terminar recorridos es imprescindible para organizar y trasladar toda la información registrada en diversos formatos y hacerlos públicos; también para planear viajes a futuro en nuevas investigaciones.
Guerrero	Conquista con la intención de apoderarse de tierras y bienes de otros; busca someter pueblos o defender el suyo.	Accesos estratégicos para el control del terreno: puentes, lugares elevados, vivienda de la gente y sitios de extracción de recursos.	Domina la elaboración de cartografía, interviene en la planeación del territorio, dispone la geopolítica: resguarda o ataca lugares estratégicos.	Denomina territorios con topónimos ajenos a las características del lugar, o ya pertenece a cierto sitio; en otro caso, puede deberse a adeudos políticos.	Mostrar resultados de sus victorias a quien debe lealtad, y a su entorno familiar, son sus propósitos para reaparecer.

Religioso	Peregrina con el afán de encontrar expiación, sacrificio y satisfacción espiritual.	Conmovido espiritualmente por ciertos escenarios. La naturaleza le habla de la divinidad: dotando a los elementos del entorno de conceptos sagrados o demoniacos.	Asiste en la descripción del territorio con testimonios escritos; concebían pinturas de santos y mártires, teniendo éstas de fondo los lugares de acontecimiento.	Titula paisajes para otorgarles valores sagrados. Modifica los topónimos originales por otros de su religión, dejando en segundo término, o eliminando, el antiguo nombre que condensaba alguna característica natural.	Es insuficiente su interés por volver a otro sitio que no sea aquél donde está su labor de predicación, a menos que envíe o muestre directamente sus obras a donde se ubican sus regentes.
-----------	---	---	---	---	--

Fuente: elaborado con base en Fernández, 2017, pp.55-64.

El cuadro anterior logra esquematizar los intereses y motivaciones de algunos protagonistas de la investigación y su relación espacial con el paisaje que habitan o al que acuden. Interesa, sobre todo, mencionar brevemente el papel del exiliado (Bertolt Brecht) y profundizar, desde luego, en el explorador (Gulick), pues en ellos se reconoce de forma clara una relación simbiótica entre texto e imagen.¹⁸⁰ Las formas de visibilidad (es lo que aparece) y legibilidad¹⁸¹ (lo que se lee, aunque no aparezca; es todo lo que no tiene cualidad visible, pero que está ahí), permiten establecer las decisiones para saber cómo se va a mostrar el contenido; sobre todo, los autores (Brecht y Gulick), deciden qué motivos visibilizar, pero el que mira su trabajo, o “todo ojo y todo mundo, decide qué legibilizar”.¹⁸² En Bertolt Brecht, por ejemplo, lo que esgrime los modos de legibilidad y

¹⁸⁰ El papel de los religiosos (misioneros de las Baja Californias) para conformar imágenes mentales a partir de escritos sobre sus formas de percibir las condiciones del paisaje, ha quedado desplegado en el cuadro 2. Por otro lado, los navegantes también pueden considerarse como comerciantes dentro del presente cuadro, y aludidos con anterioridad a partir de la página 53, dadas las características puntualizadas.

¹⁸¹ El tema de la *legibilidad de las imágenes*, planteado por Walter Benjamin, consistiría en una “relación crítica entre las imágenes y las palabras que las acompañan”: “cuando esta relación no se construye, cuando las imágenes convocan “naturalmente” a las palabras que deben acompañarlas, o bien cuando las palabras convocan “espontáneamente” imágenes que les correspondan, podemos decir que estas últimas -como aquellas mismas- han quedado reducidas a una nadería de mínimo valor: a estereotipos” (Didi-Huberman, 2014, p.16). Asimismo, Bertolt Brecht, indica que “una imagen solo puede *exponer correctamente su tema si implica la relación* con el lenguaje que su visualidad misma es capaz de suscitar al perturbarla y demandarle siempre que se reformule y se ponga en entredicho” (*Ibidem.*, pp.16-17). Al final, Georges Didi-Huberman remata advirtiendo que la *legibilidad*, claro está, requiere de “una descripción, una construcción discursiva, una restitución de sentido” (...), pero también el hecho de que “las imágenes son capaces de conferir a las palabras mismas su legibilidad inadvertida”.

¹⁸² Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.

visibilidad es el montaje a partir del epigrama¹⁸³ “para acompañar sus documentos fotográficos de la actualidad militar” (Didi-Huberman, 2008, p.163).

En el montaje del fotógrafo viajero, la imagen del paisaje bajacaliforniano registrada se basa íntimamente en la substancia subjetiva en sus intenciones de representación. Es un alma expresándose, donde la imagen tangible que surge de un sentimiento intangible dota de importancia propia a la toma de la escena —todo un evento fenomenológico—: en las imágenes, el autor deja algo de sí mismo para conocer, tal como indicaba Frederic Amiel, hace siglo y medio, en sus paisajes literarios: “cualquier paisaje es un estado del espíritu” (Amiel, s.f.).

Si se puede afirmar algo, hay que decir que no se trata de un paisaje estático el de la secuencia mostrada, por lo tanto, ocurre lo inverso a un almacenamiento fijo de escenas de los paisajes recorridos por Gulick —varios de ellos andados más de una vez, y visto sus cambios acontecidos a través del tiempo—. Cada una de sus capturas fotográficas tampoco responde a una mecanización aplicada en la resolución de cada caso: muestran una planificación, una premeditación que puede requerir a lo mejor de unos segundos, o ser un pensamiento que ha recorrido la mente por años, con la intención de registrar la idea. De esta manera, las estructuras tangibles representadas en las fotografías brindan algo más, dicen algo sobre el pensamiento estructurado de un fotógrafo que no necesita nombrar las imágenes como “paisajes” para saber que se trata de ellos. Guarda para sí un designio de la imaginación para centrarse, en cambio, en el topónimo —y, en ocasiones, hacer uso de la dirección hacia donde se orienta la escena para nombrarla— el cual asegurará para el futuro observador —con buena suerte la mayor parte de las veces— la identificación de la fotografía con su lugar de extracción. Así pues, la imagen de un lugar también es una porción que se le extrae al espacio y se genera un intercambio de legibilidad.

¹⁸³ Ver página 85.

Esos *pueblos* e instantes expuestos viven una y otra vez ante la mirada del observador. Por momentos parece olvidarse la distancia temporal que separa aquel disparo de la cámara con este instante donde uno mira las facciones de las personas retratadas en los años cincuenta. Para Didi-Huberman, la única forma de pensar el tiempo pasado es cuando ese tiempo irrumpe como tiempo presente: la imagen es presente porque aparece en “un relampagueo” (Didi-Huberman, 2012a, p.46). La misión del historiador sería buscar las imágenes que “tensionan” el tiempo pasado con el presente.¹⁸⁴ Benjamin, por el contrario, dice que la imagen es del pasado: lo histórico sólo aparece como imagen, intermitente, como “luciérnaga”, diría Didi-Huberman (*Ibid.*, p.34). “Intermitente” en tanto que se puede seguir a la imagen, casi análogo a la elección de hacer imágenes a partir de la fotografía:

Los fotógrafos son, ante todo, viajeros: son como insectos en desplazamiento, con sus grandes ojos sensibles a la luz. Forman un “enjambre de luciérnagas avisadas. Luciérnagas ocupadas en su iluminación intermitente, sobrevolando a baja altura los extravíos de los corazones y los espíritus del tiempo contemporáneo. Tic-tac mudo de las luciérnagas vagabundas, pequeños resplandores breves [...] con el añadido de un motor que hará de la mirada atenta una salmodia de la luz, clic-clac de la luz, clic-clac” (*Ibid.*, pp.35-36).

Así, la luciérnaga sólo viva se puede ver, pues no tiene sentido ver el insecto muerto en una vitrina: “para conocer a las luciérnagas hay que verlas en el presente de su supervivencia” (*Ibid.*, p.39). Cualquier imagen también necesita del movimiento, en este caso del montaje, para reparar en su visibilidad y legibilidad, como Warburg, con sus constelaciones de imágenes del *Mnemosine* (*Ibid.*, p.49). Didi-Huberman retoma al cineasta italiano Pier Paolo Pasolini como crítico político y cultural, haciendo un recorrido teórico sobre la imagen de la luciérnaga que construyó en torno a la época del fascismo en Italia en los años cuarenta, que se tornaría en un nuevo “fascismo radical”, instaurando, por consiguiente, un “genocidio cultural” en los años sesenta en el sentido de una pérdida de la inocencia, de lo cultural, lo regional, destruyendo la capacidad del cuerpo de

¹⁸⁴ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 22 de agosto de 2017.

ser revolucionario, suprimiéndolo a cambio de un “régimen de la normalidad u orden de la burguesía”(Ibid., pp.19-20 y 22).

La alusión a las luciérnagas es una metáfora política e histórica (Ibid., p.17). Pasolini, en su activismo de más de treinta años, realizó una “historia sexualizada de la política” (Ibid., p.41), esto tiene relación porque, hacia 1975, renegaría de sus tesis sobre las luciérnagas, afirmando su desaparición ante aquel genocidio cultural: “las formas asumidas o marginales de la sexualidad implican o suponen una cierta posición política que no sucede —como en el amor— sin cierta dialéctica del deseo (...). Concernía indisolublemente al deseo sexual y al deseo de emancipación política” (Ibid.). Las luciérnagas son la iluminación en movimiento, pues “la danza vibrante se efectúa precisamente en el corazón de las tinieblas. Y que no es otra cosa que una danza del deseo formando comunidad” (Ibid., p.41).

Dentro del aparecer anacrónico de esta metáfora política, lo relevante apunta a que “no son las luciérnagas las que han sido destruidas, sino más bien algo central en el deseo de ver —en el deseo en general y, por lo tanto, en la esperanza política— de Pasolini” (Ibid., p.45). En otras palabras, el momento identificado por Pasolini fue la decadencia total de la experiencia, ese fue el inicio de “la época actual”.¹⁸⁵ De este modo, no son las luciérnagas en sí las que se han extinguido, sino el ver: “la imaginación es política —afirma Didi-Huberman— eso es lo que hay que asumir. Recíprocamente, la política no puede prescindir, en uno u otro momento, de la facultad de imaginar” (Ibid., p.46).

Si hay un lugar de la esperanza, según Didi-Huberman, ese es la imagen (Ibidem.), una donde se figure y exponga un pueblo en resistencia (Ibid., p.55). Uno retorna cada vez esperando ver de

¹⁸⁵ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México 21 de noviembre de 2017.

nuevo aquellos rostros y paisajes alojados en una superficie (objeto) que puede ser transformada en una imagen o en muchas, según las miradas que en aquella se fijen. Llega a convertirse en una familiaridad con lo mostrado, lo “seleccionado” para mirar. *Tomar posición, asumiendo* las implicaciones de la Figura 32, conlleva a mirar a las mujeres del Rancho La esperanza, situadas en el espacio público, allí donde “los pueblos se expresan como potencia”,¹⁸⁶ con una carga de sentimientos encontrados, el *síntoma*. Por un lado, el sentido sacrificial del ímpetu maternal sellado en los destinos del género femenino: “el ideal que se forja [a] la esposa y la madre, [y] la manera como ella entiende el deber y la vida, contienen la suerte de la comunidad. Su fe se convierte en la estrella de la barca conyugal, y su amor en el principio vital que forma el porvenir de todos los suyos. La mujer es la salud o la pérdida de la familia. Ella lleva sus destinos en los pliegues de su manto” (Amiel, s.f., p.45). En la mujer mayor, el gesto de “resistencia (fuerza —aunque sea en vías de agotarse—)” (Didi-Huberman, 2014, p.37) ante la vida es el soporte para las demás mujeres, donde se descarta por completo aquella imagen del cuerpo de la mujer “indígena” de la primera mitad del siglo XX con “poses dulces y suaves (...) mirando con candor (...), imagen exótica, deseable o poseíble (...) para consolidar una visión turística de México” (González, 2010, p.268); sin embargo, existe en la imagen, en efecto, el *deseo*, el *aparecer político* de “sublevación” (Didi-Huberman, 2018) ante la cámara, o la timidez ante lo raro del evento, el rostro apenas visible que coloca ante sí al fruto de aquello que ahora se vuelve más primordial, y la mirada suspicaz de la infanta. Ocurre que puede concebirse una forma semejante de distinguir, sobre todo, estos rostros infranqueables, a partir del posicionamiento profesional de Phillippe Bazin al respecto de las personas, subexpuestas, de “vida residual y acurrucada” de personas hospitalizadas, generalmente ancianos: “La ética de la fotografía es la responsabilidad que tengo con respecto a

¹⁸⁶ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, *Ibid.*

cada persona que fotografío. Procuero erguir a la gente. (...) Mi deseo es devolver a cada una de las personas cuyo rostro fotografío la dignidad del ser humano verticalizado. Dignidad de la mirada que hay que sostener" (Bazin, 1983, p.74, citado en *Id.*, 2014, p.38). Ellas evidencian lo complicado y crucial que es acompañar con palabras la elucidación de la imagen de un pueblo. Un pueblo en el "espacio-que-está-entre" (Arendt, 1995, pp.42-43, citada en *id.*, 2014, p.23) el paisaje. Las palabras emplazadas no son del todo la verdad sobre la imagen, por lo tanto, aún aquí "es preciso dudar de las palabras que conducen la exposición de los pueblos" (Didi-Huberman, 2014, p.19).

Las 27 imágenes articuladas, si no linealmente, lo hace en cambio con un alcance "imaginativo", "político", como se ha expuesto: tal como en el cine, el corte; en el cómic, el cerrado; en el montaje iconográfico de Warburg, las intermitencias; en Eisenstein, las atracciones. En consecuencia, le da sentido al montaje la consideración del texto hallado entre la fuerza expresiva de las imágenes en tanto que exponen el lugar para la memoria y la resistencia. Los archivos tienen también límites para ser indagados, por lo que es conveniente "cuidarnos de no identificar el archivo del que disponemos, incluso si es proliferante, con los actos y gestos de un mundo del que nunca ofrece más que unos cuantos vestigios" (Didi-Huberman, (2012b, p.18).

Es mínima la información que existe, tanto en la red como en documentos impresos, sobre Gulick (a excepción de Kier, *óp. cit.*; Mendoza y Busto, 2015). Más aún, prácticamente es desconocida la fecha de su fallecimiento (no se aclara en los documentos de la UC San Diego). Las imágenes que le sobreviven, en cambio, son una reminiscencia de momentos en los que reiteradamente quiso extraer visiones de Baja California: perspectivas de las distancias, detalles de la vegetación, parajes olvidados. Atendiendo esto, importa a quién representa y lo que

representa, marcando aquí apenas un paso en la anamnesia de la imagen. “La imagen surge allí donde el pensamiento” (Didi-Huberman, 2004, p.56).

4.3 El montaje, ¿procedimiento pertinente para la disciplina geográfica en México?

“Tomar posición como dialéctico, cineasta y fotógrafo a la vez” (Didi-Huberman, 2008, p.150) se lee agotador, pero al menos esto puede ser válido para figuras como Brecht y Eisenstein: “el teatro épico avanza a sacudidas, semejante en ello a las imágenes de la banda cinematográfica” (Benjamin, citado en *ibid.*). El montaje renueva los impulsos para crear “*formas y choques eficaces* como dialéctica detenida” (*ibid.*). Tal como en el flas fotográfico, la imagen consistiría en una “chispa”: “es breve (es poco) de una “verdad” (es mucho), contenido latente” (*Ibid.*).¹⁸⁷

El paisaje es un concepto central en geografía debido a las connotaciones procesuales de tipo perceptivo que este término articula entre un espacio que le es extraído a la “naturaleza” visualmente, y la relación espacial que el individuo o pueblo tenga con él, de forma que el paisaje “exige un ser-para-sí y se erige como entidad autosuficiente” (López, 2009, pp.97-98). Si se pretende insistir en visibilizar las relaciones del montaje con el paisaje, esto se puede orientar a partir de dos formas de conocer lo que rodea al ser humano: la corriente materialista, por un lado, piensa “el mundo en sí” y sustenta que las cosas existen sin un sujeto que las perciba o conciba, pues existen a pesar de uno; por otro lado, la representación fenoménica del mundo que, como se mencionó anteriormente, advierte la existencia de algo gracias a la percepción que de él se tiene.¹⁸⁸ Aquí el paisaje tiene su campo de acción, pues aquel “mundo en sí” se desarrolla como

¹⁸⁷ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 10 de octubre de 2017.

¹⁸⁸ La “desventaja”, por llamarlo así, de esta corriente filosófica en cuanto al ámbito del paisaje, implica que no es imprescindible tener un concepto regido como tal en una cultura -en este caso el propio término *paisaje*- para que pueda haber un sentimiento sensación alrededor del mismo “ya que, dicha actitud, puede reflejarse simplemente en la aparición de una figura como la del viajero o la del paseante” (*Ibid.*, p.101).

representación por medio de la “imagen mental del mundo”, para después dotarle un valor y un sentir estético —la chispa—; todo ello gracias a un proceso de filtración a cargo de los sentidos y la mente humana con respecto a la información recibida del exterior. A partir de estos preceptos es que Federico López (*Ibid.*, pp.96-103) arguye el sentido del paisaje como el nacimiento de la mariposa, en el sentido de que se necesitan tres etapas: “una puramente perceptiva, una afectiva o sentimental y, finalmente, otra conceptual”:

En primer lugar, debe nacer como oruga o fenómeno concreto —cierta vista, cierta panorámica, cierto país— y, en segundo lugar, debe transformarse en mariposa o idea estética”. Esa mariposa puede ser diurna, bellísima y rica en colores —Bellavista, Vistalegre— o nocturna, fea, apolillada y hasta terrorífica —[Malpaís], Malpaso, Tierramala—. (...) Sólo aquella investigación que tenga en cuenta que el paisaje es como la mariposa y que para entender su génesis debe contemplarse esa doble mutación nos dará la medida exacta de su naturaleza (*Ibid.*, p.96).

Aquella filtración encargada de desplegar el proceso de oruga a mariposa correría a cargo de dos conceptos que son intrínsecos al punto de vista: delimitación y unificación. La primera tiene que ver, precisamente, con la extracción de una fracción de aquella totalidad de lo perceptible que pueda ser manejable para la vista y conformar el paisaje como unidad, como su aparato fundamental. La unificación, a decir de Michell Collot, consiste en tres procesos mentales primordiales: a) La tendencia a seleccionar: se atienden algunos elementos, sobre todo, delimitados a partir de la línea del horizonte, pues no se podría reconocer completamente la información percibida, ante lo cual también interviene un proceso de simplificación, donde hasta los estímulos más complejos pueden concebirse hasta un punto considerablemente más simple, según las condiciones dadas, donde sobresalen algunos elementos por su composición física; b) La tendencia a relacionar, se refiere a la agrupación de esos estímulos externos, formando “grupos mayores para favorecer la *vision d’ensemble*, es decir, la visión de conjunto que hace posible el paisaje”, y c) La tendencia a anticiparse permite en el observador completar “los prolongamientos invisibles como parte de lo visible (...). Aquí, la percepción, a pesar de no captarlos, es capaz de tenerlos en

cuenta (...), esto [último] asegura que no haya sobresaltos en la exploración perceptiva, lo que permite el paso sin rupturas de un aspecto a otro, preservando la unidad del todo” (Collot, citado en *Id.*, p.101). Finalmente, según el mismo autor, la analogía con la mariposa y su paso transicional alude únicamente a la cultura y época de inicio de la designación de la significación del paisaje como concepto que fue más allá de lo que ya se conocía como *tierra* o *país*, formulada a partir de la práctica artística, por lo que dista, quizá, de ser el estricto inicio humano de su apreciación: “¿no habría plantearse la existencia antes de eso, incluso en la prehistoria, de viajeros y nómadas que, acostumbrados a recorrer ciertos territorios y a marcarlos con piedras y señales, estableciesen vínculos simbólicos y afectivos con determinados países y aprendiesen a apreciar determinadas vistas?” (*Ibid.*, p.102).

Si se suscriben las ideas de Federico López sobre el nacimiento en crisálida del paisaje, el siguiente paso en el proceso del mirar y conocer vendría dado, como se ha atendido antes, por su vuelo, esa imagen difícil de asir, donde la única forma posible de atar los trozos y darles un sentido cognoscible es por el montaje. De este modo, la “*vision d’ensemble*” mediante el *todo* perceptible o manejable en el paisaje es también la forma del montaje: si el paisaje es “unidad”, entonces su montaje se compone de múltiples unidades, que pueden formar un *todo* funcional, pero no unificado. Los montajes imperceptibles también podrían pertenecer al orden materialista, excepto cuando estos son ya composiciones generadas para conocer. En este sentido, si el montaje genera conocimiento a partir de aspectos que no se corresponden, “¿cómo relacionar lo que no tiene relación?”.¹⁸⁹ Montaje y geografía, a decir de Marcus Doel (2014, p.12), consistiría en un:

Empalme y lugar. Lugar de empalme: y ... y ... y ...; pero ... pero ... pero ... Esta línea fracturada, diferencial y esquizoide se abre y rompe el orden aparente de las cosas. Pero dado que tanto el montaje como la geografía se mantienen bajo tensión, abren un espacio empalmado que es retorcido y tortuoso. Por lo tanto, en el lugar arrugado del montaje y la geografía, no solo uno "encuentra pliegues en todas partes" (Deleuze 1995, p.156,

¹⁸⁹ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 22 de agosto de 2017.

citado en *ibid.*), sino que el imperativo es "nunca perder un giro o un pliegue" (Derrida 1989, p.10, citado en *ibid.*).¹⁹⁰

Ante esta "tensión" semántica y dimensional, el montaje aplicado en la presente investigación es una forma no natural de examinar y conducir un archivo en geografía: es apenas un "pliegue" de infinitas posibilidades de unión del lienzo. La escala de investigación fue delimitada, en su sentido epistemológico, por la deconstrucción del tema: la delimitación entre los conceptos, un conocimiento general de Baja California, la relación procesual con las imágenes y sus palabras, y un acercamiento al dinamismo que puede surgir de la correspondencia entre las disciplinas conexas; por otro lado, el sentido ontológico tiene reconocimiento en las propias características del objeto de estudio, las cuales comenzaron por conducir la forma de analizar las imágenes del paisaje, lo que conllevó también a sus implicaciones políticas, en tanto que éstas son —o deberían ser, según uno de los principales autores citados, como Georges Didi-Huberman— la consecuencia lógica de una relación seria con las imágenes.

Contar una historia, en efecto, disgrega el interior de las imágenes —aunque no se intervenga de modo alguno en las fotografías, o las porciones de ellas—. Se toma como guía al paisaje, si bien aquéllas no fueron consideradas "paisajes" titularmente,¹⁹¹ generando el enlace de las imágenes "con o sin el tejido cicatricial que marcaría las piezas desprendidas y unidas por la fuerza" (Doel, *óp. cit.*, p.10).¹⁹² Pero esa misma condición de vaivenes temporales y espaciales y sentimientos acerca del paisaje con uniones imaginarias, conlleva que el montaje "nunca configure

¹⁹⁰ "Montage and geography. Splice and splace. Splicing splace: and ... and ... and ...; but ... but ... but ... This fractured, differential, and schizoid line cracks open and shatters the apparent order of things. But since both montage and geography are held under tension, they open up a spliced splacing that is twisted and tortuous. So, in the scrumpled splace of montage and geography, not only does one "indeed find folds everywhere" (Deleuze 1995, 156), but the imperative is to "never miss a twist or a fold" (Derrida 1989, 10)".

¹⁹¹ En el sentido del especialista en geografía, las representaciones dispuestas en pintura o dibujo son por lo común medios para contar historias, pues, aunque el espacio mostrado en ellas es limitado, cuentan con un entramado complejo que desvela las relaciones de la naturaleza y la humanidad (Fernández, 2014, p.5).

¹⁹² "With or without the scar tissue that would mark out the forcibly detached and reattached pieces".

un todo como tal” (*Ibid.*): “sigue siendo un Frankenstein” (Deleuze y Guattari, 1988, p.171, citados en *ibid.*).¹⁹³ Para Aby Warburg, en cambio, ese *todo* comprendido por el panel, constituiría una historia y una alegoría:¹⁹⁴ a su modo, se trata de una “visión global concentrada, [que] ordena el motivo individual dinámico a la totalidad” en el *Atlas de imágenes Mnemosine* (Warburg, *óp. cit.*, p.21). En Mnemosine, la imagen no está moviéndose en sí, sino el espectador tiene el propósito de darles movilidad. Con esto no se insinúa que la imagen no tenga algún tipo de poder (pues hay algo mágico en la combinación de imágenes);¹⁹⁵ más bien, en la observación del tablero, la vista y la mente puede registrar cosas nuevas. En ello consiste la imagen y es la misma razón por la que el tablero de Warburg exige una actitud por parte del espectador menos pasiva que la de un espectador de cine.¹⁹⁶ Para Michel Melot esta posición sería injusta, pues, incluso en el cine existe un lenguaje fílmico, planteando así que el encuentro de las imágenes en el relato documental y la ficción narrativa comprende que: “la imagen animada pronuncia un discurso hasta cuando es silenciosa. La imagen fija no dice nada. Se deja adivinar” (Melot, *óp. cit.*, p.83).

Las numerosas ocasiones en las que Howard Gulick se trasladó por Baja California dejaron como evidencia recorridos en los que intentó múltiples itinerancias al oponerse a explotar imágenes de un solo lugar, como quien hace un uso intensivo de los espacios; fueron, en cambio, viajes que muestran una variedad de espacios poco reiterados en una búsqueda por localizar el momento que nutriera su necesidad de representación. Lo palpable está en la composición

¹⁹³ “Montage never entirely forms a whole. “It’s still Frankenstein,” say Gilles Deleuze and Félix Guattari (1988, 171)”.

¹⁹⁴ Christopher Johnson, Investigador del Warburg Institute, en la clase Teoría y crítica de la imagen, Posgrado en Historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México,

¹⁹⁵ Christopher Johnson, Investigador del Warburg Institute, en la clase Teoría y crítica de la imagen, Posgrado en Historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1 de septiembre de 2017.

¹⁹⁶ Christopher Johnson, Investigador del Warburg Institute, en la clase Teoría y crítica de la imagen, Posgrado en Historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1 de septiembre de 2017.

“narrativa” de las fotografías que generan uno o varios diálogos en mensajes visuales enterañados. Viajes que culminan con una señal brindada a partir de su conjunción. De tal modo, el conjugar fotografías de tiempos y espacios distintos no identifica precisamente el proceso de algún recorrido propuesto en las rutas de la *Guidebook*, ni persigue el orden de resguardo del archivo en la página de la Universidad de San Diego: propone esta forma de intervención dentro de la geografía cultural e histórica en aportaciones sobre el conocimiento del paisaje: esta estrategia ayudó a colocar la *tensión* entre el *pasado* y el *presente* que deviene de mirar a las imágenes en yuxtaposición e involucrarse en ellas como sujetos (en sentimientos, *o pathos*) para generar en los textos la noción del recuerdo y recordar otro tiempo. Para ello, es necesario aprender a mirar y dar forma al pensamiento para compartirlo.

Remembranza de generaciones o figuración mental personal, cualquiera de las dos entraría en el terreno de lo que perdura: “la imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira” (Didi-Huberman). W.J.T. Mitchell sostiene que en el idioma alemán existe una diferencia sustancial entre lo que implica *picture* e *image*. El primero se refiere al objeto material que es susceptible de ser destruido; *image*, por su parte, trata sobre aquello que puede surgir y que sobrevive a la posible destrucción de la imagen material:

Permanece en la memoria, se encuentra en la narrativa (...) El becerro de oro, por ejemplo, puede ser destruido, pero su imagen pervive a través de la historia y nunca se transforma, aunque se materialice en medios distintos. La imagen resulta ser así una presencia virtual, es la paradójica presencia ausente, puede ser pensada como una entidad inmaterial que se manifiesta a través de un vehículo material” (Báez, *óp. cit.*).

En el trabajo con un archivo prácticamente desconocido, procurar la *picture* en fotografías para obtener una *image* con el montaje, no es una forma ortodoxa de intervenir en geografía, por lo que, quizá, no cualquier elemento de la disciplina pueda ser desmontado para luego montarse. Se mira el paisaje en una primera lectura que parte con un imaginario repleto de idealizaciones sobre las situaciones alrededor de las “pictures”, pues al ser proveniente de un archivo digital

complejo y ordenado de origen como lo “vería” un espectador del trayecto de Gulick (es decir, preparado amablemente por los encargados de la colección), del otro lado también se perciben los residuos la huella de la “barbarie” de la cultura. Tal vez solo se trate, como la California a lo largo de los siglos, de una geografía imaginaria o de una gráfica de la imaginación. Los archivos están ahí para verse, para desmontar y montar en el intento de entender mejor la relación del fragmento y la totalidad. El paisaje, asimismo, despierta una “chispa” en nuestro ser. Aquel proceso acelerado de la imaginación en la búsqueda de “imágenes” contribuye con un desorden y desequilibrio del pensar; esto también permite el movimiento: ante diversas variables de forma, textura y color, se pierde un poco la perspectiva natural, al igual que el mapa llave, se otorga a la imagen otro tipo de lectura, del mapa o del paisaje, después de todo imágenes.

Sería una pretensión naíf cavilar que, dentro de la geografía, a un lado quedará el pensar a la imagen como escueto “acompañamiento” de la palabra que produce el conocimiento. Al acudir al concepto de imagen, el objetivo no era alimentar o modificar las concepciones que de ella se tienen en el ámbito claramente ofrecido y bien defendido por los geógrafos, historiadores del arte y filósofos citados; por el contrario, las palabras expresadas en estas páginas intentaron dar un acercamiento a una sola toma de postura, que es la de la imagen dadora de conocimiento —uno que con dificultad puede asirse— y, al mismo tiempo, portadora de una existencia que participa en la disciplina con sus diversas formas de relacionarse con otras imágenes y sobre la oportunidad que otorga la categoría del paisaje para maniobrar actualmente con un pasado del cual nunca se ha separado, el de la representación. La generación de conciencia sobre el valor de las imágenes en la geografía de hace un par de décadas —al comenzar preguntándose sobre la visualidad de la geografía— es en sí misma un movimiento, pues produjo un cambio en las sinergias entre las formas de ver las investigaciones de carácter espacial y el uso que se les da a las imágenes.

Otro motivo de empalme de la imagen con la geografía en el montaje muestra que este último es claramente un procedimiento activo de la geopolítica del siglo XX y XXI, articulado por artistas, escritores y geógrafos (Didi-Huberman, 2008, pp.98, 153; Jason Dittmer, <https://www.geog.ucl.ac.uk/people/academic-staff/jason-dittmer>). Para Marcus Doel (2014, p.10), el concepto de “splace” sería la unión clave del montaje y la geografía, en tanto que es una forma conceptual que blande dos acciones simples: “cortar y coser. Estos son los dos gestos del montaje: corte y puntada; desterritorialización y reterritorialización”.¹⁹⁷ Adherido a esto, ¿por qué otro(s) motivo(s) resultaría interesante apelar a la dinámica del montaje desde la geografía? A decir de algunos geógrafos que han abordado el montaje a partir del cine, su edición se distingue por “cortar y reorganizar las tomas para manipular el tiempo, el espacio, el movimiento y el significado” (Sharp y Smith, 2014, p.1).¹⁹⁸ Esto tiene su relevancia en la metodología de la investigación geográfica presente en que es una forma de reorganizar un orden teleológico (Pérez, 2016) cognoscible y sus ecos procedimentales, para adaptar otra posibilidad de lectura del paisaje, visto desde las representaciones, atendiendo la subjetividad del autor de las fotografías y la del ordenador del montaje narrando (atendiendo) la singularidad de la historia vista por Gulick y proyectando lo que se ha mencionado tantas veces a lo largo de los párrafos: la imposibilidad de asir las imágenes; en breve, esto desprende que el montaje permite una geografía dinámica. Para Didi-Huberman, la búsqueda de las supervivencias está en las nuevas formas de creación (2012a, pp.47-48).

El montaje de imágenes no se traduce para su desciframiento, sino ya es en sí un lenguaje: Didi-Huberman escribe como si formalizara un montaje, prácticamente es la técnica en la que

¹⁹⁷ “Cut up and stitch up. These are the two gestures of montage: slice and stitch; deterritorialization and reterritorialization”.

¹⁹⁸ “Montage is the film editing technique that entails the cutting and rearranging of shots so as to manipulate time, space, movement, and meaning”.

opera su modo de pensar.¹⁹⁹ La salida que muestra Aby Warburg para anular la ya antañona materia que pretende sobreponer en importancia la palabra a la imagen, y viceversa, es precisamente “reconstruir el vínculo de connaturalidad entre [ellas]”, en principio, “para la exploración de problemas formales, históricos y antropológicos” (Didi-Huberman, 1998, citado en *Id.*, 2012b, p.12). En este montaje, las palabras son inseparables de la imagen (Martín, 2008, p.120); quizá se necesiten mutuamente, pues, cuando Didi-Huberman advierte que “hay que buscar imágenes que nos hagan pensar”, también está haciendo referencia a las imágenes que son originadas de la escritura, rastreando siempre aquellas palabras que contribuyan a generar una combinación que a su vez cree imágenes nunca vistas. Este es un modo de distinguir su importancia asociativa, tal como el sonido otorgaba sentido a las primeras imágenes del cinematógrafo: “ligada al sonido, la imagen ya no tiene la misma naturaleza fija. Se inscribe en la duración; tiene un principio y un fin. Lo quiera o no, asumen la forma de un relato y emparenta tanto con las artes del lenguaje como con las artes gráficas, que Lessing dividía como artes del tiempo y artes del espacio” (Melot, *óp. cit.*, p.83).

Las visualidades del cine y, en específico, del montaje, circunscriben un “inconsciente óptico” que informa cómo el mundo es visto y experimentado por los geógrafos humanos y otros científicos, así como en encuentros cotidianos (...) en las calles de la ciudad” (Huston, 2014, p.33-34).²⁰⁰ Al respecto, en 2010, Jason Dittmer propuso que los geógrafos humanos podrían reflexionar sobre los cómics “como una “visualidad” relacionada o alternativa para comprender cómo se puede

¹⁹⁹ Eliza Mizrahi Balas, en la clase Ver y saber en torno a la imagen. El ojo de la historia, Posgrado en Historia del arte, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 3 de octubre de 2017.

²⁰⁰ “Cinema, and montage in particular, is not simply a form of art, but is part of the “optical unconscious” that informs how the world is seen and experienced by human geographers and other social scientists, as well as in everyday encounters, whether in the theater or on city streets”.

encontrar el mundo como un montaje” (*Ibid.*, p.34).²⁰¹ La diferencia entre el montaje de los cómics y el del cinematográfico radica en que, en el primero, su razón de lectura puede ser “plurivectorial” y, por lo tanto, los lectores pueden tener “más control sobre cómo construir el texto espacial y temporalmente”;²⁰² en cambio, en la película, por lo general, sus desarrolladores tienen ese control sobre el recorrido espacial y temporal, pues están dados al momento de su realización (*Ibid.*, p.36). En contraparte, como se ha apuntado antes, según Marcus Doel, “lo que une a los cómics y a la película es su destino común, que se refiere a su relación con el vacío” (2014, citado en *ibid.*, p.36):²⁰³ el “vacío entendido por McCloud (1995, citado en *ibid.*) como “cerrado” (“espacios vacíos y abiertos, detalles e imágenes faltantes, que serán llenados de manera reflexiva entre un panel y otro”); por Dittmer, como el “vacío antióptico” (2010, citado en *ibid.*) (contrasta que “no hay historia para reconstruir, ni imágenes faltantes, sino sólo la relación que formará la mente del lector”); con Doel y Clarke (2007, citados en *ibid.*), la relación entre lo que es visible, y lo que no, es análogo a la explicación del “cerrado”; “intersticio entre el aparecer y el desaparecer de la imagen”, o la esperanza en la imagen, de Didi-Huberman (); el sentir interno, catalizado por el paisaje (López, 2009). Ese espacio intersticial evidencia aquello que puede ser recordado y aquello que no entre el presente y el pasado:

Queda registrado que un camino propuesto ya por otros geógrafos como guía para alcanzar a distinguir la dimensión del montaje es a partir del cómic, tal como lo estableció Dittmer hace

²⁰¹ “Dittmer (2010) suggests that human geographers consider comics as a related or alternative ‘visuality’ for understanding how the world can be encountered as montage”.

²⁰² “If plurivectoriality makes montage in comics different from cinematic or filmic montage, it is due to the way in which the comics form gives readers more control over how to spatially and temporally construct the text during reading”.

²⁰³ “What ties together comics and film for Doel is, “their common fate – which, as we have begun to see, concerns their relationship with the void,” that is, from the nothingness that comes from the cut in film and in the ‘gutter’ for comics”.

una década.²⁰⁴ Shaun Huston, incluso, ha realizado su propia propuesta de montaje con la intención de entrelazar aquellas facultades expuestas del cómic y el cine (enlaces a videos localizados en *ibid.*). Lo que indica, finalmente, cualquiera de las formas gráficas para trasladar relatos y propuestas visuales, consiste en que estos requieren de la contribución del receptor para completar una propia historia, pudiendo quizá también participar de una organización espacial personalizada de aquello que se muestra como invitación para mirar, y que debe ser analizada en el ámbito geográfico porque también su desenlace o trayecto contiene relaciones espaciales de diversa índole como origen, desde luego, también con potencialidades de acercamiento o desciframiento: un camino más que prometedor para seguir moldeando visualidades. Sin adelantar cuál sería la ruta más conveniente para continuar con las investigaciones alrededor del montaje, lo relevante radica en que estas formas de enlace manifiestan la existencia de condiciones cada vez más radicales de abordar la espacialidad, todo dependerá del alcance de la imaginación.

²⁰⁴ Algunos geógrafos citados dentro del campo son: David B. Clarke, profesor de Geografía humana de la Universidad de Swansea; Jason Dittmer, profesor de Geografía Humana del University College London; Marcus A Doel, en el área de Geografía Humana de Swansea University; Shaun Huston, Departamento de Geografía y Programa en Estudios de cine en la Western Oregon University; Chris Lukinbeal, profesor de la Escuela de Geografía y Medio Ambiente de la University of Arizona; Laura Sharp, de la Escuela de Geografía y Medio Ambiente de la University of Arizona (Sharp y Smith, *óp. cit.*, pp.109-112).

Reflexiones finales

El total de la investigación trató de establecer una analogía entre las formas de concebir la imagen a través de diversas perspectivas disciplinares que contribuyeran a conformar un paisaje bajacaliforniano, pero fue impresa la imposibilidad de establecer un solo paisaje, y más bien se hallaron múltiples paisajes puestos en movimiento a partir de sus varias interrelaciones evidenciadas con el montaje. Para alcanzar la intención original, el sustrato de la investigación fue configurado por una muestra extraída de los archivos y las fuentes de Howard E. Gulick, con sede en la UC San Diego. Estos documentos y fuentes abiertas estuvieron guiados, a lo largo de la tesis, por una interconexión progresiva con el paisaje para otorgarles un sentido de estudio por medio de la dimensión abstracta y, al mismo tiempo, concreta del montaje. Por lo tanto, lo sustancial en el presente estudio fueron dichas representaciones del paisaje peninsular en los análisis de las imágenes y la narrativa que indujeron, en tanto que la forma de sistematizar el archivo es un medio y a la vez un fin en sí. En consecuencia, tan sólo se presentó una posibilidad de exploración de los archivos, demandando únicamente el contenido que perteneciera al paisaje y que, además, ayudara a articular una narrativa donde se manifestara un “posible” viaje de Gulick. Posible a partir de las letras, tal como comenzó la aventura por *las californias*.

Pero ¿cómo puede incardinarse el último puente de aquella correlación? Pensando a través de cuatro vías que, desde luego, van unidas y se frecuentaron a lo largo de las páginas. Se trata de una investigación que va más allá de un acercamiento teórico, que implica no sólo el desarrollo del conocimiento sobre las fuentes y categorías estudiadas, sino también establece la acción para conocer aquello que interesa.

Interiorizar. El paisaje, la imagen y el montaje, como dispositivos transmisores de información externos al cuerpo, dependen de la percepción visual —en el caso preciso de

percepción que se ha abordado— para configurar mecanismos de lectura que otorguen múltiples formas de significado dotado por aquel que mira y es receptor de dichas manifestaciones. El individuo genera la conexión con el sistema que implica atender los procesos del entorno, pues sin un observador, se estropea la dimensión del paisaje; por su parte, la imagen es comprendida, por consenso de los teóricos citados, como un proceso vital que genera en el espectador procesos mentales de *entrada y salida*, pues la percepción funda en él diversos tipos de sensaciones, los cuales son procesados y manifestados como representación escrita por caracteres de letras o por otro tipo de formulaciones sensibles al registro. Para el montaje, la idea general que le correspondería sería aquello que el espectador puede otorgar a la discontinuidad intencional de las imágenes que se le presentan. Por tanto, ocupar el infinitivo “interiorizar” tiene la intención de hacer visible el calado humano que requieren dichos conceptos e intentar problematizarlos.

En la analogía, la palabra no debe ser separada de la imagen.²⁰⁵ Ese es un punto esencial para entender a la imagen dentro de cualquier disciplina, en que existe su potencia como centralidad, pues éstas ayudan a argumentar.²⁰⁶ Tal como en el origen del cine, “argüir por analogía puede traer luz”.²⁰⁷ La herramienta más enérgica del cine es el montaje: la secuencia de escenas podía tener el sentido de la narrativa donde precisamente tenía que verse el todo de algún elemento completo, en tanto que bastaban encuadres que dieran la idea del paisaje.

Las representaciones consideradas desde un sentido de montaje pueden formar varias imágenes o una sola imagen, como en este caso, donde la imagen que figuran resulta del paisaje bajacaliforniano y las composiciones de origen y resultantes confluyen con el movimiento que se ejerce a partir de su ordenamiento y desenlace. Se trata, en todo caso, de un flujo de mensajes

²⁰⁵ Christopher Johnson, en la clase Teoría y crítica de la imagen, Posgrado en Historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 5 de septiembre de 2017.

²⁰⁶ *Id.*, 29 de agosto de 2017.

²⁰⁷ *Ibid.*

proporcionados por las imágenes las cuales son portadoras y transmisoras de unidades de información, derivando finalmente en la construcción de conocimiento.²⁰⁸ En geografía, la imagen puede no ser la principal problemática, como sí lo es el ámbito espacial, pero reclama su análisis, hasta cierto punto, al ser una de las formas de relacionarla con el linaje del paisaje, determinando así que el paisaje es una categoría que permite entender a la imagen.

Vida. El trasfondo propio de interés radica en ¿qué hace sentir la imagen? Independientemente de que la imagen sea bella, o no, la vitalidad de la imagen radica en esa pregunta, según Aby Warburg. Ese es el gran misterio de lo vivo, que genera algo interno dentro de cada mirada.²⁰⁹ El origen de las múltiples citas mencionadas aquí de profesores del Posgrado de historia del arte y geografía se debe a las clases y conferencias comparecidas con un propósito: saber cuál es el principio de la imagen para poder alimentar los intercambios cognitivos de los conceptos principales tratados. Christopher Johnson fue muy preciso al responder esta última inquietud: Warburg y Benjamin están de acuerdo en que no existe un principio único; es más, Warburg no buscó un origen y, si es que lo hay, sería el resultado de una fórmula del *síntoma* (la razón + la sin razón, o las emociones).²¹⁰ Es el proceso psicofisiológico que reanima para buscar las conexiones entre las imágenes; pero también el convocar para volver al presente es lo que le otorga un sentido de lo vivo.

El movimiento es lo que ha dotado de vida al entorno peninsular pese a las constantes referencias negativas a su hostilidad. Las fotografías son estáticas, naturalmente, pero las de esta

²⁰⁸ Vilaseca y Torrent, *óp. cit.*, cfr. cita 125 del presente documento.

²⁰⁹ Linda Báez Rubí, en la clase Teoría y crítica de la imagen, Posgrado en Historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 25 de agosto de 2017.

²¹⁰ Christopher Johnson, en la clase Teoría y crítica de la imagen, Posgrado en Historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 29 de agosto de 2017.

época nos atestiguan los movimientos de miles de personas a lo largo de los siglos y del movimiento del viajero moderno.

Otro elemento vital se halla, precisamente, en el intersticio de imágenes. La inviabilidad de ejercer una secuencia completa de los archivos queda en evidencia cuando se trata de desarticular un orden dado y acoplar con otra configuración. Se necesita del intersticio espacial y temporal para convertir ese desdoblamiento, esa abertura, en posibilidades infinitas de unión. En esta condición, el montaje es una productiva salida-entrada para conocer los rasgos de un archivo sin recurrir a publicar su conjunto. El montaje tiene cabida, y no sería del todo extraño pensar que es un proceso moldeable, en varias disciplinas, incluida en la geografía, ya que la construcción del conocimiento también se va formando de capas y trozos de información. Los motivos identificados se prestan para el ensamblaje de la combinación de tiempos y espacios, alejándose de la continuidad geográfica y temporal. Igualmente, el orden de las representaciones es anacrónico, lo que conduce a tener a la vez varias temporalidades.

Tal como se anunció brevemente en las primeras páginas, la idea de la creación del montaje es una de las partes cruciales en el proceso. Por tanto, la idea con que partió y se desplegó tiene que ver con una propuesta de imágenes que, si bien no fueron producidas por el fotógrafo para fines más allá de la exploración y el viaje, pueden dar señales de un relato documental de escenas de la mitad del siglo pasado que, en ciertos casos, remiten a eventos producidos en el mismo espacio muchos siglos atrás.

Entre las preguntas sobre crear las imágenes, mirar las semejanzas, intuir los montajes y atender los mensajes, se encuentra el intersticio del paisaje, fraguado por su historia y la evidencia

de un tiempo registrado en fotografías, el cual no será fácil de descifrar si se niega o reprime lo que la imagen produce en uno mismo: tal vez todo el paisaje es *alegórico*.²¹¹

Imagen escrita. ¿Para qué o de qué sirve conocer toda aquella información sobre el pasado de Baja California? Quizá se pueda resolver esta pregunta parcialmente, atendiendo que desde el siglo XVI comenzó un proceso exploratorio que a la fecha no se ha detenido. En un principio, la imaginación plasmada en las obras de la literatura y de la expectativa del viajero configuraron un paisaje de ensueño, donde aún quedaba una tierra por descubrir de la Nueva España. Aquellas expediciones —justificadas como científicas— por el quersoneso de Baja California fueron acompañadas por frailes misioneros, que ejercieron un papel asociado al de la conversión de los indígenas originales al cristianismo, y fue su labor como cronistas. A ellos se debe una parte del saber sobre el ambiente social y natural bajacaliforniano.

La singularidad del autor con respecto a estas fuentes únicas se ancla de una fuerza que contrarresta a la escasa existencia de obras elaboradas por otros autores que dialoguen sobre el trabajo de Gulick: no es un geógrafo silente, su oficio y la atención que se le otorgó a un número preciso de imágenes, en efecto, dicen mucho de su labor fotográfica, estructurada en lo tangente a su modo de espacialidad. En los viajes, por ejemplo, con su interés cultural de representación y la labor precisa de notas cartográficas de campo trasladadas formalmente en gabinete, como expresión de una cartografía asequible para los lectores de la *Guidebook*.

Se dice que “una imagen vale más que mil palabras”, pero el error está en considerar a la imagen solo como esa parte que se toma con una realidad, porque, de hecho, puede tener varias realidades en sí misma, por eso depende del ojo que la observe. A su vez, la unión de las palabras

²¹¹ *Ibid.*

se puede confundir con tan sólo una coma, o pueden ser una mentira total, o pueden ser verdad, pues todo verdadero tiene algo de falsedad y toda mentira tiene algo de realidad.

Pueblos. La escritura de la historia, a decir de Michel de Certeau, responde a un avance o un retroceso de su relación con el “otro”: “el salvaje, el pasado, el pueblo, el loco, el niño, el tercer mundo” (*óp. cit.*, p. 17). En este sentido, ¿a qué grafías conduce el fotógrafo? ¿qué tipo de turista es Gulick y qué intención tuvo de tomar las imágenes? Primero que nada, fue un viajero interesado en la *cultura*. Lo segundo se podría entrever con la ayuda de Carl Gombrich, no en el sentido de darle un significado a la obra, sino en averiguar la intención del autor, labor íntegra del intérprete de la obra (1986, p.16).

Los pueblos de misión modificaron y enriquecieron el paisaje cultural con la construcción arquitectónica del edificio principal y las casas con las que compartía el terreno. Esta etapa de colonización duraría porco más de dos siglos. Las huellas de aquellas viviendas y conventos son desiguales en las fotografías y, en el presente, cincuenta años después de elaboradas las últimas capturas de Howard E. Gulick sobre Baja California, aún permanecen en perfectas condiciones menos de cinco inmuebles; el resto quedaron a la suerte del paisaje.

En las fotografías de Gulick abundan los atractivos naturales, aunque la huella cultural marque con mayor contundencia el relato. Pueden no ser imágenes críticas para la elaboración del montaje, pero desde luego impulsan más de una visualidad que va más allá del simple viaje: muestran la pervivencia de unas condiciones de vida que no han sido del todo modificadas desde tiempo atrás. Muestran, además, el comienzo de un “desarrollo” carretero, que estuvo ausente hasta pasada la mitad del siglo XX. El mismo pueblo fue el encargado de mejorar la circunstancia de movilidad transpeninsular (evidenciado en algunas fotografías del archivo, no mostradas aquí).

Los antiguos y sus costumbres estacionarias para la explotación circunspecta del medio, y su supervivencia, tendrían similitud con la imagen del archivo de Gulick, pues, en la subjetividad de éste, también las localizaciones de tomas fotográficas perceptibles en el mapa final estarían exentas o a salvo de cualquier tipo de sobreexposición del paisaje y de los pueblos, tal como refiere Didi-Huberman. A este respecto, como se evidenció casi en la parte final de la investigación, el sentido que marcaría la contraparte, la subexposición, es un asunto que probablemente no habría sido visible y leíble por parte de Gulick sin la orientación de Didi-Huberman, pues también se supexpone o se invisibiliza a los pueblos no nombrándolos, haciendo una notoria diferencia entre aquellos que son turistas y el pueblo que no puede estar desanclado de un espacio físico. Ante ello, la palabra permite aquella aparición que legibiliza en la imagen al pueblo que se aferra a vivir en un paisaje.

Lo determinante del archivo, a decir de Didi-Huberman, y siguiendo a Benjamin, es aquel semblante gris u oquedad que falta para ser dicha y que se ubica entre la dicotomía de la barbarie y la cultura. *Tomar posición*, en este sentido, al *preguntarse dos veces*, se circunscribe a lo que da sentido a esos espacios: el pueblo, en el espacio de la política. Lo que le interesa a Gulick, por lo tanto, no es encontrar un patrón que conduzca a estereotipar el paisaje bajacaliforniano, ni a sus habitantes, por el contrario, apelar al delicado balance de la vida que se sostiene en el paisaje y en la unicidad de cada mirada y colocarlas fuera del cuadro del lugar común que buscaría y por lo tanto encontraría un fotógrafo norteamericano. Ante todo, subraya Didi-Huberman, es crucial asumir las consecuencias estéticas y políticas que resulten del hablar de las imágenes para que produzcamos más imágenes a partir de una imagen, de ahí la imaginación.

Índice de figuras

1. Dos clasificaciones del montaje desde el punto de vista cinematográfico, I corresponde a Sergei Eisenstein, mientras que II a Béla Balász.....	13
2. Transmisión de información a partir de la yuxtaposición de las imágenes en el cómic de tebeos	17
3. La yuxtaposición de las imágenes en el espacio, constituida por los cómics.....	18
4. Estructura conceptual que no se ve modificada por el entramado investigativo; se debe entonces a una correspondencia, más que al resultado de una ecuación.....	34
5. Contenido de la colección <i>Howard E. Gulick Papers</i>	71
6. Mapa-paisaje, o mapa-llave, de <i>Lower California Guidebook</i>	92
7. <i>Howard E. Gulick, just south of Tijuana</i>	96
Gulick, Howard E. 1957-05-04 Biblioteca de la UC San Diego, <i>Special Collections and Archives</i> <i>Howard E. Gulick Photographs</i> Rollo 21, fotograma 1, en el recuadro 4, carpeta 14 Diapositiva de color de 35 mm	
8. <i>Todos Santos - Beach north of Punta de Lobos</i>	97
Gulick, Howard E. 1964-10-12 Biblioteca de la UC San Diego, <i>Special Collections and Archives</i> Howard E. Gulick Photographs Diapositiva de color de 35 mm	
9. <i>Pichilingue Bay</i>	98
Gulick, Howard E. 1964-10-13 Biblioteca de la UC San Diego, <i>Special Collections and Archives</i> Howard E. Gulick Photographs Diapositiva de color de 35 mm	

10. <i>Mulegé estuary</i>	99
Gulick, Howard E.	
1956-04-18	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 57, fotograma 13, en el recuadro 4, carpeta 14	
Diapositiva de color de 35 mm	
11. <i>El Coyote</i>	100
Gulick, Howard E.	
1957-04-29	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 58, fotograma 17, en el recuadro 4, carpeta 14	
Diapositiva de color de 35 mm	
12. <i>Creeping devil (Machaerocereus eruca), north of Santo Domingo</i>	101
Gulick, Howard E.	
1956-04-15	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 66, fotograma 5, en el recuadro 4, carpeta 14	
Diapositiva de color de 35 mm	
13. <i>Santo Tomás</i>	102
Gulick, Howard E.	
1956-09-09	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 28, fotograma 7, en el recuadro 4, carpeta 14	
Diapositiva de color de 35 mm	

14. *Snow on high mountains of the Cerro Colorado region. Looking south, 63 miles east of base of Portezuelo de Jamau*.....103

Gulick, Howard E.

1959-02-22

Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives

Howard E. Gulick Photographs

Rollo 9, fotograma 19, en el recuadro 4, carpeta 14.

Diapositiva de color de 35 mm

15. *Old "pole line road" looking east from grade, down from Portezuelo de Jamau*104

Gulick, Howard E.

1959-01-02

Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives

Howard E. Gulick Photographs

Rollo 10, fotograma 14, en el recuadro 4, carpeta 14

Diapositiva de color de 35 mm

16. *Top of grade, north of El Rosario*.....105

Gulick, Howard E.

1961-05-06

Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives

Howard E. Gulick Photographs

Rollo 31, fotograma 5, en el recuadro 4, carpeta 14

Diapositiva de color de 35 mm

17. *Santa Maria mission ruins*.....106

Gulick, Howard E.

1961-04-18

Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives

Howard E. Gulick Photographs

Diapositiva de color de 35 mm

18. <i>Ruins at Almacén de Miramar, a warehouse constructed in the heyday of the gold mining at Miramar</i>	107
Gulick, Howard E.	
1956-04-25	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 16, fotograma 1, en el recuadro 4, carpeta 14	
Diapositiva de color de 35 mm	
19. <i>Rear view, Mission San Javier</i>	108
Gulick, Howard E.	
1952-05-23	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Diapositiva de color de 35 mm	
20. <i>Aerial view of San Javier</i>	109
Gulick, Howard E.	
1961-04-27	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 63, fotograma 5, en el recuadro 4, carpeta 14	
Diapositiva de color de 35 mm	
21. <i>From divide on road to Santa María, new road in middle distance, Punta Final on Gulf</i>	110
Gulick, Howard E.	
1961-04-18	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 40, fotograma 6, en el recuadro 4, carpeta 14	
Diapositiva de color de 35 mm	

22. <i>San Ignacio</i>	111
Gulick, Howard E.	
1954-04-23	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 53, fotograma 2, en el recuadro 4, carpeta 14	
Diapositiva de color de 35 mm	
23. <i>Highway on the Rumorosa grade</i>	112
Gulick, Howard E.	
1959-04-24	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 2, fotograma 12, en el recuadro 4, carpeta 14	
Diapositiva de color de 35 mm	
24. <i>Camp two miles west of Portezuelo de Jamau</i>	113
Gulick, Howard E	
1960-04-12	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 10, fotograma 22, en el recuadro 4, carpeta 14	
Diapositiva de color de 35 mm	
25. <i>Hotel Montemar in Ensenada</i>	114
Gulick, Howard E.	
1955-08-28	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 21, fotograma 17, en el recuadro 4, carpeta 14	

Diapositiva de color de 35 mm

26. *Presidents house, La Paz*.....115

Gulick, Howard E.

1957-04-17

Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives

Howard E. Gulick Photographs

Diapositiva de color de 35 mm

27. *Ensenada*.....116

Gulick, Howard E.

1958-03-01

Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives

Howard E. Gulick Photographs

Diapositiva de color de 35 mm

28. *End of possible road, 1 mile north of canyon mouth in Miramar Canyon*.....117

Gulick, Howard E.

1958-11-28

Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives

Howard E. Gulick Photographs

Rollo 15, diapositiva 20, en el recuadro 4, carpeta 14

Diapositiva de color de 35 mm

29. *Descanso, an agricultural community*.....118

Gulick, Howard E.

1958-05-01

Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives

Howard E. Gulick Photographs

Rollo 21, fotograma 6, en el recuadro 4, carpeta 14.

Diapositiva de color de 35 mm

30. <i>Punta Asunción</i>	119
Gulick, Howard E.	
1955-04-15	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 53, fotograma 16, en el recuadro 4, carpeta 14	
Diapositiva de color de 35 mm	
31. <i>Turtle camp on Laguna San Ignacio</i>	120
Gulick, Howard E.	
1961-04-29	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 53, fotograma 18, en el recuadro 4, carpeta 14	
Diapositiva de color de 35 mm	
32. <i>Rancho La Esperanza</i>	121
Gulick, Howard E.	
1959-04-16	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 48, fotograma 17, en el recuadro 4, carpeta 14	
Diapositiva de color de 35 mm	
33. <i>Landscape in the Sierra Juárez</i>	122
Gulick, Howard E.	
1954-10-02	
Biblioteca de la UC San Diego, Special Collections and Archives	
Howard E. Gulick Photographs	
Rollo 1, fotograma 19, en el recuadro 4, carpeta 14	

Diapositiva de color de 35 mm

34. Ubicaciones aproximadas de las tomas fotográficas, concierto narrativo en el desorden espacial ...	126
35. Al trasluz de la imagen	133
36. Orígenes compartidos en las técnicas de las ciencias y las humanidades	140

Índice de cuadros

1. Formas de cultura de los primeros habitantes de la península	50
2. Extracto de narraciones del paisaje realizadas por misioneros y por ingenieros militares en los siglos XVII y XVIII	62
3. Primer acercamiento del usuario para visualizar las diapositivas de Howard E. Gulick	73
4. Concordancia de imágenes de <i>Lower California Guidebook</i> en <i>Howard E. Gulick Papers</i>	78
5. Cuatro formas de montaje: una publicación educativa de 1994; la edición de 1967 de la guía de viajero, <i>Guidebook</i> ; el <i>Living Landscape</i> , en Israel y el azulejo de la misión de San José del Cabo representando una escena de la rebelión pericú en 1734	89
6. Agentes de desplazamiento y sus acciones en el paisaje.....	149

Fuentes

A. Versión en documento de PDF para “encontrar ayuda preparada por el departamento de Colecciones especiales y archivos” de la UC San Diego. Contiene número de caja, fólder, clave y, en su caso, volumen, de aquello que compone el archivo: correspondencia, manuscritos, mapas, fotografías (de los viajes a la península y Nayarit) y artículos:

Gulick, H. (2005 [1948-1980]). *Howard E. Gulick Papers*. La Jolla, California: Online Archive of California (OAC), Special Collections & Archives, UC San Diego. Disponible en:
<http://pdf.oac.cdlib.org/pdf/ucsd/spcoll/mss0091.pdf>

B. Versión interactiva sobre el contenido de los archivos que han sido digitalizados para elegir los materiales –con previo registro del usuario en línea– en caso de planear una visita para consultar los originales, de manera personal, a la Biblioteca de la UC San Diego. Contiene número de caja, fólder, clave, volumen, años y números de reconocimiento de rollos fotográficos, y todo aquello que compone el archivo que lo vuelve fácilmente identificable: correspondencia, manuscritos, mapas, fotografías (de los viajes a la península y Nayarit) y otros documentos:

Gulick, H. (2016 [1948-1980]). *Howard E. Gulick Papers, 1948 - 1980 (MSS 0091)*. La Jolla, California: Special Collections & Archives, UC San Diego. Disponible en:
<https://library.ucsd.edu/speccoll/findingaids/mss0091.html>

C. En esta forma de visualizar la colección, se pueden consultar los 2267 objetos digitales desde la plataforma, o también se puede “redireccionar” en *Location of Originals*, a la letra B. Contiene fotografías de los viajes a la península, a Nayarit y otros documentos:

Gulick, H. (2013 [1938-1962]). *Howard E. Gulick Photographs*. La Jolla, California: Library Digital Collections, UC San Diego. Disponible en: <https://library.ucsd.edu/dc/collection/bb9284741j>

D. Otro sitio digital, donde la visualización de las fotografías de Howard E Gulick se puede realizar de manera más amigable, es operado por la *California Digital Library* (CDL), de *The University of California: Calisphera*. Es un servicio encargado de recibir colecciones digitales “que han sido aportadas por instituciones educativas y de patrimonio cultural en California” (UC Berkeley, UCLA, UC San Diego y UC San Francisco, entre otras, reconociendo el origen y pertenencia de cada archivo a su respectiva institución). Además, *The University of California* cuenta con colecciones digitales propias que tienen sus originales en cualquiera de sus diez campus dentro del estado. De igual modo, en esta página se permite el acceso a los 2267 objetos del archivo:

Gulick, H. (n. d. [1950-1975]). *Howard E. Gulick Photographs*. Calisphere. University of California, California Digital Library. Disponible en: <https://calisphere.org/collections/26166/>

E. Se trata de un extracto de las fotografías del archivo, específicamente del viaje a la península, aunque difiere del anterior en lo que respecta al número almacenado de imágenes obtenidas como resultado de dicha expedición (400), por lo tanto, se podría inferir que el apartado anterior (D) contempla la totalidad de tomas realizadas por el autor sobre la península, aunque no está de más presentar esta opción más sintética de las imágenes; además, contiene algunas descripciones:

Gulick, H. (n. d. [1950-1967]). *Images of Baja California: Images by Howard E. Gulick*. La Jolla, California: Special Collections & Archives, UC San Diego. Disponible en: <https://library.ucsd.edu/speccoll/baja/gulick/index.html>

F. También es posible localizar en el catálogo mundial de bibliotecas *WorldCat Identities*, “ayuda para encontrar materiales de bibliotecas en línea”. La página electrónica describe y detalla “obras difundidas sobre Howard E. Gulick” y “obras difundidas por Howard E. Gulick”. Las publicaciones giran alrededor de *Howard E. Gulick Papers* y la *Lower California Guidebook*. Incluye una línea del tiempo de las publicaciones, desde el año 1940, con un marcado dinamismo entre 1952 y 1981 y hasta una última edición entre 2012-2013:

Gulick, H. (2020 [1940-2012]). *Gulick, Howard E.* Dublin: WorldCat Identities Online Computer Library Center ResearchWorks. Disponible en: <http://worldcat.org/identities/lccn-no00021181/>

Referencias

- Amiel, V. (2005). *Estética del montaje* (Perriaux, M. y Carmona, V., traductores). Madrid: Abada Editores. (Obra original publicada en 2001).
- Balázs, B. (1989). El montaje. Romaguera, J. y Alsina, H. (Eds.). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra, Col. Signo e imagen, pp.371-386.
- Bassols, Á. (1961). *Segunda exploración geográfico-biológica por la Península de Baja California*. México: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.
- y Guzmán, G. (1959). *Primera exploración geográfico-biológica por la Península de Baja California*. México: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.
- Bernabéu, S. (1994). *Diario de las Expediciones a las Californias, de José Longinos*. Madrid: Doce Calles. Theatrum Naturae, Colección de Historia Natural.
- Boehm, G. (2008). Introducción. Fascinaciones y argumentos. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Cariño, M. (2000). *Historia de las relaciones hombre naturaleza en Baja California Sur, 1500-1940*. (Presentación de Ruz, M.). 2º ed. México: Universidad Autónoma de Baja California Sur, SEP.
- Chappe d'Aueroche, A. (2010). *Viaje a la California para la observación del tránsito de Venus sobre el disco del Sol el 3 de junio de 1769* (Álvarez, M. y Albert, G., trads., Introducción de Moreno, M.). Ensenada: Impresora del Noroeste. (Obra originalmente publicada en 1772).
- Cosgrove, D. (2008). *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*. I. B. Tauris.
- De Certeau, M. (1994). *La escritura de la historia*. (Trad. López, J.) México: Universidad Iberoamericana.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. (Trad. Miracle, M.). Barcelona: Paidós.
- (2007). *La imagen mariposa*. (Traducción Lahuerta, J.). Barcelona: Mudito & Co.
- (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. (Traductor: Bértolo, I.). España: A. Machado Libros.
- (2009). La imagen fantasma. Supervivencia de las formas e impurezas del tiempo. *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas, según Aby Warburg* (Traductor Calatrava, J.). Madrid: Abada Editores.
- (2012a). *Supervivencia de las luciérnagas*. (Trad. Calatrava, J.). Madrid: Abada Editores.
- (2012b). *Arde la imagen*, México: Ediciones Ve.
- (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- (2014). *Pueblos expuestos, Pueblos figurantes*. (Traductor Horacio Pons). Buenos Aires: Manantial.
- (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia, 2*. (Traductor Califano, M.). Argentina: Editorial Biblos-Universidad del cine.
- Eisenstein, S. (1999). *El sentido del cine* (Trad. Lacoste, N.). México: Siglo XXI Editores.

- Fernández, F. (2006). Geografía cultural. Hiernaux, D. y Lindón, A. (Eds.). *Tratado de Geografía Humana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- (2014). El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: El viejo y el nuevo mundo. Barrera, S. y Aguirre N. (Coordinadores). *Perspectivas sobre el paisaje*. Bogotá: Estepa, Universidad Nacional de Colombia.
- (2017). Caminar, dibujar. La marcha como origen del paisaje. *Decir el lugar. Testimonios del paisaje colombiano*. Bogotá: Banco de la República.
- Gerhard, P. y Gulick, H. E. (1958). *Lower California Guidebook. A Descriptive Traveler's Guide with Twenty Maps and Key Map Illustrations, Bibliography and Index*. Glendale, California: The Arthur C. Company.
- (1962). *Lower California Guidebook. A Descriptive Traveler's Guide with Twenty Maps and Key Map Illustrations, Bibliography and Index*. Glendale, California: The Arthur C. Company.
- González, L. (2010). Fotografías e indígenas en la primera mitad del siglo XX. Imágenes desde la prensa. Mac Gregor, J. (Coord.). *Miradas sobre la nación liberal, 1848-1848. Proyectos, debates y desafíos. Libro I. Discursos históricos, identidad e imaginarios nacionales*. México: UNAM, pp.257-304.
- González, L. y Anzures, M. (Editores). (2015). *Ignac Tirš, 1733-1781. Pinturas de la Antigua California y de México: Códice Klementinum de Praga*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones Históricas.
- González, C. (2005). *Apuntes acerca de la representación*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Guillén, A. (1990). *Baja California Sur. Sociedad, economía, política y cultura*. México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades.
- Haber, W. (1995). Concept, Origin and Meaning of Landscape. Droste, B. et al., *Cultural Landscapes of Universal Value*. Stuttgart/New York: Gustav Fischer/UNESCO.
- INEGI, (1984). *Síntesis Geográfica del Estado de Baja California*. Aguascalientes: INEGI.
- (1995). *Síntesis Geográfica del Estado de Baja California Sur*. México: INEGI.
- Jordán, F. (1987). *El otro México. Biografía de Baja California*. México: SEP.
- León-Portilla, M. (1982). Estudios preliminares. Clavijero, F. *Historia de la Antigua o Baja California*. México: Porrúa.
- (1987). De los aborígenes al septentrión mexicano. Piñera, D. (Coord.). *Visión histórica de la Frontera Norte de México*. Tomo II. México: Universidad Autónoma de Baja California, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.
- (2000). *La California Mexicana. Ensayos acerca de su historia*. México: Instituto de Investigaciones Históricas de Baja California.
- (2001). *Cartografía y crónicas de la Antigua California*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.
- y David Piñera (2011). *Baja California. Historia breve*. (2da. ed.). México: El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica.

- Lois, C. y Hollman, V. (2013). *Geografía y cultura visual. Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*. Rosario: Prohistoria, Universidad Nacional del Rosario.
- López, L. (2010). La geografía cultural en México: entre viejas y nuevas tendencias. Hiernaux, D. (director). *Construyendo la geografía humana*. México: UAM-Iztapalapa, Anthropos.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.
- (2009). Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje. *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores, CDAN, pp.57-82.
- Magaña, M. (2010). *Indios, soldados y rancheros: poblamiento, memoria e identidades en el área central de las Californias (1769-1870)*. La Paz: Gobierno del Estado de Baja California Sur, Instituto Sudcaliforniano de Cultura, El Colegio de Michoacán, CONACULTA.
- Marcel, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, Multimedia cine.
- Mathes, M. (1988a). Baja California: *Textos de su historia*, Tomo I. México: Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, Gobierno del Estado de Baja California, SEP.
- (1988b). *Baja California: Textos de su historia*, Tomo II. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Gobierno del Estado de Baja California, SEP.
- McCloud, S. (1995). *Cómo entender el cómic: el arte invisible*. (Trad. E. Abulí). Barcelona: Ediciones B.
- Melot, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. (Trad. M. Condor). España: Siruela.
- Mendoza, H. y Busto, K. (2010). La geografía histórica de México, 1950-2000. Hiernaux, D. (Dir.) *Construyendo la geografía humana. El estado de la cuestión desde México*. México: Anthropos Editorial, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Mérida, R. (2001). *“Fuera de la orden de natura”. Magias, milagros y maravillas en el “Amadís de Gaula”*. Berlín: Kurt & Roswitha Reichenberger.
- Mier, R. (s.f.). *Imagen, relato y registro. El cine y las alternativas de la historiografía*.
- Moncada, J. (1993). *Ingenieros militares en Nueva España; Inventario de su labor científica espacial. Siglos XVI a XVIII*. México: UNAM, Instituto de Geografía.
- (2012). *Miguel Constanzó y la Alta California: crónica de sus viajes (1768-1770)*. México: UNAM, Instituto de Geografía.
- Näripea, E. (2011). *Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Stonian Cinema (and Beyond)*. Estonia: Alfapress.
- Ortega, J. (2000). *Los horizontes de la geografía. Teoría de la geografía*. Barcelona: Ariel.
- Ortega, M. (2001). *Alta California, una frontera olvidada del noroeste de México, 1749-1846*. México: Universidad Autónoma Metropolitana–Iztapalapa.
- Palou, F. (1994). *Cartas desde la Península de Baja California (1768-1773)*. (Soto, J. transcripción, edición y notas). México: Porrúa.
- Panofsky, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Piñera, D. (1991). *Ocupación y uso del suelo en Baja California. De los grupos aborígenes a la urbanización dependiente*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Históricas.

- Pinel, V. (2004). *El montaje. El espacio y el tiempo del film*. Barcelona: Paidós.
- Portillo, Á. (1982). *Descubrimientos y exploraciones en las costas de California, 1532-1650*. Madrid: Ediciones RIALP.
- Río, I. (1990). *A la diestra mano de las indias. Descubrimiento y ocupación colonial de la Baja California*. México: UNAM.
- (Ed). (2000). *Crónicas jesuíticas de la Antigua California*. Colección Biblioteca del Estudiante Universitario. México: UNAM.
- Rodríguez, R. (2002). *Cautivos de Dios: los cazadores-recolectores de Baja California durante el período colonial*. México: CIESAS, Instituto Nacional Indigenista.
- Romaguera, J. y Alsina, H. (Eds.). *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra, Col. Signo e imagen.
- Rose, G. (2001). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: SAGE Publications.
- Sales, L. (2003). *Noticias de la Provincia de Californias*. (Estudio introductorio y notas de Bernabéu, S.). Ensenada: Imprenta del gobierno del Estado de Chihuahua, Fundación Baca, Restaurant La Finca.
- Sauer, C. (2008). The Morphology of Landscape. Oakes T. y Prince, P. (Eds.). *The Cultural Geography Reader*. London and New York: Routledge.
- Thrift, N. (2008). Space: The Fundamental Stuff of Human Geography. Clifford, N., Holloway, S., Rice, S. y G., Valentine. *Key Concepts in Geography*, 95-107.
- Uribe, J. (2008). Alejandro de Humboldt en la Nueva España y el Real Seminario de Minería en México. Martí, M. (Dir.). *Alexander Von Humboldt. Estancia en España y viaje americano*. Madrid: Real Sociedad Geográfica, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Vilaseca, J. y J. Rorrent (2005). Nueva economía y e-business: hacia la economía global del conocimiento y el trabajo en red. *Sociedad del conocimiento*. Barcelona: Editorial U. O. C., pp.31-68.
- Warburg, A. (2011). *El Atlas de imágenes Mnemosine*. (Reproducción facsimilar, traducción y notas Báez, L.). México: UNAM, IIE.

Cartografía

- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2018). *Anuario Geográfico de Baja California*. Mapas Escala 1:3 000 000. México: INEGI. Recuperado el 22 de julio de 2019, de <https://www.inegi.org.mx/app/cuadroentidad/AnuarioGeografico/BC/2018>
- Secretaría de Comunicaciones y Transportes (2012). *Carta de Baja California*. Escala 1:530 000. México: Secretaría de Comunicaciones y Transportes. Recuperado el 20 de octubre de 2018, de http://antares.inegi.org.mx/analisis/red_hidro/documentosSeg/ATLAS_SCT_02.pdf
- Secretaría de Comunicaciones y Transportes (2012). *Carta de Baja California Sur*. Escala 1:530 000. México: Secretaría de Comunicaciones y Transportes. Recuperado el 20 de octubre de 2018, de http://antares.inegi.org.mx/analisis/red_hidro/documentosSeg/ATLAS_SCT_03.pdf

Hemerografía

- Alberge, D. (2011, junio 22). Charlie Chaplin's first attempt at 'talkie' is discovered. *The Guardian*. Recuperado el 31 de marzo de 2018, de <https://www.theguardian.com/film/2011/jun/22/charlie-chaplin-first-talkie-discovered>
- Aschmann, H. (1957, abr-jun). The Introduction of the Palms into Baja California. *Economic Botany*, 11 (2), 174-177. Recuperado el 16 de noviembre de 2018, de https://www.jstor.org/stable/4287930?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents
- Báez, L. (2010). Reflexiones en torno a la teoría de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombrach. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXII (97). Recuperado el 21 de enero de 2019, de: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/rt/printerFriendly/2316/2589>
- Benjamin, W. (1971). Sobre la facultad mimética. *Angelus Novus*. Madrid: Edhasa, 167-170.
- Braudel, F. (2006). La larga duración. *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, 5. Recuperado el 20 de febrero de 2020, de https://www.researchgate.net/publication/28317743_La_larga_duracion_en_La_historia_y_las_ciencias_sociales_Capitulo_3_Alianza_Editorial_Madrid_1979_4_Edicion
- Capel, H. (2016). Filosofía y Ciencia en la Geografía, siglos XVI-XXI. *Investigaciones Geográficas*, 89, pp. 5-22, [dx.doi.org/10.14350/rig.51371](https://doi.org/10.14350/rig.51371)
- Clarke, D. (2014). Baths of Distance. *You Are Here. The Journal of Creative Geography*. XVII. The Montage Effect, 20-24.
- Claval, P. (2001). Champ et perspectives de la géographie culturelle dix ans après. *Géographie et cultures*, 40, 5-28.
- (2002). El enfoque cultural y las concepciones geográficas del espacio. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 34, 21-39.
- Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 34, 63-89.
- Darling, A. (2000). Diguets' Studies of West Mexico. *Journal of the Southwest*, 42, 1. Ritual and Historical Territoriality of the Nayari and Wixarika Peoples, 181-185.
- Dittmer, J. (2014). From Hither Green to Chester Brown. *You Are Here. The Journal of Creative Geography*. XVII. The Montage Effect, 65.
- Doel, M. (2014). Montage and Geography, or Splicing Splace. *You Are Here. The Journal of Creative Geography*. XVII. The Montage Effect, 7-13.
- Escher, A. (2006). The Geography of Cinema-A Cinematic World. *Erdkunde*, 60, 308-314.
- Ethington, P. (2005, ene-abr). Cronoscopía: la fotografía de la historia espacial de los Ángeles y México. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, 61, 199-122. Recuperado el 22 de octubre de 2018, de <http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/900/1367>
- González, S. (2001). Los usos de la fotografía en favor de la arqueología como ciencia moderna. Francia, 1850-1914. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 27, 163-182.
- Hollman, V. (2008). Geografía y cultura visual: apuntes para la discusión de una agenda de indagación. *Estudios socioterritoriales, Revista de geografía*, 7, 223-237.

- (2012). La construcción visual de América latina: una aproximación desde las imágenes cartográficas. *Geograficidade*, 2, 230-233.
- (2014a). Geografía y visualidad: sobre la fotografía y las culturas de exploración del espacio, en *Cardinalis*, 2.
- (2014b). Los contextos de las imágenes: un itinerario metodológico para la indagación de lo visual, en *Espacio e Cultura*, 61 – 83.
- Huston, S. (2014). Digital Cinema, Montage and other Visualities. *You Are Here. The Journal of Creative Geography*. XVII. The Montage Effect, 33-40.
- Jiménez, A. (s. f.). *El método etnohistórico y su contribución a la antropología americana*. Recuperado el 1 de septiembre de 2018, de <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/viewFile/REAA7272120163A/25459>
- Lukinbeal, C. (2005). Cinematic landscapes. *Journal of Cultural Geography*, 23, 3-22.
- (2009). Film. Kitchin, R. y N. Thrift (Eds.) *International Encyclopedia of Human Geography*, 4, Oxford: Elsevier, 125-129.
- (2010). Film and Geography. *Encyclopedia of Geography*. SAGE Publications. Recuperado el 1 de mayo de 2019, de http://www.sage-ereference.com/geography/Article_n428.html
- y Sharp, L. (2014). *Geography and Film*, pp.1-15. Recuperado el 30 de mayo de 2019, de https://www.academia.edu/25647472/Geography_and_Film
- y Zimmermann S. (Eds.) (2008). *The Geography of Cinema-A Cinematic World*, Alemania: Franz Steiner Verlag. Recuperado el 30 de mayo de 2019, de https://www.academia.edu/7437746/The_Geography_of_Cinema_A_Cinematic_World
- Luzán, J. (2008, enero 26). Lo más real de Goethe. *El país*. Recuperado el 11 de diciembre de 2017, de: https://elpais.com/diario/2008/01/26/babelia/1201305972_850215.html
- Martín, A. (2008). Entender el cómic: el aparecer de lo invisible. *Revista de Estudios Sociales*, 30, 114-123.
- Mendoza, H. y Busto, K. (2015). La Baja California inventada: visiones sobre el territorio mexicano a mediados del siglo XX. *Investigaciones Geográficas*. doi: 10.14350/rig.42898
- Mier, R. (1995). Los paisajes de la guerra. *Luna Córnea*, 6. Paisaje. México: Centro de la Imagen, 15-21.
- Milán, M. (1946). El paisaje idealizado. Francisco de Terrazas. *Revista Iberoamericana*, XI.
- Moreno, D. (1965, ene-mar). El Fondo Piadoso de las Californias. *Revista de la Facultad de Derecho de México*, XV (57). Recuperado el 30 de enero de 2019, de <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/rev-facultad-derecho-mx/article/view/26167/23549>
- Nogué, J. (2010). El retorno al paisaje. *Enrahonar*, 45, 123-136.
- Orueta, A. y Valdés, C. (2007). Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 45, 157-190.
- Pérez, A. (2009). Relación fuente-recurso de información-documento. *Biblios, Revista de Bibliotecología y Ciencias de la Información*, 37. Recuperado en 2018, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16119333004>

- Perry, R. (2016). Holocaust Hospitality, Michal Rovner's Living Landscape at Yad Vashem, en *History & Memory*, 28 (2), 89-122. doi:10.2979/histmemo.28.2.0089
- Romero, P. (2007). Un conocimiento por montaje: entrevista con Georges Didi-Huberman. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes de Madrid*, 17-20. Madrid: Círculo de Bellas Artes. Recuperado el 20 de diciembre de 2017, de <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141> y [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un__conocimiento__por__el__montaje__\(4833\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un__conocimiento__por__el__montaje__(4833).pdf)
- Rose, G. (2003). On the Need to Ask How, Exactly, Is Geography “Visual”? *Antipode*, 35 (2), 212-221. doi:10.1111/1467-8330.00317
- Sharp, L. y S. Smith (2014). (Eds.). *You Are Here. The Journal of Creative Geography. XVII. The Montage Effect*. Arizona: School of Geography & Development at The University of Arizona, 1-3. Recuperado el 23 de mayo de 2020, de <https://www.youareheregeography.com/the-montage-effect/>
- Taylor, L. (2007, ene-abr). La “fiebre del oro” en Baja California durante la década del 1850: su impacto sobre el desarrollo del territorio. *Región y sociedad*, 19 (38). Recuperado el 1 de septiembre de 2019, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-39252007000100005
- Vilaró, A. (2016). Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle Vague: una revisión histórica. *Historia y comunicación social*, 21 (1), 221-239. Recuperado el 15 de enero de 2019, de https://www.academia.edu/26187710/Entre_la_representaci%C3%B3n_y_la_figuraci%C3%B3n._El_cine_de_la_Nouvelle_Vague_una_revisi%C3%B3n_hist%C3%B3rica
- Villalobos, C. (2014). Arqueología mexicana en guías de turistas: educación y pasatiempo. *Anales de Antropología*, 48, II, 41-73.
- Zusman, P. (2001). Milton Santos. Su legado teórico y existencial (1926-2001). *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 40, 205-119.

Medios electrónicos

- (2009). La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Cap. 1. Tesis sobre el movimiento. Primer comentario a Bergson. *Agenciamiento El Pulpo*. Recuperado el 20 de octubre de 2019, de <https://elpulpo.wordpress.com/2009/11/06/la-imagen-movimiento-estudios-sobre-cine-1-cap-1-tesis-sobre-el-movimiento-primer-comentario-a-bergson/>
- Abasolo, E. (2013, nov 4). El Gran Dictador. *VanguardiaMX*. Recuperado en abril de 2018, de <https://www.vanguardia.com.mx/columnas-elgrandictador-1867810.html>
- Aguilar, R. (2013). *Niveles de asimilación económica del territorio en Baja California Sur*. Tesis de Licenciatura no publicada. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Amiel, F. (s.f.) *Federico Amiel. Fragmentos de un diario íntimo*. Recuperado el 19 de junio de 2020, de <http://www.repositorio.ciicla.ucr.ac.cr:8080/bitstream/handle/123456789/320/CA-001-1911.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Aschmann, H. (2011). *H. Homer Aschmann, Geography, Riverside*. University of California. Recuperado en otoño de 2018, de <http://texts.cdlib.org/view?docId=hb0z09n6nn;NAAN=13030&doc.view=frames&chunk.id=div00004&toc.depth=1&toc.id=&brand=calisphere>

- (s.f.). The Baja California Highway. Recuperado el 27 de mayo de 2020, de <http://math.ucr.edu/~ftm/bajaPages/BajaRoadPages/Route1/RoadHistory.html>
- Bassols, (2019). *Acervo fotográfico del geógrafo Ángel Bassols Batalla*. El Colegio de la Frontera Norte. Recuperado el 17 de julio de 2019, de <https://www.colef.mx/bassols>
- Baxin, I. (2010). *La Isla de Cedros en el contexto insular del Pacífico mexicano: un estudio de geografía cultural*. Tesis de Licenciatura no publicada. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- (2015). Geografía histórica de las islas habitadas en el mar de Cortés (San Marcos, El Carmen, San José). Tesis de Maestría no publicada. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Calderón, J. (1949). Ingenieros militares en Nueva España. *Anuario de Estudios Americanos*, 6. Recuperado el 5 de abril de 2020, de <https://digital.csic.es/handle/10261/88972>
- Claval, P. (2000). *La Geografía Cultural*. Recuperado el 8 de febrero de 2022, en: <https://teoriassobreespacio.files.wordpress.com/2016/09/cap-8-9-y-11-libro-paul-claval.pdf>
- CONABIO (s.f.). *Ecorregiones terrestres*. Recuperado el 7 de octubre de 2018, en: www.biodiversidad.gob.mx/region/ecorregiones.html
- Cosío, J. (2017). La chirinola, el cactus errante, en *Cienciamx*. Recuperado el 24 de julio de 2019, de <http://cienciamx.com/index.php/ciencia/mundo-vivo/13752-la-chirinola-el-cactus-errante>
- Crosby, H. (2013). *Harry Crosby Photographs*. UC San Diego. Recuperado en otoño de 2018, de <https://library.ucsd.edu/dc/collection/bb6383693j>
- Diccionario Soviético de Filosofía (2001). *Fenomenología*. Recuperado el 6 de marzo de 2020, de <http://www.filosofia.org/enc/ros/fe4.htm>
- Didi-Huberman, G. (s. f.). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Recuperado el 25 de septiembre de 2019, de <https://app.box.com/s/8e5d35abc045ef440af9>
- Dill, B. (1994). *Teaching the five themes of geography*. California: Frank Schaffer Publications. Recuperado el 7 de junio de 2018, de https://openlibrary.org/books/OL20696286M/Teaching_the_five_themes_of_geography;
- Eernisse, D. (2003). *1962. Baja California Travel Maps and Links*. Recuperado el 26 de noviembre de 2018, de http://biology.fullerton.edu/biol517dje/maps/baja_1962.html
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. (Traductor Garzón, A.). Recuperado el 24 de octubre de 2018, de <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/01/mfarq.pdf>
- Gaio, D. (2014). *Le paysage comme fragmentation de l'esthétique de la nature a l'époque contemporaine. Les expériences poétiques de Zanzotto, Jaccottet et Heaney*. Tesis de Doctorado en Estudios Superiores Europeos. Italia: Universidad de Boloña. Recuperado de https://www.academia.edu/14334202/Le_paysage_comme_fragmentation_de_lesth%C3%A9tique_de_la_nature_%C3%A0_l%C3%A9poque_contemporaine._Les_exp%C3%A9riences_po%C3%A9tiques_de_Zanzotto_Jaccottet_et_Heaney
- Gerhard, P. y H. Gulick (1967). *Lower California Guidebook*. California: A. H. Clark. Recuperado el 7 de junio de 2018, de <http://www.oldcabo.com/lower-california-guidebook-gerhard/>
- Gombrich, E. H. (1986). *Imágenes simbólicas*. España Alianza Editorial. Recuperado el 5 de julio de 2020, de <https://docfoc.com/gombrich-ernst-h-imagenes-simbolicas-pdf>

- González, M. (2010). *Digesto Constitucional Mexicano*. México: Suprema Corte de Justicia de la Nación, Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación. Recuperado el 3 de abril de 2020, de <http://sistemabibliotecario.scjn.gob.mx/sisbib/CST/82469/82469.pdf>
- Gutiérrez-Álvarez, J. (2018). Fernando Birri o el cine latinoamericano como arma de liberación. *Kaos en la red*. Recuperado el 4 de diciembre de 2019, de <https://kaosenlared.net/fernando-birri-cine-latinoamericano-arma-liberacion/>
- Hinton, T. (1981). Themes of Indigenous Acculturation in Northwest Mexico. *The Anthropological Papers of the University of Arizona*, 38. Recuperado el 18 de mayo de 2020, de <https://repository.arizona.edu/handle/10150/615819>
- Ierullo, D. (2015). *Sergei Eisenstein y el montaje psicológico o el montaje de atracciones*. Recuperado el 26 de marzo de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=YXPOX1AX9AM>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2001). *Síntesis de información geográfica del estado de Baja California*. Recuperado el 3 de julio de 2020, de http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/2104/702825223854/702825223854_5.pdf
- (2014). *Diccionario de Datos de uso de Suelo y Vegetación: escala 1:250 000, versión 3*. México: INEGI, p.99. Recuperado el 24 de julio de 2019, de http://www3.inegi.org.mx/contenidos/temas/mapas/ususuelo/metadatos/dd_usyv_v3_250k.pdf
- Kier, D. (2015, mayo). WWII in Baja California: U.S. and Mexico Cooperation. *Historum*. Recuperado el 2 de agosto de 2019, de <https://historum.com/threads/wwii-in-baja-california-u-s-and-mexico-cooperation.90823/>
- (2019, marzo 29). The Summit (part of the 1942 Pole Line Road) Prerunning San Felipe 250 Video. *Baja Nomad*. Recuperado el 29 de mayo de 2020, de <http://forums.bajanomad.com/viewthread.php?tid=92511>
- Lazcano, C. (2017). *Misiones de las Californias. San José del Cabo Añuití*. Recuperado el 7 de junio de 2018, de <https://www.elvigia.net/general/2017/5/28/misiones-californias-jos-cabo-ait-272830.html>
- López, F. (2009). ¿El paisaje nace o se hace? *Métode*, pp.96-103. Recuperado el 25 de junio de 2020, de https://metode.es/wp-content/uploads/2011/07/2009_anuario_96.pdf
- Manjarrez, M. (2006). *Aproximación a la representación del espacio. Tres textos de viajeros españoles por la Nueva México*. Tesis de maestría. México: Universidad Iberoamericana. Recuperado el 5 de abril de 2020, de <http://ri.iberomx/bitstream/handle/ibero/514/014748s.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Meadows, D. (1963) Lower California Guidebook: A Descriptive Traveler's Guide by Peter Gerhard & Howard E. Gulick, *California Historical Society Quarterly*, 42, 1, University of California Press, pp. 61-62. Recuperado el 18 de noviembre de 2017, de DOI:10.2307/25155526
- Mirzoeff, N. (1999). *Una introducción a la cultura visual*. (Traducción de García, P.) Barcelona: Paidós. Recuperado en noviembre de 2018, de <https://vdocuments.mx/mirzoeff-nicholas-una-introduccion-a-la-cultura-visual-568768afa8093.html>
- Mitchell, W. J. T. (2017). ¿Qué quieren las imágenes? (Traducción de Melén, I.) Bilbao: Sans Soleil Ediciones. Recuperado el 20 de abril de 2020, de https://issuu.com/sanssoleil/docs/mitchell_issuu
- Normas APA (2019). *Normas APA 2019-Edición 6*. Recuperado el 25 de septiembre de 2019, de <https://normasapa.com/normas-apa-2019-cuestiones-mas-frecuentes/comment-page-4/>

- Olivares, O. (2019). *Imagen y conocimiento científico en el siglo XIX: láminas y paisajes de José María Velasco*. Tesis de doctorado en Historia del arte. México: UNAM. Recuperado el 29 de julio de 2019, de <http://132.248.9.195/ptd2019/marzo/0787353/Index.html>
- Pérez, C. (2016). Walter Benjamin y la teleología. *Ideas y valores*, 67 (168). Recuperado el 27 de junio de 2020, de <https://www.redalyc.org/jatsRepo/809/80958919001/html/index.html>
- Pla, E. y Torrent, K. (2012). El lenguaje cinematográfico: Teorías: Béla Balázs. *El cine como recurso didáctico*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado el 8 de abril de 2018, de http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m6_2/bela_balzs.html
- Premiyak, L. (2019, junio). Kazakhstan's rugged landscapes, as captured by Diana Takacsova, are all the travel inspiration you need this summer. *The Calvert Journal*. Recuperado el 22 de junio de 2019, de <https://www.calvertjournal.com/features/show/11222/Kazakhstan-travel-train-car-adventure-serenity-photography-diana-takacsova>
- Rigol, I. (2009). Programa de Desarrollo de Capacidades para el Caribe para el patrimonio mundial. Gestión de paisajes culturales. Módulo 4. Recuperado el 1 de mayo de 2020, de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000217017>
- Rivera, M. (2018). *A los ojos de Lorca: videodanza basado en el guion cinematográfico Viaje a la luna de Federico García Lorca: introspecciones a partir de las teorías del montaje*. México: UNAM, Facultad de Artes y Diseño. Tesis de maestría en Artes Visuales. Recuperado de <http://132.248.9.195/ptd2018/febrero/0770693/Index.html>
- Rodríguez, L. (2005). Ética argumentativa en Aristóteles. *Revista Digital Universitaria*, 6 (3). Recuperado el 28 de junio de 2020, de http://www.revista.unam.mx/vol.6/num3/art24/mar_art24.pdf
- s. a. (2011, julio 11) Se descubre fotograma inédito de El gran dictador de Chaplin. *La República*. Recuperado en abril de 2018, de <https://www.larepublica.ec/blog/entretenimiento/2011/07/10/se-descubre-fotograma-inedito-de-el-gran-dictador-de-chaplin/>
- The University and Jefferson Herbaria (2017). *Annetta Carter papers, 1928-1991*. University of California, Berkeley. Recuperado en otoño de 2018, de <http://ucjepsarchives.berkeley.edu/archon/?p=collections/findingaid&id=84&q=&rootcontentid=7019>
- UNAM (2019). *¿Cómo hacer citas y referencias en formato APA?* México: UNAM, Dirección General de Bibliotecas. Recuperado el 25 de septiembre de 2019, de <http://bibliotecas.unam.mx/index.php/desarrollo-de-habilidades-informativas/como-hacer-citas-y-referencias-en-formato-apa>
- Villaseñor, A. (2012). Un rico legado del pasado y su conservación bajo el contexto internacional. Ortiz, M y Tamayo, L. (Coords.). *El paisaje en los centros históricos: un legado cultural y perspectivas para su conservación en México y España*. México: UNAM, Instituto de Geografía. Recuperado el 1 de mayo de 2020, de <http://www.publicaciones.igg.unam.mx/index.php/ig/catalog/download/35/35/104-1?inline=1>
- Ville de Bry sur Marne (s.f.). *Une définition du Diorama*. Recuperado el 14 de mayo de 2020, de <https://www.bry94.fr/-Le-Diorama,258-.html?lang=fr>
- Zárate, M. (2016). Paisajes culturales a través de casos en España y América. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Recuperado el 1 de mayo de 2020, de https://books.google.com.mx/books/about/PAISAJES_CULTURALES_A_TRAV%C3%89S_DE_CASOS_D.html?hl=es&id=3cghDAAAQBAJ&redir_esc=y

Anexo

Estadía de las misiones jesuitas en la península de Baja California.²¹²

Pueblos de Misión	Lugar	Fundación-abandono	Otros datos
Nuestra Señora de Loreto Conchó ²¹³	Loreto, BCS	1697	Las raíces del asentamiento misional de la Alta y Baja California se encuentran en esta misión, fundada por el padre Juan María de Salvatierra y Visconti. Fue ocupada también por franciscanos y dominicos hacia finales del siglo XVIII. Ignacio Tirs misionó durante un año en este lugar.
San Francisco Javier Biaundó		1699	Dirigida por el misionero Fray Francisco Palóu, quien acompañó a fray Junípero Serra.
Santa Rosalía de Mulegé	Mulegé, BCS	1705-1828 ‡ ²¹⁴	El Padre Salvatierra visitó el sitio entre 1701 y 1702. Fundada por el Padre Juan María Basaldúa, pero fue El Padre Francisco

²¹² Se trata de las 17 misiones jesuitas que se situaron en la península mientras duró su administración; al final, en el momento de su salida peninsular, aún quedaban en funcionamiento 14 de ellas (*Crónicas Jesuíticas, óp. cit.*, p. XIV-XV).

²¹³ “Debido a la rada abierta de Loreto, fue establecido Puerto Escondido por los jesuitas como fondeadero de los barcos de abastecimiento de Loreto, capital de ambas Californias desde 1697 hasta 1777, y de Baja California hasta 1829, el pueblo fue casi totalmente destruido en aquel año por una inundación, forzando el traslado del gobierno a la Paz, golpe del cual Loreto nunca se ha recuperado” (Mathes, *óp. cit.*, p.382).

Previo al establecimiento de Loreto, la efímera Misión de Nuestra Señora de Guadalupe de las Californias fue el primer intento del proyecto misional bajacaliforniano, entre abril y junio de 1683. Se ubicó en la Bahía de la Paz, BCS y fue dirigida por el misionero Eusebio Francisco Kino en el viaje peninsular del Almirante Isidro de Atondo y Antillón. La misión fracasó y en junio fueron a la costa de Sinaloa para organizarse. La fallida permanencia de la misión (de la cual no quedan vestigios en pie en la actualidad), fue la base para que los exploradores y misioneros buscaran sitios con mejores condiciones del entorno para fundar las misiones, por la falta de agua y la escasa cooperación de los habitantes locales hacia ellos, circunstancias no tan fáciles de dominar y que fueron una constante de la decadencia de las misiones.

Volviendo el 6 de octubre de 1683, para emplazar un pequeño poblado que abandonarían definitivamente en 1685, la de San Bruno. En esa fecha se embarcaron a la altura del paralelo 26 los misioneros Eusebio Francisco Kino, Matías Goñi y Juan Bautista Copart con el Almirante Isidro de Atondo y Antillón, seis km tierra adentro en Teupnon, una ranchería indígena y 30km al norte de Loreto.

²¹⁴ El símbolo “‡”, colocado en la columna “Abandono” en algunas casillas, indica que éstas fueron objeto del Decreto que establecía “la extinción de las misiones”, en el norte de Baja California, con fecha del 20 de septiembre de 1830, con la Autoridad de José Mariano Monterde. Véase el Anexo de Información sobre la tenencia de la tierra (legislación y adjudicaciones. A partir del Decreto firmado por Guadalupe Victoria en 1924, llamado *Ley general de colonización*,

			Escalante quien inició su construcción, la cual concluyó en 1766. La edificación ha sido restaurada en varios momentos, conservándose sus características originales exteriores, distinto de las interiores, que han sido modificadas.
San Juan Bautista Malibat y Liguí	Rancho de Liguí, 35 km al sur de Loreto, Loreto, BCS	1705-1721	Fundada por Padre Francisco Peralta. La hostilidad de la población originaria, la disminución de la población, la escasez de agua y la carencia de fondos ocasionó su abandono.
San José de Comondú	50 km al oeste de Loreto, Loreto, BCS	1708-†	En 1684 el lugar fue inicialmente explorado por el Padre Kino y el Almirante Isidro de Atondo. En 1707 los Padres Salvatierra, Juan de Ugarte y Julián Mayorga visitaron el sitio, fundándola el último en ese mismo año gracias al apoyo de José de la Peña Castrejón y Salzines, Marqués de Villapiente.
La Purísima Concepción de Cadegomó	La Purísima, Comondú, BCS	1720	Fundada por Nicolás Tamaral. Se trasladó a otro pasaje en 1722. Este segundo sitio había sido explotado por el almirante Atondo y Antillón y el padre Eusebio Kino en 1685, y por el padre Eusebio María Pícolo en 1712.
Nuestra Señora de Guadalupe Guaisinapí		1720	
Nuestra Señora del Pilar de la Paz, Airapí	La Paz, La Paz, BCS	1720-1861	La fundación se debió a los misioneros Juan de Ugarte y Jaime Bravo. La construcción del templo actual fue a partir de 1861 en mismo sitio donde la Orden de Frailes Jesuistas habían fundado un siglo antes otra misión.
Nuestra Señora de los Dolores de Chillá	Comondú, Comondú, BCS	1721-1768	Fundada por Clemente Guillén en una zona costera con el apoyo del Fondo Piadoso de las Californias. ²¹⁵ Era una misión intermedia de las misiones de Loreto y La Paz, por lo que servía de descanso en el camino entre ambas. Traslada en 1737 a Tañuentía (La Pasión); abandonada más tarde por la carencia de agua y la inhospitalidad del lugar.
Santiago de los Coras Añiní	40 km al norte de San José del Cabo, Los Cabos, BCS	1721-1791	Fue fundada por el Padre Ignacio María Nápoli en lugar llamado Ensenada de las Palmas. Se cambió su ubicación en dos ocasiones, la última (1724), financiada por el Marqués de Villapiente de la Peña, la instalaron en un lugar conocido por los pericúes como Añiní. Ignacio Tirs trabajó en esta misión de 1763 a 1768.

se establecían nuevos estatutos para habitar el territorio: en 1825 y 1826 se firmaron otros dos documentos que establecían, por un lado, el “Reglamento para el reparto de tierras de las misiones” y, por otro, un “Plan de secularización y el decreto de emancipación de las misiones de la Alta California”, respectivamente (Magaña, *óp. cit.*, pp.665-677).

²¹⁵ El Fondo Piadoso de las Californias data del 6 de febrero de 1697. Se trataba de apoyos económicos que se otorgaban a los misioneros de la Compañía de Jesús por parte de donadores que bien podían ser individuos o corporaciones religiosas en México, con el propósito de propagar la Fe Católica en la Alta y Baja California. Los misioneros con mayor labor y, por consiguiente, que recibieron la mayor parte de los ingresos directos fueron Juan María de Salvatierra y Eusebio Francisco Kino. En cuanto a los donadores, el Marqués de Villapiente de la Peña, contribuyó a financiar el establecimiento de San José de Comondú. Rosa de la Peña, prima del Marqués, contribuyó a fundar la Misión de Santa Rosa de Todos Santos (Moreno, n. d., pp.209-214).

San Ignacio de Kadá-Kaamán	San Ignacio, Mulegé, BCS	1728-1840 ‡	El misionero Francisco María Pícolo exploró el lugar para establecer la misión, llamado Kaddá-Kaddá, habitado en aquel entonces por el grupo cochimí. De su fundación y financiamiento estuvo a cargo el Padre Juan Luyando; la construcción fue iniciada por el Padre Fernando Consag, quedando terminada hasta 1786.
San José del Cabo	San José del Cabo, Los Cabos, BCS,	1730-1840 ‡	En 1769, la expedición francesa de Abad Jean Chappe d'Auteroche se instaló en esta misión para realizar la observación astronómica del paso de Venus (el 19 de mayo desembarcaron y falleció el 1 de agosto. Fue sepultado con el hábito franciscano, tal como hacían los expedicionarios). En 1751 se convirtió en pueblo de visita, por lo que pasó a depender de la misión de Santiago.
Santa Rosa de Todos Santos	Todos Santos, La Paz, BCS	1733-‡	Todos Santos se estableció en 1723 como pueblo "visita", dependiente de la Misión de Nuestra Señora del Pilar de la Paz. Más tarde, en 1933, le fue otorgada la categoría de Misión, siendo fundada por el Padre Segismundo Taraval,
San Luis Gonzaga de Chiriyauquí	San Luis	1740-1768	El jesuita Lambert Hostell se encargó de fundar la misión. El misionero-cronista Juan Jacobo Baegert estuvo 17 años en esta misión. Dispuso la construcción de la misión con materiales sólidos y durables.
Santa Gertrudis la Magna de Cadamán	Santa Gertrudis	1753-1822 ‡	En 1753, el Padre Jorge Retz, sucesor de Fernando Consag, fue su fundador. Retz, dirigió la ruta y excavación que llevaría agua desde un ojo de agua hacia la misión y los nuevos sembradíos de vino, dando origen a los viñedos bajacalifornianos.
San Francisco Borja Ádac	San Borja	1762-1828 ‡	
Santa María de los Ángeles Cabujacaamang	Santa María	1767-1818	Última misión jesuita (al año siguiente sería fundada la primera misión franciscana, San Fernando Velicatá, a cargo de P. fray Junípero Serra. "Sirvió como base para la expansión terrestre hacia la Alta California", 1769-1818).

Fuente: elaborado con base en Cariño, *óp. cit.*, p.52; Chape d' Auteroche, *óp. cit.*, pp.11, 40; González y Anzures, *óp. cit.*, p.19-20; Instituto Sudcaliforniano de Cultura (<https://culturabcs.gob.mx/instituto>); Mathes, *óp. cit.*, pp.381-395; Portillo, *óp. cit.*, pp.102, 104; Sales, 2003, pp.79, 96.

