



Universidad Nacional Autónoma de  
México

Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Geografía

**El Paisaje del Pedregal de San  
Ángel**

---

Tesis para obtener el grado de:  
Licenciada en Geografía

Presenta:

Karina Elizabeth Campos Linares

Asesor:

Mtro. Omar Olivares Sandoval

México, D. F., septiembre de 2014.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.



«Indígenas de la Tierra lo somos todos, y es nuestra realidad». -Agustín Berque

## Agradecimientos:

A mi asesor, el Mtro. Omar Olivares Sandoval, por ayudarme en la dirección de esta investigación; por compartir tanto de su tiempo y su saber; por la motivación.

A mis revisores de tesis, gracias por sus lecturas y aportes: Dr. Héctor Mendoza Vargas, Dra. Liliana López Levi, Dr. Juan Carlos Gómez Rojas y Dr. Gustavo Garza Merodio.

A las bibliotecas del Instituto de Geografía, del Instituto de Investigaciones Estéticas, del Museo Nacional de Arte, del Instituto José María Luis Mora y a la Biblioteca Central, por resguardar tanta maravilla y permitirme consultarla.

Todo mi respeto y admiración a la Secretaría Ejecutiva de la REPSA, por permitirme realizar el servicio social con ustedes, personas profundamente comprometidas con esta visión objetiva y persistente de la preservación del emblema natural austral de la ciudad. Con esto, rememoro un llamado realizado durante la celebración del aniversario treinta de la creación de la REPSA: “Ni un ladrillo más en la UNAM” (en Ciudad Universitaria, para más claro).

Al Pedregal de San Ángel, a lo que queda de él y a lo que alguna vez fue.

A Clara Corona Miranda, por su amistad y por animarse a leerme antes que todos.

A los que se marcharon: mis abuelitas, Yolanda Hernández García y Melia López Bautista. A Dominic y Nina; a los que siguen conmigo: mi hermano, Víctor. Maybe, Peque y Jump.

A mis padrinos de titulación: Paty, David, Cristina e Isabel Guerrero Rodríguez, Vicente Arredondo, Jesús Carrillo y Karina Cuevas.

A mi mamá, Elizabeth Linares López, le agradezco por compartir la vida conmigo; por compartir su experiencia de vida y ahorrarme sufrimientos; por disfrutar cada pequeño paso. Gracias por no decirme “estudia, para que seas alguien en la vida”, y sin embargo, me impulsó a estudiar; para mi mamá, siempre he sido alguien, igual que todos los seres humanos, igual que los que no tuvieron la fortuna de ser universitarios. Ma: este logro es más tuyo que mío.

Dentro de todo lo catastrófico que ocurrió con el Pedregal, nació algo bueno, la Universidad Nacional Autónoma de México, donde la voz inocente del matorral ahora es escuchada gracias a la conciencia que se genera en sus espacios, surgiendo en mí, y en muchos más, la voluntad de salvarlo. La UNAM, como retoño del Pedregal, ya forma parte de su paisaje y le respeta para que no pierda en sí su esencia, como una hija que honra a su madre. Con todo mi cariño y mi amor, para ti.

Termino con un “no gracias” a la burocracia, porque «le quita lo bonito a todo».

---

---

«Mientras trabajé en la construcción del área del Centro Cultural Universitario a finales de los años setenta, veía, cuando dinamitaban la roca, cómo salían los animalitos, aturdidos los pobrecitos; terminaban atropellados en el circuito, o morían, me imagino, del susto». Testimonio anónimo, 1 de noviembre de 2014, stand de la REPSA en la Mega ofrenda del Espacio Escultórico.

---

---

# Índice

Introducción. <b>Petrificación de la historia</b> .....	1
Capítulo 1. <b>El paisaje</b> .....	5
1.1 Algo que ver y alguien que ve.....	5
1.2 Geografía y paisajes.....	13
1.3 El Pedregal de San Ángel.....	18
1.4 Metodología.....	25
Capítulo 2. <b>Las pinturas del Pedregal en la obra del Dr. Atl</b> ....	27
2.1 El paisaje antiguo en el mundo pictórico.....	29
2.2 La proposición paisajística del Dr. Atl.....	39
2.3 El Pedregal en la obra de Atl.....	45
Capítulo 3. <b>El Pedregal, por Armando Salas Portugal</b> .....	58
3.1 La fotografía: una tecnología que transformó nuestra visión del paisaje .....	60
3.2 La representación del Pedregal de San Ángel en la fotografía de Armando Salas Portugal .....	64
Reflexiones finales. <b>Paisaje casi lunático</b> .....	93
Índice de figuras.....	98
Bibliografía.....	102



## Introducción

# Petrificación de la historia

*Paisaje*. Sustantivo masculino que pareciera estar escrito de manera incorrecta en el título de esta investigación por iniciar con una *pe* mayúscula. En realidad, me pareció apropiado así por la tremenda complejidad taxonómica que ha tenido este concepto desde sus orígenes formales en el siglo XVI.

El paisaje, como producción mental de la mirada, se puede explicar mediante las *imágenes*.<sup>1</sup> Por ello, he realizado una selección de las pinturas de Gerardo Murillo Cornadó (1875-1964), y fotografías de Armando Salas Portugal (1916-1995), donde plasman el campo lávico de creación más reciente en la Cuenca de México: el Pedregal de San Ángel.

Los objetivos de revisar esta *iconografía*<sup>2</sup> son, por una parte, descubrir en qué medida estas imágenes están produciendo una construcción del paisaje; por otra parte, demostrar que el arte puede desempeñarse como fuente para el análisis histórico-espacial y cultural en geografía.

Se expondrá que la teoría del paisaje y las perspectivas atípicas de Gerardo Murillo sobre el Pedregal constituyen elementos preponderantes en nuestra imagen contemporánea de este espacio; además de que la fotografía es un elemento de construcción de nuestra idea cultural del paisaje, en el caso del paisaje del Pedregal, a través de las capturas de Armando Salas Portugal.

Entonces, a partir de las *representaciones*<sup>3</sup> de dicho espacio, se podrá generar un campo de discusión sobre el lugar de las imágenes en el pensamiento geográfico. Éstas serán el medio principal para desarrollar el presente trabajo de manera interdisciplinaria, con metodologías aplicables para la historia del arte, la iconografía y la

---

<sup>1</sup> La imagen es una representación visual que puede, tanto mostrar una parte de la realidad, como una parte de la subjetividad.

<sup>2</sup> Erwin Panofsky nos dice de la iconografía: «es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte», Erwin Panofsky, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento” en *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza editorial, 1979, p.45.

<sup>3</sup> Llamamos “representación” a las prácticas –tanto textuales como visuales– que crean, generan y comunican un circuito de significados.



geografía cultural. Entre ellas, recurriré al Método iconológico para tratar de construir la idea de paisaje del Pedregal.

Las imágenes de las que haré recurso para tratar de resolver la investigación tienen un contexto histórico dentro de la producción cultural nacional: la vanguardia. Entre los años veinte y treinta del siglo pasado, se formaron corrientes de intelectuales pertenecientes a las artes plásticas y a la literatura que seguían, algunos, ideales de la recién acontecida Revolución Mexicana; otros, fueron atraídos por el entonces universal modernismo y vanguardismo; por último, estaban los que no pertenecían a ninguna de estas dos corrientes, los del estridentismo.<sup>4</sup>

Para aterrizar completamente en esta etapa de apogeo estético, es necesario regresar a sus antecedentes, es decir, lo sucedido en el siglo XIX. En México, las artes plásticas, como la pintura, fueron engendradas en la antigua Academia de San Carlos, donde José María Velasco, el propio Gerardo Murillo, Adamo Boari, Carlos Lazo, Alberto Pani, Diego Rivera, Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, por mencionar algunos, estudiaron y más tarde prestaron sus servicios como profesores.

José María Velasco (1840-1912), discípulo del italiano Eugenio Landesio<sup>5</sup> (1810-1879), supo adaptar el estereotipo europeo de paisaje al ambiente lacustre y montañoso de la Cuenca de México. Gerardo Murillo (más conocido como Dr. Atl), antes de empezar a pintar paisajes se enfocaba en un arte donde era necesaria la abstracción para asimilar las obras de diseños geométricos<sup>6</sup> (el Cosmos y el papel del hombre en el universo fueron sus temáticas). De él hablaremos en el capítulo dos; mientras, podemos decir que por el amplio acervo de dibujos y pinturas de paisajes y volcanes que nos heredó, permanecerá en la memoria de generaciones como un virtuoso de la plástica mexicana.

---

<sup>4</sup> Renato González Mello y Anthony Stanton (Coord.), "El relato y el arte experimental" en *Vanguardia en México, 1915-1940*, México, MUNAL, 2013, p.15.

<sup>5</sup> Landesio fue traído a México específicamente para dar la cátedra de Paisaje en la Academia de San Carlos. Él mismo quiso ceder su clase, al retirarse de la docencia, a su aprendiz más destacado: José María Velasco.

<sup>6</sup> Véanse las imágenes que presenta en su texto Renato González Mello, "El Dr. Atl, Los arco iris y los fabricantes de células" en *Vanguardia en México, óp. cit.*, pp.92-99.

Renato González Mello y Anthony Stanton explican que en América Latina las vanguardias tuvieron entrañas complejas y a su vez contradictorias, siendo de manera simultánea: «nacionalistas y cosmopolitas, populares y elitistas, conservadoras e innovadoras, urbanas y rurales».<sup>7</sup>

El rescate en forma literaria de esta etapa cultural es identificado por Octavio Paz (1914-1998), en los años sesenta como «la tradición de la ruptura»:

La larga secuencia de obras, actitudes y movimientos que habían propuesto la ruptura, la experimentación y la renovación como un paradójico patrón de la continuidad, convirtiendo de esta manera la excepción reiterada en una nueva norma, en una tradición antitradicional que privilegia el cambio y la aventura.<sup>8</sup>

De este modo, se pretende ver a la vanguardia como el contexto histórico y artístico en el que se produjo estéticamente el paisaje del Pedregal de San Ángel. Asimismo, parte de este contexto explica la percepción geográfica del Pedregal en el sentido de que éste se fue convirtiendo en un patrimonio de la ciudad; sin embargo, desde tiempo atrás ya se hacían múltiples pensamientos de este paraje pétreo.

Cabe señalar que Armando Salas Portugal no aparece en los libros como un representante del vanguardismo; pero lo incluyo en aquella época debido a que nadie efectuaba fotografías de los bloques de lava, y mucho menos desde un punto de vista estético.

Esta investigación se sustenta en tres capítulos, y uno más de reflexiones finales. El primero tratará sobre el concepto de paisaje aludiendo brevemente sus inicios, historia y pensamiento contemporáneo que se tiene de él tomando prestadas –y citadas, claro– muchas de las opiniones de Javier Maderuelo desde el punto de vista de la historia del arte y la arquitectura; Agustín Berque y Paul Claval por el lado de la disciplina geográfica. Comenzaremos a indagar sobre la idea de paisaje del Pedregal de San Ángel retornando a sus orígenes geológicos. Se examinará la reflexión que sostiene de que al Pedregal se le puede considerar como patrimonio cultural emanado de un reconocimiento social que produjo perspectivas estéticas y urbanísticas que generaron un imaginario cultural desde finales del

---

<sup>7</sup> Renato González Mello, “El relato y el arte experimental”, *Ibíd.*, p.18.

<sup>8</sup> Prólogo “Poesía en movimiento” en Octavio Paz, *et al.*, *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, México, Siglo XXI, 1966, pp.3-34, citado en *Ibíd.*, pp.18-19.

siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX, donde la corriente vanguardista intervendría para su representación.

Es pertinente decir que el Pedregal de San Ángel es un ecosistema de matorral xerófilo, y fue producto de la erupción del volcán Xitle (en náhuatl, ombligo). A casi dos milenios de dicho hecho geológico, este espacio se ha convertido en un enclave natural de tallas históricas muy importantes que narran un pasado vivo en el imaginario de los habitantes del sur de la capital mexicana.

El segundo capítulo abordará el entendimiento pictórico del doctor Atl con el que realizó sus representaciones del Pedregal, dentro de lo que denominamos “vanguardia” y lo que comprendemos por “paisaje”. Quedará en evidencia la postura de Atl en cuanto a cómo se puede forjar, desde la pintura, un espacio en donde interactúan elementos y procesos en una suerte de simbiosis del paisaje. De igual modo, integraré a esta construcción del concepto de paisaje un proyecto importante en la vida de Atl, nunca consumado, relacionado con las edificaciones arquitectónicas emplazadas sobre el Pedregal que siguieron pensamientos parecidos: la Olinka (en náhuatl, donde se produce el movimiento), de Atl; el Anahuacalli (casa de Anáhuac), de Diego Rivera y la Ciudad Universitaria.

En el tercer apartado se señalará la razón que tuvo Armando Salas Portugal para descubrir y capturar, desde dentro, aquel espacio pedregoso que atrapó las miradas de los arquitectos en afanes de ocupar y modernizar la zona meridional de la ciudad de México. Se revisará de qué modo la “técnica fotográfica” surgió y se consolidó, desde el inicio, como una forjadora de paisajes al grado de equipararse en producción con el arte pictórico: una vez descubierto el procedimiento correcto para hacer que los eventos a retratar permanecieran sobre una superficie sensible a la luz fue acogido por no pocos individuos que lo adoptaron como forma de vida. A la par, relacionaremos el trabajo de Salas con el de un fotógrafo mayormente decimonónico: William Henry Jackson. Ambas trayectorias se pueden comparar bien debido a que la perspectiva de Jackson era de carácter ambiguo, es decir, se presta para interpretaciones de orden científico cultural y comercial.

Para concluir, tendremos en el cuarto segmento, las reflexiones finales, donde se sintetizará la diferencia entre las apariencias de los paisajes creados por Atl y Salas, según los análisis realizados a las imágenes y puntos específicos clave de la historia evolutiva del paisaje.

# 1. El paisaje

Se necesitan nuestros ojos para abarcar la amplitud del mundo y convertirla en belleza.<sup>9</sup>

Los propósitos de este capítulo estarán orientados, por un lado, a explorar el concepto de “paisaje” como una forma que permite vincular las partes objetivas y subjetivas<sup>10</sup> de un espacio, y por ende, los análisis objetivos y culturales de la geografía y otras áreas del conocimiento. Por otro lado, se podrá observar la especificidad teórica del paisaje dentro de la geografía y principalmente en la geografía cultural. Más tarde, introducir los estudios sobre el Pedregal de San Ángel. Finalmente, precisar la metodología que ayudó a resolver el análisis de la iconografía.

## 1.1 Algo que ver y alguien que ve

El mensaje brindado por el arquitecto e historiador de arte Javier Maderuelo para empezar a entender la forma de percibir un paisaje es: «el paisaje no es un ente objetual ni un conjunto de elementos físicos cuantificables, tal como lo interpretan las ciencias positivas, sino se trata de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada».<sup>11</sup> Esta mirada dependerá de las formaciones cognitivas del observador, derivándose así juicios estéticos particulares.

Samuel Ramos (1897-1959), complementa la idea escribiendo en *Filosofía de la vida artística*:

La percepción selecciona desde un principio las zonas de la realidad que corresponden a un interés subjetivo variable, que puede ser práctico, científico, artístico, etcétera. Un mismo paisaje no es visto del mismo modo por un agricultor, un botánico y un artista. La imagen visual de cada uno de estos sujetos, ordena las cosas de diferente

---

<sup>9</sup> Cita del Dr. Atl que apareció en la muestra *Dr. Atl. Obras maestras* en el desaparecido Museo Colección Blaisten.

<sup>10</sup> El que adopte la subjetividad como medio de información no quiere decir que sea un trabajo que provenga de la fantasía o la ficción, sino que se trata de una interpretación que se realiza sobre la realidad del territorio; la morfología de sus elementos físicos es la parte objetiva.

<sup>11</sup> Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005, p.12.

modo, según los valores que ellas representan para sus distintos intereses [...].<sup>12</sup>

Ambas menciones otorgan una amplia gama de posibilidades visuales a las cuales se puede llegar mientras realizamos la observación de un lugar; es a saber, que las formaciones mentales de cada individuo, adquiridas por la cultura, brindarán un aporte subjetivo al paisaje. Por ejemplo, las construcciones culturales del paisaje fueron bastante disímiles entre las regiones geográficas del este de Asia, Europa, e incluso, Mesoamérica.

En ciertas regiones de China durante el siglo IV de n. E., se desarrolló por primera vez la mirada *contemplativa*<sup>13</sup> a partir de un pensamiento individualista emanado de las costumbres del “retiro en la naturaleza” de la religión taoísta. La palabra paisaje en idioma chino es *shanshui* = shan (montaña) y shui (agua).<sup>14</sup> Curiosamente, el altépetl<sup>15</sup> (estilo urbano mesoamericano que no tenía su homólogo en las divisiones territoriales españolas, se usaba para designar la parte del territorio que por sus características topográficas formaba una *rinconada*)<sup>16</sup> se compone por las mismas palabras, montaña y agua. Para los habitantes de aquel lugar, representaba una identidad y, a su vez, un paisaje.<sup>17</sup> La reflexión prehispánica brindaba un carácter sagrado a la geografía relacionada con el altépetl.<sup>18</sup> Al respecto, Johanna Broda encontró en su estudio sobre el paisaje ritual en la Cuenca de México

---

<sup>12</sup> Citado en Samuel Vargas Montoya, “Las artes plásticas: la pintura y sus medios. Su evolución histórica hasta el Renacimiento clásico” en *Estética o Filosofía del Arte y de lo Bello*, México, Porrúa, 2ª. ed., 1979 [1ª. ed. en 1969], pp.340-341.

<sup>13</sup> En este texto el infinitivo *contemplar* y sus derivaciones se entienden como: examinar con atención el medio que rodea a un individuo.

<sup>14</sup> Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis... Óp. cit.*, pp.20-21.

<sup>15</sup> El altépetl es una tradición urbana mesoamericana que fue traída a la luz de sus explicaciones por el etnohistoriador James Lockhart (1933-2014), en *The Nahuas after the Conquest*, 1992. Fue publicado en español en 1999 por el Fondo de Cultura Económica.

<sup>16</sup> La *rinconada* es una formación geomorfológica, generalmente cuenca lacustre o fluvial. «El altépetl [...] se convertía en símbolo tangible de esa olla de la abundancia, en donde no solamente se habría gestado el ser humano, sino los alimentos que lo sustentarían durante su estancia en la tierra». María Elena Bernal y Ángel Julián García Zambrano, “El altépetl colonial y sus antecedentes prehispánicos: contexto teórico-historiográfico” en Federico Fernández-Christlieb y Ángel Julián García Zambrano (Coord.), *Territorialidad y paisaje en el Altépetl del siglo XVI*, México, FCE, 2007, p.68.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp.31-113.

<sup>18</sup> *Íd.*, p.60.

que la geomorfología, en este caso, los cerros y montañas, fungían como indicadores astronómicos.<sup>19</sup>

Las culturas, a lo largo de la historia, han tenido modos diferentes de ver, entender, y representar el mundo. De este modo, en cuestión de lenguaje, las raíces lingüísticas germánicas y latinas tienen terminaciones parecidas entre familias. Para la primera, las que enuncian el paisaje son: *landschaft*, *landskip* y *landscape* (alemán, holandés e inglés respectivamente), mientras que para la rama latina corresponden: *paesaggio*, *paysage*, *paisagum* (en italiano, francés y portugués).<sup>20</sup>

En alemán, por ejemplo, el vocablo *Landschaft* se compone de dos palabras: *land*, que alude a la tierra o al relieve y *schaffen* que hace referencia al “modelado” que las fuerzas de la naturaleza o la mano del hombre ejercen sobre el terreno.<sup>21</sup> Significa a la par que paisaje, región. La palabra compuesta *Landschaftskunde* (la ciencia del paisaje), también es usada como sinónimo de geografía.<sup>22</sup> A la expresión *landscape*, según Otto Cázares, puede brindársele una resignificación más: «la tierra que se escapa»,<sup>23</sup> —en una traducción literal forzada de la palabra—. Él asigna esta oración a la fugacidad temporal del estado de aquel espacio al que atiende nuestra contemplación, quiere decir, que los espacios están siendo modificados constantemente.

De la misma manera es interesante el rastreo del origen del término por parte de Maderuelo: va desde el vocablo *land*, al cual se le atribuye igualmente la idea de propiedad del suelo, entendida posteriormente como reino o dominio. Posteriormente derivó en la idea de país (*pays* en francés), hasta los términos *pagus* (aldea, distrito), *paganus* (aldeano o paisano, en el sentido antiguo de aquel que no es militar) y

---

<sup>19</sup> Johanna Broda, *et al.*, (Coord.), “Astronomía y paisaje ritual: El calendario de horizonte de Cuicuilco-Zacatépetl” en *La montaña en el paisaje ritual*, México, UNAM, CONACULTA, INAH, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAP, 2001, pp.173-199.

<sup>20</sup> Javier Maderuelo, *El paisaje... Ob. cit.*, pp.24-25.

<sup>21</sup> Wolfgang Haber, “Concept, Origin and Meaning of Landscape” in Bernd Von Droste, *et al.*, *Cultural Landscapes of Universal Value*, Stuttgart/New York, Gustav Fischer/UNESCO, 1995, pp.38-40, citado en Federico Fernández-Christlieb, “Geografía cultural” en Daniel Hiernaux y Alicia Lindón (Coord.), *Tratado de Geografía Humana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2005, p.5.

<sup>22</sup> Paul Claval, *La Géographie Culturelle*, París, Editions Nathan, 1995, p.14.

<sup>23</sup> Otto Cázares durante la presentación de su exposición individual de pintura *Celaje blanco en pila* (UAM-I, 12 de septiembre de 2013).

pago o la herencia de los terrenos cultivables.<sup>24</sup> Como vemos, los términos enunciados en este párrafo tienen fines utilitarios, reflejo de la mentalidad occidental en la que fueron forjados. Francisco Calvo Serraller hace el señalamiento oportuno que conecta aquellos vocablos brindando una idea de clase social de cara al avistamiento de un paisaje:

Quando se tiene que pagar la tierra, es evidente que no puede existir ni país ni paisaje. Alguien que está agobiado por sacar la rentabilidad a la tierra no puede contemplar con entusiasmo su belleza; y así nos lo prueba la historia de la apreciación estética de la naturaleza. Hace falta que el hombre se libere de esa carga onerosa y pueda mirar a su alrededor sin la preocupación de que una tormenta o la sequía arruinen su economía para que pueda realmente recrearse en fenómenos como la lluvia, el crepúsculo, la aurora o la variedad de luces y tonalidades que dejan las estaciones a su paso. Es necesario desasirse de ese sojuzgamiento que significa estar pensando en la rentabilidad para que surja la idea de país y de paisaje [...]. Cuando en castellano se utiliza el término "pago" [...] no hay posibilidad alguna de que se produzca, no ya una contemplación, sino ni siquiera un mínimo interés respecto a aspectos no utilitarios del entorno. La naturaleza tuvo que dejar de ser perentoria para la vida del hombre para que alguien transformara el "pago" en "país" o "paisaje".<sup>25</sup>

Desde las primeras páginas de una de sus más importantes obras escritas sobre paisaje, Javier Maderuelo nos prevé del hecho de que este concepto ha sido adoptado como propio y es utilizado indiscriminadamente por variadas disciplinas que no han atendido los orígenes y la forma real de concebirlo.<sup>26</sup> A su vez, afirma que una de las razones de ello fue que el paisaje dejó de interesarle al arte de la pintura como género artístico, así que numerosas ramas de la ciencia lo acogieron para su estudio.<sup>27</sup>

Hoy en día esta última afirmación no es del todo aplicable debido a que en los últimos años el paisaje ha sido un claro motivo de atención y de interés creciente para el arte, demostrado por una larga lista de museos nacionales e internacionales –al menos de habla hispana– que lo han tratado plenamente como tema de exposición:

2010

Museo de Arte Carrillo Gil, D. F., México, *Siqueiros paisajista*.

---

<sup>24</sup> Javier Maderuelo, *El paisaje... Óp. cit.*, p.25.

<sup>25</sup> Citado en *Ibidem.*, p.26.

Denis Cosgrove en "Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista", *Asociación de Geógrafos Españoles*, núm. 34, 2002, pp.63-89, estudia la visión del paisaje con distintas tipologías sociales, entre ellas, la clase, la identidad étnica e incluso, el género.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp.9-18.

<sup>27</sup> *Íd.*, p.10

2011

Museo del Prado, Madrid, España, *Paisajes 1600-1650*.

Museo del Carmen, D. F., México, *Horizontes. Pasión por el paisaje*.

2012

Museo Colección Blaisten, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, D. F., México, *Dr. Atl. Obras maestras*.

Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Chile, *Paisaje chileno, itinerario de una mirada*.

Centro Cultural Mexiquense Bicentenario, Estado de México, México, *Trilogía del paisaje*.

Museo Sorolla, Madrid, España, *Jardines de Luz*.

Museo Nacional de Arte, D. F., México, *Transformaciones del paisaje urbano en México. La herencia de Velasco*.

2013

Museo Nacional del Prado, Madrid, España, *Rubens, Brueghel, Lorena. El paisaje nórdico en el Prado*.

Museo Minero, Huelva, España, *El río Tinto y sus paisajes*.

Museo del Romanticismo, Madrid, España, *Los espejos del alma. Paisaje alemán en el Romanticismo*.

Museo del Palacio de Bellas Artes, D. F., México, *Panorámica, Paisajes 2013-1969*.

Museo de León, León, España, *Paisajes en la Vía de la Plata*.

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, *2009-2013*.

Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, España, *Los paisajes de la mente*.

Museo Tamayo, D. F., México, *Ciclorama*.

Museo Nacional de Arte, D. F., México, *Vanguardia en México, 1915-1940*.

Museo del Templo Mayor, D. F., México, *Teotihuacán. Tres pirámides en el paisaje ritual*.

Museo Regional de Yucatán Palacio Cantón, Yucatán, México, *Paisajes Mayas. Hilos de luz*.

2014

Centro Cultural Mesonada de Utebo, Zaragoza, España, *Paisajes orientales. Pinturas de China y Japón*.



Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España, *Cézanne. Site/non-site*.

Corredor Cultural Carlos Fuentes, Xalapa, México, *Paisaje Urbano*.

Museo Centro Cultural Provincial Las Aulas, Castellón, España, *Paisajes Apropriados*.

Hotel Xcaada, Juchitán, México, *El paisaje del migrante*.

Centro Cultural La Moneda, Santiago de Chile, Chile, *Puro chile. Paisaje y territorio*.

Museo de la Nación, Lima, Perú, *Paisaje Cultural del Valle del Sondondo, un paisaje vivo*.

Los Fresnos Centro comercial, Gijón, España, *Paisaje industrial*.

Museo Soumaya, D. F., México, *Paisaje europeo*.

Galería A de Arte, Zaragoza, España, *Vivo-Paisaje*.

Espacio Cultural de la Fundación CajaCanarias, Islas Canarias, España, *El paisaje en la Colección Gerstenmaier*.

Honorable Senado de la Nación Argentina, Buenos Aires, Argentina, *Malvinas, paisajes de nuestra tierra*.

Edificio Botines de León, León, España, *León Pintado*.

Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, España, *Paisajes urbanos*.

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España, *Impresionismo americano*.

Museo Nacional de Arte, D. F., México, *Territorio ideal. José María Velasco, perspectivas de una época*.

Prácticamente todas las anteriores son exposiciones temporales, sin embargo, debido al éxito que tuvo *Territorio ideal. José María Velasco, perspectivas de una época*, el Museo Nacional de Arte decidió hacer de ella una exhibición permanente. Ésta se suma a *Recorrido histórico y artístico*, muestra permanente, desde hace varios años, que incluye fielmente al paisaje como parte imprescindible de la historia plástica de nuestra cultura. Así, son dos fuertes motivos los que evidencian la relevancia impregnada en las obras del paisaje.

En el caso de *Vanguardia en México, 1915-1940*, podemos hablar, por ejemplo, de la pintura de Diego Rivera (1886-1957), llamada *Paisaje*

*Zapatista* (1915). Esta obra fue diseñada bajo la corriente artística del cubismo.<sup>28</sup> El cubismo es otro de los estilos pictóricos de la vanguardia en el cual Rivera estaría inmerso durante su segunda estancia en Europa.<sup>29</sup>

Rivera, para este cuadro, ya no hizo la pintura de vanguardia parecida a la de sus colegas franceses (se basaban en la utilización de colores estridentes; en imágenes del desarrollo industrial; en seres atormentados, como en el expresionismo, etcétera.), sino que incluyó referencias a una identidad nacional mexicana. Para el mundo cosmopolita de la época fue una novedad ver realizada una obra cubista-nacionalista. Se empieza a llamar *Paisaje zapatista* en los años veinte; a veces aparece con el nombre de *El guerrillero*. Rivera se refiere a éste como “mi trofeo mexicano”. Presenta características del cubismo facetado (figuras geométricas cortadas sobre el plano), y del trampantojo.<sup>30</sup> El cubismo de Diego Rivera visita asiduamente la pintura de paisaje, así nos lo muestra Ramón Favela con decenas de imágenes a lo largo del catálogo que escribió para la exposición temporal en el *Phoenix Art Museum*.<sup>31</sup>

Aquella obra deja ver cómo la vanguardia trajo consigo modos distintos de ver, por ejemplo, los paisajes: ya no eran las amplias vistas de la Cuenca de México que caracterizaron a algunos pintores de la Academia de San Carlos en el siglo XIX, sino que renovó el paisaje haciendo de la mirada una presa de la ilusión óptica; pero que no dejaba de lado los elementos iconográficos que tanto identifican a esta parte del territorio, los volcanes.

Dentro de nuestro país, el último esplendor del paisaje –en cuanto a creación plástica se refiere– se llevó a cabo, como notamos, en el lapso del vanguardismo internacional. Las vanguardias no se

---

<sup>28</sup> El cubismo fue un movimiento artístico que, en su representación pictórica, descomponía las imágenes hasta sus formas geométricas básicas. El primer representante de este género fue Pablo Picasso.

<sup>29</sup> Ramón Favela, *Diego Rivera, los años cubistas*, Phoenix, Phoenix Art Museum, INBA, 1984. El cubismo de Rivera fue concebido durante su estancia, en Francia sobre todo, entre 1913 y 1917.

<sup>30</sup> El *trofeo* proviene de una práctica de los militares romanos, quienes, al ganar la batalla, tomaban las armas y armadura del vencido y construían una especie de “monigote” que paseaban en triunfo cuando regresaban a Roma. Visto en [MUNAL: Platícame una obra. Diego Rivera, *Paisaje zapatista*, 1915, Renato González Mello <http://www.youtube.com/watch?v=rIFjYBOFpY>]. “Trampantojo” en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE): «trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es» [[www.rae.es](http://www.rae.es) 5 de febrero de 2014].

<sup>31</sup> Ramón Favela, *óp. cit.*

constituyeron del mismo modo en los lugares donde se presentaron. Renato González Mello nos pone en contexto al señalar que México tuvo un papel estelar dentro de la sociedad a nivel internacional durante esta etapa del arte: hechos como la primera Revolución social del siglo XX, en 1910 y la Constitución de 1917, que planteaba por primera vez leyes que hacían valer los derechos de los trabajadores, no son acontecimientos menores.

La vanguardia fue sucedida en México por el muralismo: el Realismo socialista, la Revolución mexicana, el reparto agrario, la época de la conquista española y conjuntos de símbolos prehispánicos, fueron motivos de representación acuñados por una generación de artistas muralistas. Aquellos jóvenes que hicieron un cambio en el arte nacional no se imaginaron los alcances de dicho movimiento que partió, formalmente, de un encargo del entonces Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, a Diego Rivera, quien pidió que pintara los murales del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP). *La creación* (1922),<sup>32</sup> fue la primer obra de dicha propuesta plástica. Esta imagen se compone de un solo plano (carece de profundidad de campo), con esta característica, el paisaje, que por más de dos siglos había sido el *canon nacional*,<sup>33</sup> quedó relegado.

Esa generación, encabezada por Rivera, David Alfaro Siqueiros (1896-1974), y José Clemente Orozco (1883-1949), estudió en la Academia de San Carlos, donde tomaron clase con Gerardo Murillo, e indirectamente, con José María Velasco. Estos últimos, como es bien sabido, fueron fieles creadores de la pintura de paisaje. Aquella juventud de los años 1910 consideraba las pinturas de Velasco como simples postales, desdeñando el dominio sobre el territorio que el artista asumió. Expresaban, igualmente, que aquellas obras no reflejaban al México en dificultades, el que les preocupaba y afectaba.

El modernismo continuó con la pintura de paisajes; aunque, los paisajistas anteriores como Velasco, Landesio, y más atrás, Casimiro Castro, fueron borrados del linaje revolucionario.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> La descripción de esta pintura aparece en: Diego Rivera, "Las pinturas decorativas del Anfiteatro de la Preparatoria" en *Textos de Arte*, México, El Colegio Nacional, 2ª. ed., 1996 [1ª. ed. UNAM, 1986], pp.39-42.

<sup>33</sup> Con "canon nacional" me refiero a la forma artística que era una regla, o norma a seguir, dentro de la esfera del arte de la pintura.

<sup>34</sup> Fausto Ramírez, "La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico" en Stacie G. Widdifield (Coord.), *Hacia otra historia*

## 1.2 Geografía y paisajes

Alejandro de Humboldt (1769-1859), concibió la integración de diversas disciplinas que estudiaban el medio natural formando una sola, la Física del Globo, la cual podría explicar la armonía de la naturaleza y la forma en que distintas fuerzas actúan en su interior. Es por eso que atinó en la observación de los fenómenos terrestres, encontrando el complejo mecanismo de sus causas y consecuencias introduciendo el principio de conexión y relación de los hechos o fenómenos estudiados;<sup>35</sup> por ello, la geografía es una de las ramas del saber que reclaman a Humboldt como el fundador de su modernidad.

Para Josefina Gómez Mendoza la misión de los viajes de un científico naturalista como lo fue Humboldt era la de «proporcionar las imágenes de los paisajes y la comprensión de sus leyes, facilitar a quienes no los pueden ver, la disponibilidad con veracidad, detalle, belleza y sentimiento, los cuadros variados de la naturaleza».<sup>36</sup>

Para la transmisión cultural, por tanto, el científico, Humboldt, necesitaría a “las artes de la imitación”, a los poetas, a los pintores y a los demás artistas. Durante su viaje se lamentó a menudo de no contar con un dibujante y en diversas ocasiones se lo pidió a [al botánico José Celestino] Mutis que había expuesto en su expedición a docenas de dibujantes y acuarelistas.<sup>37</sup>

*Ensayo sobre la Geografía de las plantas* es uno de los textos (se compone de un Ensayo y un Cuadro; el segundo, es una lámina dibujada con acuarelas por el propio Humboldt) que el naturalista realizó en su viaje acompañado de Aimé Bonpland y otros botánicos, por las colonias españolas con un permiso de libre tránsito autorizado por Carlos IV, en un afán de «apostar en el desarrollo científico y geográfico una esperanza política de recuperación [de los virreinos]». <sup>38</sup> Tuvieron, a su vez, una tercera funcionalidad: «en estos

---

*del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, CONACULTA, 2001, pp. 269-292.

<sup>35</sup> Horacio Capel y Luis Urteaga, *Las Nuevas Geografías*, Barcelona, Salvat Ediciones generales, 1991, pp.12-15.

<sup>36</sup> Josefina Gómez Mendoza y Concepción Sanz Herráiz, “De la biogeografía de Humboldt: Pisos de vegetación y paisajes andinos equinociales” en *Scielo, Población y sociedad*, vol. 17, núm. 1, San Miguel de Tucumán, ene-jun 2010 [[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-85622010000100003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-85622010000100003&script=sci_arttext) 7 de julio de 2014]. La obra cuenta con innumerables imágenes que contribuyen, como dicen las autoras, a formar los paisajes tropicales y asociarlos, en este caso, con el desarrollo de la disciplina biogeográfica.

<sup>37</sup> *Ídem*.

<sup>38</sup> Ángela Pérez Mejía, “Los silencios y complejidades de la cartografía” en *La geografía de los tiempos difíciles: escritura de viajes a Sur América durante los*

textos se lee al conocimiento geográfico como un ente activo de los procesos independentistas que se vivían en las naciones latinoamericanas». <sup>39</sup>

El entorno físico, visto desde el positivismo geográfico, se muestra a partir de las representaciones del territorio en un mapa. Su leyenda da cuenta de la ubicación exacta de diversas tipologías de los caracteres geográficos. Los trazos y proporciones del terreno requieren una precisión rigurosa, obteniendo así el reflejo fiel de la realidad física. Por otro lado, el pintor recurre al subjetivismo que transforma, a capricho, las formas, proporciones, distancias y elementos para transmitir las emociones que puede brindar, en este caso, el paisaje. Geógrafos y artistas, afirma Maderuelo, «consiguieron ofrecer visiones paisajísticas del mundo antes de que el común de los mortales fuera capaz de descubrir el paisaje en la contemplación del entorno». <sup>40</sup>

Las obras cartográficas y pictóricas son representaciones. Éstas muestran las realidades del territorio como paisaje, por lo que no es atrevido decir que las representaciones «hacen emerger el objeto [...] objetos y representaciones surgen a la vez», <sup>41</sup> es decir, que no tendríamos consciencia paisajística, quizá, sin los mapas y cuadros producidos desde hace mínimo cinco siglos. <sup>42</sup>

Paul Claval, en su texto *El enfoque cultural y las concepciones geográficas del espacio*, nos indica que el paisaje es una representación, más que una realidad material. <sup>43</sup> Las pinturas y fotografías son representaciones de un espacio, es por ello que la presente investigación va en el sentido de ver al geógrafo como un intérprete del paisaje, que recurre a las imágenes del arte tratando de entrelazar ambos grupos semánticos.

Las imágenes son construcciones visuales de aspectos sumamente variados que han sido realizados desde época antañña para registrar

---

*procesos de independencia 1780-1849*, Colombia, Editorial Universitaria de Antioquía, pp.47-94.

<sup>39</sup> En su Carta de Jamaica del 6 de septiembre de 1815, Simón Bolívar hace un recuento sobre la situación de América del Sur citando a Humboldt. *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Loc. cit.* Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis... Óp. cit.*, p.32.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Agustín Berque advierte que la conciencia de un paisaje no ha existido siempre ni es en todas las culturas, sino que es el resultado de un esfuerzo mental que fue forjado a lo largo de muchos siglos sólo en ciertas partes del mundo. *El pensamiento paisajero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p.15.

<sup>43</sup> Paul Claval, "El enfoque cultural y las concepciones geográficas del espacio", en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Madrid, 2002, núm. 34, pp.21-39.

eventos; rescatan, sobretodo, momentos espaciales en el tiempo; acercan a los espectadores de éstas a una época a la que es imposible regresar; transmiten información, que aparece, por lo general, codificada, por lo que es necesario descubrir sus secretos, o en otras palabras, ubicar e interpretar los elementos iconográficos que poseen una significación intrínseca.

El geógrafo francés Agustín Berque nos alumbró en la identificación del origen de nuestro concepto a desarrollar, proponiendo que:

La idea del paisaje como objeto, está arraigada en las élites, a aquellos individuos capaces de *forcluir*, de omitir, el trabajo de la tierra permitiéndoles contemplar la “naturaleza” en lugar de ser quienes la transforman. Esta mirada desinteresada hacia el entorno permitió el surgimiento de representaciones de la naturaleza tanto como objeto de conocimiento, como de contemplación.<sup>44</sup>

El paisaje hoy en día es estudiado, entre muchas otras disciplinas, por la geografía cultural. Esta expresión (geografía cultural), más tarde corriente geográfica, fue enunciada por primera vez en la publicación del Tomo II de la Geografía de Estados Unidos de Friederich Ratzel (1844-1904), titulado *La geografía cultural de los Estados Unidos de Norteamérica especialmente sus condiciones económicas*.<sup>45</sup> Décadas después escribiría que el estudio de la cultura se confunde con el de las herramientas utilizadas por los hombres para modificar el espacio.

Para Otto Schlüter (1872-1959), y para la mayor parte de los geógrafos alemanes de principios del siglo XX, esta huella que los hombres ejercen en un paisaje es en sí el objeto fundamental de todas las investigaciones con un orden determinado: conocer esta organización, describir o cuantificar su morfología del paisaje cultural y descifrar su origen.<sup>46</sup> La teoría del determinismo geográfico, que estaba en boga a finales de los años 1800, quedó relegada con el surgimiento de la idea de que los hombres mismos son los encargados de transformar el espacio en el que viven, y no al contrario.

---

<sup>44</sup> Gerónimo Barrera, “Berque, A. El pensamiento paisajero”, en *Investigaciones geográficas* no. 75., 2011, p.123, [<http://www.scielo.org.mx/pdf/igeo/n75/n75a11.pdf> 18 de diciembre de 2012]. Olivier Debroye (1952-2008), escribe al respecto que «el fotógrafo paisajista debe tener la actitud y el tiempo libre de un *flâneur*, y abordar los objetos con una exacerbación del sentimiento poético y de la “libertad de ver”». Véase “El paisaje natural y lo sublime” en *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, 1994, p.98.

<sup>45</sup> Citado en Paul Claval, *La Géographie Culturelle*, *óp. cit.*, p.11.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p.14.

Schlüter escribió en 1907 que el paisaje es el objeto de estudio de la geografía humana. Para Paul Claval es una aseveración acertada, ya que ésta mantiene unida a la ciencia geográfica, entendiendo que un paisaje es modelado tanto por las fuerzas de la naturaleza como por la acción de los hombres.<sup>47</sup> Asegura, además, que a la geografía humana le atañe la manera en que los grupos humanos organizan el espacio en el que viven. El estudio de los establecimientos humanos se constituye así como tema central de la disciplina. Estos son lo que los autores alemanes llaman *Kulturlandschaft* (paisaje cultural, que a su vez puede ser un equivalente de paisaje humanizado).<sup>48</sup>

Como ya vimos, al principio del siglo XX los geógrafos alemanes son los primeros en dirigir sus observaciones y técnicas al estudio de los paisajes a través del análisis de la morfología visible y de estructuras remarcables que le caracterizan.<sup>49</sup> Mientras tanto, en Estados Unidos, en la escuela dominante (Berkeley), más bien prestaban atención a las representaciones cartográficas (otra forma de imagen). La leyenda de las cartas estadounidenses se encargaría de investigar dos temas: naturaleza y cultura. Es aquí donde empezaron a suceder dificultades semánticas porque la geografía cultural se confundió así con la geografía humana.<sup>50</sup>

En el presente, no hay cabida para tales malentendidos entre el conocimiento que aborda la geografía cultural y el de la humana: el enfoque cultural intenta mantener unido el objeto de su estudio, el espacio, sin separar los componentes naturales de los sociales.<sup>51</sup> Esta orientación es la que nos permite estudiar al Pedregal de San Ángel por las peculiares características físicas y culturales que presenta, producto de eventos geológicos de tipo eruptivos y de las transformaciones que la sociedad ha realizado de este lugar desde tiempos prehispánicos.

La geografía cultural se encarga de estudiar, según Fernand Braudel (1902-1985):

La coherencia en el espacio y la permanencia en el tiempo de las áreas culturales [...] La atención de la disciplina está centrada en la diversidad natural y social de los territorios, en la forma como los grupos sociales actúan sobre el paisaje, entendido como la relación del grupo (pueblo o nación) que se identifica y apropia del territorio a

---

<sup>47</sup> *Ibidem.*

<sup>48</sup> *Ibidem.*

<sup>49</sup> *Íd.*, p.28.

<sup>50</sup> Platt, 1952, citado en *Ibid.*, p.19.

<sup>51</sup> Federico Fernández-Christlieb, "Geografía cultural", *óp. cit.*, p.1.

través de “marcas territoriales” [...] que examinan cómo un “espacio” físico o geográfico se transforma en un “lugar” con significados particulares, ya sea en ambientes rurales (por ejemplo, simbólicos) o urbanos (por ejemplo, políticos), con una amplia perspectiva social e histórica.<sup>52</sup>

Para Carl Sauer (1889-1975), había dos cuestiones metodológicas que no debían perderse de vista: a) entender al paisaje como un objeto físico y b) ejercer en toda investigación un riguroso trabajo de campo.<sup>53</sup> Héctor Mendoza y Karina Busto complementan estos puntos brindando pasos metodológicos en común de la geografía cultural y la histórica: el trabajo de campo, la investigación iconográfica y el cambio geográfico.<sup>54</sup>

Según ellos, el trabajo de campo pone a prueba mediante el sentido de la vista los conocimientos y experiencia adquiridos previamente. Asimismo, uno de los objetivos de la geografía histórica durante el trabajo de campo es la detección de los cambios y continuidades de los territorios, esto es, las tensiones y herencias territoriales, mientras que de la geografía cultural es la identificación de los rasgos culturales, o sea, la humanización de la naturaleza.<sup>55</sup> En cuanto a la investigación iconográfica, uno y otro enfoques (el histórico y el cultural), han privilegiado a los mapas antiguos, interpretando cada elemento contenido en la imagen.

La geografía histórica, que estudia el espacio y sus transformaciones a través del tiempo,<sup>56</sup> como vemos, también tiene intervención en esta investigación, ya que sus saberes han abordado las últimas décadas, entre otras cosas, la evolución espacial, los cambios ecológicos y la relación hombre-naturaleza, el cambio urbano y los paisajes.<sup>57</sup>

El cambio geográfico es otro de los intereses que comparten la geografía histórica y la geografía cultural, y su presencia en la disciplina procede de los debates en las teorías sociales sobre el cambio social durante el siglo XX: para escribir la biografía de los

---

<sup>52</sup> Héctor Mendoza Vargas y Karina Busto Ibarra, “La geografía histórica de México, 1950-2000” en Daniel Hiernaux (Dir.), *Construyendo la geografía humana. El estado de la cuestión desde México*, Anthopos Editorial, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2010, pp.137-138.

<sup>53</sup> Federico Fernández-Christlieb, “Geografía cultural”, *ob. cit.*, p.4.

<sup>54</sup> Héctor Mendoza, *óp. cit.*, p.138.

<sup>55</sup> *Ibidem.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>57</sup> *Ídem.*, p.135.



territorios (en la primera), y la alteración de la naturaleza y la construcción de los espacios vividos (para la segunda).<sup>58</sup>

### 1.3 El Pedregal de San Ángel

Miguel León-Portilla en *El Pedregal de San Ángel*<sup>59</sup> nos platica sobre la historia de este sitio en ámbitos tan variados que van desde lo biológico hasta lo cultural. Los mexicas y otros grupos de la región de los lagos le llamaron Tetetlan (lugar de piedras), y Texcallan (paraje de rocas). El conocimiento que los mexicas tenían del peñascal les ayudó a refugiarse de los culhuacanos cuando éstos llegaron en busca del lugar que su dios Huitzilopochtli les había anunciado. Para ese entonces, las poblaciones ecológicas que habitaban ahí ya eran variadas: desde hierbas y arbustos propios del matorral xerófilo, hasta insectos, reptiles, aves y mamíferos.

El ecosistema de Pedregal es producto de una sucesión ecológica que derivó de las erupciones del volcán Xitle hace 1670 +/-35 años. Se localiza en la ladera este del volcán Ajusco (un volcán extinto), y pertenece al conjunto de elevaciones del Campo Volcánico de la Sierra Chichinautzin (Figura 1).<sup>60</sup> La tesis de licenciatura de Jerzy Rzedowski (1954), fue el documento que definió por primera vez este espacio del Pedregal como un sistema ecológico, con rasgos y procesos biológicos propios.<sup>61</sup>

El área que ocuparon estas lavas fue de 70 km<sup>2</sup> en dirección norte y noreste, donde el único límite que encontraron estaba en la planicie de la cuenca: los antiguos lagos.<sup>62</sup> A su paso, destruyeron los extensos bosques que se asentaban en las laderas del Ajusco y cubrieron la pirámide de Cuicuilco. Para realizar las excavaciones de esta zona

---

<sup>58</sup> *Íd.*, p.140.

<sup>59</sup> Prólogo de Miguel León-Portilla a César Carrillo Trueba, *El Pedregal de San Ángel*, México, UNAM, Coordinación de la Investigación Científica, 1995, p.13.

<sup>60</sup> Claus Siebe, "Erupción del volcán Xitle y las lavas del Pedregal hace 1670 +/- 35 años AP y sus implicaciones" en Antonio Lot y Zenón Cano-Santana (Eds.), *Biodiversidad del Ecosistema del Pedregal de San Ángel*, México, D. F., UNAM, REPSA, Coordinación de la Investigación Científica, 2005, pp.43-46.

El mapa de Claus Siebe que aparece en la Figura 1 se muestra como una delimitación del lugar y como una forma particular, de la geología, del ver el espacio.

<sup>61</sup> Jerzy Rzedowski, *Vegetación del Pedregal de San Ángel (D. F., México)*, Tesis de licenciatura en Ciencias biológicas, México, I. P. N., 1954.

<sup>62</sup> Dr. Atl realizó un perfil topográfico en el que muestra al Xitle humeante junto a la pirámide de Cuicuilco donde se presume el límite de las lavas por la zona lacustre. Ver César Carrillo Trueba, *El Pedregal de San Ángel, óp. cit.*, p.44.

arqueológica se recurrió al auspicio de la *National Geographic Society* en los años veinte del siglo pasado.<sup>63</sup>

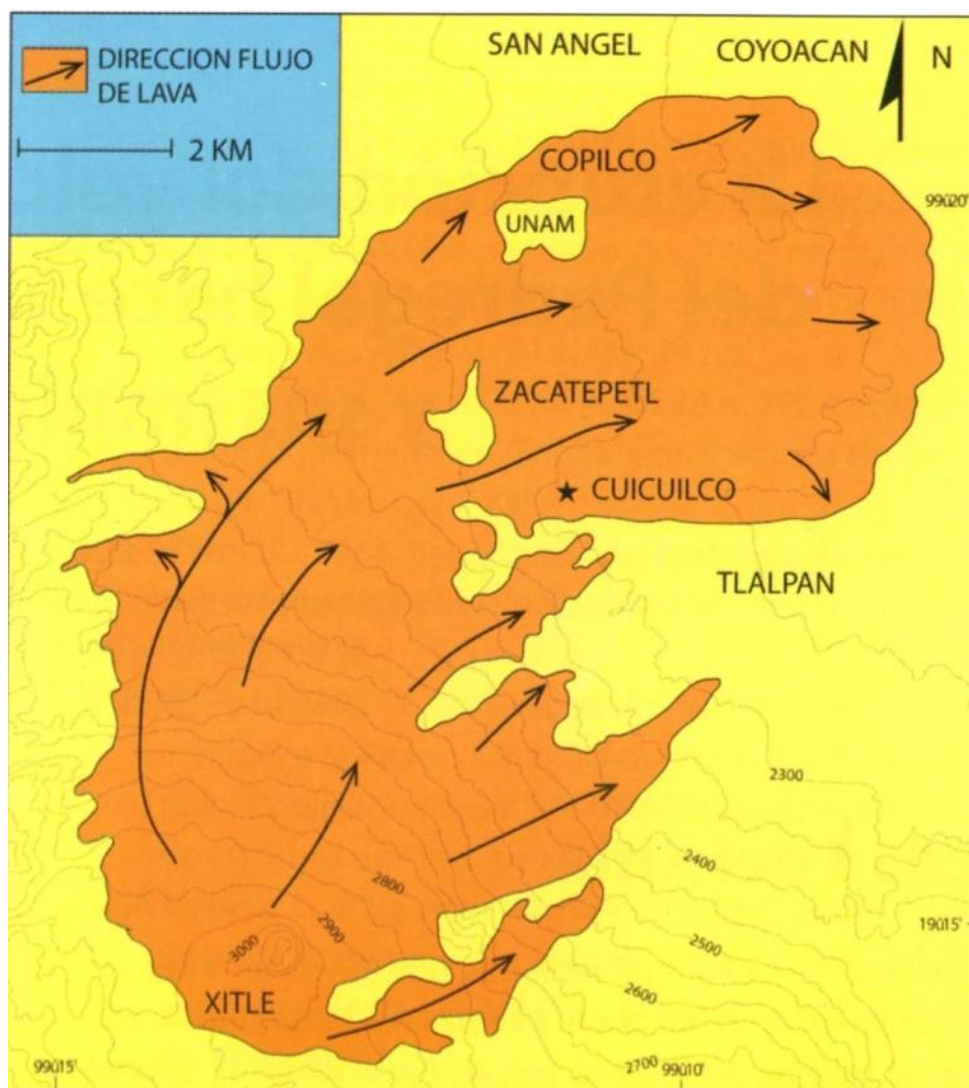


Figura 1. Mapa de la extensión de los flujos de lava que dieron origen al Pedregal. Tomado de Claus Siebe, *óp. cit.*, p.44.

Desde entonces, se han realizado múltiples investigaciones sobre Cuicuilco, entre éstas, destaca el trabajo de Johanna Broda, donde argumenta que Cuicuilco fue un lugar sagrado junto con otros sitios

<sup>63</sup> El arqueólogo mexicano Manuel Gamio (1883-1960), halló la zona arqueológica de Cuicuilco cuando sobrevoló el área poco antes de 1920. En 1922 recurriría a su colega estadounidense Byron Cummings (1860-1954), para que trabajara en el edificio piramidal. Cummings pudo viajar a México gracias al convenio entre la Universidad de California y la Dirección de Antropología de México. Más tarde, en 1925, recibirían la ayuda de la *National Geographic Society*, con la que pudieron continuar los trabajos de reconocimiento. *Cuicuilco*. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, año 3, núm. 9, julio de 1982, pp.13-14.

arqueológicos emplazados sobre los cerros de la Cuenca de México, integrando a los volcanes y cerros a su manera de ver e interpretar el mundo: «los mexicas incorporaron el paisaje mismo a su culto».<sup>64</sup>

El entorno de Cuicuilco fue un espacio caracterizado por encinos, arbustos y zacatones, vegetación propia de lo que los mexicas conocían como “territorio chichimeca”. Siglos después se le conocería como malpaís. Era una percepción del paisaje, por llamarlo de alguna forma, post-erupción, en el cual realizaban observaciones astronómicas. En décadas recientes se descubrió, a base de exámenes visuales en trabajos de campo, que dichas observaciones se sustentaban en un Calendario de horizonte Cuicuilco-Zacatépetl con fechas solares, cristianas y mexicas.<sup>65</sup>

Las rocas del Pedregal conservan registros que datan de la época de los mexicas (siglos XIV-XV), denominados petrograbados. Uno de los más famosos es el de La serpiente, descubierta por el arqueólogo Hermann Beyer en 1918. Dicho petrograbado es un elemento iconográfico, en el sentido más estricto, que «enmarca un lugar de culto importante».<sup>66</sup> A esta representación se le relaciona con simbolismos de admiración a la naturaleza y a la Tierra; también, con la idea de la fertilidad, porque justo entrelazaron el ciclo de vida de esos reptiles con respecto a la diversidad ecológica en el Pedregal. Esto respondía a una comprensión del *todo* en el entorno.

El extenso campo rocoso dotado de gigantescos bloques negruzcos, cuevas encubiertas y patrones de los flujos de lava que como mareas solidificadas, quedaría registrado desde el siglo XIX tanto por mapas topográficos, como por las pinturas de José María Velasco y Joaquín Clausell, quienes lo ilustraron.<sup>67</sup> El primero, como productor de imágenes de paisajes, sería uno de los preferidos de Maximiliano. Así, en este período del Segundo Imperio el emperador austriaco visitaba la Academia de San Carlos para solicitar que pintaran el paisaje desde y

---

<sup>64</sup> *Loc. cit.* Johanna Broda, *óp. cit.*, p.173.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp.180-184.

<sup>66</sup> Alejandro Robles, “Geografía cultural e histórica del Pedregal” en Ariel Rojo (Comp.), *Reserva Ecológica del Pedregal de San ángel: ecología, historia natural y manejo*, UNAM, 1993, pp.323-342.

<sup>67</sup> Aunque varias publicaciones mencionan cuadros de Velasco representando al Pedregal (como el caso de César Carrillo Trueba, *óp. cit.*), no los he hallado; mas Clausell sí tiene al menos una muy conocida de este lugar en: Antonio Saborit, *Los exilios de Joaquín Clausell*, México, CONACULTA, 1996, p.45. Inclusive Siqueiros le dedicó también una pieza: *Pedregal*, 1946, Colección Carrillo Gil en *Siqueiros*, México, Secretaría de Educación Pública, 1ª. ed., 1974, p. 100.

hacia el Castillo de Chapultepec. Estos cuadros ahora permanecen en la Colección del Conde Casca, en Praga, en perfecto estado de conservación dado que en el régimen socialista usaban lámparas que no dañaban las iconografías.

Regresemos brevemente a la búsqueda de una significación del vocablo *paisaje* para comenzar a unir este término con el área de estudio. La 22.<sup>a</sup> edición del Diccionario de la lengua española indica que *paisaje* quiere decir:<sup>68</sup> a) extensión del terreno que se ve desde un sitio, b) extensión del terreno considerada en su aspecto artístico, y c) pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno. Claramente, la tercera brinda el ámbito original de la palabra; sin embargo, en el Artículo enmendado (o avance de la 23.<sup>a</sup> ed.), de la misma sección donde aparecieron los resultados de la búsqueda, se encontró una conjunción interesante: *paisaje protegido*, referido como aquel espacio natural que por sus valores estéticos y culturales, es objeto de protección legal para garantizar su conservación.

En nuestra opinión, esto se cumple para el Pedregal de San Ángel, ya que en el año de 1983, por iniciativa de estudiantes e investigadores de la Universidad Nacional Autónoma de México, se declaró como «zona ecológica inafectable» una extensión de 124.5 ha (hectáreas), conformada por dos grandes fragmentos que representaban remanentes de matorral xerófilo, ubicados a ambos lados de la Avenida de los Insurgentes Sur (antes, Carretera a Cuernavaca). A la fecha, se han realizado cuatro acuerdos más en los que el Pedregal fue ganando terreno dentro del espacio universitario, siendo el acuerdo del 2005 el que se encuentra vigente y hace valer 237 ha de Reserva Ecológica conocida como Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel (REPSA).<sup>69</sup>

La superficie protegida dentro de la Ciudad Universitaria es apenas un relicto de todo el flujo original de lava. Existen otros retazos de Pedregal que han sido conservados y son pequeños descansos para la fauna nativa, mencionados de norte a sur: 1.96 ha de área verde urbana en Coyoacán, 17.16 ha del parque Huayamilpas, 3.47 ha del Museo Anahuacalli, 1.73 ha de área verde urbana en Álvaro Obregón, 73.26 ha del predio Los Encinos, 23.32 ha de Cuicuilco, 7.23 ha de

---

<sup>68</sup> "Paisaje" en el DRAE [www.rae.es 18 de diciembre de 2012].

<sup>69</sup> Armando Peralta Higuera y Jorge Prado Molina, "Los límites y la cartografía" en Antonio Lot y Zenón Cano-Santana (Eds.), *Biodiversidad del ecosistema del Pedregal de San Ángel*, México, UNAM, REPSA, Coordinación de la Investigación Científica, 2008, pp.27-42.

área verde urbana en Tlalpan, y 2,105.06 ha en Ecoguardas y el Parque Ecológico de la Ciudad de México, consideradas estas dos últimas como Suelo de conservación por la Secretaría del Medio Ambiente y el Gobierno del Distrito Federal.<sup>70</sup> Esto, sumado al área de la REPSA, representa 2,470.19 ha o 35.28 % del derrame primario de lava.

Con lo anterior, quiero hacer notar que el resguardo de los espacios rocosos es una señal de la importancia que se le brinda al Pedregal, no sólo como espacio ecológico que mantiene la vida de muchas especies, sino como un *paisaje urbano*<sup>71</sup> sustentado por medio del principal recurso estético: la roca volcánica. La roca es un componente del jardín xerófilo (mejor conocido en su conjunto como *xerojardinería*),<sup>72</sup> que rompe con la cotidianidad de los espacios verdes del campus de la Universidad Nacional y del resto de la ciudad. El sustrato petrificado, negro, amorfo, invadido por líquenes y plantas de extraños tallos, se deslinda de los edenes planos y verdes del jardín común.

En tanto, hubo sitios dentro y fuera de la propia Ciudad Universitaria donde no se respetó el *jardín de roca*. Quedaron sepultados miles de hectáreas de lecho rocoso para, en su lugar, implantar el prototipo de jardín europeo medieval donde alojaron especies exógenas al Pedregal. A este proceso de sustitución del lugar que “contradice las leyes de la naturaleza aceptada socialmente”, Peter Krieger la designa como una naturaleza reprimida: «es como si viviéramos en el

---

<sup>70</sup> Antonio Lot y Pedro Camarena, “El Pedregal de San Ángel de la ciudad de México: reserva ecológica urbana de la Universidad Nacional” en *Ibíd.*, p.23.

<sup>71</sup> Uno de los primeros naturalistas que recorrió el paraje rocoso fue Cyrus Pringle, quien en 1897 escribió un enunciado que bien puede ser interpretado como la primer concepción del Pedregal como paisaje urbano que debía protegerse: «El *pedrigal* es un vasto y singular parque natural ubicado cerca de una populosa ciudad y sería deseable que se le declare parque público, que se le proteja de destrucciones ulteriores y que se abra a los visitantes». Laura González Flores, *óp. cit.*, p.29.

<sup>72</sup> Es un estilo de jardinería basado en modificar las áreas verdes de la Universidad, ocupadas por el pasto y plantas ornamentales, por jardinerías que alberguen las especies vegetales originales del Pedregal a razón de devolver al entorno la riqueza florística que le había sido arrebatada. Es, igualmente, un modo sustentable de mantener un jardín. Éste se contrapone al derroche de agua que se requiere para mantener el pasto, porque en el xerojardín las plantas se abastecen sólo del agua de lluvia, donde la roca es la que almacena en sus oquedades la humedad.

Léase: Pedro Camarena, *Xerojardinería. Guía para el diseño de los jardines de Ciudad Universitaria*, México, SEREPSA, Coordinación de la Investigación Científica, UNAM, 2010, 91p.

neobarroco: tanto miedo de la naturaleza *autopoiética* –que se autoproduce– salvaje». <sup>73</sup>

Un sitio que vino a reafirmar el papel de Pedregal como espacio que diverge del resto de la ciudad es la obra de Mathias Goeritz: el espacio escultórico. El círculo de prismas de concreto, que es su forma básica, a interpretación de Olivier Debroise se presenta como un lugar de recreación emotiva en medio de las lavas. La edificación hace de la lava un centro. El Pedregal se convierte así en el nuevo ombligo de la luna. Expresa, también, que esta «arquitectura emocional» de Goeritz «instaló la poesía en medio del Pedregal». <sup>74</sup> Estas geometrías perfectas hacen resaltar aún más la anarquía pétreo que *simboliza* <sup>75</sup> este territorio.

Mario Monteforte tiene una versión distinta del significado de dicho espacio: fue inspirado en el conjunto de los edificios mayas, en una correlación de proporciones de las estelas acomodando las distancias de tal modo que se entiendan como conjuntos y, a su vez, como obras aisladas. <sup>76</sup>

Paco de la Maza denunciaba como un crimen ecológico el haber rapado la insigne cota de lava para construir el casco principal de la Ciudad Universitaria, con la añadidura de edificios neutros, grises y feos (exceptuando la Biblioteca decorada por O’Gorman). Por decidir tan en grande el desarrollo artístico y arquitectónico de la zona cultural, el rector Jorge Carpizo merece todos los elogios; especialmente al pedir la asesoría y el trabajo tuyo y el de los demás escultores, escogidos entre los más informados del país, y por haber

---

<sup>73</sup> Palabras expresadas en el 30 Aniversario de la REPSA el día 3 de octubre de 2013. Acerca de la percepción del Pedregal como espacio que representa una naturaleza anárquica, léase: Peter Krieger, “Lecciones inesperadas de Ciudad Universitaria y su Reserva Ecológica” en *Bitácora Arquitectura*, núm.18, 2008, pp.46-49 [www.repsa.unam.mx/documentos/Krieger\_2008.pdf 4 de octubre de 2013].

Necesario decir que la Colonia Jardines del Pedregal, emplazada pocos años antes que Ciudad Universitaria, conserva especies vegetales que dentro de la propia Universidad han desaparecido.

<sup>74</sup> Olivier Debroise, “Mathias Goeritz: las tímidas revoluciones” en [http://cosual.blogspot.mx/2008/06/mathias-goeritz-las-tmidas-revoluciones.html 5 de marzo de 2014].

<sup>75</sup> Símbolo es la representación de un pensamiento o idea aceptada socialmente.

<sup>76</sup> Esta cita al pie, y la que sigue, son extraídas de las conversaciones entre el escultor Mathias Goeritz y el escritor Mario Monteforte; ésta en particular es la interpretación del segundo, a lo que Goeritz responde: «Me parece un buen descubrimiento. Eso es lo que quisimos hacer en el conjunto escultórico». Mario Monteforte Toledo, “De arquitectura y escultura” en *Conversaciones con Mathias Goeritz*, México, Siglo XXI editores, 1993, pp.132-133.

entendido y respetado el prodigio plástico que es el Pedregal, como fondo del conjunto escultórico [...].

Esa especie de Stonhenge que ustedes concibieron dejando el círculo de lava al centro, me parece unos de los mejores aciertos de la escultura contemporánea. Pero donde se derraman mis dudas es sobre las piezas de metal rabiosamente pintadas que se diseminan entre la piedra. No hay una sola que por sí carezca de interés y de belleza; pero a través de los ojos no me ha sido posible integrarlas al suelo y al cielo, ni al fondo con el Ajusco arbolado, ni al solemne paisaje del valle. El conjunto es una invasión al dominio natural de la lava y a la solemnidad del valle.<sup>77</sup>

El espacio escultórico atrae las más diversas interpretaciones y llamamientos a la discusión entre escritores e historiadores de arte sobre un sitio ecológico adoptado por lo artístico.

Para terminar el capítulo, podemos resaltar algunos aspectos que ayudarán a reafirmar los umbrales y la evolución del paisaje de acuerdo con los conceptos expresados hasta ahora: el paisaje es una representación que se desenvuelve tanto en el arte, como en lo geográfico y ecológico a partir del origen cultural en el que se ha producido.

De las varias posiciones examinadas acerca de la diversidad de entenderes en torno al paisaje que aquí plasmé, rescataría dos autores. Sus ideas son importantes porque al mezclarlas se convierten en parte de la justificación de esta investigación: 1. Javier Maderuelo, donde expresa que un paisaje es producto de una relación visual (que es la parte subjetiva) entre el individuo (que posee una determinación sociocultural) y el medio –geográfico- observado, y 2. Paul Claval, quien ve al paisaje como una representación constituida a partir de las modificaciones sociales y naturales.

Brevemente, vimos que el avistamiento del paisaje surge de la libertad de ver, y para ello tenían que liberarse del trabajo de la tierra. Es una manera de decir que la mirada hacia el paisaje se reservaba a individuos que pertenecían a la burguesía.

Un naturalista como Humboldt evidenció la necesidad de acompañar la encomendada descripción y análisis de los territorios con pinturas que brindaran complemento al ilustrar individualmente cada paisaje:

Paréceme más conforme con el plan que me he trazado en esta relación indicar el carácter particular que distingue a cada zona. Se hace conocer la fisonomía del paisaje tanto mejor cuanto se busca cómo designar sus rasgos individuales, cómo compararlos entre sí,

---

<sup>77</sup> *Ibíd*, p.133.

cómo descubrir por este género de análisis las fuentes de satisfacciones que nos ofrece el gran cuadro de la naturaleza.<sup>78</sup>

Un paisaje es susceptible de ser convertido en patrimonio, tanto cultural como biológico. Esto se debe a que sus rasgos naturales tienen cualidades estéticas, en su momento aprovechadas por artistas y arquitectos (en los años cuarenta), y una década más tarde llegaría la biología a reconocer el espacio como sistema ecológico.

Es factible hacer una investigación científica tomando en cuenta la subjetividad que implica reconocer un paisaje, puesto que la forma de percibir, en este caso, un área natural incrustada en la ciudad, es fundamental para: *a)* debatir su centralidad como un patrimonio, *b)* entender la importancia histórica de un espacio como éste y *c)* incidir en la manera en que toda esta *densidad histórica de las rocas* es determinante para las formas en que nos relacionamos con el paisaje urbano en la actualidad.

El Pedregal nos va mostrando los *estratos de la ocupación* de los que ha sido tanto víctima, como partícipe; víctima, porque al principio fue considerado como un recurso territorial por el crecimiento de la ciudad; partícipe, porque en la década del sesenta se integró la lava a una idea artística mediante el espacio escultórico.

#### 1.4 Metodología

Para examinar y unir los conocimientos expresados en los tres apartados anteriores es necesario desmenuzar los pasos a seguir para mirar el Pedregal desde un punto de vista de paisaje a partir de las imágenes que presentaré en los capítulos dos y tres.

Cabe mencionar, que dentro de la literatura occidental en la época del Renacimiento, el primer autor encargado de dilucidar las características geográficas de un espacio, entendiéndolo como "paisaje", fue Francisco Petrarca en 1335, donde en *Subida al Monte Ventoso*: «describe una experiencia paisajera»<sup>79</sup> y «una ilustración parabólica de la ascensión a un lugar elevado; una *cima*, que es la vida bienaventurada; unos *bajos*, que son los placeres terrenales; un *valle*,

---

<sup>78</sup> Palabras de Humboldt. Josefina Gómez Mendoza, *óp., cit.*

<sup>79</sup> «Viajan los hombres para admirar las alturas de los montes y las ingentes olas del mar y las anchurosas corrientes de los ríos, y la inmensidad del océano, y el giro de los astros, y se olvidan de sí mismos». [Fragmento de san Agustín de *Confesiones* que leyó en su camino Petrarca]. Agustín Berque, *El pensamiento paisajero, óp. cit.*, pp.17-18.



que son los pecados; y un camino ascendente, que comprende a la idea de perfección espiritual».<sup>80</sup>

Así como Petrarca realizó una interpretación subjetivo-teológica del paisaje –aunque todavía no existiera el término “paisaje”–, guiado principalmente por sus influencias religiosas y por un texto de san Agustín que llevaba consigo al momento del ascenso, realicé, con una perspectiva geográfico-artística: a) una selección de imágenes del Dr. Atl y de Armando Salas Portugal, b) dividí las imágenes en cuadrantes para describir con mayor precisión cada parte del espacio representado. Estos corresponden a los lados superior izquierdo (I), superior derecho (II), inferior izquierdo (III), e inferior derecho (IV) de la fotografía o pintura, c) identifiqué los espacios que corresponden a esas imágenes.

Esto fue realizado mediante el método de análisis de la obra de arte al cual Erwin Panofsky le denomina Método iconológico, que consta de tres etapas:<sup>81</sup>

i) Descripción pre-iconográfica. El historiador de arte realiza la descripción de la imagen ubicando las formas (o motivos artísticos), a partir de su experiencia práctica subjetiva.

ii) Análisis iconográfico. En esta etapa se establece una relación entre los motivos artísticos (las formas ubicadas en el paso anterior) y las combinaciones de los motivos artísticos, es decir, las composiciones.

iii) Interpretación iconológica. En esta tercera etapa se brinda un significado a la imagen que proviene de la intuición del propio intérprete y es condicionada, a su vez, por los valores de la cultura.

---

<sup>80</sup> *Loc. cit.* Javier Maderuelo, *El paisaje, Génesis... Ob. cit.*, pp.85-87. El autor ve el escrito de Petrarca no sólo como un acto de contemplación que produce un placer estético, sino como un relato de carácter moralizador. Ver también José J. de Olañeta, editor de la más reciente publicación en habla hispana de ese escrito, *Francesco Petrarca. Subida al Monte Ventoso*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2011.

<sup>81</sup> *Loc. cit.* Erwin Panofsky, *óp. cit.*, pp.47-49 y 60.



Tarjeta postal que muestra al Dr. Atl mientras pintaba en el piedemonte del recién nacido volcán Parícutín, San Juan Parangaricutiro, Uruapan, Michoacán (s/f), colección privada. Tomada de [<http://www.lakepatzcuaro.org/PostCard6.html> 7 de julio de 2014]. El pie de foto atribuye la misma a "Navarro Fot". Los Fotógrafos Navarro fueron «especialistas en la reproducción de erupciones». Dr. Atl, *¿Cómo nace y crece un volcán? El Parícutín*, México, Editorial Stylo, 1950, p.13.

## 2. La pintura del Pedregal en la obra del Dr. Atl

**E**n este capítulo desarrollaré brevemente los primeros tiempos de la pintura del paisaje, la cual, podemos adelantar, se aplicó en Europa de una manera utilitaria. Esta tradición pictórica llegaría a México con distintas concepciones a través de la obra del italiano Eugenio Landesio, sucedido por Velasco y, a su vez, por el doctor Atl. Revisaremos, a través del Método iconológico, las imágenes que he seleccionado para explicar el paisaje del Pedregal a partir de Atl, deteniéndonos un poco en discutir bajo qué principios fueron posiblemente diseñadas. Para terminar, muestro, como una posibilidad, que algunos de los proyectos arquitectónicos más importantes del siglo XX en México se emplazaron en el Pedregal a partir de un ejercicio de intuición del potencial estético de la roca volcánica; uno de ellos, por cierto, malogrado, fue un plan que se quedó tan sólo en planes.

Las imágenes que se mostrarán serán cinco piezas. La distribución temporal de éstas va desde el año 1908 hasta 1960 y pertenecen a José María Velasco (1), doctor Atl (2), Armando Salas Portugal (1), Nicolás Moreno (1) y Luis Nishizawa (1). Pese a que el artista central de este capítulo es Atl, fue necesario integrar para el contexto –y un mejor entendimiento de su perspectiva– a los otros cuatro creadores.

En las pinturas de Atl sólo una de ellas se exhibe, desde el interior, a nuestro lugar de estudio. Pudiera parecer ilógico que pretenda hablar del Pedregal sin casi mostrar imágenes de éste, pero a decir verdad, no lo es. De hecho, esta situación es la que me permite diferenciar la forma de representar el mismo espacio entre Gerardo Murillo y Armando Salas Portugal. Podremos observar, dentro de esta selección y dentro de numerosas pinturas más,<sup>82</sup> que Murillo buscaba retratar la Cuenca de México desde los cerros ubicados al sur y poniente, mostrando una perspectiva que ayuda al reconocimiento del contexto geográfico en general y del Pedregal en particular, con la posibilidad de observar los procesos físicos con los que fue modelado este lugar.

---

<sup>82</sup> Prólogo de Carlos Pellicer, *Dr. Atl: Pinturas y dibujos*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1974; Andrés Blaisten, *Dr. Atl. Obras maestras*, México, UNAM, Museo Colección Blaisten, CCU Tlatelolco, Turner, 2012.

Atl, de tradición (y antitradición que más adelante explicaré) pictórica velasquiana, ilustra planicies, montañas y cielos sujetos a procesos de orden social-geológico-atmosférico dentro de su iconografía de la cuenca, mostrando una evolución histórica de amplio valor para entender el crecimiento urbano de la ciudad de México.

Una observación más: en el capítulo, me abstengo de escribir el nombre de pila del Dr. Atl y apellidos puesto que, como señalan los historiadores de arte, Cuauhtémoc Medina y Fausto Ramírez, a principios de 1900 tuvo asperezas con esta asignación que sus padres le dieron al nacer y, como el mismo Atl señala, su trabajo como persona reconocida de las artes plásticas, de la actividad literaria y de revueltas políticas los hizo bajo seudónimos de «inconformidad combativa».<sup>83</sup>

## 2.1 El paisaje antiguo en el mundo pictórico

El paisaje, a la par que un territorio, fue también un género pictórico y esto es porque dentro del contexto histórico de la idea del “paisaje”, el territorio nunca fue separado de la representación.

El conocimiento del entorno físico fue dominado tanto por geógrafos, como por pintores. Ambas perspectivas tuvieron que pensar primero en el paisaje como idea que representa al medio físico: «el medio físico es lo otro, algo que se encuentra fuera de nosotros y nos rodea; pero en cuanto constructo cultural, es algo que concierne directamente al individuo, ya que no existe paisaje sin interpretación».<sup>84</sup>

A finales del siglo XVI el *Landschaft* se estableció con la popular pintura paisajista de la cultura germánica. El *Landschaft* tenía una

---

<sup>83</sup> Ver Fausto Ramírez, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912” en *Las Academias de Arte. VII Coloquio Internacional de Guanajuato*, México, D. F., Instituto Educativo Ciudad Universitaria, UNAM, 1985, pp.251-255. *Ibidem.*, p.253, nota 129. Véase también la nota 130 del mismo texto donde el autor interpreta las palabras de Atl, asegurando que éste era proclive a usar seudónimos que representaran su condición de inconforme, de inclinación hacia lo telúrico y su alusión a la tormenta (*orage*) en el Atlántico. El seudónimo Dr. Atl se le atribuye, la mitad (Atl), a él mismo; lo de Dr. fue agregado por el poeta argentino Leopoldo Lugones (según Raquel Tibol, en 1902). Fausto Ramírez expone otras fechas: para 1904 publicaba en el periódico *Los Sucesos* bajo el seudónimo Dr. Orage sus críticas hacia aquellas voces que aclamaban la importante labor del catalán Antonio Fabrés como subdirector de la Academia de San Carlos. Ramírez sostiene, además, que ya en su juventud Gerardo Murillo había adoptado el de Dr. Fox para publicar una novela por entregas titulada *Los naufragos del Pacífico* en un periódico de Aguascalientes.

<sup>84</sup> *Loc. cit.* Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis... Óp. cit.*, p.36.

función social: la ley establecía que en el lienzo debía quedar registrada la situación de las comarcas. «Cumplía las mismas funciones que un mapa: representaba el territorio de un país», límites, áreas urbanas, rurales, agrícolas, bosques, cuerpos de agua, etcétera. Quedaba representado así «todo aquello que era relevante para el manejo adecuado del territorio según la concepción germánica de entonces».<sup>85</sup>

«El sentimiento a través del gusto trae la belleza»,<sup>86</sup> «bellos pedazos de países»<sup>87</sup> y «un pedazo de país en la pintura»<sup>88</sup> son algunas de las frases que los *forcluir* (los que prescindían de trabajar la tierra),<sup>89</sup> expresaron una vez que se enfrentaron a las sensaciones contemplativas del mundo que les rodeaba. Tiempo después serían plasmadas estas ideas en cuadros de pinturas con vistas hacia el entorno. La pintura, en su sentido más básico, es un objeto material. Nos relacionamos con los objetos por medio de las emociones, las cuales fueron enunciadas en estos incipientes pensamientos que brindaron significado escrito a un evento visual.

La pintura tiene un estilo para narrar la historia, ésta se encuentra en los detalles y, para que sea legítima, debe respetar estereotipos que conviertan su lectura en lenguaje. En Europa, principalmente en Alemania, el paisaje formó parte en el siglo XVIII de un arte oficial por medio del Romanticismo.<sup>90</sup> Este arte oficial, o canon nacional, vería su apogeo en México en el siglo XIX. Con ello podemos decir que esta actividad pictórica, la de los paisajes, fue de primera importancia para el arte decimonónico en México. Plasmar estos espacios abiertos correspondió a ideologías de carácter ultraconservador, y de ello la

---

<sup>85</sup> Federico Fernández-Christlieb, “Geografía cultural”, *ob. cit.*, p.5.

<sup>86</sup> Frase de Xie Lingyung (385-433), quien fue un personaje inserto en una corriente de pensadores que vio un interés estético en el entorno. Maderuelo insinúa con sentido del humor que estas palabras son «el acta de nacimiento del paisaje». Javier Maderuelo, *El paisaje... Ob. cit.*, p.21.

<sup>87</sup> Vicente Carducho, 1633. Enunciado que quiere referirse al disfrute de un paraje real –no en fragmento de cuadro– que evidencia “la génesis del moderno término paisaje en español”, *Ibid.*, p.27.

<sup>88</sup> Frase que expide la Real Academia Española para definir *paysage* en 1737 citando a Antonio Palomino de Castro Y Velasco (1655-1726), en el cual, según *Ibid.*, p.29, se va mostrando cómo «la pintura es quien enseña a valorar las delicias y amenidades de la naturaleza».

<sup>89</sup> Véase el Capítulo 1, cita 44.

<sup>90</sup> El movimiento *Sturm und Drang* –la tormenta y la pasión–, tuvo como idea central que «el sentimiento, y no la razón, es lo que da impulso al arte» y dio origen al Romanticismo.

pintura de Velasco da muestra:<sup>91</sup> el paisaje era utilizado como una creación de la imagen nacional moderna de México.

Velasco realizó paisajes que lindan con la interpretación geográfica. Una primera versión del cuadro se pintaba *in situ*. Él ejerció una idealización del entorno al pintar, por ejemplo, los lagos, ya que la obsesión por extirpar las aguas de la Cuenca de México había iniciado tiempo atrás,<sup>92</sup> por lo que quiso dejar registrada una «cualidad estética inolvidable»,<sup>93</sup> es así como le llama Peter Krieger a la oleada de incontables imágenes y textos históricos que se componían de la escenografía hídrica natural aunque ésta ya no existiera en la realidad topográfica.

La obra paisajista de Velasco fue muy bien recibida en la Exposición Universal de París en 1889. Se la consideraba como una escuela artística original –diferenciándole de los demás países americanos presentes en la exposición-, «no debe nada a nadie, que a nadie imita, que se ha formado sola, contemplando la maravillosa vegetación de los valles mexicanos».<sup>94</sup> Los temas pictóricos expuestos en París fueron: belleza natural; tropical o exótica; alegorías de la historiografía oficial y motivos de modernidad revelados por el avance tecnológico, como el ferrocarril, reconocido entonces como un emblema del modernismo decimonónico finisecular.

Las obras de Velasco, según el historiador Mauricio Tenorio, ejercieron como postales que popularizaron la tecnología y, a su vez, como propaganda que evidenciaba la «coexistencia en México del atraso tropical y la modernidad».<sup>95</sup> Mediante la pintura y, como también veremos más tarde con la fotografía, las compañías de ferrocarriles pagaban a los artistas para mostrar esas edificaciones.

---

<sup>91</sup> El arte mexicano, representado en la Exposición Universal de Nueva Orleans en 1884 por Velasco, José Obregón, Santiago Rebull, Gonzalo Carrasco, entre otros (los tres últimos ejercieron la denominada Pintura de historia), era una parte importante de la imagen internacional del país. Mauricio Tenorio Trillo, “México en el ancho mundo” en *Artilugio de la nación moderna*, México, FCE, 1998, p.71. Ver también el capítulo “Mármoles”, del mismo libro.

<sup>92</sup> Véanse los textos de Manuel Perló Cohen, “El desagüe del Valle de México: una obra paradigmática” en *El paradigma porfiriano. Historia del desagüe del Valle de México*, México, Programa UNAM, Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, Instituto de Investigaciones Sociales, 1999, pp.249-303; Priscilla Connolly, “Ciudad en un lago: tradición ancestral de obras hidráulicas” en *El contratista de Díaz*, UAM-A, FCE, 1997, pp.193-279.

<sup>93</sup> Peter Krieger, *Acuápolis*, México, UNAM, IIE, 2007, p.19.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p.60.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

Para atestiguar cómo el paisaje fue empleado a razón de un estereotipo pictórico en México es preciso colocar y describir inicialmente una pintura de Velasco, que por cierto, sería de sus últimas ejecuciones; data de 1908 (Figura 2). En ella son atribuidos a la Cuenca de México algunos elementos para ese entonces ya desaparecidos casi por completo de este lugar, como el lago de Texcoco. Esta imagen nos ayudará si la comparamos con el trabajo de Atl y, al mismo tiempo, con el de Salas Portugal.

Trazando una entrada a la presentación de la iconografía podemos decir que: los rasgos geográficos como montañas, valles, bosques, ríos, praderas, asentamientos humanos, lugares costeros, rebaños de animales, personas, e incluso, símbolos religiosos, son elementos que han sido empleados en obras literarias, catálogos científicos, dibujos, planos, litografías y, evidentemente, en pinturas y fotografías. Estos caracteres, entre otros, constituyen el «sustrato físico»<sup>96</sup> de los paisajes; pero pueden ser concebidos como tal a partir del momento en que haya un ojo humano que contemple en conjunto aquello que he nombrado y genere, por consiguiente, un sentimiento o emoción interpretativos, que satisfacen a una percepción visual individual y posteriormente, colectiva.

---

<sup>96</sup> Javier Maderuelo, *óp. cit.*, p.38.



Figura 2. *Valle de México desde el Tepeyac*, José María Velasco, 1908.





Figura 3. *El valle de las rocas*, Dr. Atl, ca. 1940.



Figura 4. *Los Volcanes desde el Pedregal*, Armando Salas Portugal, ca. 1939, 1944.

La ejecución pictórica de Velasco en *Valle de México desde el Tepeyac* (Figura 2), se caracteriza, primero, por la dirección hacia la que dirige la vista: mirando hacia el oriente, donde los componentes infaltables del valle son los volcanes. El pintor se ubica desde un punto relativamente alto de la cuenca en el que puede apreciar numerosos elementos geomorfológicos y sociales. Nos muestra, conjuntamente, una idealización o espejismo de la zona donde aún podía hallarse parte del lago de Texcoco. La extensión de la ciudad de México quedó evidenciada en esta imagen apareciendo una franja compuesta por construcciones limitadamente visibles y caminos lineales hacia direcciones imprescindibles para la movilidad local, al norte y poniente.

La integración de los cuerpos volcánicos de la Altiplanicie a la imagen ejerce un poder iconográfico que se transmite al observador de ésta por diversas razones: formaron parte de la cosmovisión prehispánica, siendo motivo de representación en códices y leyendas sagradas; fueron la barrera natural a la que se enfrentó la expedición de Hernán Cortés a su llegada al centro de México; más tarde, en el siglo XIX, aparecerían en numerosas ocasiones en las pinturas de los paisajes.<sup>97</sup>

El elemento iconográfico que se rescata a detalle es el de las gigantescas rocas que abarcan gran parte de la pintura del lado inferior derecho. Es importante porque su origen también fue geológico. Están expuestas a los procesos de intemperización de la naturaleza. Ocurre que la representación de los volcanes y bloques de roca en las imágenes no se restringe a la pintura de Velasco, como veremos en adelante.

Por otra parte, en la Figura 3, *El Valle de las rocas*, Dr. Atl retrata una atmósfera que se presenta sin nubes, por lo que a primera vista no es claro a qué momento del día pertenece la imagen. No obstante, las pequeñas sombras en las rocas que se encuentran en el primer plano podrían sugerir que pasa del medio día; pero la cantidad de luz a esa hora es muy intensa, circunstancia que no se comprueba en las tonalidades de la pintura. En este aspecto, la pintura contrasta con otra

---

<sup>97</sup> Entre la década de los 1990 y principio de los dos mil tuvieron especial atención por el vertiginoso derretimiento de sus glaciares, lo que preocupó no únicamente a vulcanólogos, sino inclusive a los habitantes de México en general. Todas estas atribuciones históricas promovieron que se convirtieran en símbolos nacionales.

Léase, Johanna Broda, "Simbolismo de los volcanes. Los volcanes en la cosmovisión mesoamericana" en *Arqueología Mexicana*, núm. 95, México [<http://www.arqueomex.com/S2N3nSimbolismo95.html> 31 de marzo de 2014].

también de su autoría, llamada *Silencio luminoso* (1913),<sup>98</sup> donde el cuadro muestra una centralidad de la luz solar. Realiza una especie de pintura solar donde la luz es el símbolo de la racionalidad y el poder.

En *El valle de las rocas*, en cambio, lo que muestra es la preeminencia de los cuerpos rocosos como una constante en toda la Cuenca de México. La pradera está rodeada por cerros y montañas que irrumpen en la planicie. Aquí, la presencia y acción de la atmósfera es significativa ya que le brinda toda la mitad superior de la imagen, mostrando cómo la meteorología modifica ese entorno con diversos procesos físicos.

Es importante ubicar aquí la leve perspectiva curvilínea que aplica Atl:<sup>99</sup> se observa siguiendo la línea del parteaguas al fondo, donde se divisa una apenas visible forma convexa que va desde el extremo izquierdo, hallándose ahí la Sierra Nevada, hasta el extremo derecho, donde tenemos la elevación que posiblemente corresponda al Ajusco.

Podemos añadir el detalle nubloso ubicado sobre los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl: la gigantesca nube de lluvia a punto de derramarse sobre ellos fue, en otra ocasión, motivo de descripción de Atl en el pequeño libro llamado *Las sinfonías del Popocatepetl*.<sup>100</sup> Atl relata que mientras habitó en uno de los puntos más álgidos del volcán formó parte del evento atmosférico en forma de tormentas eléctricas.

La fotografía llamada *Los volcanes desde el Pedregal* (Figura 4), de Salas Portugal, fue capturada desde un punto elevado del Pedregal, en una dirección cardinal este. Se pueden observar, al mismo tiempo, elementos nativos del ecosistema y figuras volcánicas ubicadas a cientos de kilómetros de distancia. La estación del año es verano; eso lo sabemos por las espesas capas de nubes de lluvia que cubren el cielo y la abundante vegetación que se observa en la extensión visible de la planicie.

---

<sup>98</sup> En la actualidad, es desconocido el paradero de la pintura; no obstante se le puede echar un vistazo en: Dr. Atl, *El paisaje: un ensayo*, México, 1933, p.25.

<sup>99</sup> En las notas y aplicaciones que realizó para el libro de Luis G. Serrano, Atl ejecutó dos pinturas donde la perspectiva curvilínea es demostrada: *Los valles y los montes* (1933), y *Las nubes sobre los valles* (1933). Incluso la misma pintura de Serrano, *En el interior de un tranvía* (1932-1933). *Una nueva perspectiva: La perspectiva curvilínea*, prólogo, aplicaciones y notas de Dr. Atl, México, Editorial Cvltvra, 1934, pp.92 y 96.

<sup>100</sup> Dr. Atl, *Las sinfonías del Popocatepetl*, México, Verdehalago, 1999 [1ª. ed. México Moderno, 1921].

En esta imagen el “punto focal” (elemento de la imagen que atrae nuestra atención), lo constituye todo el valle; pero desplazando la atención hacia el horizonte podríamos dividir el escenario en cinco planos: el cielo, los volcanes, la planicie de pradera, la vegetación de matorral xerófilo y, por último, la roca volcánica de grandes dimensiones que a continuación describiremos:

Esta roca, que a la mirada le resulta imposible omitir, es de agudos ángulos y caras. Las de la pared norte se encuentran cubiertas de líquenes. Este bloque pétreo nos da pauta para hacer una relación entre las tres imágenes: existe un patrón iconográfico entre lo representado por Velasco, Atl y Salas, donde atribuyen a unidades rocosas una importancia evidente en las esquinas inferiores de las escenas y lo más cerca posible de donde, presumimos, se encuentran los autores de éstas a dicho elemento en común del valle de México.

En el mismo sentido, dejo en evidencia la integración de los volcanes por parte de los tres artistas. Aparecen a la orilla de la imagen, o con el “monte que humea” interviniendo por la mitad, o saliendo equitativamente a ambos lados de la escena y a una escala imponente. Es un hecho, tanto artístico como cultural, resolver la representación de la identidad de este espacio de la República Mexicana con los volcanes incluidos.<sup>101</sup>

En las tres iconografías, la planicie de la cuenca aparece en tres momentos histórico-urbanos distintos: el cuadro de Velasco, de principios del siglo XX, presenta los asentamientos humanos agrupados en el centro y, a su vez, con caminos perfectamente distinguibles para la movilidad hacia otras partes del valle. Sin olvidar que es la única imagen de esta triada que muestra apenas una señal de vida de los antiguos lagos. Atl, por otro lado, nos ilustra la parte social referida a la agricultura y a los grupos de cerros ejerciendo una barrera natural en contra de las inclemencias del tiempo; ésta es de los años cuarenta. Salas lo que nos enseña es una planicie llena de vida botánica, donde la vegetación natural es la encargada de rellenar el extenso espacio del terreno.

---

<sup>101</sup> Fueron *seres* muy importantes para el pensamiento de Atl. Se expresa de ellos en uno de sus libros de poesía: «Así, sobre las convulsiones de la Tierra se levantan incomparables de belleza y de desprecio los grandes Volcanes de México». *Ibidem*.

Agregar que Atl destinó una monografía especial para el Popocatepetl: *Volcanes de Méjico. La actividad del Popocatepetl*. Editorial Polis México, Cooperativa Talleres Gráficos de la Nación, México, vol. 1, 1939.

Dicho trío de imágenes sigue una secuencia cronológica ordenada en esta investigación; sin embargo, es un tanto peculiar apreciar cómo, ilustran una retrospectiva ambiental: la historia de los asentamientos humanos nos ha enseñado que un espacio natural es modificado a razón de las necesidades de las poblaciones, pasando de un área con extensa vegetación natural variable, hasta ocupar ese espacio para la vivienda y las distintas actividades productivas, como la agricultura y, más tarde, la industria. Eso es lo que encontramos en las figuras anteriormente vistas: mientras Velasco ilustra el contorno urbano de principio de siglo, Salas, treinta años después, regresa a un estado primitivo de la cuenca.

Para terminar, decir que si se miran las tres figuras juntas, podrá apreciarse lo dicho anteriormente sobre la apariencia curvilínea única en la pintura de Atl. Es como si Atl tuviera la habilidad de observar y trazar la casi intangible redondez de la Tierra. Este aspecto se repite para la siguiente imagen del mismo artista.

## **2.2 La proposición paisajística del Dr. Atl**

La vida de Atl fue tan productiva –evidenciada por un vasto repertorio de obras plásticas, literarias, políticas y cartas– que hoy día se encuentra distribuida en mínimo diez archivos distintos,<sup>102</sup> varios de ellos, pertenecientes a la Universidad Nacional. Añadiendo, que este legado artístico de Atl, lo realizó después de sus treinta años de edad.

Comenzando la segunda década del siglo XX, Atl regresaba de pasar dos años entre peñascos y nieves de las montañas de Anáhuac. «Ahí recuperé mis fuerzas, renació mi esperanza» escribió el 11 de diciembre de 1912 desde París a Federico Gamboa (1864-1939),<sup>103</sup> novelista que para ese entonces ejercía el cargo de embajador de

---

<sup>102</sup> El Archivo Gerardo Murillo Cornadó y Dr. Atl y el Fichero Bio-Bibliográfico Mexicano, pertenecen a la Biblioteca Nacional (en estos dos se detiene a desglosar a fondo el autor de esta fuente); otros, son el Archivo Histórico de la Academia de San Carlos; Archivo Administrativo de El Colegio Nacional; Archivo General de la Nación; Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública; Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, “Genaro Estrada”; Archivo Histórico de la Secretaría de Salud; Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación y en la Colección Blaisten. Sergio Sánchez Hernández, *Fuentes para el estudio de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, México, UNAM, 1994.

<sup>103</sup> Dr. Atl, “Carta del Dr. Atl a don Federico Gamboa”, París, diciembre 11 de 1912, *México en la cultura*. Suplemento cultural de *Novedades*, 7 de febrero de 1965, citado en Cuauhtémoc Medina González, *Una ciudad ideal: El sueño del Doctor Atl*, Tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1991.

México en Bélgica y Países Bajos, y continuaba la carta: «comprendí la vida bajo la acción del Sol, junto al alentar arcano de las rocas desnudas y entre la pureza de los hielos, que sólo toca el invisible polvo sideral».<sup>104</sup>

Las citas anteriores nos sirven para emprender la explicación de la perspectiva pictórica de Atl. Nos insinúa de qué modo los elementos del entorno surten un efecto motivador en él y toma de ellos su potencial catalizador para realizar representaciones donde éstos se interconectan entre sí en relaciones simbióticas del paisaje.

Demuestra en sus representaciones, hechos de la naturaleza, donde sintetiza los conocimientos tanto del astrónomo como del matemático, del físico, del historiador natural e incluso, de la anatomía humana. Geometrías con las que de manera inmejorable, añaden cadencia a los hechos físicos. Esas virtudes abstractas eran, según Eugenio Landesio, obligatorias para todo aquel que quisiera formarse como pintor general en el siglo XIX y se encontraban sustentadas en un riguroso plan de estudios de orden positivista. Ramón Favela nos cuenta de las materias que cursó, por ejemplo, Diego Rivera, con las que «desarrollaría la teoría óptica que más tarde constituiría la base de sus experimentos cubistas»:

De acuerdo con la tradición europea, estrictamente jerarquizada y en la que se incluían asignaturas como geometría descriptiva, dibujos mecánicos y geografía física, Diego tuvo que seguir todos los cursos sistemáticamente, sin valerse de atajos que condujeran más directamente a la pintura.<sup>105</sup>

Esta base científica fue igualmente la que influiría en Atl para obtener una forma propia de representar los paisajes a partir de sus numerosos ascensos a las cumbres del Sistema Volcánico Transversal. Vivió por varios períodos en aquellas elevaciones, tanto que «de “niñero del Popo” y “auscultador de volcanes” lo calificaron burlescamente sus colegas muralistas en 1926,<sup>106</sup> cuando se tornaron antípodos las posiciones entre quienes apoyaban el ascendente fascismo (Atl), y quienes lo combatían (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Xavier

---

<sup>104</sup> Raquel Tibol, “Atl, inventor del paisaje” en *José María Velasco (1840-1912), Dr. Atl (1875-1964). Creadores del Paisaje Mexicano*, Madrid, Fondo Nacional para las Actividades Sociales, 1979.

<sup>105</sup> *Loc. cit.* Ramón Favela, *óp. cit.*, pp.21 y 23.

<sup>106</sup> Periódico *El Machete* núm. 57, citado en Raquel Tibol, *óp. cit.*

Guerrero)». <sup>107</sup> Pese a ello, Siqueiros reconocía las aportaciones del Dr. Atl en el territorio mexicano:

La pintura mural, la lucha contra la pedagogía artística seudoacadémica, la militancia de los productores de arte en las filas de la Revolución, la admiración por el arte popular, la inconformidad con los materiales tradicionales y con las rutinas en problemas de composición y perspectiva, el alejamiento del museísmo, el espíritu monumental, el sentido cosmogónico [...]. <sup>108</sup>

Como se indicó en el capítulo uno, Atl fue profesor de la generación de los muralistas, lo que es evidencia de la profunda influencia pictórica por parte de su antecesor, Velasco. Entre los años de 1899 y 1903, Atl tendría su primera estancia en Europa, becado por el entonces presidente de la República, Porfirio Díaz, con el presupuesto de mil pesos. <sup>109</sup> En 1907 Atl sería contratado por la Academia de San Carlos como profesor interino de las materias: Conocimiento de proporciones del cuerpo humano y Dibujo del cuerpo humano. <sup>110</sup> También ejerció otras labores dentro de la institución, como la de dictaminador de obras para catálogos y exposiciones. Fue muy estricto en este aspecto debido a que su punto de vista era antitradicionalista, es decir, que la pintura colonial mexicana no era de su agrado; a cambio, prefirió los nuevos ideales de renovación estética, gusto compartido con Antonio Rivas Mercado (Director de la Academia) y Justo Sierra (Director de la Secretaría de Instrucción Pública). <sup>111</sup> Algunos de esos momentos en la Academia son recordados por José Clemente Orozco, quien relata, entre otras cosas, que Atl, durante las clases, hacía vívidas descripciones de los murales renacentistas que visitó en Italia. <sup>112</sup>

Mencionábamos anteriormente el arranque formal del muralismo con *La creación*, <sup>113</sup> sin embargo, esta obra tuvo sus antecedentes: los alumnos de Atl, motivados por su maestro, realizaron en septiembre de 1910 una exposición de pintura mexicana en los muros de la ENP con permiso de la Secretaría de Instrucción. Llegado el mes de noviembre,

---

<sup>107</sup> *Ibíd.*

<sup>108</sup> *Íd.*

<sup>109</sup> Según Antonio Luna Arroyo, citado en Cuauhtémoc Medina, *óp. cit.*, pp.13-14.

<sup>110</sup> Fausto Ramírez, *óp. cit.*, pp.231-232

<sup>111</sup> *Ibíd.*, pp.232-251.

<sup>112</sup> José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Editores Era, 1970, citado en Cuauhtémoc Medina, *ob. cit.*

Italia, precisamente, fue el país donde estudió vulcanología.

<sup>113</sup> Ver Capítulo 1, p.12.

Diego Rivera señala que ellos, los muralistas, en 1921 mostraron por primera vez en la historia del arte «como héroe de la pintura al pueblo». “La huella de la Historia y la Geografía” en *Textos de Arte*, *óp. cit.*, p.393.



comenzaron a hacer preparativos para la pintura mural; pero a causa del inicio de la Revolución, sus proyectos se esfumaron y fueron pospuestos.<sup>114</sup> La caída del gobierno porfirista ocasionó el desánimo para la comunidad de «intelectuales, literatos, políticos, artistas, sobre todo de la ciudad de México, a los que el porfirismo empezaba a entreabrir las puertas de las prebendas y los poderes».<sup>115</sup>

El mismo mes en que ocurrió el derrocamiento de Díaz del poder, junio de 1911, Atl llegó a París, en la que sería su segunda estancia en Europa. Durante este período estaría inmerso en las filas del carrancismo –al menos en una modalidad escrita– para eliminar a Victoriano Huerta del poder. Escribió, a la par de otros mexicanos detractores del nuevo gobierno hospedados en territorio francés, numerosos textos sobre la situación de su país.<sup>116</sup> Precisamente, Orozco, quien también estaba fuera de México, fue uno de los más importantes caricaturistas de la oposición a Madero. Esto tiene que ver con el paisaje porque fue una época en la que la producción artística se vería desviada hacia escenas de lucha social más que de vistas hacia el paisaje.

Dentro del tema de las tendencias, evidentemente opuestas de inclinación política entre los jóvenes pintores de la Academia y Atl, los primeros no seguirían el mismo camino que su profesor: Rivera y Siqueiros militaron en el Partido Comunista Mexicano, mientras que doctor Atl, influenciado por las ideologías fascistas presentes en Italia (donde vivió un tiempo), lo marcarían para tratar de impulsar en México esa corriente. Se reconoce que Atl tuvo fama de socialista y anarquista en lo que fue la última década de Díaz en el poder; en cambio, de 1937 a 1945 fue un «conocido pronazi».<sup>117</sup>

La negación de Atl de trabajar con las técnicas y materiales tradicionales (pintura *al fresco*: se aplica a superficies usando colores disueltos en agua con cal; *al óleo*: cuando se emplean colores disueltos en un aceite secante –como la linaza–, por lo general, sobre una tela),<sup>118</sup> hizo que el doctor elaborara sus propios insumos a partir de una pasta dura a base de cera, resina, y petróleo, llamados

---

<sup>114</sup> Orozco, *óp. cit.*, p.36, citado en C. Medina, p.17.

<sup>115</sup> *Ibidem.*, p.18.

<sup>116</sup> A finales de 1913 participó en el semanario *La Révolution au Mexique*. Sus notas estaban enfocadas en contra del gobierno huertista. No obstante, también hubo otras publicaciones que residían en contra de Venustiano Carranza. Cuauhtémoc Medina, *óp. cit.*, pp.32-33.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> *Loc. cit.* Samuel Vargas, “Las artes plásticas...”, *óp. cit.*, p. 341.

atcolors. Los atcolors, según el escritor Alfonso Reyes (1889-1959), «daban a las telas brillo de esmalte».<sup>119</sup>

El radicalismo de Atl tiene que ver inclusive con una búsqueda vanguardista: el tema de lo telúrico. La tendencia de lo telúrico se enfocaba en retratar los volcanes en cualquier forma artística.<sup>120</sup>

Para que exista vanguardia –afirma Mathias Goeritz– se requiere la intuición de que el mundo ha dejado de ser como era y jamás podrá ser igual; se requiere la convicción de que ya se han recorrido todos los caminos y deben comenzarse otros; se requiere una resurrección de los sentidos, y quién sabe si hasta el descubrimiento de otros hasta entonces no usados y de ideas no pensadas; se requiere la liberación de muchas rutinas, normas, ideologías que convenían a la gente de que el sistema social era inmejorable y le convenía; se requiere el rompimiento de valores materiales y la adopción de utopías; se requiere también el estallido de grandes revoluciones que aún no han tenido tiempo de construir mucho en el orden intelectual y artístico, pero sí de destruir gran parte del andamiaje de la sociedad. Las revoluciones siempre se vuelven conservadoras en arte; pero no es culpa de la vanguardia, que podría abrirles nuevos mundos artísticos. Vanguardia no es ir al frente de los demás, sino separarse de ellos hasta volverse algo en sí, absolutamente nuevo y ejemplar, aunque lejano.<sup>121</sup>

La vanguardia hizo que el paisaje le preocupara como luz, dando lugar a la forma. Son factores unidos en procesos de transformación. Dicho enfoque, auxiliado de los atcolors, proporcionaron aún más empuje visual a las escenas de raíces provenientes del impresionismo, el simbolismo y el futurismo. Toda esta gama de conocimientos combinados le brindó un poder de originalidad artística, que hasta el día de hoy, no ha sido sustituida.

Bajo un estado psicológico de lo que podríamos llamar *meditación estética, histórica y científica*, él distinguía la vista a representar, en sus propias palabras:

---

<sup>119</sup> Cuauhtémoc Medina, *óp. cit.*, p.27.

Se puede profundizar más acerca de la invención de los atcolors en: Dr. Atl, *El paisaje: un ensayo, óp. cit.* Este libro contiene además 32 láminas que él realizó con las diferentes técnicas en pintura que él practicaba.

<sup>120</sup> Con “telúrico” nos referimos a la corriente artística motivada a retratar la fuerza de la naturaleza en el arte, donde uno de sus mayores representantes fue, también, Picasso por el lado de la pintura; aquí lo importante eran los colores utilizados en la obra. Mencionar, sin duda, que lo telúrico no se restringió únicamente a la pintura: el fotógrafo alemán Hugo Brehme capturó cuantiosas imágenes de las montañas del Eje Volcánico Transversal. Así como a él, a William Henry Jackson y hasta a Salas Portugal podemos atribuirles la práctica de esta tendencia.

<sup>121</sup> Mathias Goeritz, “Dadá, vanguardia y juglaría” en *Conversaciones con Mathias Goeritz, ob. cit.*, pp.85-86.

El paisaje es un vasto y complejo escenario modificado constantemente por la luz, que no puede comprenderse si no es en condiciones muy especiales de desarrollo mental. Su interpretación plástica y aún literaria, ha exigido un esfuerzo mayor que el que han necesitado las representaciones zoomorfas o antropomorfas.<sup>122</sup>

Dr. Atl daba crédito oneroso al papel del hombre como productor de estas imágenes pintadas, es así que él las enarbola, según Raquel Tibol (1923-2015), «como un acto de reafirmación humana de alcances universales. Para él no se trataba de copiar la naturaleza sino de conceptualizarla a partir de la realidad concreta».<sup>123</sup> Por esa razón tuvo la labor de distinguir el paisaje pictórico del fotográfico, argumentando que no desmentía que la fotografía produjo un sinfín de imágenes de paisajes, gran parte de ellas logradas con maestría sin igual, sin embargo les faltaba algo, «ese algo que solamente pueden producir los dedos movidos por el espíritu».<sup>124</sup> Pero la fotografía ya tendrá su momento para defenderse dentro del capítulo tres de esta investigación.

Aproximándonos a la apreciación paisajística de Atl, dejaremos en claro qué es para Atl el paisaje:

Para el agricultor, una promesa de cosechas; para el ingeniero, un campo de mediciones; para el militar, claro, un campo de batalla; para el excursionista, una serie de distancias que recorrer; para el geógrafo, una complicada fracción del planeta; para el automovilista, un panorama inconexo cortado por una serpiente de cemento que está obligado a tragarse; para el alpinista, un manto azul que se extiende a sus pies; para un presidente municipal, el área de sus roberías. Para el ciudadano el paisaje no existe [...] pero para un pintor, para el artista, para aquel que pueda captar un fragmento de la vasta extensión de los cielos y la tierra, para un caminante, para un indio –ser contemplativo por excelencia–, el paisaje es el ritmo de ondas que la naturaleza extiende, tal vez generosamente, donde saturamos el espíritu de excelsas sensaciones de belleza y de energía.<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> Tibol, *ob. cit.*

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Ídem.*

Añadiendo un comentario más de Atl hacia su razón de referirse en forma negativa de la fotografía: «La lente de la cámara es una parodia del ojo humano. Ella nunca alcanza su extensión visual. Además, detrás del ojo está el cerebro y detrás de la lente está una placa». Luis G. Serrano, *Una nueva perspectiva... Ob. cit.*, p.101, citado en María Olga Sáenz, *Las ideas estéticas y políticas de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, Tesis de doctorado en Historia del arte, México, FFyL, UNAM, 2002, p.328.

<sup>125</sup> Esta cita fue tomada de una de las publicaciones del principal biógrafo de Atl, Antonio Luna Arroyo, en *Dr. Atl*, Melo, S. A., México, 1ª. ed., 1992, pp.128-129.

### 2.3 El Pedregal en la obra de Atl

Atl, pintó, en varias ocasiones, las cumbres y cráteres de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl gracias al género pictórico creado por él, el *aeropaisaje*,<sup>126</sup> que practicaba en aviones y helicópteros prestados al pintor por presidentes, regentes y gobernadores para tener acceso aéreo a estas opulentas vistas.

Con el aeropaisaje, Atl se acercó mucho a la tarea que atribuimos al geógrafo moderno, de leer territorios y paisajes desde la vista aérea. Esta relación de Atl con la mirada tecnológica de los paisajes ha sido poco estudiada.

Al parecer, siempre estuvo interesado en representar lugares prácticamente inaccesibles: los cráteres; un volcán en erupción (Parícutín);<sup>127</sup> el interior de un campo petrificado de escoria (el Pedregal). Todos relacionados con una de sus profesiones, la vulcanología. Esta conjugación de saberes, la pintura y el estudio de los volcanes, brindó un nutrido número de imágenes acerca del tema. En suma, estos son paisajes a distintas escalas que conforman un imaginario geomorfológico de la República Mexicana.

Las pinturas que Atl hizo del Pedregal fueron, primero, con la compañía de Armando Salas Portugal. Más tarde, debido a la pérdida de su pierna izquierda a causa de la salvaje cercanía con el terreno febril del volcán Parícutín,<sup>128</sup> hubo de conformarse con las fotografías que Salas Portugal capturó especialmente para él.

El cambio cultural del Pedregal de San Ángel en los años cincuenta tiene mucho que ver con un proyecto que Atl nunca pudo ver cumplido: la ciudad núcleo u Olinka. La base teórica de esta ciudad era la de reunir a todos los creadores del arte como pintores, literatos, músicos,

---

<sup>126</sup> Él denominó “aeropaisaje” al género plástico en el que las imágenes eran el producto de la realización de vuelos aéreos. Las privilegiadas vistas de pájaro quedaban plasmadas por la mano del hombre.

<sup>127</sup> *¿Cómo nace y crece un volcán?, óp. cit.*, es un enorme libro lleno de sus apuntes en letra, en dibujo y en pintura, y de fotografías de otras tantas personas que atestiguaron el proceso de formación de este volcán monogenético (se produjo durante una sola erupción), que estuvo activo de 1943 a 1950. Consultar este acopio de información vulcanológica tan detallada nos brinda un vívido encuentro con ese *ser* de lava.

<sup>128</sup> De hecho, ésta es la versión popular sobre la pérdida de su extremidad. Parece ser que se ha documentado la amputación a causa de una trombosis múltiple como consecuencia de la diabetes que padeció [Periódico *La Jornada* <http://www.jornada.unam.mx/2012/02/13/cultura/a09n1cul> 5 de agosto de 2013].

poetas, etcétera, en un lugar donde pudieran producirse obras sin las limitantes de la vida cotidiana que “no ayudan” –según el entender de Atl– en la actividad creativa.<sup>129</sup>

Cuauhtémoc Medina tiene varias hipótesis sobre a partir de qué momento y en qué circunstancias el doctor Atl tuvo la idea de crear su *ciudad de la cultura*: es probable que haya surgido de su primera estancia en el continente europeo y, a su regreso, en 1903, haría el intento de realizarla en México, aunque sin mucho eco. Pudo ser aún que en 1912-1913 haya compartido sus planes con algunos de sus amigos intelectuales en su retorno a Europa, resultando la formación del colectivo llamado *Action d' Art*; se cree, habrían estructurado el proyecto general.<sup>130</sup> Si bien no hay pruebas de ello, lo que sí se sabe es de la realización de una publicación periódica llamada *L' Action d' Art* donde hablaban de muchos temas de arte, aunque sin mencionar una sola vez algo referente a su deseo teorizado.<sup>131</sup>

Este deseo de crear la ciudad integral tiene un fundamento misántropo, según el mismo Medina: «sustraer al artista del incendio de la sociedad». <sup>132</sup> No tiene la mínima intención de brindarle al entorno urbano la posibilidad de un aporte como medio de inspiración, por el contrario, lo excluye y minimiza entendiendo a éste como un bloqueo y una limitante para el desarrollo intelectual. Esta idea de establecer el lugar ideal para concebir el arte por encima de las demás actividades de la vida dentro de la ciudad de México permaneció en él, aún, en la década de los cincuenta.

El Pedregal, precisamente, fue el lugar para emplazar la empresa urbanística y cultural donde, desde un punto de vista, se devastó aquella herencia ecológica de incontables aportes a la cuenca; desde otra visión, se edificó una ciudad donde la producción del conocimiento de aquí emanado le ha devuelto a este ecosistema un significado de orden entrañable. He aquí tres obras (Figuras 5, 6 y 7), que en mucho se correlacionan y tienen que ver con el proceso de *descampado lávico*.

---

<sup>129</sup> Cuauhtémoc Medina, *óp. cit.*, pp.36-57.

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p.26.

<sup>131</sup> *Ibíd.*, pp.27-30.

<sup>132</sup> *Ibíd.*, pp.37 y 56.



Figura 5. *Pedregal de San Ángel*, Dr. Atl, 1946.



Figura 6. *Vista del Pedregal*, Nicolás Moreno, 1954.



Figura 7. *Atardecer en el Pedregal*, Luis Nishizawa Flores, 1959.



Atl en *Pedregal de San Ángel* (Figura 5), muestra las tonalidades azules, moradas y lilas del cielo, reflejadas a su vez en el Ajusco, las cuales forman parte de los “colores fríos”.<sup>133</sup> La distinción de colores fríos o cálidos responde a una sensación térmica subjetiva de la experiencia humana. Este mismo frío, sospechamos, era transmitido y percibido en estas zonas de despojo vegetal y rocoso al momento de la ejecución plástica.

Podemos observar la apertura de los caminos dentro del Pedregal para hacer una zona viable al tránsito y a la vivienda. La roca desmontada de fronda, los caminos trazados y los bloques rocosos extraídos, manifiestan la intromisión de la urbanización ante lo heterogéneo del “salvaje” campo de lava.

Atl nos muestra la oportunidad de elegir dos vías que sin embargo, llevan al mismo destino. Tal vez nos insinúa la decisión tomada en aquellos años de planificación urbana: la única salida, aunque parecieran más, era la extirpación de una zona natural para emplazar proyectos que abastecieran la necesidad social de vivienda –de las élites- y de la cultura.

Es, sin duda, una de las primeras imágenes en pintura de la transición y cambio de uso de suelo de la ciudad de México, y en específico, del Pedregal de San Ángel.

La imagen de Nicolás Moreno (1923-2012), llamada *Vista del Pedregal* (Figura 6), nos muestra un área relativamente cercana a la fuente de origen de este ecosistema. Hablamos del piedemonte del volcán Xitle, que observamos con una cima trapezoidal frente al Ajusco. Dunas de suelo pétreo nos dan la evidencia de los varios eventos eruptivos por los que pasó esta microrregión de la cuenca del valle de Anáhuac.<sup>134</sup>

Nubes algodónadas, preñadas de lluvia, se mantienen en espera de manar sus aguas sobre el sur de la cuenca. Una capa tras otra de cumulonimbos plomizos que ostentan diversas proporciones envuelven al campo de escoria. A punto están de quitar la sed del matorral

---

<sup>133</sup> Según las divisiones del Círculo cromático.

<sup>134</sup> El Xitle es un volcán monogenético. Su erupción fue de tipo estromboliana y se convirtió en explosiva y, a su vez, en efusiva: al salir el magma se fragmentó y dio lugar a la colocación de capas de cenizas volcánicas a partir de la columna eruptiva cuya altura variaba conforme salía el material. Formado el cono, los flujos de lava se superponían una capa a otra. La baja viscosidad y la alta temperatura de las lavas (>1000°C), formaron túneles, algunos de los cuales aparecen en la siguiente imagen (*Atardecer en el Pedregal*). Claus Siebe, “La erupción del Xitle...”, *ob. cit.*, p.43.

xerófilo. Este escenario con nubes de tormenta es una característica que comparte Nicolás Moreno con Luis Nishizawa; pero si observamos bien, los modos de detallar sus motivos, discrepan.

A la izquierda de la misma Figura 6, divisamos lo que parece ser una barda conformada por roca volcánica. Bloques acoplados de tal manera que logran mantenerse en pie brindando un límite entre el camino de terracería y la vivienda que, suponemos, se encuentra al interior de este cercado pétreo. La construcción de mampostería, como la que aquí se ve, es una de las características distintivas de la Ciudad Universitaria.

Siguiendo el camino pedregoso, encontramos otra edificación con tres bardas completas y otra que permite la entrada a la construcción. Esta obra, a la par que la anterior, dan pruebas de la colonización efectuada con vertiginoso avance, principalmente a la mitad del pasado siglo en el ambiente petrificado hace casi dos mil años.

La Figura 7, *Atardecer en el Pedregal*, de Luis Nishizawa (1918-2014), es una imagen compuesta de colores blanquizcos y negruzcos en el que uno se pregunta ¿cuál es el atardecer al cual alude Nishizawa en el título? Es posible que en mi análisis esté cayendo en una equivocación: en vez de señalar un contexto de tarde cálida, sugiero una trama oscura, fúnebre.

Esta figura es una muestra de que iniciando la década del sesenta, las zonas del Pedregal, conservadas intactas del cambio estructural, eran las que presentaban una topografía más difícil de manejar. Las enormes cuevas que se ilustran fueron de los pocos refugios para la vida vegetal y animal que pudo librarse de la modificación del hábitat.

Estas cavidades, o más estrictamente túneles por donde circuló la lava son, a su vez, puntos de fuga de la mirada. Lo extraño es que también parece un cementerio de enormes cuerpos rocosos. La vegetación se encuentra solamente en la orilla superior del área.

*Vista del Pedregal* –de Nicolás Moreno- se asemeja a *Pedregal de San Ángel* (Figuras 6 y 5, respectivamente) en cuanto a que ambas fueron forjadas en los tiempos del cambio de uso de suelo del Pedregal (años cuarenta-cincuenta), dejando plasmada la certeza de la extirpación de una herencia geológica a cambio de una herencia arquitectónica. Sin embargo, es importante destacar la fecha y el espacio representado en la figura de Nishizawa: muestra un espacio pedregoso casi prístino

pese a que para ese año de 1959 este ecosistema estaba zonificado por doquier; prueba de ello es la Figura 8, manifestada adelante.

Quizás lo que nos quiso mostrar aquí fue una zona que aún quedaba sin ser modificada para el poblamiento humano. Con los colores del contraste cotidiano y formal: blanco y negro. Con inmensas oquedades por las que sería casi imposible caminar. Más que un atardecer del Pedregal, nos muestra un punto de vista oscurecido por el exterminio que después se convertiría en imaginario cultural.

A la posterior realización de las interpretaciones de las últimas tres figuras, noté, precisamente, el aspecto curvilíneo tan característico de Atl<sup>135</sup> en Moreno y Nishizawa. Podemos asegurar con certeza que



Figura 8. Primer vista aérea de la zona perteneciente al flujo de lava del volcán Xitle. Una enorme vereda y la Av. Insurgentes Sur conectaron las zonas pobladas dentro y fuera del Pedregal, ca. 1950. Tomado de César Carrillo, *óp. cit.*, p.145.

---

<sup>135</sup> Resulta que el origen de la perspectiva curvilínea se debe al pintor Luis G. Serrano. Al respecto nos dice: «Es una representación esférica de la naturaleza sobre una superficie plana derivada de la sensación circular de nuestros sentidos [...] Considera la superficie del terreno, como lo es en la realidad, una superficie redonda y, por consiguiente, representa sus volúmenes y sus formas reales [...] Permite establecer no solo los alejamientos hacia el fondo, sino los volúmenes espaciales laterales [...] El dinamismo de las líneas curvas produce la sensación de movimiento». Los resultados de esa investigación aparecen en *Una Nueva Perspectiva: La Perspectiva Curvilínea*, *óp. cit.*

dicha práctica fue una más de la época vanguardista, con la cual se continuó con la búsqueda de técnicas que ampliaran las posibilidades de transmisión gráfica del paisaje.

Después de mostrar estas tres obras plásticas podemos relacionar, solamente en algunos aspectos, el caso de la Olinka con la ciudad de Diego Rivera ahora convertida en el Museo Anahuacalli, e incluso, con la Ciudad Universitaria del Pedregal. Claro está, los tres inmuebles se idearon con distintos propósitos, y dos de ellos, por cierto, sobre nuestro territorio de estudio.

Diego Rivera tuvo la idea de crear, en un principio, La Ciudad de las Artes y Artesanos, pero no apartando al artista de su urbe –como Atl-, más bien integrándolos y atendiendo el contexto de la geografía y la historia.<sup>136</sup> Al tiempo diseñó, con “amor y entusiasmo”, según Frida Kahlo, los planos del edificio Anahuacalli. Éste es, hasta hoy en día, el refugio de miles de piezas de las culturas prehispánicas provenientes de todo el país que coleccionó desde 1894 y hasta el año de su muerte, 1957. El diseño interior es una combinación de la cosmovisión maya y náhuatl: en el primer piso se encuentra la cámara del dios de la lluvia, Tláloc, que está unido por unas escaleras hacia abajo donde se halla el Cenote Sagrado, que alude al inframundo de la topografía maya.

Se construyó, al igual que la Universidad Nacional, adueñándose del elemento de la naturaleza disponible: la roca volcánica.<sup>137</sup> Entre la comisión de arquitectos que se encargaría de completar el complejo se hallaba Juan O’Gorman, quien optó por realizar una arquitectura orgánica, clara influencia del estadounidense Frank Lloyd Wright. El último es un creador de ejemplos de cómo las construcciones humanas pueden ser amistosas con el ambiente, pensamiento que también compartía Diego Rivera: «Diego consideraba que un arquitecto es el obrero principal, aquel que sabe bien que la verdadera

---

<sup>136</sup> Diego Rivera, “La huella de la Historia y la Geografía en la Arquitectura Mexicana” en *Textos de Arte, óp. cit.*, p. 408.

<sup>137</sup> Desde mucho antes de la construcción de la Universidad, la roca de las canteras ya era utilizada por los habitantes de la ciudad de México para la construcción. Incluso sirvió de refugio para ladrones. Mario Pani, *La Construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal*, Vol. XII, México, UNAM, 1979, p.53.

Sobre el Pedregal también se practicaba el pastoreo; fue abastecedor de agua dulce, por la infiltración del agua, que produjo el manantial de Acucuexatl, explotado por los aztecas. Alejandro Robles, “Geografía cultural e histórica...” *óp. cit.*, p.340.

civilización es la armonía de los hombres con la tierra y de los hombres entre sí». <sup>138</sup>

La roca volcánica, como elemento predominante de los panoramas del sur de la ciudad de México, fue un recurso estético para los diseñadores del siglo XX. El emplazamiento urbano sobre este ecosistema se ejerció, a juzgar por algunas zonas, en una suerte de acoplamiento respecto al orden de los flujos de lava, al menos en lo que respecta al área residencial Jardines del Pedregal; de ahí que los nombres de las calles hagan alusiones a fenómenos, tanto atmosféricos, como geológicos. No así con los primeros edificios de la Universidad, como la Rectoría y su plaza, los cuales se diseñaron en:

Gabinete en lugar de hacer lo que han hecho siempre los arquitectos: que es ir al terreno, observarlo y tratar de exaltar la belleza natural que ese terreno tenga. Se proyectó en la mesa del taller. Se confundió al Pedregal de San Ángel con una mesa de billar y cuando el proyecto estuvo listo empezó la dinamita. Entonces lograron destruir en una parte considerable, uno de los más bellos paisajes que integran la fisonomía de la patria. <sup>139</sup>

Todo este apoderamiento tomó su tiempo: a falta de los medios económicos, no se había podido disponer de un levantamiento del terreno suficientemente preciso, y mucho menos que contara con las curvas de nivel necesarias. Sólo se disponía de un plano elaborado, en prácticas topográficas, por alumnos de la Escuela de Ingeniería. <sup>140</sup>

La circunstancia de que la Avenida de los Insurgentes Sur haya atravesado el Pedregal para unirse a la carretera de Cuernavaca, hizo estimar la extraña belleza de su paisaje y sus posibilidades de utilización. Más tarde, el arquitecto Luis Barragán, asesorado por el pintor Jesús Reyes, en el "Fraccionamiento Jardines del Pedregal", mostró la manera de aprovechar ventajosamente el exótico paisaje, logrando característicos jardines de gran interés. <sup>141</sup>

Ciudad Universitaria fue «el primer conjunto arquitectónico del siglo XX». <sup>142</sup> Se buscó que las avenidas, las facultades y en general la

---

<sup>138</sup> Susana Herrera Aviña para el Museo Anahuacalli: [<http://www.museoanahuacalli.org.mx/diegorivera/frases.html> 27 de febrero de 2014].

<sup>139</sup> Diego Rivera, "La huella de la Historia y la Geografía en la Arquitectura Mexicana" en *Textos de Arte, óp. cit.*, p.393.

<sup>140</sup> Mario Pani, *La Construcción de la Ciudad Universitaria, óp. cit.*, pp.53-54.

<sup>141</sup> *Íd.*, p.57.

<sup>142</sup> La convocatoria para elegir el proyecto general de la Ciudad Universitaria se publicó en 1946. Participaron los maestros de la Escuela Nacional de Arquitectura, entre ellos, Mario Pani y Enrique del Moral. Ese concurso interno lo ganó el primero, al parecer, con un plan de «urbanismo decimonónico, con glorietas y ejes», según Teodoro González de León, estudiante que trabajaba en el despacho de Pani. De León preparó con

distribución de los espacios crearan una armonía funcional, cultural y estética.

La lógica de funcionalidad de la Universidad, proveniente de los postulados del arquitecto Le Corbusier, en 1933, se basó en un plan de inmuebles para el trabajo, la vivienda y la recreación, a su vez conectados por vías de comunicación en dos diferentes escalas: la del peatón y la de los vehículos a motor (evidenciado en el desnivel para el paso peatonal ubicado bajo la Av. de los Insurgentes Sur y que conecta el polígono de los edificios de estudio con el estadio olímpico). Los sitios de trabajo estaban enfocados hacia las ciencias y las humanidades, de ahí la construcción de la Facultad de Ciencias (actual Torre II de Humanidades), y la Facultad de Filosofía y Letras en la circunferencia de los centros del compendio del saber y del poder administrativo: la Biblioteca Central y la Rectoría. Los espacios de recreación también están bien representados, tanto por el estadio olímpico, como por todos los campos deportivos destinados para las más variadas disciplinas. Lo que no se llevó a cabo fueron los edificios de residencia por motivos preventivos.<sup>143</sup>

En lo que concierne al aspecto estético, se encargaron, también, O'Gorman, Rivera, Siqueiros, Francisco Eppens y José Chávez Morado, al darle vida a las paredes de los edificios del campus central a razón de una «integración plástica nacionalista, de la mano del “formalismo” y el “regionalismo”, fueron las tres corrientes básicas de la arquitectura de la época». Las formas indígenas y prehispánicas enriquecieron en abundancia los elementos plásticos.<sup>144</sup>

---

Armando Franco un proyecto bajo una «plástica urbana con circuitos externos, elevados, con edificios sueltos en el paisaje y con espacio de áreas verdes al centro, donde no habría circulación de automóviles y que se convertiría en el gran punto de reunión de la comunidad. Así pensamos que debía ser el urbanismo» siguiendo la corriente de la arquitectura moderna encabezada por Le Corbusier. Ganaron el concurso interno; más tarde, el concurso nacional. Una vez que la Escuela de Arquitectura afinó el proyecto, los hicieron a un lado y tomaron las riendas Pani y del Moral. Teodoro González de León, “Le Corbusier en el Pedregal” en *Revista de la Universidad de México*, Núm. de folio 493, México, diciembre de 2002, pp.18-19. [<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/vcompleta.php?publicacion=763> 11 de junio de 2014].

<sup>143</sup> Federico Fernández Christlieb, “Los fundamentos urbanísticos de Ciudad Universitaria” en *Ibíd.*, pp.49-51.

[[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articulos/15560/public/15560-20958-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articulos/15560/public/15560-20958-1-PB.pdf) 11 de junio de 2014].

<sup>144</sup> José Fernández Varela en Introducción a Mario Pani, *La Construcción de la Ciudad Universitaria*, ob. cit., p.19.

Desde aquí podemos hacer un recuento de lo visto en el capítulo para comenzar a hacer una *conexión diferenciada*, por así llamarle, entre ambos personajes y el tema que nos ocupa: formar un paisaje a partir de sus contribuciones artísticas.

Dentro de la taxonomía del paisaje que hemos acoplado hasta el momento, supimos que éste se refiere tanto al territorio, como al arte pictórico, ya que en Europa, en los siglos XVII y XVIII, se recurrió a la pintura para registrar lo que se hallaba en el territorio en una especie de censo de las propiedades físicas del *país*.

La pintura decimonónica en México provino de esas mismas tradiciones europeas, siendo Velasco el mejor intérprete del semblante de las costas mediterráneas y comarcas de trigales y planicies para transfigurarlo al lenguaje montañoso y cuasi fluvial del valle de Anáhuac y de las sierras del trópico mexicano. La “escuela paisajista de Velasco” fue la primera importante de arte en México; sería sucedida por el vanguardismo y, a su vez, por el muralismo, de los cuales difiere casi por completo, pero al fin y al cabo, ese es su origen; brindó a caracteres del entorno la posibilidad de motivar un profundo nacionalismo bien reconocido tanto aquí como en el extranjero.

El primer grupo de imágenes nos muestra esto: Velasco introdujo el estereotipo de la representación de los volcanes. Salas Portugal sigue recurriendo a ellos casi al finalizar la década del treinta. De ahí mismo viene la palabra “estereotipo”: en la imprenta antigua era una reproducción a partir del original. La mutación del recurso *volcanes* pasó de la pintura a la fotografía de manera casi imperceptible.

Del bloque dos de figuras podemos decir que el doctor Atl no era el único que estaba interesado en representar el Pedregal, Luis Nishizawa y Nicolás Moreno, de manera plástica, contribuyeron a esta serie de registros; de modo literario, Carlos Pellicer en la década del cuarenta.<sup>145</sup> Cada uno tenía perspectivas distintas, incluido Salas Portugal. A éste se le debe la máxima producción de imágenes del *tapete de roca*, lo que permitió conocerlo más a fondo, desde las entrañas.

---

<sup>145</sup> El papel de la literatura en la contribución a los paisajes estuvo muy presente desde el siglo XIX en México por: Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Maples Arce, Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, entre otros. Ver: Nicole Girón, “El paisaje de Ignacio Manuel Altamirano”, pp.233 a 263; y Clementina Díaz y de Ovando “La voz del paisaje en la literatura mexicana 1867-1912”, pp.265-303 en Xavier Moyssén, *et al. Homenaje: José María Velasco*, México, IIE, 1989.

La desnudez de la roca –señalamos con seguridad– es bella en sí misma. Aun así, el despojo de su vestimenta vegetal, mostrado en la Figura 5, a cambio de caminos y edificios, retrata, si nos vamos al extremo de la interpretación visual, un delito contranatural: la lucha desigual del paso de las máquinas en un territorio en otra época transitado por el viento, el venado cola blanca y el puma.

Como vimos en las iconografías de Atl, tuvo esa dote de plasmar su análisis científico de la naturaleza (así fue su formación en San Carlos) en la pintura,<sup>146</sup> aportando su conocimiento para diseñar nuevos modelos de representación del paisaje, como lo es la perspectiva curvilínea; respondía, a su vez, a una contribución de la época vanguardista, donde él fue clave: la invención de materiales nuevos, y la compenetración con su objetivo a registrar (quiero decir, el ir a vivir al volcán), fueron situaciones que me parece nadie había hecho.

Así como Velasco inscribió paisajes de reproducción puntual y realista de cada uno de los elementos de la naturaleza, la cual ayudó a mostrar una imagen del rostro nacional (parte de esta mirada fue su faceta como pintor de arqueología en la que estuvo activo de 1880 a 1910),<sup>147</sup> mediante escenas bucólicas y ambientes un tanto desertificados, Atl fue contagiado de esa representación mostrando su amor por la naturaleza en la mirada de un espacio añadiéndole objetividad científica.

Si observamos bien, las escenas de Velasco y Atl tienen algo más en común aparte de lo científico: la amplitud del espacio representado. Es como una vista panóptica natural, o ver el todo, reducido. Dicho panorama puede tener semejanza a las imágenes satelitales, donde aparentemente se representa la forma total de ese espacio, a razón de empequeñecerlo. Esta es una de las tipologías esenciales que nos ilustran en la contraposición de apariencias paisajísticas entre el mismo Atl y Salas, como seguiremos manifestando ulteriormente.

---

<sup>146</sup> Atl tomó clase con Velasco, quien fue uno de los precursores mexicanos de estos estudios científicos al trabajar para La Sociedad Mexicana de Historia Natural. Tanto la historia de la iconografía científica en nuestro país, como el trabajo de Velasco en este ámbito, se encuentran en: Elías Trabulse, *José María Velasco. Un paisaje de la ciencia de México*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1992.

Ver también: Ma. Elena Altamirano Piolle, “José María Velasco científico” en *Ciencias*, México, núm. 45, ene-mar de 1997, pp.32-35.

[<http://www.ejournal.unam.mx/cns/no45/CNS04505.pdf> junio 17, 2013].

<sup>147</sup> Carlos Martínez Marín, “José María Velasco y el dibujo arqueológico”, *óp. cit.*, pp. 203-231.





En medio de la selva, Armando Salas se da su tiempo de esparcimiento para integrarse al encuadre, acompañado de mujeres lacandonas. Armando Salas Portugal, *Sin título*, viaje a Bonampak, 1949, Fundación Armando Salas Portugal. Tomado de Deborah Dorotinsky Alperstein, *Viaje y sombras. Fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones de los años cuarenta*, México, IIE, UNAM, 2013.

### 3. El Pedregal, por Armando Salas Portugal

El paisaje, género plástico en auge a finales del siglo XIX valida el entorno físico y lo vuelve *emblemático*.<sup>148</sup> La fotografía, por ello, lo invistió convirtiéndolo en uno de sus principales motivos.<sup>149</sup>

**A**l principio del capítulo se realizará una síntesis del proceso de generación de la fotografía, la cual estuvo, desde un inicio, relacionada con el auge moderno de los paisajes. En seguida deo notar en las obras seleccionadas de Salas una clara diferenciación en cuanto a sus representaciones del Pedregal respecto a las de Atl, esto a su vez tiene injerencia entre las perspectivas de Salas y las del también fotógrafo William Henry Jackson.

La fotografía analógica es el contexto en el que se desenvuelve el capítulo. Para ello, recorro a seis imágenes de Armando Salas y dos de Henry Jackson. No conforme con eso, me atrevo a usar una vez más una pintura de Velasco y una de Atl. En su conjunto, las fechas de esta iconografía transcurren entre los años 1880 y 1944.

Ya hemos dado algunos motivos para vincular las representaciones del Pedregal realizadas por Atl y Salas Portugal, pero siendo dos formas de expresión artística diferentes, teníamos que añadir un autor que haya realizado un trabajo similar al que hizo Salas para mostrar un espacio inexplorado mediante la impresión fotográfica.

Las ilustraciones de Armando Salas Portugal tienen un espacio temporal, aproximadamente, del año 1939 al 1944. Esto nos sugiere claramente que él retrata el Pedregal porque ya había un antecedente y éste se encuentra en las pinturas de Velasco.<sup>150</sup> Podemos entonces

---

<sup>148</sup> Subrayo y defino el término “emblemático” para comprender mejor esta investigación: considero que es aquello que tiene una cualidad de representación simbólica.

<sup>149</sup> Olivier Debroise, “El paisaje natural y lo sublime”, *óp. cit.*, p.97.

<sup>150</sup> Un antecedente literario que describe en parte al Pedregal, se descubre en la obra más importante del “naturalista” Federico Gamboa, *Santa*. Ubica esta importante novela de 1903 en Chimalistac, pueblo situado a la orilla norte del Pedregal, donde en ese territorio de lava la protagonista fue violada. María Eugenia Negrín, “Voces narrativas en *Santa* de Federico Gamboa” en *Literatura Mexicana*, México, Vol. XI, núm. 2, 2000, pp.27-51. [<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/viewFile/43485/393938> de marzo de 2014].

comenzar insinuando que Salas también tuvo una fijación hacia el Pedregal, lugar explorado y representado en imagen desde el siglo antepasado.

Salas Portugal tuvo un modo particular de darnos a conocer este espacio. Si hacemos un sumario iconográfico, podremos observar que Salas se introduce en el territorio rocoso casi como si formara parte de él aunque, paradójicamente, sin aparecer en el encuadre, haciendo visible su mirada personal. Invade la intimidad entre la roca y las formas de vida que se aferran a ella.

Antes de adentrarnos en la profundidad de su reflexión fotográfica, es oportuno un breve acercamiento a la etapa inicial de la fotografía a razón de que ésta se volvió una pieza clave dentro de la historia para mostrar los paisajes, más tarde capturados por las fotografías aéreas.

Un paisaje fotografiado nos revela una triada de elementos a los cuales corresponden todos los hechos de la realidad, según Roger Brunet, estos son: unidad de acción, unidad espacial, unidad de tiempo.<sup>151</sup> Independientemente del género fotográfico al cual uno se esté refiriendo, los encuadres nos mostrarán los acontecimientos que se sitúan dentro de un espacio determinado y estos eventos permanecerán registrados como un momento histórico.

### **3.1 La fotografía: una tecnología que transformó nuestra visión del paisaje**

Una de las explicaciones más sencillas y perfectamente sintetizadas para los fines de esta investigación es la que redacta Eugenia Macías de *Fundación ICA, A. C.* (Ingenieros Civiles Asociados). Nos habla del método analógico utilizado, por cierto, cada vez con menos frecuencia:

En la fotografía analógica un mecanismo de apertura del sistema óptico de la cámara expone a la luz visible una película preparada con sustancias fotosensibles, en la que queda registrada la imagen a la que se destinó esa toma, para luego tratar ese material en un proceso de revelado y estabilización química de la imagen en el laboratorio o cuarto oscuro y obtener las placas negativas reveladas y sus

---

Este suceso, a consideración propia, pudo ser un presagio de lo que posteriormente sucedería con el Pedregal: un espacio virgen que sería destruido desde las entrañas al ser despreciada y corrompida su virtud y su belleza.

<sup>151</sup> Roger Brunet, "Réévaluation de Paysages" en *Paysages*, París, Hazan, 1985, p.51.

impresiones en positivo en caso de ser necesario o sólo películas diapositivas reveladas.<sup>152</sup>

Para acceder a ese procedimiento, a nosotros nos correspondió solamente apretar el botón de disparo. Transcurrieron, para ello, muchos siglos si partimos del origen óptico y químico de la fotografía (cincuenta años después de la llegada de Cristóbal Colón a América), hasta las primeras décadas de los años 1800, de intentos fallidos, de robos de invento,<sup>153</sup> de severos daños a la salud por los químicos utilizados y de pioneros de la práctica de pintar con la luz –que es la etimología griega de fotografía– los cuales han estado, a lo largo de la historia, en el anonimato.

No hay un único inventor de la fotografía,<sup>154</sup> nos dice Olivier Debroise, sin embargo, sí se desarrolló por numerosos individuos. En 1545 el holandés Reiner Gemmo Frisius tuvo la idea de capturar las imágenes en la cámara oscura, tiempo después fue comúnmente utilizada a partir de la publicación del tratado del científico napolitano Giovanni Battista Della Porta. Este documento «sedujo a artistas gráficos, pintores, químicos y ópticos, escritores y poetas».<sup>155</sup>

La cámara oscura y su variante, la cámara lúcida, se convirtieron en el instrumento predilecto de los pintores de vistas (*vedute*), de moda en Europa en el siglo XVIII. Más que paisajes como los concebimos ahora, estos cuadros pretendían ser representaciones de un determinado espacio, de carácter descriptivo-científico en el sentido que introdujo la Ilustración: ampliaciones a tres dimensiones del mapa. “En esta tradición –escribe Jean Francois Chevrier- el tratamiento del paisaje participa en la misma búsqueda ilusionista de la vista arquitectónica o de la vista urbana [...] valdría hablar de “vista topográfica”, porque la voluntad de realismo en la representación de las formas y del espacio parece imperar sobre las intenciones de interpretación subjetiva”.<sup>156</sup>

*Punto de vista desde la ventana de Gras* (1826), es la primera fotografía de la historia, es decir, la primera fotografía permanente, lograda por Nicéphore Niépce mediante el método que él denominó heliografía. Tiene sentido que las primeras fotos históricas (la

---

<sup>152</sup> Eugenia Macías, “Archivo histórico de Fundación ICA. Historia, tecnología y especificidad en la mirada aérea en México” en Peter Krieger, *Transformaciones del paisaje urbano en México*, México, Fundación ICA, Fundación Miguel Alemán, A. C., MUNAL, 2012, p.30.

<sup>153</sup> Debroise nos cuenta los inicios de esta práctica que en realidad no fue el invento de alguien en especial, sino de colegas que hacían una clase de “asociación” para perfeccionar la permanencia de un acto en una lámina, *óp. cit.*, p.33.

<sup>154</sup> *Ibidem.*; Marie-Loup Sougez, “Los antecedentes” en *La historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994, 3ª. edición, pp.13-27.

<sup>155</sup> Olivier Debroise, “El paisaje natural y lo sublime”, *óp. cit.*, p.33.

<sup>156</sup> *Ibidem.*

mencionada, la de *Boulevard del templo* (1838), de Charles Daguerre, y muchas otras) representen paisajes, en este caso, urbanos. Era un proceso muy lento para la toma de fotografías: *exposiciones largas*<sup>157</sup> y un *revelado*<sup>158</sup> complicado.

«De la misma manera como el paisaje no es la naturaleza ni el territorio –dice Javier Maderuelo– el “paisaje urbano” no es la ciudad, ni alguno de sus enclaves significativos, sino la imagen que de ella se destila, bien sea esta individual o colectiva».<sup>159</sup> Las primeras vistas de la ciudad, esto es, las representaciones iniciales de un lugar real, acontecieron aproximadamente en 1413, donde Filippo Brunelleschi realizó un par de pinturas o *tabolettas* en las que dejó representados el *Baptisterio* y la *Plaza de Duomo* y en la otra, la *Piazza della Signoria*, en Italia.<sup>160</sup>

Eugenia Macías en el catálogo de *Transformaciones del paisaje urbano en México* nos presenta un discurso introductorio en el que, narrando la evolución de la Fundación ICA (Ingenieros Civiles Asociados), señala a esta compañía como la encargada de preservar el que podría ser el acervo más importante de fotografías aéreas en México. ICA, que comenzó llamándose *Compañía Mexicana de Aerofoto, S. A.* hacia 1930, fue posiblemente establecida como una franquicia de otra compañía que le precede llamada *Sherman Fairchild* en Estados Unidos, éstos fueron pioneros de la Aerofotografía en América.

La Compañía Mexicana de Aerofoto empezó produciendo imágenes oblicuas y verticales. En los años sesenta, ya con la denominación de ICA, realizó estudios topográficos y restituciones fotogramétricas especialmente destinadas a la elaboración de planos, generando mosaicos a partir del ensamblaje de imágenes verticales:

Las imágenes oblicuas son registros con encuadres sesgados que aprovechaban la inclinación del vuelo del avión para hacer tomas menores a noventa grados, formando un ángulo con la horizontal del suelo, y una apreciación tridimensional de los lugares registrados y sus elementos [...] Las imágenes oblicuas generan vistas

---

<sup>157</sup> El término “exposición” se refiere al lapso de tiempo en que se dejará entrar la luz por el obturador de la cámara.

<sup>158</sup> El “revelado” es el proceso químico que transforma la imagen latente de la película fotográfica en una imagen visible.

<sup>159</sup> Javier Maderuelo, “El paisaje urbano” en *Estudios Geográficos*, Vol. LXXI, núm. 269, España, E. T. S. de Arquitectura y Geodesia, 2010, p.575. [<http://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/viewFile/322/322> 17 de marzo de 2014].

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.578.

panorámicas [...] Las fotografías ortogonales o verticales son imágenes con encuadres en ángulo recto total con respecto del área fotografiada, por lo tanto, paralelas con el plano terrestre.<sup>161</sup>

Hoy en día, el método de las imágenes ortogonales es el utilizado por el INEGI para hacer el registro topográfico en secuencias del territorio nacional, obteniendo imágenes estereoscópicas.

Como vimos en el capítulo anterior, Atl, al final de su vida, engendró el aeropaisaje para adaptarlo al arte pictórico. Si en un principio la pintura fue la primera en acercarnos a los paisajes desde un ángulo fotográfico normal o, en otras palabras, sobre la superficie terrestre, éstos (los paisajes), fueron adoptados en el siglo XIX por la fotografía, que a su vez se adelantó a la pintura en las tomas desde las alturas con los daguerrotipos en globo aerostático. Desde los noventa, la fotografía aérea (que retrata el terreno desde un ángulo cenital), fue sustituida por las imágenes satelitales.

«Las imágenes aéreas del paisaje urbano y su medio complementario, la pintura o gráfica con motivos de la urbe, ofrecen introspecciones profundas sobre la condición de nuestro hábitat y su historia».<sup>162</sup> Las fotografías y las pinturas son como vanos de papel que revelan la formación del paisaje por parte de la sociedad: el paisaje urbano. Estas representaciones tienen estructuras distintas en sí mismas, quiero decir, por un lado, que las imágenes fotográficas responden a una aptitud técnica; las pinturas, sin embargo, tienen atributos estéticos. Ambas dicen cómo era la ciudad.<sup>163</sup>

Con estos instrumentos artísticos y técnicos se pueden generar relaciones de identidad con el lugar de vida; de reconocimiento del espacio habitado, o por habitar; de un examen topográfico del entramado cambiante de las calles; de la metamorfosis de las orillas de las ciudades que poco a poco se fusionan en éstas. Resulta que los espacios urbanos evolucionan con tanta rapidez que dejamos trabajar a la fotografía para generar una colección visual de la ciudad. Un acervo que se alimenta de todas las contribuciones de la población a la urbe.

Aunque la fotografía aérea no es el tema central de la investigación, sí quiero mencionar que no cabe duda que éstas son de importancia mayor cuando se habla de las concepciones del paisaje a lo largo del

---

<sup>161</sup> Eugenia Macías, "Archivo histórico de Fundación ICA...", *óp. cit.*, pp.25-26.

<sup>162</sup> Peter Krieger, *Transformaciones del paisaje... Ob. cit.*, p.35.

<sup>163</sup> *Ibidem.*

tiempo. He dado una recapitulación de lo que, a mi parecer, sirve también para dar un contexto precedente a las imágenes generadas por Armando Salas Portugal.

### **3.2 La representación del Pedregal de San Ángel en la fotografía de Armando Salas Portugal**

Existe un archivo llamado Fundación Armando Salas Portugal, A. C., dirigido actualmente por la familia del artista. Ése conserva decenas de cuadernos y cientos de hojas sueltas manuscritas por él. Mucho material documental que comenzó a escribir –sus vivencias específicamente– a la edad de diez años.<sup>164</sup> También se almacenan sus fotografías: alrededor de cien mil negativos y copias positivas originales. De esta colección, una pequeña pero significativa parte pertenece a la Universidad Nacional Autónoma de México, almacenada en el acervo fotográfico del Archivo Histórico de la UNAM (AHUNAM), en el Instituto de Investigaciones Sobre la Universidad y la Educación (IISUE),<sup>165</sup> la cual resguarda 316 negativos del Pedregal de San Ángel y 569 de la Ciudad Universitaria, que Armando Salas documentó entre 1939 y 1977.<sup>166</sup> Dicho acervo representa un registro de incalculable valor estético, cultural, histórico, demográfico, en fin; capturó la época en que la ciudad de México dio avances contundentes para su crecimiento.

Este repertorio de fotografías nos muestra algo más: pone al descubierto las ideas y prácticas que tuvieron arquitectos como Luis Barragán, Mario Pani y Enrique del Moral, entre otros personajes que, como dice la historiadora de arte, Laura González, «contribuyeron a la transformación del territorio inhóspito para edificar ahí una utopía urbanística, universitaria y habitacional».<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> «Desde niño adquirí la costumbre de tomar nota de cuanto miraba o me sucedía. Creo que siempre estuve temeroso de olvidar [...] Después, cuando descubrí el paisaje, intenté retratarlo con palabras». Armando Salas Portugal, *El Universo en una Barranca*, México, Universidad Autónoma de Guadalajara, 1986, citado en Juan Ángel Chávez Becker, *Armando Salas Portugal: El Dibujante de la Luz*, Tesis de licenciatura en Artes visuales, ENAP, UNAM, 2005.

<sup>165</sup> Cabe aclarar que la colección no es accesible en internet, sino solamente se realizan reprografías a partir del catálogo en libretos.

<sup>166</sup> Laura González Flores, “De retos y exploraciones: palabras e imágenes de Armando Salas Portugal” en Armando Salas Portugal, *Morada de lava. Las colecciones fotográficas del Pedregal de San Ángel y la Ciudad Universitaria*, México, UNAM, 2006, p.21.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p.22.

Salas Portugal, previo a su histórica participación como fotógrafo del paisaje mexicano del siglo XX, tuvo una formación en química en California, Estados Unidos. De regreso a México, en 1937, además de haber instalado su compañía de perfumes, inicia sus viajes por varios estados de la República. En esa década de los treinta participó en el Club Expedicionario de México. El siguiente decenio formaría parte del Club de Exploraciones de México, donde realizaban ascensos de media y alta montaña. Subrayar, que la primera experiencia de Armando como montañista, fue a los ocho años de edad.<sup>168</sup>

Su secuencia de fotografías del Pedregal es muy importante: podríamos empezar señalando a Armando como un artista prodigio. Su primera cámara llegó a sus manos cuando él tenía 20 años (1936), sólo dos años antes de sus primeros encuadres de las lavas petrificadas. Esto nos apunta una audaz mente que gozaba del potencial de composición tanto en lo escrito, como en lo fotográfico. Como veremos en páginas posteriores, estas composiciones del paisaje se cimentaron en su conocimiento de la química para experimentar en el agregado de color o en el *virado*<sup>169</sup> de las escenas. No se conformó con el material fotográfico a color que la *Eastman Kodak* (compañía estadounidense), y *AGFA* (alemana), sacaron a la venta en tiempos de la Segunda Guerra Mundial. Los fotógrafos recurrieron frecuentemente a la alteración del color de las fotografías para imprimir en éstas cierta actitud emocional que bien podría articularse con lo poético.

Según Olivier Debrouse, existe cierto sentido poético que desencadena un paisaje en la mirada del fotógrafo;<sup>170</sup> pero ¿cómo podríamos saber si el paisaje capturado en fotografía surge de un sentimiento?, pues esto se explica entendiendo que determinado espacio ha inspirado en el observador el deseo de hacer permanente ese lugar materializándolo a una escala móvil, es decir, grabando el paisaje en una imagen. Por ello, la interpretación del paisaje en fotografía tiene su lado laborioso: «su lectura obliga a (re)plantearse una situación, a recomponer el *momento estético*».<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> Juan Ángel Chávez, *óp. cit.*, pp.71-78.

<sup>169</sup> El virado es la técnica fotográfica que descompone los tonos del color (las sales de plata de la película fotográfica), o sea que si tenemos una imagen en blanco y negro, ésta adoptará tonos sepia al agregarla a la solución química llamada virador.

<sup>170</sup> Olivier Debrouse, “El paisaje natural y lo sublime”, *ob. cit.*, p.97.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p.52.



El paisaje fotográfico se ofrece como revelación existencial, como forma de conciencia de una sensibilidad ante el vacío que la imagen se encargará de llenar. Por ello, aún el paisaje más vacío se llena de emociones, se convierte en medio de expresión genuino.<sup>172</sup>

«Una apropiación simbólica de la realidad por medio de la visión; luego, el conocimiento de las posibilidades de habitación del lugar y, finalmente, la toma física del terreno».<sup>173</sup> Es así como Laura González simplifica el proceso de adjudicación de un territorio por medio del cual se fueron poblando, por ejemplo, las comarcas de las franjas central y poniente de los Estados Unidos durante los siglos XIX y XX. Comparto su idea considerando que, a menor escala, el Pedregal de San Ángel empezó a poblarse masivamente hace cincuenta años. Pasó por un proceso de registro visual del terreno por parte de artistas, para luego diseñar escenarios arquitectónicos de enorme magnitud.<sup>174</sup>

Un ejemplo que nos puede ayudar a entender la interacción entre fotografía y paisaje es el que ocurrió en el país nortero, EE. UU., donde algunos expedicionarios destacados de aquellas jornadas de exploración fueron: Carlton E. Watkins (1829-1916), quien realizó las fotografías del libro *Yosemite* y Waite Withey estuvo a cargo de los textos. Ambos pretendían que se convirtiera en un área protegida.<sup>175</sup> Su libro es, en el fondo, una *fotografía contemplativa*; no obstante, contemplativas o no, es un hecho que los fines de las capturas eran utilitarios: tenían que “descubrirse” todas las regiones arrebatadas a la República Mexicana en 1847. Timothy O’ Sullivan (1840-1882), formó de igual modo parte de esos trabajos de reconocimiento del Medio Oeste; es recordado, al mismo tiempo, por generar el testimonio visual de la Guerra de Secesión.

William Henry Jackson (1843-1942), merece mención aparte. Fue contratado por *National Geographic* para registrar mediante fotografías la situación geográfica del territorio de Yosemite haciendo énfasis en la conservación. Trabajó ocho años para el Servicio Exploratorio Geológico y Geográfico del gobierno estadounidense. En su último encargo dentro del Servicio le correspondió hacer tomas de las montañas Rocallosas.<sup>176</sup> Incluso él es uno de los fotógrafos que

---

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> Laura González Flores, “De retos y exploraciones...”, *óp. cit.*, p.26.

<sup>174</sup> No se desdeña, por supuesto, el registro topográfico.

<sup>175</sup> Yosemite se convirtió en Parque Nacional el uno de octubre de 1890 [www.nps.gov/yose/historyculture/index.htm 30 de agosto de 2013].

<sup>176</sup> Tania Gamez de León, “William Henry Jackson en México: Forjador de imágenes en una nación (1880-1907)” en *Contratexto digital*, Año 4, No. 5, Universidad de Lima, p.3.

durante su estancia por México (1880-1907),<sup>177</sup> fue empleado por el Ferrocarril Central Mexicano, compañía estadounidense reconocida como la de mayor éxito en este país en aquel entonces, resultado de la cantidad de trabajadores que tenía.

Además de los fotógrafos mencionados, hubo otros tantos, a comienzos del siglo pasado, que «sublimaron el paisaje de EE. UU. en una verdadera escuela de fotografía»:<sup>178</sup> Ansel Adams, Eliot Porter, Walter Evans y Paul Strand, la cual también:

[...] Emergió como reacción contra la contaminación del paisaje. El trabajo de estos fotógrafos fomenta, a su manera, una tendencia seudoideológica –la misma que transforma los lugares salvajes del oeste norteamericano en parques nacionales en los que se preserva artificialmente un mundo natural en vías de extinción, al lado de las reservas indias, que forman parte del mismo universo ideológico.-<sup>179</sup>

El estudio de las fotografías –ahora históricas, por la cantidad de información que brindan del pasado- producidas por los artistas nombrados arriba encarnan, como vemos, análisis divergentes, donde los aportes que ofrecieron fueron el acercamiento a regiones desconocidas; pero a la vez respondieron a la fuerte ideología expansionista norteamericana que derivó en dos tipos de apropiación: a) la figurada, por medio de dichos encuadres y b) de las tierras, a costa de las poblaciones indias originarias. Es como decir que la fotografía estuvo al servicio de la destrucción a partir de un constructo artístico.

Como veremos en las siguientes imágenes (Figuras 9 y 10), existe una relación entre el área geográfica que es registrada por la fotografía de Jackson y la pintura de Dr Atl, lo que nos llevará a un posterior análisis entre ellos y Salas Portugal.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p.2.

<sup>178</sup> Olivier Debrouse, “El paisaje natural y lo sublime”, *ob. cit.*, p.100.

<sup>179</sup> *Ibidem.*



Figura 9. *Popocatepetl from Tlamicas*, William Henry Jackson, ca.1880, 1897.



Figura 10. *Popocatepetl desde Tlamacas, Dr. Atl, 1942.*

En *Popocatepetl from Tlamacas*, Figura 9, podemos decir que Henry Jackson fue una de las primeras personas que capturó en fotografía, desde la cercanía, al volcán Popocatépetl.<sup>180</sup> Es importante reconocer en este punto a la imagen fotográfica como parte de primigenios registros vulcanológicos del país.<sup>181</sup>

En esta vista se aprecia, casi a detalle, el camino a seguir para ascender a la cima del volcán, y muestra, que acceder a ésta, no es del todo fácil. El flanco observable del Popocatépetl es el que mira hacia la dirección cardinal este, donde la cresta que antecede a la cumbre del mismo se llama Pico de Fraile, que fue el volcán anterior al Popocatépetl. Este volcán es un estratovolcán, eso quiere decir que se compone su cuerpo, o edificio volcánico –como los geomorfólogos suelen llamarle-, por el producto de una larga historia eruptiva, por lo que en su morfología se distingue la superposición de ese producto: el volcán tiene bajo sí mismo más volcanes anteriores a él.

Henry Jackson quiso presentarnos todos los elementos situados en las faldas del volcán, haciendo la fotografía desde un punto bajo del piedemonte o en un ligero ángulo en *contrapicada*.<sup>182</sup> Esta perspectiva difiere del común de las imágenes dedicadas a la montaña: la parte del cuerpo volcánico que es considerada para destinar fotografías es a partir de la altura donde la vegetación de matorral de montaña deja de aparecer en las pendientes; esto es, suele darse más importancia a las cumbres –antaoño cubiertas de glaciares– que al contexto ecológico que rodea al volcán, como el suelo de tipo andosol y los grupos vegetales.

El volcán en *Popocatépetl desde Tlamacas* (Figura 10), no está al centro de la imagen, sino que se ubica en el lado izquierdo, atrayendo nuestra mirada hacia esa sección del cuadro; del otro lado, probablemente exista una comparación entre la flaqueza de la vida de un árbol, que bien podría ser un símil de la vida humana con la vida “no caduca” de un volcán –si lo vemos desde una escala de tiempo

---

<sup>180</sup> Otro precedente de idéntica vista que no debemos descartar es el que aparece en la *Enciclopedia* de Elisée Reclus, del año 1875, en el volumen de México.

<sup>181</sup> Es en este cerro de Tlamacas desde donde, a la fecha, se hace el monitoreo fotográfico minuto a minuto de la actividad de la montaña. Pudo ser que Jackson haya buscado un punto de visión útil que precedió a los estudios actuales sobre esta elevación.

<sup>182</sup> Ángulo de contrapicada: la posición de la cámara está en un plano por debajo del sujeto –volcán en este caso- a retratar. Asimismo, se genera un efecto visual de grandeza en él.

humana y no geológica-. Bien podríamos cotejar la idea anterior sobre *Popocatépetl desde Tlamacas* con autorretratos del mismo Atl.<sup>183</sup>

La disposición de los elementos plasmados en *Popocatépetl desde Tlamacas* no es del todo común: por lo general en las imágenes –de cualquier tipo- se jerarquiza la importancia de unos elementos por otros, pero aquí no hay uno que predomine, esto nos lo hace ver el doctor Atl dividiendo la pintura en dos mitades, con una línea imaginaria en diagonal, quedando una mitad que corresponde a la parte terrestre y otra a la cósmica, donde el tronco erguido, que hace referencia a la vida, es la conexión entre ambos contextos. El cráter del volcán y la fumarola que despide también podrían ejercer similar enlace entre las profundidades de la Tierra y lo que está más allá de ésta, realizando una interacción recíproca.

Ambas vistas del volcán nos indican algo, y ese algo recae en una perspectiva que no solamente se basa en la exposición de un evento determinado del ambiente, sino en que adoptan puntos de observación privilegiados que incluyen a todos los elementos en interacción de la naturaleza de un lugar.

Los tiempos en los que vivieron Jackson y Atl coincidieron poco, sin embargo, sus representaciones poseen rasgos que las unen pese a ser dos maneras distintas de crear imágenes. Aquí me parece prudente rescatar un detalle que decíamos párrafos antes: el ángulo de contrapicada, que se distingue en ambas imágenes, fue explotado en la fotografía muchas décadas más tarde.<sup>184</sup>

Jackson, por su parte, colocó en el extranjero una imagen específica de la identidad mexicana de ese momento histórico: la población en convivencia con infraestructuras coloniales y decimonónicas en terreno natural donde predomina lo exótico de la vegetación. Esta combinación de sujetos animados e inanimados era una invitación para el turismo e inversión extranjeros; Jackson construyó y “vendió”, mediante su

---

<sup>183</sup> Dr. Atl, *Autorretrato*, 1959, óleo sobre masonite, 70 x 79.5 cm, Colección Andrés Blaisten y *Autorretrato con volcán al fondo*, 1955, color sobre lienzo, Colección Andrés Blaisten. Aquí, podemos advertir que Atl se refleja como un volcán, como un elemento natural que también produce paisajes, aunque de distinto modo al volcán.

<sup>184</sup> Salas Portugal, por cierto, cuenta también con su aportación en este aspecto, evidenciado en la fotografía de la fachada del edificio de Banobras de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco. Cristóbal Andrés Jácome Moreno, “Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 95, México, IIE, 2009, p.99.

fotografía, la idea de un país de paisajes naturales. Si en un principio su modo de fotografiar estaba orientado hacia lo científico-exploratorio, con este trabajo de la cultura mexicana viró hacia algo científico-antropológico-cultural-mercadotécnico.

De modo parecido, Salas Portugal, al adentrarse en el Pedregal, dejó plasmado ese exotismo de la roca volcánica invadida por especies raramente halladas en otro lugar. Sus fotografías muestran un cambio histórico del terreno pedregoso. Este espacio natural poco a poco surgía como una incrustación de la ciudad, y no al revés. Quizá tiene la idea de contrastar estos espacios naturales que están “en contra” de la ciudad, donde el Pedregal es la fuerza natural que “aparece” en medio de ésta.

La fotografía de Armando Salas Portugal mostrando la apropiación simbólica del territorio fue la que conquistó al arquitecto Luis Barragán, no en la forma de documentar el lugar, sino en su acierto de develar su viabilidad para destinarlo a la residencia. Este territorio, percibido por los aztecas como inhóspito y maldito –pero a la vez útil porque al parecer de ahí extrajeron la roca para crear la Piedra del Sol o Calendario Azteca-,<sup>185</sup> fue objeto de la visión urbanística y arquitectónica de Barragán. Ocurrió así que los terrenos del Rancho de Contongo se expropiaron para realizar un plan similar a la ciudad-jardín de Ebenezer Howard:<sup>186</sup> en forma de fraccionamientos residenciales de espacios abiertos y arquitectura moderna.

Armando Salas Portugal y su cámara ejercieron un similar papel en el Pedregal de San Ángel que los fotógrafos enviados en las comisiones exploradoras del oeste norteamericano en el siglo XIX con la idea del estudio y colonización de los nuevos territorios, en ese entonces vistos como zonas salvajes y agrestes. Habría que marcar una diferencia: tal vez Salas Portugal no lo hizo, en un principio, con tan directa intencionalidad, sino las primeras tomas fueron producto de su propia inquietud interior en un afán de semejarla a la interioridad de aquel

---

<sup>185</sup> César Carrillo Trueba, *óp. cit.*

<sup>186</sup> Seis millones de metros cuadrados fueron expropiados el 11 de septiembre de 1946. Se escogieron los situados más al norte y próximos a la ciudad de México. Mario Pani, *La construcción de la Ciudad Universitaria... Óp. cit.*, p.57.

En 1898, Howard propuso un concepto de amplio interés para el desarrollo de la relación entre la ciudad y el jardín: «se refiere a la presencia activa de un jardín en la configuración de la ciudad [...] Más que una “ciudad con jardines”, su enunciado es una “ciudad en un jardín”». Darío Álvarez Álvarez, “Parques en la ciudad” en *El jardín en la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, Reverté, 2007, pp.325-326.

espacio pétreo, de texturas que no encajan y que diferían del resto de la ciudad de México de aquellos años treinta.

Es esto mismo lo que implica la imagen del paisaje: es una construcción que proviene del propio artista donde en su mente lleva la clave para transmitir un deseo; más aún si el engranaje plástico con el que se identifica se acopla con el acontecer cultural, en este caso, vanguardista. Salas Responde a eso que llamábamos “tradicción y antitradición”: tradición porque contribuye a la ampliación de la rama paisajística de moda en México desde casi cien años antes de que él realizara ese trabajo; antitradición, porque lo reviste. Lo veremos en las Figuras 11 y 12.





Figura 11. *El Pedregal de San Ángel*, Armando Salas Portugal, ca. 1939, 1944.

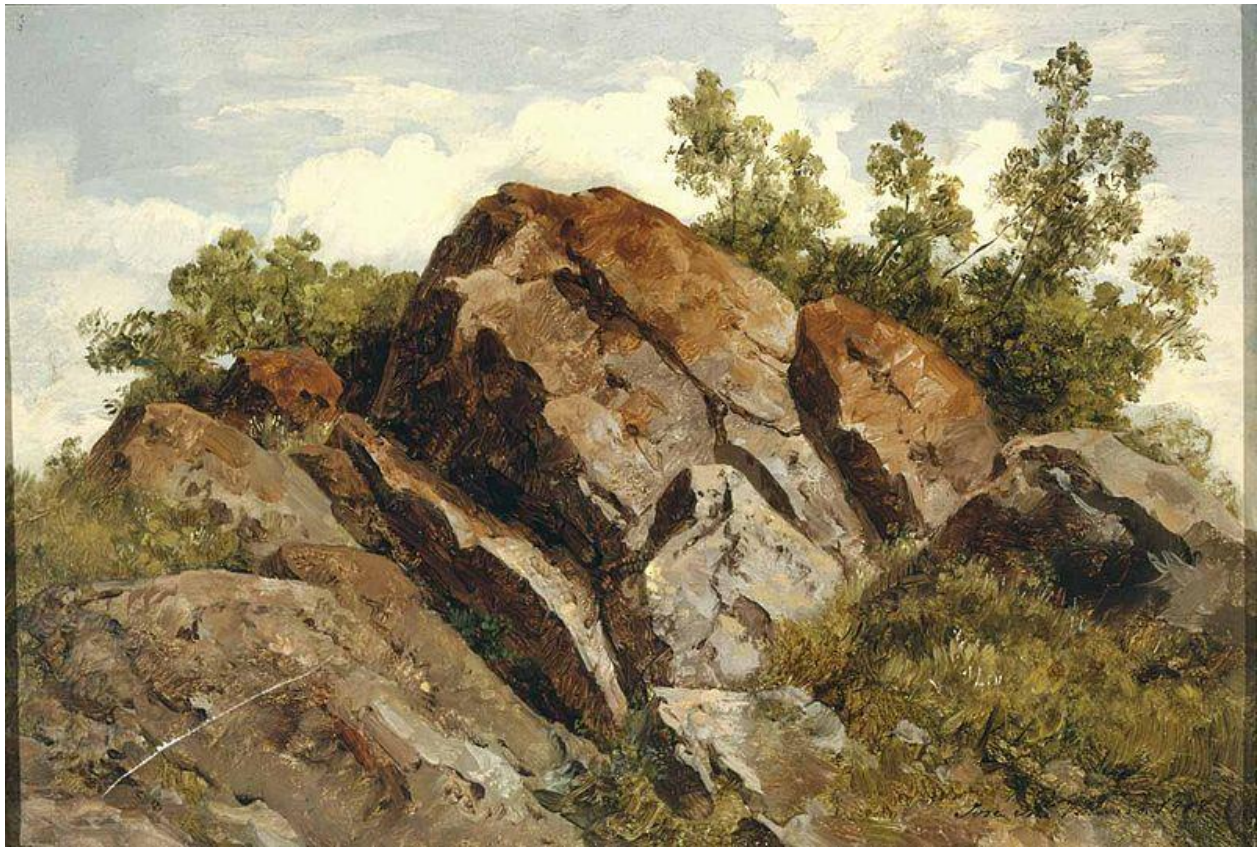


Figura 12. *Rocas*, José María Velasco, ca.1908.

En la Figura 11, *El Pedregal de San Ángel*, cada parte del edificio rocoso ejerce un papel similar a cual si fueran pequeños departamentos que alojan grupos vegetales y fúngicos. Es una formación solidificada que socorre las necesidades de suelo de las vegetaciones.

En los espacios de la fotografía que quedan libres de roca, a los lados derecho e izquierdo, no hay otro bloque similar a éste. Fue esa unicidad la que tal vez cautivó la mirada de Salas para que dedicara un encuadre al cuerpo peñascoso.

Podemos suponer que la fotografía fue capturada aproximadamente a las 15 horas, y que la dirección cardinal a la que está mirando la cámara fotográfica de Armando Salas Portugal es hacia E-SE. Lo último se deduce relacionando la dirección de la roca respecto a los rayos solares y las sombras que proyecta dentro del mismo cuerpo rocoso.

Para la imagen de Velasco, *Rocas* (Figura 12), se considera como punto focal al enorme peñón que recibe un papel privilegiado dentro de la pintura. Tiene una inclinación de 60° hacia la izquierda. Sus caras, que miran hacia la derecha, captan la luz brillante del medio día. La vegetación presente en la imagen está conformada por dos especies: una de tipo arbóreo, alto y frondoso; la otra, pasto de un tamaño ralo. Sus raíces se encuentran sujetas a la parte baja de la roca si reparamos que la distancia a la que se hallan de ésta es escasa.

Quiero hacer notar, con esta pintura de Velasco, que es un probable referente para la fotografía de Salas mostrada anteriormente. El cuerpo pedregoso, aparece con Velasco falto de arbustos –al menos en su superficie–, lo que contrarresta a la fotografía.

La ilustración de una roca puede deberse a que, dentro de los espacios abiertos de un paisaje, tiene un carácter fuerte, de difícil destrucción, inmóvil. Aún más si se le destina una imagen entera, ya que se la convierte por sí sola en paisaje.

La significación simbólica de la roca que ejerce Salas, aparte de tener un referente en Velasco, la visualiza como un ente estético. Esto es de por sí bastante raro de lograr, por lo que da señales de una corriente vanguardista no tan disímil de otra representante de la fotografía de la época como lo fue Tina Modotti. Ella, por ejemplo, retrató los cables de luz como formas nuevas del paisaje urbano. «Los cables de luz o de

telégrafo y sus grandes postes o torres eran parte del imaginario moderno».<sup>187</sup>

Otros elementos del espacio urbano que podrían ser los precedentes en llegada a las grandes conglomeraciones de la ciudad son los que se presentan con nuestras Figuras 13 y 14.

---

<sup>187</sup> Esteban King Álvarez, "Estridentismo e imaginarios urbanos" en *Vanguardia en México, óp. cit.*, pp.70-72.

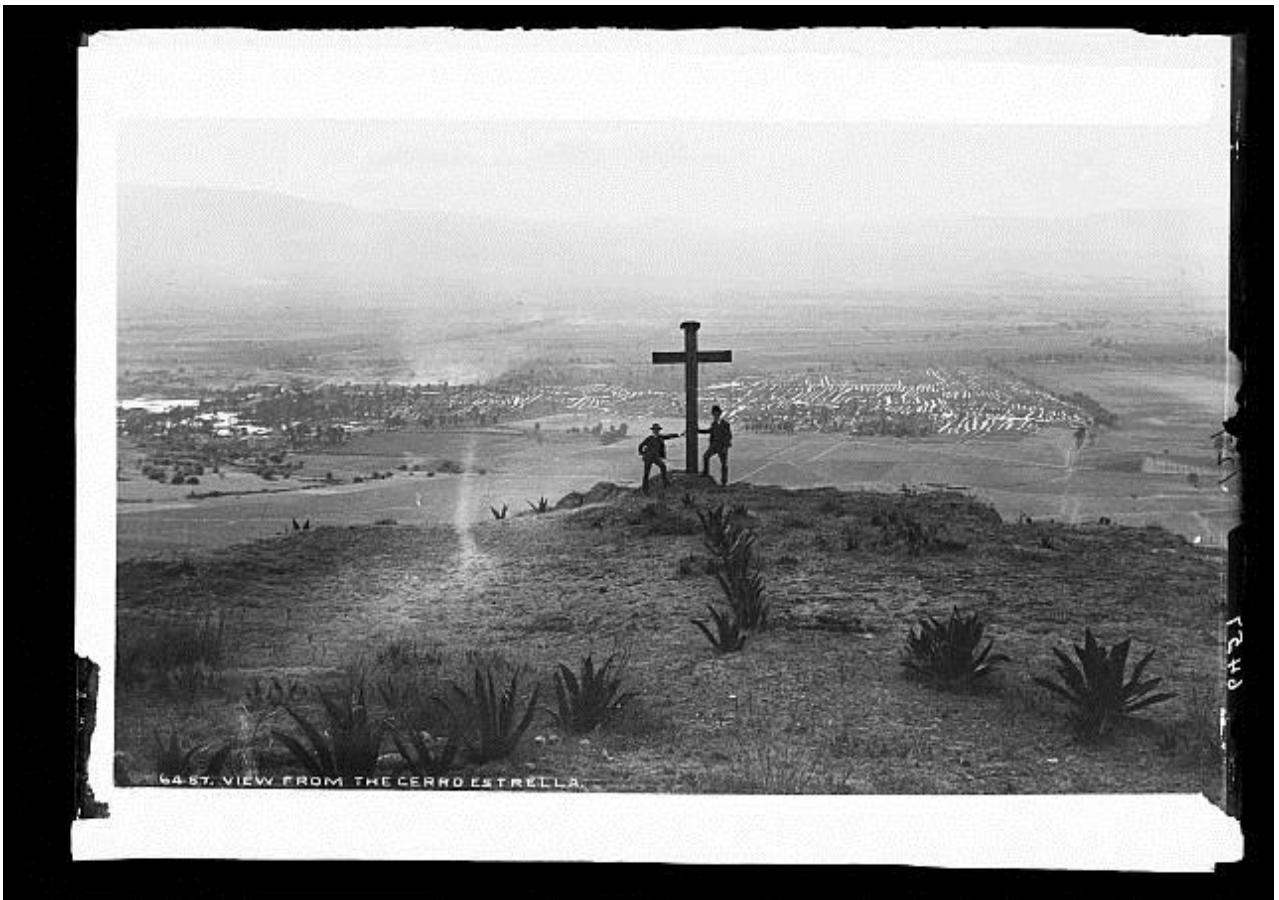


Figura 13. *View from the Cerro Estrella*, William Henry Jackson, ca.1880, 1897.



Figura 14. *El Pedregal de San Ángel*, Armando Salas Portugal, ca.1939, 1944.

La fotografía de William Henry Jackson, llamada *View from the cerro Estrella* (Figura 13), datada a finales de siglo XIX, fue realizada desde la cima del Cerro de la Estrella, a una distancia relativamente cerca de los actores principales de la imagen y lo suficientemente lejana para permitir observar al ya muy antiguo poblado de Culhuacán.<sup>188</sup>

La cruz es el elemento más importante de la imagen. Al estar ubicada sobre un montículo, se asemeja a la cruz del cerro del Calvario. Los peldaños sobre los que se apoya elevan aún más su fuerza guardiana. Está en el centro de la imagen, al igual que en la cristiandad, en el centro de todo y emplazada en el punto más alto posible justamente en una orilla elevada del cerro para ser observada mejor.

Los personajes que rodean el símbolo religioso portan la vestimenta cotidiana de finales del siglo XIX y principios del XX para aquellos que gozaban de situación económica despreocupada: sombrero y traje formal de corte europeo.

La población que es observada por la cruz, la culhuacanense, se divisa ordenada, con sus terrenos bien definidos por la ayuda de la abundante vegetación inducida, y pertenece a la actual delegación Iztapalapa. Esta delegación antaño correspondía a una de las doce municipalidades en las que se dividía el Distrito Federal. Los planos topográficos de entre 1850 y 1890 solían hacer la representación de la ciudad enmarcada en una circunferencia, donde es entendible que la demarcación iztapalapense se ubicara en una de las orillas.<sup>189</sup>

Jackson también capturó las hileras discontinuas de magueyes como elementos de la naturaleza mexicana, mostrando una vez más un raro exotismo para los espectadores usuales de sus imágenes: la población

---

<sup>188</sup> Culhuacán fue fundado en el siglo VII por una tribu nómada que provenía del norte. Al parecer, fue el primer asentamiento humano en la Cuenca de México.

<sup>189</sup> Algunos años antes de que terminara el siglo XIX, la ciudad de México abarcaba un área de 20 km<sup>2</sup> aproximadamente, alrededor del Zócalo o plaza principal. Peter M. Ward, *México: una megaciudad. Producción y reproducción de un medio ambiente urbano*, trad. de Lili Buj, México, CONACULTA, Alianza Editorial, 1991, p.68. Por lo que se refiere al crecimiento de la población de la ciudad de México durante las décadas siguientes al triunfo de la independencia, el bajo crecimiento se mantuvo hasta 1877; para 1884 se considera que había 300 mil habitantes. A principios del siglo XX, la capital contaba con 344 mil habitantes. Gustavo Garza y Araceli Damián, "Ciudad de México. Etapas de crecimiento, infraestructura y equipamiento", *Espacio y vivienda en la ciudad de México*, México, El Colegio de México, I Asamblea de Representantes del Distrito Federal, 1991, p. 23, citados en [<http://www.juridicas.unam.mx/publica/rev/boletin/cont/85/art/art13.htm> 7 de agosto de 2013].

estadounidense. Su modo de hacer fotografía constaba, además de lo que se mencionó en páginas anteriores, de trabajar en su estudio y retocar sus fotografías (como Salas Portugal, quien añadía algunas capas de color a los *positivos*),<sup>190</sup> para después exponerlas en recintos privados y cobrar por ello.

Esta imagen nos ayuda a argumentar, como veremos, que hay una *matriz iconográfica* que recurre a construir paisajes con el elemento de la cruz latina, el cual puede corresponder a un tema del Romanticismo, ya que integraban su creencia religiosa al paisaje.

En la Figura 14, *El Pedregal de San Ángel*, del año 1939, vemos las ramas del Palo loco facilitando una apertura para dejar ver la insignia de la cruz, semejando una fuerza divina interviniendo en la naturaleza para formar un tipo de halo imaginario alrededor del símbolo del calvario de Jesús. La figura de la cruz se presenta aquí como una guardiana del Pedregal.

Es testimonio de la presencia de la humanidad en un lugar inhóspito, reflejada en la costumbre religiosa de colocar cruces en cerros y otros lugares. Ese ritual se ejerce, aparentemente, en un tono espiritual con el afán de pedir protección; pero sus orígenes son distintos: la colonización e implantación de las religiones y sus símbolos se dieron, en los siglos correspondientes, de manera violenta, dado que podemos emparentarla con la colocación de banderas en señal de conquista y pertenencia de todo lo que compone el territorio. El símbolo de la fe, en otras palabras, es utilizado como símbolo de dominio.

Cuando Salas captura la cruz, lo que hace es concretarse en humanizar la naturaleza, y por lo tanto convertirla en un paisaje.

Dentro del Pedregal, en el siglo XIX y casi todo el XX, se realizaba una fiesta el día 3 de mayo, dedicado a la Santa Cruz, en un lugar llamado Tetongo, conocido hoy día como Pedregal de Santo Domingo.<sup>191</sup> Precisamente este lugar fue muy conocido desde hace cuatro décadas

---

<sup>190</sup> Deborah Dorotinsky Alperstein, *Viaje y sombras. Fotografías del Desierto de la Soledad... Óp. Cit.*

Salas tomaba algunas de sus fotografías en b/n y les aplicaba una capa de aceite de linaza (como si fuera una base para poder pintar en ella), acto seguido, agregaba color con óleo aplicado en capas muy finas (de manera parecida a la acuarela), dejando que el color se esparciera sobre la fotografía. Al final, agregaba una capa de laca para protegerlos. Juan Ángel Chávez, *óp. cit.*, p. 80.

Se les llama "positivos" a las imágenes derivadas del negativo revelado, en la fotografía analógica.

<sup>191</sup> Alejandro Robles, *óp. cit.*, p. 340.



por ser el sitio donde se llevó a cabo “la mayor invasión individual de tierras en la historia de América Latina”.

*Pedregal de San Ángel* (Figura 14), suponemos, apareció en la exposición que Salas realizó en 1944 llamada *El Paisaje Mexicano* en el Palacio de Bellas Artes, invitado por el entonces director de este recinto, Carlos Pellicer. La muestra constó de 160 imágenes, de las cuales, catorce mostraban al Pedregal de San Ángel. El resto correspondían a viajes de alpinismo, personas y pueblos de México.<sup>192</sup> Luis Barragán, quien estaba presente en el evento, se interesó por la forma de expresión de su iconografía, pidiéndole que trabajara junto a él para hacer un proyecto. Al día siguiente de esa charla de convencimiento conocería de primera mano a su también compañero de trabajo: Dr. Atl.

En esas jornadas de campo en el Pedregal era frecuente que se reunieran más figuras del medio artístico y arquitectónico de México como: Jesús Reyes, los hermanos O’Gorman, Diego Rivera, José Clemente Orozco, y otros. Salas recuerda aquellos momentos:

Salíamos juntos pero en cuanto llegábamos al Pedregal cada uno tomaba su ruta. Eso, durante cinco días de la semana en que por cierto el arquitecto Barragán nos daba el mejor trato; buen transporte, comida caliente. Trabajar con el Dr. Atl era muy divertido y estimulante. A veces nos encontrábamos frente a algún paisaje y él me decía riendo: “Te aviso que si lo fotografías te mato porque yo lo voy a usar [...]”.<sup>193</sup>

El lenguaje escrito de Salas Portugal se caracterizó por utilizar algunos adjetivos con los que calificó a los paisajes en sus numerosos viajes por el país: «cielo impetuoso, agua clara o turbulenta, maleza frondosa, barranca abismal, cumbre nevada, sagrado, insondable, celeste, nocturno, vago, milenario, invisible, lejano, reseco, sideral, musical, oscuro [...]». <sup>194</sup> Estas expresiones son propias del sentimiento que entra en el observador al dar cuenta de la realidad del entorno. Este pensamiento es parte de la tradición del Romanticismo alemán, en el que se retrata una emoción, un estado del alma.

---

<sup>192</sup> No fue, sin embargo, su primera muestra al público: dos años antes (1944), presentó *Primera Exposición Excursionista* también en Bellas Artes. Posteriormente montó la misma en el Sindicato Mexicano de Electricistas de la Ciudad de México. Archivo Fundación Armando Salas Portugal, citado en Juan Ángel Chávez, *Ibíd.*, p.87.

<sup>193</sup> *El Universo en una Barranca*, *óp. cit.*, citado en *Íd.*

<sup>194</sup> Archivo Fundación Armando Salas Portugal, citado en Laura González, “De retos y exploraciones...”, *ob. cit.*, p.26.



Figura 15. *El Pedregal de San Ángel*, Armando Salas Portugal, ca. 1939,1944.



Figura 16. *El Pedregal de San Ángel*, Armando Salas Portugal, ca. 1939, 1944.



Figura 17. *El Pedregal de San Ángel*, Armando Salas Portugal, ca. 1939, 1944.



Figura 18. *El Pedregal de San Ángel*, Armando Salas Portugal, ca. 1939, 1944.

Lo que nos muestra Salas en *El Pedregal de San Ángel* (Figura 15), es la interacción entre las formas de vida humana-vegetal que habitan este territorio. Una vez que el espacio fue humanizado por el distintivo cristiano de la cruz, que le daría al Pedregal una aprobación simbólica para su poblamiento, sería más frecuente ver la huella humana en él, como el caminante de los pedregales, quien porta un canasto en la espalda. De sombrero y tomando un respiro, deja unos momentos su carga en la superficie volcánica. Esto da pie a otro mensaje contenido en la imagen que se descubre en entender que en el Pedregal la presencia del hombre, en aquel entonces, aún era pequeña. Los habitantes de los pueblos que rodeaban al Pedregal, extraían, como dijimos anteriormente, varios recursos del llamado “malpaís”, entre estos estaban los florísticos:

Bajaban cargando sus “tercios” de “amallín” (zacate) en sus espaldas ayudados de sus “mecapal”, a través de estrechas veredas, descansando en puntos o parajes (también llamados “descansaderos”); algunos de estos conservaron su nombre en náhuatl: Tepipiles, Tetzala, Tetongo, Techimalco, Temestitla, entre otros nombres.<sup>195</sup>

Sin dejar pasar el detalle de los cirros que se adhieren al cielo, diré que estos cuerpos de partículas de hielo suspendidas son típicos en el trabajo de Salas. Las nubes son indicadoras del estado del tiempo y evidencian, en este caso, una mañana fresca en ese lugar.

*El Pedregal de San Ángel* (Figura 16). Observamos el paisaje constituido por la tormenta a punto de hidratar toda la muchedumbre vegetal de enorme complejidad que eligió la roca para depositar sus semillas y distribuirse a manera de un leviatán en las anárquicas formaciones rocosas. Una imagen sin espacios vacíos, sin pausas ni intermedios.

Desde aquellas constituciones algodonadas de las nubes, hasta los tallos aplastados y carnosos formados por paletas ovales de los nopales, pasando por espigas y racimos erguidos, y otros tantos, caídos. Incluso los montes de atrás, ennegrecidos, son envueltos por el nubarrón. En la parte frontal, la abundancia de plantas del Pedregal: *Phitocaulum praecox*, (mejor conocido como palo loco), *Verbesina virgata* (tetlacote) y *Muhlenbergia robusta* (zacatón), son sólo una muestra de la amplia capacidad de ese ecosistema para sostener la

---

<sup>195</sup> Alejandro Robles, *óp. cit.*, p.340.

gama de vida;<sup>196</sup> además, una multitud de verticales espigas pertenecientes al taxón de las gramíneas y a la familia de las Asteraceae, recae en los tallos cilíndricos oscuros y hojas que se alternan a lo largo de ellos. La aglomeración de la hierba de monte, zacatones, helechos y nopales, cubren la totalidad del sustrato pétreo mostrando al Pedregal como un espacio lleno de vida. Esta imagen es una expresión de la fertilidad ecosistémica en tiempo de lluvias.

La fotografía de Salas, *El Pedregal de San Ángel* (Figura 17), es la que encuadra uno de los puntos más elevados del Pedregal dentro de la selección de imágenes que se realizó del mismo artista. Aquí se visualiza muy cerca al volcán Ajusco. Es una imagen en blanco y negro que carece de nubes y de una iluminación que conceda pistas sobre el momento del día en el que fue captada.

Podemos agregar algo: toda el área plana del terreno visible nítidamente es ocupada por la flora del Pedregal. Los afloramientos rocosos y vegetales se intercalan en un ambiente salvaje que es resguardado por el Ajusco. Esta fotografía da la impresión de que ese mismo volcán fuera el origen del campo de escoria, porque el Xitle no se encuentra por ninguna parte.

Vemos, además de árboles de pirul, las pencas radicales, carnosas y en pirámide triangular de los agaves alineados en un desnivel horizontal de la roca. Orejas de burro (*Echeveria gibbiflora*), entre escondidas por los ramilletes superiores de los palo loco en época del floración (abril-mayo), hierba de romerillo y al menos dos especies de líquenes.

*El Pedregal de San Ángel* (Figura 18). En la línea del parteaguas del Iztaccíhuatl (en el extremo izquierdo de la Figura) se observa una prominencia triangular, perteneciente al antiguo volcán Papayo. Frente a él, los montes de la porción NE de la cuenca y la vegetación de pradera del valle de México.

El firmamento es grisáceo, lo que aparenta quietud. Existe, al igual que en las tres construcciones escénicas anteriores, una condición húmeda

---

<sup>196</sup> Las dos especies, el tetlacote y el zacatón, son consideradas como microhábitats biológicos dado que al haber sido estudiadas, se hallaron al menos 393 formas de vida asociadas a los microecosistemas que originan, donde residen desde microartrópodos hasta anfibios. Información vista en el artículo “Biodiversidad de la REPSA”: [<http://www.repsa.unam.mx/index.php/component/content/article?id=17> 20 de diciembre de 2013].

de los meses de verano. Las nubes bajas parecen acariciar los costados del Popocatepetl. Las alturas representativas del oriente de la cuenca (como la sierra de Santa Catarina, el monte Tlapacoya, Chimalhuacán, Coatlichan, Tetzco y Tetzcotzingo), se mimetizan con la pendiente de aquél.

Nuevamente, esta fotografía da muestra del contenido vivificador del evento eruptivo heredado, donde la vida se abrió camino y se instaló sobre la roca, manteniendo la existencia animal, vegetal y fúngica. Ahí, en la quietud de la escena, reservan su contemplación hacia los volcanes.

Además, se integró al encuadre un detalle que a mi parecer se escapó de todo control que la actividad fotográfica requiere: se revela un sombreado que pudiera corresponder al equipo fotográfico y aditamentos extras de Armando Salas Portugal; puede ser un pormenor con intención, aunque lo dudo.

Sustentamos esto último con base en el momento del atardecer en el que se plasmó la imagen, que corresponde a las 16 o 17 horas en una dirección cardinal NW-SE, por lo que los rayos del sol llegan por el lado derecho y atrás.

Esta imagen es una de las escasas tomas, o encuadres, que realizó Salas del panorama completo de la cuenca, donde están en la mira pedrizos terrenos con cielos multifacéticos. Él no se colocó en la cima de algún punto elevado del Pedregal para fotografiarlo desde arriba, sino simplemente se instala sobre una de esas rocas, e inventa la toma.

Ese mismo modelo es el que maneja para las cuatro fotografías (Figuras 15 a 18). No le fue necesario salirse de ese espacio para retratar su totalidad. Esta totalidad está representada en cada detalle del Pedregal; también a éste pueden unírsele iconográficamente sus vecinos volcánicos –Xitle y Ajusco-, como al Iztaccíhuatl y Popocatepetl.

Salas prefirió el paisaje natural o urbano sobre otros géneros fotográficos.<sup>197</sup> Esto podría ayudarme a explicar por qué las personas

---

<sup>197</sup> Resumiendo sus facetas como fotógrafo: *a)* de paisaje, *b)* de arqueología, *c)* de arquitectura y *d)* del pensamiento. *Fotografías del pensamiento* –como él mismo les llamó- fue una etapa un tanto menos visible de su repertorio fotográfico. Se trata de un trabajo realizado sin la luz natural o artificial que permitiría observar las escenas; o sea, en la obscuridad capturó las extrañas



no son el principal objetivo a retratar; cuando aparecen, solo se muestran de espaldas. En el paisaje del Pedregal que divisó Salas Portugal importaba más la intimidad con los bloques pétreos y formas de vida vegetal, que con la misma sociedad, no así en sus encuadres de la cimentación de Ciudad Universitaria y la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco.<sup>198</sup>

Después del trabajo fotográfico realizado en las lavas del sur de la ciudad de México, Salas partió, a finales de los años cuarenta, a una expedición a las zonas arqueológicas al sureste del país. En ella retrató, al igual que los edificios piramidales, a pequeños grupos de lacandones y, sobretudo, paisajes. En aquel entonces habían pasado ocho décadas del primer encuentro fotográfico con las pirámides de la zona maya por el fotógrafo francés Desireé Charnay.<sup>199</sup> El producto de la faena selvática de Salas fue analizado por la antropóloga e historiadora de arte Deborah Dorotinsky, proponiendo que:

En todas las imágenes que vemos, es posible apreciar el cuidado que Salas Portugal puso en sus encuadres, e incluso el esmero con el que logró controlar la iluminación y aprovecharla para construir una atmósfera. Para mí, éste es el sentido de las fotos de Salas Portugal, que la exposición, el encuadre, la iluminación y el ángulo de la toma se conjugan para construir un mundo independiente del referente del que parten; la imagen fotográfica se consolida así como una realidad alterna, un ambiente completo en su propio derecho.<sup>200</sup>

Si hacemos una revisión tanto de sus capturas del paisaje, como de los sitios arqueológicos, observamos que en ambos agrega aspectos que dramatizan las escenas: las inmensas y bajas nubes sobre el Pedregal nos indican que debemos salir de ahí lo más pronto posible antes de que comience la lluvia, de no ser así, es probable que nos pesquemos un resfriado –eso diciéndolo de modo muy simple-; sin

---

volutas surgidas a partir de pensamientos específicos que hacían los invitados a la sesión fotográfica: «En la fotografía numinal, si así puede llamarse, se verifica con frecuencia el maravilloso fenómeno de poder obtener una imagen fotográfica sin el importante elemento luz. Siendo ésta substituida por una concentración mental efectuada en plena obscuridad y ante, o en contacto corpóreo, con una película sensible y virgen, que a continuación se revela en el cuarto oscuro, lográndose así la fotografía numinal». Armando Salas Portugal, *Fotografía del pensamiento*, México, Orión, 1968, citado en: Marisa Giménez Cacho, “La luz del pensamiento” en *Luna Córneas* No. 10, Fantasmas, México, Centro de la Imagen, set-dic de 1996, pp.66-71.

<sup>198</sup> *Loc. cit.* Cristóbal Andrés Jácome, “Las construcciones de la imagen...”, *óp. cit.*

<sup>199</sup> Perteneció, como la mayoría de los expedicionarios, a una familia acomodada, lo que le permitió tener una educación privilegiada y viajar. En su primera expedición a México (1850-1860), visitó Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itzá y Uxmal.

<sup>200</sup> *Loc. cit.* Deborah Dorotinsky, *Viaje y sombras... Ob. cit.*, p.148.

embargo, a su vez, ¿cómo podríamos escapar de semejante momento sublime y dejar de ver todo lo que se halla ahí, frente a nosotros?, ¿frente a él?

Finalizamos el capítulo concluyendo que la fotografía fue indispensable, desde sus orígenes, para acercar a todas las manos posibles la oportunidad de registrar y tener portable otra forma de acceder al paisaje, primero por la mirada a éste y luego por el registro en placa o papel.<sup>201</sup>

Las fotografías aéreas fueron una de las herramientas de los urbanistas para diseñar, en este caso, zonas permisibles a la vivienda en décadas en las que el crecimiento demográfico de la ciudad de México lo demandaba.

Para la geografía fue útil, por ejemplo, la fotografía aérea; en tanto, para el caso de aquellas expediciones científicas, se necesitó del poder de convencimiento de la imagen para sacar la creciente curiosidad sobre el oeste norteamericano, área de gran interés para grupos industriales que esperaban explotar sus recursos minerales.<sup>202</sup>

Las ideas fotográficas del expedicionario estadounidense y del mexicano difirieron en varios aspectos: 1) para qué y para quién elaboraron su trabajo más destacado dentro de la esfera, 2) el modo en que lo hicieron, 3) los alcances que tuvieron y 4) cómo fue utilizado posteriormente ese trabajo.

La idea de Armando Salas Portugal de vincular la roca con la vegetación puede responder a algo que podríamos llamar un *pensamiento edafológico*. Le atribuimos, por consiguiente, un papel semejante a un naturalista como Humboldt:<sup>203</sup> el reconocimiento de las especies vegetales en interacción con otras formas del paisaje responde a un interés por conocer qué compone y cómo se relacionan dichos caracteres en un espacio determinado.

---

<sup>201</sup> Hago un breve paréntesis aquí, ya que hubo épocas, de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras del XX, en las que la gente sólo podía comprar, ya no digamos equipo fotográfico, sino apenas pagar la foto de nacimiento, boda y muerte, por los altos costos.

<sup>202</sup> Tania Gámez, *óp. cit.*, p.3.

<sup>203</sup> Humboldt escribió en su *Ensayo sobre la Geografía de las plantas*: «Las sensaciones que produce el carácter de la vegetación en el alma de quien la contempla [...] son tanto más importantes cuanto que se acercan mucho a los medios que usan las artes de imitación y la poesía descriptiva para actuar sobre nosotros [...]» *Loc. cit.* Josefina Gómez Mendoza y Concepción Sanz Herráiz, “De la biogeografía de Humboldt: Pisos de vegetación y paisajes andinos equinocciales”, *óp. cit.*

En el tercer bloque de imágenes (Figuras 9 y 10), se retrata uno de los elementos de la identidad mexicana: el Popocatepetl. Esto satisface la necesidad de dar una trama tanto al tema que antecedió –la pintura de Atl– como a la fotografía de Salas, de modo que nos ayudó a ver que hay perspectivas compartidas entre ambas formas de producción de escenas del paisaje.

La numerosa iconografía sobre el Pedregal también logró adjudicarle un motivo de identidad, tal vez a una escala nacional no, pero sí de ciudad. Cualquiera que intente *refotografiar* hoy en día los encuadres de Salas en este lugar no lo lograría de igual modo porque, para empezar, el capital –tanto público, como privado- está terminando con el Pedregal y no habría tal para fotografiar; para terminar, no bastaría con que se disponga a realizarlas cuidando de la iluminación, de las nubes, de la temporada correcta del año, etcétera, pues también tiene mucho que ver tanto la cámara, como la película con que se capture la fotografía, y las cámaras de los años treinta-cuarenta eran de un formato bastante disímil a las actuales.

A partir del estudio de las imágenes de dos artistas plásticos hemos resuelto la construcción visual de un entorno pétreo donde la representación estética del paisaje también permite el control territorial a distintas escalas de tal suerte que, suponemos, Armando Salas prefirió construir escenas desde un enfoque oligóptico;<sup>204</sup> esto es, en la planeación y ejecución de las fotografías brindó su atención al interior del espacio de lava atribuyendo mayor importancia al rasgo, “viendo poco”: se ve poco a cambio de no ver la totalidad. Es contrario a lo que ultimamos en Atl, donde su interés panóptico privilegió un enfoque en el que se puede mirar el proceso de formación de ese “todo” en una panorámica donde las amplias vistas han de convertir el enorme espacio en algo pequeño.

---

<sup>204</sup> Bruno Latour y Emily Hermant, *París ciudad invisible* (trad. de Antonio Arellano Hernández), Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2010, p.40.

## Reflexiones finales

### Paisaje casi lunático<sup>205</sup>

Hemos visto cómo esta fuerza natural del Pedregal fue representada de diferente modo por los artistas a los que acudimos: mediante la localización de ciertos elementos iconográficos importantes, se leyó en las imágenes que mientras a Salas lo que le interesa era el objeto, Atl opta por el proceso. Son intereses vinculados, pero distintos.

Este breve itinerario artístico rastreado situó el proceso de la importancia del Pedregal que corre desde finales del siglo XIX y continuó hasta la mitad del siglo XX. Dicho período aportó vistas que evidenciaron la presencia de una zona que discrepa del resto de la geomorfología del Distrito Federal, dominada por las lagunas. Sin embargo, pasada la mitad del siglo, la perspectiva hacia este campo de lava viró dejando ver una conciencia colectiva que se propugnó hacia la defensa del mismo.

He ahí un punto importante a enfatizar: la mirada del artista o del explorador tiene que hacer su aparición registrando geografías de diversa índole, para que transcurrido el tiempo, se proponga preservar dicho espacio posibilitando una suerte de perpetuidad de la mirada.

El uso de las imágenes es muy corriente en historia del arte; no obstante en geografía no se ha recurrido a ellas (en lo que respecta a fotografías y pinturas me refiero, no así con los mapas), para acceder al conocimiento de los espacios por esos medios. Esto me parece pone en evidencia que el geógrafo no ha atendido dichos medios para vincularlos a la geografía. Aquí una razón para sí hacerlo: a partir del estudio de las imágenes de dos artistas plásticos hemos visto la construcción visual de un entorno pétreo donde la representación estética del paisaje también permite el control territorial.

Peter Krieger nos mostró que las fotografías aéreas y el arte son dos universos que se conectan por medio del paisaje urbano. Este concepto es considerado como aquel espacio natural que se halla embebido en la ciudad. Quizá Armando Salas Portugal tuvo la idea de

---

<sup>205</sup> El título del apartado actual corresponde a una expresión que asigna el vulcanólogo Claus Siebe al Pedregal de San Ángel. *Loc. cit.* Claus Siebe, *óp. cit.*, p.44.

contrastar estos espacios naturales que están “en contra” de la ciudad, de la fuerza natural que “aparece” en medio de la urbe.

Una de las actividades que se trató de hacer en este trabajo es enriquecer las opciones tanto de fuentes de consulta para el estudio de un espacio geográfico –en este caso visto desde el enfoque paisajístico a través de trabajos artísticos enfocados al Pedregal de San Ángel– como de hacer posible esa transgresión de los límites entre disciplinas como lo es la geografía y el arte. A esto, Jean Chesneaux lo llamó «robar a los profesionales sus privilegios».<sup>206</sup>

Para nada estoy hablando de convertir al arte en una ciencia auxiliar de la geografía, creo que esto sería como restarle méritos a la primera, sino verlo como una colaboración entre ambas. Por ejemplo, intuyo que el ejercer la representación del paisaje en una superficie pictorizable como lo cultivó José María Velasco es una forma de apropiación de la geografía del territorio.

Aquí se realizó más que lo usual en publicaciones geográficas, donde se coloca en la portada, o frontispicio del libro, una imagen de arte sin reflexionar más en ella: traté de explorar los terrenos de un método que desconocía antes de empezar a hacer el protocolo de la presente investigación: el iconológico. En un principio, veía sólo los tipos de nubes, líneas de parteaguas, los volcanes, los montes y sus nombres, formas geomorfológicas básicas, numerosas especies vegetales; más tarde, ya no únicamente se ven las formas, sino un pensamiento que viene de la experiencia. Al final, la operación de dejar para la eternidad esos trazos, esos motivos del paisaje por parte del artista fue lo que intenté descubrir. Todo el proceso es como pintar al óleo: primero se pintan las sombras, luego el resto.

En el primer capítulo tratamos de justificar que al abordar el Pedregal como paisaje, se adoptaba una visión que difiere del realizado en la geografía o en los análisis biológicos del Pedregal, por tanto, mi aporte se respalda del segundo y tercer capítulos, porque el recurso importante del trabajo fueron las iconografías y lo que éstas indican, relacionando los elementos físicos a sus representaciones.

En el segundo capítulo conectamos las imágenes de Atl con uno de sus predecesores, José María Velasco, porque de este último provino la raíz de la expresión plástica del paisaje mexicano. Demuestran que

---

<sup>206</sup> Jean Chesneaux (1976), citado en Milton Santos, *Por una geografía nueva*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, p.117.

no es posible entender de otra manera el espacio de la Cuenca de México más que por medio de la integración de los volcanes al pensamiento pictórico.

El volcán Xitle, pese a no tener ni la quinta parte de la magnitud visual que el Popocatepetl, tiene el crédito de haber creado el tapete de roca más popular de la capital mexicana. Esas lavas arrebataron la mirada del vulcanólogo, Atl, quien se dejó seducir por ellas al tiempo que sucedía el nacimiento mejor documentado de un volcán en toda la historia: el del Parícutín. Sus trazos del Pedregal, al menos los que aparecen aquí, muestran el producto del calor del interior de la Tierra que sería cambiado por el sudor del trabajo obrero en la edificación de esa parte de la ciudad.

Distinguimos cómo Velasco, quien adoptó de facto trabajar con óleo, reúne en sus pinturas el exotismo nativo con un canon cosmopolita. Henry Jackson también retrató ese exotismo (tema muy presente en la fotografía del siglo XIX) de México, y no sólo eso, lo vendió. Ambos ofrecieron esa impresión para la estirpe del arte y para los mandatarios de sus respectivos países; pero el último tiene un agregado: el turismo estadounidense.

Del tercer capítulo resta decir que a los usos divergentes de la fotografía (exposiciones, postales, gubernamentales, exotismo, políticas de expansionismo norteamericano), se suma el de la construcción arquitectónica aplicado, como vimos, por Barragán. Fue distinto: en este caso tomó como documento a las fotografías.

En este segmento se afianzó nuestra acción de desenmascarar a la roca volcánica como el elemento simbólico utilizado en la iconografía de artistas visuales del siglo XX; no es un descubrimiento suyo, claro está, sino que tiene raíces mesoamericanas. Hoy en día, y desde hace medio siglo, es un elemento de la identidad tanto de Ciudad Universitaria como del Anahuacalli.

Englobando todas las ideas anteriores dentro de esta conclusión, lo que nos atañe, sobretodo, es dar a conocer si fue posible realizar una construcción del "Paisaje del Pedregal" y, si ocurrió, decir cómo y por qué se le puede considerar así. Como lo examinamos, la mirada siempre es una construcción. Ésta no surge de la nada, sino que tiene una base cultural, en este caso, sustentada en una formación de pintores y fotógrafos que han contribuido, desde el siglo XVIII, a representar los territorios.

Estas personas han nutrido la cultura nacional a tal grado que ya ni nos preguntamos si la nuestra es una cultura paisajística o no, lo damos por hecho porque hemos crecido viendo esas imágenes. Están en los Libros de texto gratuitos, en los museos, incluso en murales en las calles. La simple acción de voltear a ver al oriente de la ciudad de México a los volcanes, por ejemplo, ya es una muestra de nuestro interés hacia el entorno.

La inclinación visual hacia los paisajes es parte de nuestra identidad nacional. Lo que no sabemos, sino hasta que nos involucramos en el tema, es que uno mismo es el que genera el paisaje. Cada mirada lo crea. En esta cultura visual el geógrafo se formó; sin embargo, nos hace falta acomodarnos en las reglas del arte para ampliar nuestra perspectiva.

Naturaleza, o bien, territorio, no son sinónimos del paisaje. El paisaje es una construcción humana mental que interpreta lo percibido; es una construcción humana física que modela y hace la transformación del territorio.<sup>207</sup> Importante me parece rescatar el surgimiento de las primeras ideas paisajísticas: fueron realizadas por sujetos libres del trabajo de la tierra, los *flaneur* o *forcluir*. Tenían la posibilidad del paseo y la recreación. En el caso de los paisajes científicos de Humboldt: al pertenecer a la nobleza prusiana, con una afortunada educación y, más tarde, al formar parte de la aristocracia alemana, tuvo oportunidad de viajar y registrar la naturaleza americana. El poeta Petrarca también era elitista, despreciaba todo lo popular: cinco siglos antes que el naturalista, dejó escrito el primer tratado paisajista; se requirió de mentes preparadas en lo intelectual para encontrar el paisaje y asegurar su lugar en la historia.

El Pedregal de San Ángel, como admiramos en las imágenes, es un paisaje a partir del momento en que nuestra cultura que lo vio nacer es parte de una tradición paisajística proveniente del Romanticismo alemán, de donde derivó Velasco. Tanto él, como Atl o Salas, rescataron aspectos del imaginario del pasado indígena a través de los

---

<sup>207</sup> Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis... óp. cit.*

En la última página de esta investigación, aparece un grabado que se encuentra originalmente en el frontispicio del libro de Atl, *Cómo nace y crece un volcán, óp. cit.*, y muestra al Parícutín en un momento eruptivo. Para mí, ese símbolo de la erupción de un volcán es nacimiento, resistencia y término a la vez, inmersos en un ciclo vital. Esta tesis se halla en el tercer aspecto, mientras que el Pedregal se encuentra en el punto de la resistencia.

elementos naturales del Pedregal y los volcanes circundantes; así pues, se hizo presente la ancestral cosmovisión mesoamericana en motivos modernistas.

Fue la época de la vanguardia la que vio la cúspide del paisaje mexicano con Diego Rivera, el doctor Atl y Armando Salas; con los dos últimos concluyó dicha representación artística. El uso de la perspectiva, tanto de Atl como de Salas, nos da la ilusión de ver el todo. Son vistas imposibles y no naturales. Ni las vistas de Atl, ni las de Salas se identifican con la mirada.

Quise rescatar esa denominación de Claus Siebe para el título de este desenlace *–Paisaje casi lunático–* porque, a decir verdad, al momento de la escritura de las últimas palabras de la presente investigación es la forma como me sentí al visitar mis miradas a las imágenes que aquí se exponen. De repente todo fue muy excéntrico y extraño. La visión de este evento eruptivo encapsulado en el tiempo y absorbido por la ciudad, envuelto en un caos vial, antaño caos incandescente, sigue teniendo ese fulgor que lo recorre tan vivo como desde sus orígenes.

Caminar al interior del Pedregal trae una especie de sentimiento que lo hace a uno asirse a él. Surge un llamado interno que motiva a retener algo de él en uno mismo. Las imágenes del paisaje proveen eso: dan motivos para internarse en un lugar al que uno puede acudir con solo visitar las iconografías. La geografía, que “entra por los pies”, como dijo Pau Vila, no es tan distinta de la actividad pictórica ni de la fotográfica, se accede a ellas de la misma manera.



## Índice de figuras

Figura 1. Mapa de los flujos de lava del Pedregal.....	19
Figura 2. <i>Valle de México desde el Tepeyac</i> .....	33
José María Velasco	
1908	
Óleo sobre tela	
Colección privada	
Figura 3. <i>El valle de las rocas</i> .....	34
Dr. Atl	
ca. 1940	
Atlcolors	
380 x 240 cm	
Colección privada	
Figura 4. <i>Los volcanes desde el Pedregal</i> .....	35
Armando Salas Portugal	
ca. 1939, 1944	
Plata sobre gelatina	
Negativo 8 x 10 pulgadas	
IISUE	
Figura 5. <i>Pedregal de San Ángel</i> .....	47
Dr. Atl	
ca. 1946	
Óleo sobre cartón	
49 x 70 cm	
Colección Andrés Blaisten	

Figura 6. <i>Vista del Pedregal</i> .....	48
Nicolás Moreno	
1954	
Óleo sobre masonite	
61 x 91 cm	
Colección Andrés Blaisten	
Figura 7. <i>Atardecer en el Pedregal</i> .....	49
Luis Nishizawa Flores	
1959	
Tinta sobre papel	
49 x 63 cm	
Colección Museo de Arte Carrillo Gil	
Figura 8. Fotografía aérea del Pedregal de San Ángel.....	52
Figura 9. <i>Popocatepetl from Tlamacas</i> .....	68
William Henry Jackson	
ca. 1880, 1897	
Negativo 5 x 8 pulgadas	
LC	
Figura 10. <i>Popocatépetl desde Tlamacas</i> .....	69
Dr. Atl	
1942	
Atlcolors sobre masonite	
Colección de Arte del Banco Nacional de México, S. A.	
Figura 11. <i>El Pedregal de San Ángel</i> .....	74
Armando Salas Portugal	
ca. 1939, 1944	
Plata sobre gelatina	

Negativo 8 x 10 pulgadas

IISUE

Figura 12. *Rocas*.....75

José María Velasco

ca. 1908

Óleo sobre tela

Colección Museo Soumaya

Figura 13. *View from the cerro Estrella*.....78

William Henry Jackson

ca. 1880, 1897

Negativo 5 x 7 pulgadas

LC

Figura 14. *El Pedregal de San Ángel*.....79

Armando Salas Portugal

ca. 1939, 1944

Plata sobre gelatina

Negativo 6 x 6 pulgadas

IISUE

Figura 15. *El Pedregal de San Ángel*.....83

Armando Salas Portugal

ca. 1939, 1944

Plata sobre gelatina

Negativo 6 x 6 pulgadas

IISUE

Figura 16. *El Pedregal de San Ángel*.....84

Armando Salas Portugal

ca. 1939, 1944

Plata sobre gelatina  
Negativo 6 x 6 pulgadas  
IISUE

Figura 17. *El Pedregal de San Ángel*.....85

Armando Salas Portugal  
ca. 1939, 1944  
Plata sobre gelatina  
Negativo 6 x 6 pulgadas  
IISUE

Figura 18. *El Pedregal de San Ángel*.....86

Armando Salas Portugal  
ca. 1939, 1944  
Plata sobre gelatina  
Negativo 6 x 6 pulgadas  
IISUE

## Fuentes

LC - Library of Congress, Washington, D. C.

IISUE - Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, UNAM

## Bibliografía

Álvarez Álvarez, Darío (2007). "Parques en la ciudad", en *El jardín en la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, Reverté, pp.325-330.

Barrera de la Torre, Gerónimo (2011). "Berque, A. El pensamiento paisajero", en *Investigaciones Geográficas*, núm. 75, pp.122-124.

Bernal, María Elena y Ángel Julián García Zambrano (2006). "El altépetl colonial y sus antecedentes prehispánicos: contexto teórico-historiográfico", en Fernández Christlieb, Federico y Ángel Julián García Zambrano (Coord.), *Territorialidad y Paisaje en el Altépetl del siglo XVI*, México, FCE, Instituto de Geografía, UNAM, pp.31-113.

Berque, Agustín (2007). *El pensamiento paisajero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 134 p.

Blaisten, Andrés (2012). *Dr. Atl. Obras maestras*, México, Editorial Turner, Museo Colección Blaisten, Museo Universitario Tlatelolco, UNAM, 381 p.

Broda, Johanna, et al., (Coord.), (2008). "Astronomía y paisaje ritual: El calendario de horizonte de Cuicuilco-Zacatépetl", en *La montaña en el paisaje ritual*, México, UNAM, CONACULTA, INAH, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAP, pp.173-199.

\_\_\_\_\_ (2012). "Simbolismo de los volcanes. Los volcanes en la cosmovisión mesoamericana", en *Arqueología Mexicana*, Núm. 95, México.

Brunet, Roger (1985). "Réévaluation de Paysages", en *Paysages*, París, Hazan.

Capel, Horacio y Luis Urteaga (1991). *Las Nuevas Geografías*, Barcelona, Salvat Ediciones generales, 95 p.

Carrillo Trueba, César (1995). *El Pedregal de San Ángel*, México, UNAM, Coordinación de la Investigación Científica, 177 p.

Claval, Paul (1995). *La Geographie Culturelle*, París, Editions Nathan, 389 p.

\_\_\_\_\_ (2002). “El enfoque cultural y las concepciones geográficas del espacio”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Madrid, núm. 34, pp.21-39.

Connolly, Priscilla (1997). “Ciudad en un lago: tradición ancestral de obras hidráulicas”, en *El contratista de Díaz*, México, UAM-A, Fondo de Cultura Económica.

Dorotinsky, Deborah (2013). *Viaje y sombras. Fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones de los años cuarenta*, México, IIE, UNAM, 165 p.

Debroise, Olivier (1994). “El paisaje natural y lo sublime”, en *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA.

Dr. Atl (1933). *El paisaje: un ensayo*, México, 56 p.

\_\_\_\_\_ (1939). *Volcanes de Méjico. La actividad del Popocatepetl*. Editorial Polis México, Cooperativa Talleres Gráficos de la Nación, México, vol. 1, 73 p.

\_\_\_\_\_ (1950). *¿Cómo nace y crece un volcán? El Paricutín*, México, Editorial Stylo, 152 p.

\_\_\_\_\_ (1999). *Las sinfonías del Popocatepetl*, México, Verdehalago, 110 p.

Espejo, Beatriz (1994). *Dr. Atl. El paisaje como pasión*, México, Fondo Editorial de Plástica Mexicana, 126 p.

Favela, Ramón (1984). *Diego Rivera, los años cubistas*, Phoenix, Phoenix Art Museum, INBA, 145 p.

Fernández-Christlieb, Federico (2002). “Los fundamentos urbanísticos de Ciudad Universitaria”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. de folio 493 (núm. 618-619), México, pp.49-51.

\_\_\_\_\_ (2006). “Geografía cultural”, en Daniel Hiernaux y Alicia Lindón (Coord.), *Tratado de Geografía Humana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, pp.220-253.

Gamez de León, Tania (2007). "William Henry Jackson en México: Forjador de imágenes de una nación (1880-1907)", en *Contratexto digital*, Año 4, No. 15, pp.73-92.

Giménez Cacho, Marisa (1996). "La luz del pensamiento", en *Luna Córnea* No. 10, set-dic, Fantasmas, México, Centro de la Imagen, pp.66-71.

Gombrich, E. *Los usos de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 304 p.

Gómez Mendoza, Josefina y Concepción Sanz Herráiz (2010). "De la biogeografía de Humboldt: Pisos de vegetación y paisajes andinos equinocciales", en *Scielo*, Población y sociedad, vol. 17 núm. 1, ene-jun, San Miguel de Tucumán.

González de León, Teodoro (2002). "Le Corbusier en el Pedregal", en *Revista de la Universidad de México*, Núm. de folio 493 (no. 618-619), México, pp.18-20.

González Mello, Renato y Anthony Stanton (Coord.), (2013). *Vanguardia en México, 1915-1940*, México, MUNAL, 337 p.

Haber, Wolfgang (1995). "Concept, Origin and Meaning of Landscape", en Bernd Von Droste, *et al. Cultural Landscapes of Universal Value*, Stuttgart/New York, Gustav Fischer/UNESCO.

Jácome Moreno, Cristóbal Andrés (2009). "Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 95, México, IIE, pp.85-118.

Krieger, Peter (2006). *Paisajes Urbanos: imagen y memoria*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 412 p.

\_\_\_\_\_ (2007). *Acuápolis*, México, UNAM, IIE, 281 p.

\_\_\_\_\_ (2008). "Lecciones inesperadas de Ciudad Universitaria y su Reserva Ecológica", en *Bitácora Arquitectura*, núm.18

\_\_\_\_\_ (2012). *Transformaciones del paisaje urbano en México*, México, Fundación ICA, Fundación Miguel Alemán, A. C., MUNAL, 251 p.

Latour, Bruno y Emily Hermant (2010). *París ciudad invisible* (trad. de Antonio Arellano Hernández), Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 203 p.

Lot, Antonio y Zenón Cano-Santana (Eds.), (2008), *Biodiversidad del ecosistema del Pedregal de San Ángel*, México, UNAM, REPSA, Coordinación de la Investigación Científica, 538 p.

Luna Arroyo, Antonio (1992). *Dr. Atl*, Melo, S. A., 1ª. ed., 176 p.

Maderuelo, Javier (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 344 p.

\_\_\_\_\_ (2007). *Paisaje y arte*, Madrid, Abada, Fundación Beulas, CDAN, 270 p.

\_\_\_\_\_ (2010). “El paisaje urbano”, en *Estudios Geográficos*, Vol. LXXI, Núm. 269, España, E. T. S. de Arquitectura y Geodesia, pp.575-200.

Medina González, Cuauhtémoc (1991). *Una ciudad ideal: El sueño del Doctor Atl*, Tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 233 p.

Mendoza Vargas, Héctor y Karina Busto Ibarra (2010). “La geografía histórica de México, 1950-2000”, en Daniel Hiernaux (Dir.), *Construyendo la geografía humana. El estado de la cuestión desde México*, Anthopos Editorial, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, pp.132-151.

Monteforte Toledo, Mario (1993). *Conversaciones con Mathias Goeritz*, México, Siglo XXI editores, 140 p.

Moyssén, Xavier, *et al.* (1989). *Homenaje: José María Velasco*, México, IIE, 343 p.

Pani, Mario (1979). *La Construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal*, Vol. XII, México, UNAM, 273 p.

Panofsky, Erwin (1979). “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, en *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza editorial, pp.45-75.

Pellicer, Carlos (1974). *Dr. Atl: Pinturas y dibujos*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 137 p.

Pérez Mejía, Ángela (2002). “Los silencios y complejidades de la cartografía”, en *La geografía de los tiempos difíciles: escritura de viajes a Sur América durante los procesos de independencia 1780-1849*, Colombia, Editorial Universitaria de Antioquía, pp.47-94.



Perló Cohen, Manuel (1999). "El desagüe del Valle de México: una obra paradigmática", en *El paradigma porfiriano. Historia del desagüe del Valle de México*, México, Programa UNAM, Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, Instituto de Investigaciones Sociales.

Ramírez, Fausto (1985). "Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912", en *Las Academias de Arte. VII Coloquio Internacional de Guanajuato*, México, D. F., Instituto Educativo Ciudad Universitaria, UNAM, pp. 209-259.

\_\_\_\_\_ (2001). "La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico", en Stacie G. Widdifield (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, México, CONACULTA.

Rivera, Diego (1996). *Textos de Arte*, México, El Colegio Nacional, 430 p.

Robles, Alejandro (1993). "Geografía cultural e histórica del Pedregal", en Ariel Rojo (Comp.), *Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel: ecología, historia natural y manejo*, UNAM, pp.323-341.

Rodríguez, Antonio (1974). *Siqueiros*, México, Secretaría de Educación Pública, 1ª. ed., 64 p.

Rzedowski, Jerzy (1954). *Vegetación del Pedregal de San Ángel (D. F., México)*, Tesis de licenciatura en Ciencias biológicas, México, I. P. N., 73 p.

Saborit, Antonio (1996). *Los exilios de Joaquín Clausell*, México, CONACULTA, 35 p.

Sánchez Hernández, Sergio (1994). *Fuentes para el estudio de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, México, UNAM, 133 p.

Serrano, Luis G. (1934). *Una nueva perspectiva: La perspectiva curvilínea*, prólogo, aplicaciones y notas de Dr. Atl, México, Editorial Cvltvra, 1ª. ed., 107 p.

Sáenz, María Olga (2002). *Las ideas estéticas y políticas de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, Tesis de doctorado en Historia del arte, México, FFyL, UNAM, 380 p.

Salas Portugal, Armando (2006). *Morada de lava. Las colecciones fotográficas del Pedregal de San Ángel y la Ciudad Universitaria*, México, UNAM, 200 p.

Sougez, Marie-Loup (1994). "Los antecedentes", en *La historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 3ª. ed.

Tenorio Trillo, Mauricio (1998). "México en el ancho mundo", en *Artilugio de la nación moderna*, México, FCE, pp.66-79.

Tibol, Raquel (1979). "Atl, inventor del paisaje", en *José María Velasco (1840-1912), Dr. Atl (1875-1964). Creadores del Paisaje Mexicano*, Madrid, Fondo Nacional para las Actividades Sociales.

Trabulse, Elías (1992). *José María Velasco. Un paisaje de la ciencia de México*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 333 p.

Vargas Montoya, Samuel (1979). "Las artes plásticas: la pintura y sus medios. Su evolución histórica hasta el Renacimiento clásico", en *Estética o Filosofía del Arte y de lo Bello*, México, Porrúa, 2ª. ed., pp.339-356.

