

Sobre la portada

La imagen que ilustra este número no es inédita; desde que un negativo de vidrio la registró, ha corrido la suerte de ser publicada en libros de todo tipo. La información que contiene y su innegable belleza son algunas de las razones que explican su constante publicación hasta nuestros días. En este texto, la imagen servirá para reflexionar acerca de los aspectos que rodean la producción del *género* fotográfico que la creó y los usos que se han hecho de este tipo de documentos por los profesionales de la historia. Para ello trataremos lo referente a la estructura y el contenido de la imagen, así como algunos problemas para asignar la autoría de la pieza y cerraremos con los problemas que deberá resolver la historia de la fotografía para continuar con la explicación de los diversos procesos sociales.

LA IMAGEN

Una fotografía es un objeto complejo que fue creada con una técnica y materiales precisos, en un momento específico. Entre otros elementos a analizar, ese objeto porta una imagen, que es uno de los elementos “más visibles” y, a veces, el único al que se le hace caso. A su vez, esa imagen es creada a partir de dos elementos fundamentales: la convención fotográfica y el encuadre elegido para captar lo que se encuentra frente a la cámara. Imágenes como la que aquí se comenta fueron realizadas persistentemente a lo largo del siglo XIX. Es decir, las fotografías que se inscriben en la convención fotográfica llamada “vistas de la ciudad” y que se realizaron con un encuadre que se obtenía colocando la cámara desde un punto alto, con una inclinación ligera, para obtener una imagen horizontal del Palacio Nacional y parte de la plaza, pero también un elemento del horizonte que la enmarca en la parte superior. De este tipo de imágenes fueron las más persistentes por mucho tiempo.

Aunque la fotografía más antigua conocida con ese encuadre es de 1857, se puede decir que no era original, pues es similar a los grabados y pinturas que se hicieron por lo menos desde 1825. Por supuesto que se crearon otras imágenes con motivos y encuadres distintos; sin embargo, lo que se afirma aquí es que con pequeñas modificaciones, a lo largo del siglo XIX, persistió una forma de

hacer esos registros del Palacio Nacional tomados desde la catedral, lo que constituirá un motivo iconográfico de la fotografía decimonónica, tal vez la búsqueda de la “imagen” que simbolizaría los poderes federales de la nación.

Se escribe a partir de lo que sobrevivió, se conserva y se puede consultar en archivos públicos y privados, porque nunca podremos recuperar todas las fotografías que se hicieron de la plaza. Por ello, aunque existen otras imágenes del Palacio Nacional en el siglo XIX que eligieron emplazamientos o temas totalmente novedosos, al hacer un recuento de todas ellas no llegan a equipararse con las realizadas de la forma aquí comentada. La persistencia en la forma de construir los encuadres y motivos es el aspecto sociocultural en la creación de la fotografía. Y como todo proceso social, ese encuadre es histórico: acabado el porfirato se vuelve casi inexistente y conforme avanza el siglo XX se sustituye por otras formas de mostrar la sede de los poderes federales.

Imágenes muy parecidas, realizadas en distintos momentos debido a la permanencia en la estructura formal de las fotografías artísticas realizadas con fines “comerciales”, es lo que se conoce como las *Vistas urbanas* de los fotógrafos consolidados de todos los tiempos. Es importante señalar que la función más importante y casi única de este tipo de fotografías fue la de servir al disfrute estético —pues se editaban y vendían precisamente por su naturaleza de imágenes “artísticas”— y que nunca tuvieron la intención de documentar una situación o forma específica de lo registrado; sin embargo, en la medida en que se hacían registros del mismo espacio en momentos diferentes, una de las principales virtudes de estas fotografías aparentemente iguales es que si las analizamos como series documentales se pueden entender, entre otras cosas, las transformaciones del espacio.

EL ÍNDEX

Si consultamos algunos textos que nos expliquen las modificaciones del Palacio Nacional es seguro que encontraremos la misma información relacionada a los evidentes cambios que sufrió el edificio entre 1850 y 1875 (los más evidentes: construcción de la puerta Mariana, destrucción del edificio que albergaba la Cámara de Diputados y la instalación de dos esculturas encima de la fachada principal) y en 1926, cuando se destruye la esencia del edificio colonial para agregarle un piso más y colocarle una fachada “neocolonial”. En cambio, son pocos los textos que refieren los cambios que tuvo el edificio en el propio porfirato, menos espectaculares sin duda, pero no por ello menos importantes. Y para documentar esos cambios nos podemos auxiliar en un tipo de documento que capta con precisión un instante preciso de la vida, un tipo de imagen que tiene como característica peculiar (que la hace distinta a los otros tipos de imágenes) estar ligada al referente que fue reflejado por la luz y plasmado en un material fotosensible: la imagen fotográfica. De esta forma, nos encontramos frente a

una paradoja: por un lado, la persistencia de códigos culturales para encuadrar las fotografías y, por el otro, el momento del “disparo fotográfico” en que no existe código cultural alguno, sino “el registro natural” del mundo sobre la superficie sensible, el índice. Eso es lo que hace únicas a cada una de las fotografías y lo que nos servirá para explicar diversos aspectos de la vida en otras épocas.

Como se puede constatar en una rápida consulta en los archivos que contienen fotografías de la Plaza Mayor y los edificios que la rodean, es dominado en cada época por nombres específicos. Así, tendremos que al inicio del porfiriato estas imágenes portan la firma o las formas de singularizar estas piezas por William Henry Jackson, Alfred Briquet o la firma Gove & North; mientras que con el cambio de siglo, los registros de Guillermo Kahlo y las atribuidas a Charles B. Waite dominan el panorama. A partir de esos documentos y comparando la información que nos proporcionan es que podemos explicar los discretos cambios del Palacio Nacional en el porfiriato.

El cambio más importante que registra nuestra imagen, comparada con las del inicio del porfiriato, es el adorno que se le colocó al Palacio con la presencia de la llamada “campana de la independencia”, traída de la iglesia parroquial de Dolores Hidalgo y colocada abajo del reloj del Palacio. El otro cambio es menos popular pero más evidente: si comparamos la imagen de portada con las realizadas por Jackson, Briquet o la firma Gove & North alrededor de 1885, las modificaciones se encuentran en el techo del edificio, entre las puertas central y norte, donde desaparece una construcción de grandes dimensiones. Esas modificaciones tienen su explicación en el cambio de una tendencia que venía desde la época de Juárez, cuando casi todos los ministerios tenían su refugio en el Palacio Nacional, que además cobijó al Archivo General de la Nación, a los observatorios meteorológico y astronómico, la Casa de Correos y el Museo Nacional. También residían aquí distintos cuerpos militares: un cuartel de artillería y otro de zapadores, además de la comandancia militar de la plaza y, para finales de siglo, incluso una sección de ametralladoras. En la época del general Díaz la cosa cambió, pues si bien algunas secretarías —como las de Hacienda y Guerra— tuvieron una ampliación en el Palacio Nacional, otras —como las de Gobernación, Relaciones Exteriores y Justicia— salieron rumbo a edificios propios.

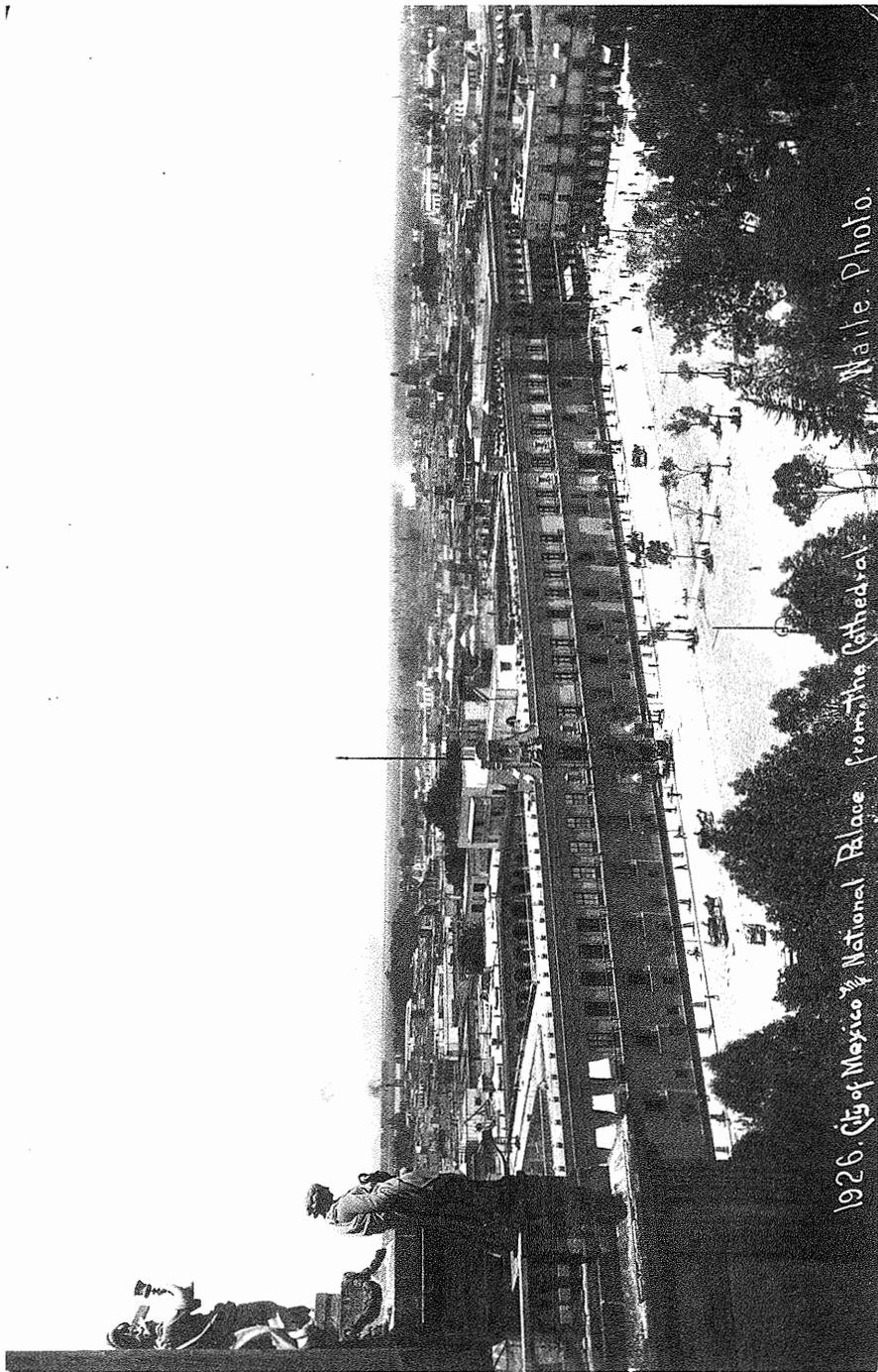
A pesar de estos cambios que “aligeraron” el espacio, a fines del siglo XIX arreciaron las críticas contra la forma militar del Palacio Nacional (“reminiscencia del pasado colonial”, le llamaba el cronista Jesús Galindo y Villa), por lo que en 1899 se convocó a un concurso para llevar adelante una reforma radical de la fachada principal del edificio. El ganador de este evento fue el eminente arquitecto Antonio Rivas Mercado, pero no se hizo otra cosa sino llenar más papeles con buenos proyectos, acabando por pintar el edificio de color de rosa, imitando un almohadillado de cantera estilo italiano, lo que molestó aún más a un importante sector representante del “buen gusto” y la cultura, que pugnaba por transformar de fondo la plaza y sus edificios. Estos personajes, funcionarios

gubernamentales y arquitectos, veían con preocupación que el único remedio para los males que todos encontraban en los monumentos coloniales era llenarlos de pintura: color blanco para la catedral, verde para el Monte de Piedad y un rosa deslucido para el Palacio.

Existen otras dos transformaciones mucho más importantes localizadas afuera del Palacio Nacional. El mercado El Volador, que vemos en las imágenes al sur del Palacio y que se observa en todas las fotografías realizadas desde 1858 hasta inicios de los noventa, es un edificio construido en 1842. Cincuenta años después se construyó un nuevo edificio, más alto, en el mismo lugar. De esta nueva construcción es de la que dan cuenta la mayoría de las crónicas literarias del porfiriato y hasta los primeros 30 años del siglo xx, cuando se destruye. Por esas crónicas nos enteramos que, en realidad, el “mercado” solamente ocupaba una de las cuatro partes en las que se encontraba dividido el edificio de El Volador, porque el resto albergaba dependencias oficiales y diversas oficinas. Sin embargo, el cambio más espectacular y que pasa más desapercibido por todos los que observan esta fotografía son las evidencias del peligroso síndrome del “árbol de los políticos”: los usos infames del eucalipto.

Al mismo tiempo que llegaba la fotografía a México, se inició una revolución que modificó las ciudades de todo el país: la creación de plazas arboladas y la siembra sistemática de árboles en las aceras. La diferencia fundamental de la Plaza Mayor colonial y el paseo del Zócalo en la era de Juárez es, precisamente, la voluntad de crear espacios ajardinados para la convivencia. Seleccionar las especies que se plantarán siempre es una preocupación de cualquier jardinero, pero con el tiempo esa preocupación se trocó en los cálculos para añadir laureles en la testa de los políticos. Lo que vemos en las fotografías que comentamos del Palacio Nacional en el porfiriato es la vacilante presencia de los árboles en su acera y en la línea que lleva desde la puerta principal hacia el jardín del Zócalo. A diferencia de lo que sucedió con la plaza y los jardines alrededor de la catedral metropolitana, en esta acera los árboles jamás tuvieron suerte, siempre fueron pequeños árboles plantados, desprendidos, vueltos a plantar y vueltos a matar, como lo muestran las fotografías que tenemos encuadrando ese edificio al cambio de siglo.¹ Los informes oficiales de secretarios de Estado o funcionarios municipales exclaman triunfantes que plantaron árboles y que estos crecen rápidamente, para luego explicar que fue “necesario” quitarlos por motivos cívicos,

¹ Las consecuencias de lo que era ir del jardín del Zócalo o del interior del edificio y salir lo relata el barón Gustave Gostkowsky en 1899 (y no es sino la crónica de los que vamos al Zócalo en un agradable mayo en la actualidad): “Es casi mediodía cuando salgo del Palacio Nacional. Una luz cegadora, cruda, sin tonalidades, irradia sobre la ancha acera, donde no se perfila ni una sombra. El calor es molesto, un calor seco cuya mejor comparación sería con un horno para porcelana.” Citado en Hira de Gortari Rabiela y Regina Hernández Franyuti (comps.), *Memoria y encuentros: la ciudad de México y el Distrito Federal (1824-1928)*, Departamento del Distrito Federal/Instituto Mora, México, 1988, vol. 1, p. 41.



Fuente: Archivo General de la Nación, Fondo Propiedad Artística y Literaria, C. B. Waite, Ciudad de México 14.

urbanísticos o de otra índole, y, más adelante, volver con lo de la necesidad de poner árboles que crecen velozmente, lo que apunta logros al funcionario en turno, el árbol de los políticos había llegado para quedarse y ayudarlos por casi 100 años, gracias a nuestro desinterés por la naturaleza.

LA FOTOGRAFÍA Y SUS AUTORES

Una de las preocupaciones fundamentales de todo aquel que trabaje con fotografías es conocer acerca del autor que las produce, aunque el asunto no carece de complicaciones. Y es que con respecto a la autoría se ha procedido con mucha ingenuidad; hemos señalado que alguien es autor de una fotografía porque existe un nombre en la pieza, o, en el mejor de los casos, hemos identificado como creador de la obra únicamente a quien registró los derechos sobre ella, de esta forma procedieron muchos acervos que conservan las fotografías.

Si nos informamos acerca de los diversos fondos del acervo gráfico del Archivo General de la Nación, en particular las fotografías que se encuentran en el fondo Propiedad artística y literaria, nos enteramos que estos se conformaron de la forma en la que los conocemos porque los catalogadores identificaron el año y la persona que hizo el registro autoral en “Propiedad Artística y Literaria” y decidieron que ese era el autor y fecha de la toma fotográfica. Con el tiempo, cuando se ha puesto atención a las imágenes, se ha corregido esa asignación, pues es evidente que no es la misma cosa hacer una toma fotográfica que hacer el “registro” legal de su propiedad en una institución gubernamental. Por ejemplo, una foto de la entrada triunfal de Francisco I. Madero a la ciudad de México en 1911 tiene un sello y datos de registro de propiedad (sobre la creación) de 1922.

De tal suerte que, además de ser un asunto intelectual o artístico, nos enfrentamos a situaciones en las que lo económico ha influido en la asignación de autorías. En épocas pasadas porque los poseedores de los derechos negaban beneficios económicos a otras personas, a veces incluidos los propios autores de la fotografía. En la actualidad porque algunos coleccionistas buscan construir de una manera convincente a un autor, lo que conlleva a que su obra se cotice mejor. Pero eso no es algo nuevo, en todos los tiempos la autoría se ha relacionado con propiedad, derecho de comercializar o a comercializar en mejores condiciones.

Hace ya varios años que del fondo Casasola de la Fototeca Nacional del INAH se empezaron a desgajar decenas de fotógrafos de lo que antes era considerado simplemente como un solo autor: Casasola. Lo mismo está sucediendo con otros personajes que en distintos momentos se construyeron como los artistas que dieron nombre a fondos enteros en acervos fotográficos, como el caso del famoso Charles B. Waite, personaje que vivió una corta pero esplendorosa temporada gracias a sus “registros de propiedad” fotográfica. En una intere-

sante investigación acerca del trabajo del estadounidense Winfield Scott, Beatriz Malagón nos explica que el afán de Waite por controlar los registros de otros fotógrafos tendría como objetivo crear una agencia fotográfica, además de obtener ingresos extra. Esta autora señala que ello se debía en parte a que los fotógrafos no eran muy dados a registrar su obra, cosa que sí hacían los editores. Eso explica que se hayan publicado fotografías con la firma clara de Scott en libros editados por Waite, sin que en la época mediara ninguna explicación. Además de Malagón, otros investigadores han realizado un análisis de las numerosas imágenes atribuidas a Charles B. Waite llegando a una conclusión similar: Waite, más que un fotógrafo o además de fotógrafo, fue una empresa con fotógrafos a su servicio, una firma bajo la cual se confunden varios personajes anónimos.

Primero se llenaron los acervos con atribuciones a Waite y Casasola; ahora se deben encontrar otros mecanismos de investigación para que con propuestas razonadas se corrijan esas atribuciones. Sin embargo, no se trata simplemente de datos, pues precisar “autorías” no será posible si se continúa con la propuesta de que la historia de la fotografía se puede construir “a través del autor”. Y que el autor es el que “con la cámara escogió, tomó y comercializó la imagen”. Todo en un mismo paquete.

La reproducción y edición de imágenes para la venta —realizada por personas que originalmente no las crearon— precede a los tiempos de la fotografía. En todo caso, como lo indica Malagón, en la fotografía “la multirreproductividad de la imagen encierra situaciones tan ambiguas y sospechosas que no permiten asegurar con certeza la paternidad de la obra”.² Waite, Casasola y otros fotógrafos, editores y distribuidores de imágenes son sumamente importantes para la historia de la fotografía y para nuestro patrimonio en general. No se pretende discutir o escamotear eso. Sin embargo, desde un punto de vista, el tema que se debate desde hace unos años no es la existencia de reprografías, ni el descarado “pirateo”, sino las relaciones que establecieron los productores de imágenes y las maneras en las que los historiadores contribuimos a la “creación de autores”. Se insiste: no se trata de encontrar errores en el trabajo de otros colegas, lo que está a discusión es la metodología y hasta los objetivos de esas construcciones de autores.

El caso de la imagen que nos ocupa hace evidente que existen otros autores que se deben recuperar bajo los registros de Waite. Esta fotografía procede del archivo de la Propiedad Artística y Literaria, oficina en donde fue registrada como propiedad de C. B. Waite; sin embargo, también fue publicada en diversos libros de la época en los que se agradece la colaboración de R. J. Carmichael,

² Beatriz Eugenia Malagón Girón, “La fotografía de Winfield Scott. Entre la producción comercial y la calidad estética de la fotografía”, tesis de doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2003, p. 50.

autor de la foto.³ Lo mismo sucede con otras fotografías de ese fondo. Por ejemplo, la titulada 183. *The Zocalo and Cathedral in Mexico City*, con una inscripción que apunta “Waite Photo Copyrighted. Es propiedad”, fue publicada en 1907 con los créditos autorales de P. S. Cox.⁴ Es preciso insistir en que el caso de Waite no es único, ni los mecanismos y chapuceras para hacer desaparecer nombres y autorías de las fotos se remiten a los que él empleó. En la historia de la fotografía la relación entre operadores de cámara y editores-comercializadores de imágenes es un tema aún por investigar.

Ligada a una historia del arte preocupada excesivamente (cuando no de manera única) por la composición formal de las imágenes, la fotografía apostó a las formas de composición para descubrir a los autores. Una nueva historia de este medio tendrá que acudir a las investigaciones que apuestan por analizar el objeto fotográfico para explicar que la forma en que se rotulaban las piezas, la manera en que se recortaban las piezas donde existían los datos, los mecanismos precisos con los que se borraban nombres y referencias en los negativos y las formas para editar las fotografías nos ayudarán a construir de otra forma la historia de la fotografía. Descifrar las distintas prácticas profesionales de los fotógrafos para trascender la idea del “artista inspirado”, y su preocupación estética, y así poder construir una explicación más compleja que incluya en estas variables el estado del mercado de las imágenes en cada momento histórico, las visiones del mundo del fotógrafo y de sus promotores, comitentes, patrones y un insospechado etcétera es la tarea a desarrollar para trascender la publicación de las mismas imágenes con los mismos datos inexactos e inexactos, situación bastante repetida en las publicaciones con imágenes.

Fernando Aguayo Hernández
INSTITUTO MORA

³ Antonio García Cubas, *Nueva guía manual de forasteros en la ciudad de México y plano topográfico de esta capital*, José L. Groso, México, 1900?; P. Lykke-Seest, *Mexico, Havana and Galveston: a Voyage With the First Steamer of the Norway Mexico Gulf Line, With Illustrations and Trade Statistics*, Alb. Cammermeyers Forlay, Galveston, Kristiania [1908?], y J. R. Southworth, *México ilustrado. Distrito Federal. Su descripción, gobierno, historia, comercio, e industrias. La biografía del sr. general don Porfirio Díaz, en español e inglés, dibujos de Julio Ruelas. Publicado bajo la autorización del gobierno del Distrito*, Blake & Mackenzie, Liverpool, 1903.

⁴ Charles B. Waite, 183. *The Zocalo and Cathedral in Mexico City*, “Waite Photo Copyrighted. Es propiedad”, ca. 1905 en AGN, Propiedad Artística y Literaria, C. B. Waite, Ciudad de México, está publicada como P. S. Cox, *The Cathedral*, en Percy Falcke Martín, *Mexico of the Twentieth Century*, Edward Arnold, Londres, 1907, p. 92.