

La ciudad en el paisaje y el monumento en la fotografía: apuntes sobre una compleja relación

Irving Domínguez

Para Eric Jervaise, quien me acercó al tema

En la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH se encuentran bajo resguardo una docena de negativos plata sobre gelatina en formato panorámico. Se trata de registros diversos sobre la Ciudad de México producidos por la Compañía Industrial Fotográfica (CIF) en la década de 1920, algunos de ellos vienen acompañados de su positivo. Las impresiones tienen el horizonte (de la cámara) colmado por el Lago de Chapultepec, la Plaza de la Constitución o el desarrollo urbano de la zona noreste de la capital, por señalar los contenidos de algunas de las imágenes referidas. Extensas y magníficas, su plenitud aguarda el escrutinio del espectador, ese acto que deletrea la ciudad para reconstruirse en la memoria retando al tiempo, las escalas y proporciones, hasta alcanzar una disposición ideal, mejor dicho, *melancólica*.

¿Fueron las impresiones obtenidas de los negativos artículos de presunción metropolitana, parte de un registro sistemático de la ciudad o era su destino transformarse en museos portátiles? Una cosa es cierta, las panorámicas pueden significarse como el efecto de las relaciones recíprocas entre arquitectura y paisaje, cuya tensión aumenta, pero a la vez se eclipsa, gracias a la precisión y detalle particulares de la técnica fotográfica. Bajo estas condiciones realizar una lectura que considere a estas tres fuentes como unidades que fácilmente se yuxtaponen nos aleja

Compañía Industrial Fotográfica, *Panorámica-México* 8, 1924, Ciudad de México, FCNMH / Col. CIF



de todas las implicaciones simbólicas pero también históricas del registro arquitectónico, de la representación de la naturaleza y de la imagen fotográfica en su papel de vehículo ideológico. Parecería sencillo indicar aquellos elementos de la imagen panorámica cuyos significados parecen no haber experimentado modificaciones sustanciales a través del tiempo, pero esta ficticia continuidad nos obliga a revisar lo que constituye la representación misma.

Las panorámicas que esta edición de *Alquimia* ofrece a sus lectores arrojan indicios sobre la constante elaboración del “rostro” de la Ciudad de México, a partir del *paisaje urbano* (término que desea conciliar dos conceptos excluyentes: naturaleza y ciudad) elaborado en un periodo específico. Pero antes de comenzar cualquier interpretación en un contexto dado, es necesario tomar en cuenta los conceptos que apuntalan esta representación especializada.

Primera consideración: el paisaje

Al término del siglo XVIII, el género del paisaje inició un paulatino ascenso dentro de la jerarquía de la pintura que siguió verificándose en el transcurso del siglo XIX. Esta dinámica corresponde con el interés de diversos sectores del arte y la ciencia por elaborar un nuevo modelo de comprensión del mundo material (sus manifestaciones concretas) como unidad. Tal cambio, por supuesto, encarnaba una visión ideal que permitiera el nuevo entendimiento: “El ojo libre,

espiritual, que contempla con relación a la unidad, junto a la observación fiel, sencilla, ordenada”.¹ Se hizo evidente superar las limitaciones que la perspectiva imponía a la representación de la naturaleza, por consiguiente, a las interpretaciones derivadas de sus imágenes. El surgimiento de la técnica fotográfica, más que una solución, ofreció pautas para el desarrollo de una observación especializada de la naturaleza.

De forma simultánea, la legitimación de la nueva técnica como productora de paisajes permitió a la fotografía elaborar los primeros signos sobre los cuales articulase un discurso propio: entre ellos, el uso de la iluminación para significar uno o varios elementos destacados de la generalidad de la representación, el balance entre el detalle del referente y el ocultamiento del mismo para dirigir la lectura del espectador o crear una *atmósfera* (una intención o evocación afectiva) determinada, así como la interacción entre lo figurativo y las abstracciones creadas por patrones de luz y sombra. A lo anterior debemos agregar que una convención respecto de las primeras representaciones fotográficas del paisaje fue determinante para su rápida aceptación. Debido a que la producción de una imagen fotográfica es producto de una relación directa con el medio ambiente, ésta fue interpretada como una *muestra* de la naturaleza.

Segunda consideración: el monumento

Tras la presentación del daguerrotipo en la Academia Francesa de Ciencias (1839), el barón Isidore





Compañía Industrial Fotográfica, 3.45. *Chapultepec, ca. 1923*, Ciudad de México, FCNMH / Col. CIF

Taylor, autor de una de las ediciones más importantes de litografía sobre la arquitectura romana y medieval de Francia (*Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*), había sugerido a la Comisión de Monumentos Históricos que aceptara las placas fotográficas para enriquecer su colección de dibujos. La aparición de la nueva técnica coincidió con la defensa que una nueva generación de arquitectos hacía, en la misma Academia, del estudio científico de la Historia como base de un conocimiento arquitectónico objetivo. En consecuencia, la *veracidad* del registro fotográfico respondía a sus inquietudes.

El historiador François Guizot había fundado la Comisión en 1837, lo cual coincidió con la creación del término *patrimonio nacional*. La nueva instancia tenía a su cargo el inventario de los monumentos nacionales y su clasificación, lo cual facilitaba su vigilancia, además de la protección y restauración de los mismos. Una de las tareas primordiales de la Comisión fue la de obtener registros fieles de aquellos edificios cuyo rescate se consideraba primordial. Pero la integración efectiva del registro fotográfico en las actividades de restauración de monumentos históricos sucedería hasta 1851 cuando la propia institución organizara las *Misiones Heliográficas*, debido, en buena medida, al uso corriente de negativos en papel (calotipos) y negativos de cristal.

Para la década de 1860 la fotografía formaba parte esencial del proceso de restauración de monumentos, gracias a la intensa promoción y defensa del arquitecto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, artífice

de las *Misiones*. Si bien la documentación fotográfica tuvo franca convivencia con el dibujo, cumplía funciones bien definidas: registraba el estado original de la construcción previo al rescate, las diferentes etapas del mismo y el aspecto global de la operación a su término. También las impresiones fotográficas proporcionadas eran utilizadas como guías para la reconstrucción de adornos, esculturas y otros detalles del edificio.

Tercera consideración: la visión panorámica

Ante la precisión que ofrecía el registro fotográfico, se desató una actividad febril para obtener vistas panorámicas utilizando la nueva técnica. El objetivo era cubrir la mayor extensión de terreno y facilitar su observación en un soporte bidimensional. Al principio se utilizaban varias placas de daguerrotipo que ordenadas una tras otra permitían reconstruir el paisaje registrado. Se requería una gran precisión y elaborados cálculos para determinar en cuál punto había quedado la placa y dónde comenzaba la siguiente. Para 1845 se había desarrollado la primera cámara de formato panorámico, lo cual permitía obtener un registro continuo pero menos extenso del territorio (aun así, las panorámicas elaboradas a partir de tomas individuales siguieron empleándose). En promedio, estas cámaras rotaban en arco hasta los 120 grados,² lo cual implica una distorsión en la imagen final respecto del emplazamiento de la cámara y su operador.



El efecto óptico desatado por el tipo de registro permitió jugar con la sensación de amplitud y magnificencia, lo cual benefició sobre todo a los proyectos de desarrollo urbano que se convirtieron en el motivo principal del formato panorámico. La alteración fue aprovechada para transmitir una imagen de armonía entre la obra en desarrollo y el entorno inmediato.

Última (aunque provisional) consideración: fantasmas del paraíso

Nuestro fiel lector advertirá cómo la Plaza de la Constitución en el momento de realización de la panorámica es un jardín. Semejante cursilería tiene un trasfondo poderoso. La concepción bucólica del jardín lo figura como regulador de la expansión de la naturaleza, en este caso, conciliada con el desarrollo de la ciudad. Se trata de una *arquitectura de la naturaleza*,³ una resonancia, un espejismo del origen de la Ciudad de México (por lo que hubo de agua y ambición en su principio). Es también un acto de fundar (una vez más) un orden superior, como se puede apreciar en la flamante avenida enmarcada por casas nuevas, comercios y veloces autos. Si estas últimas líneas pueden parecer superficiales, prometo, lector, en una próxima ocasión revelar su hondura y con ello comprender la estructura visual e ideológica que en su aparente sutileza colma la fotografía panorámica tanto como nuestras miradas.

Notas

¹ Citado por Javier Arnaldo en Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, Visor, (La barca de la Medusa), 1992, p. 39.

² Para el caso de las imágenes de la Ciudad de México elaboradas por la CEF, la cámara utilizada alcanzaba una rotación de 180 grados.

³ Esta argumentación sobre el jardín y su relación con la arquitectura es desarrollada por Fabio Morábito en *Los pastores sin ovejas*, México, Conaculta/Ediciones del Equilibrista, (Hora Actual), 1995.



Raúl Estrada Discua (atribuida), *Estructura de una casa de pencas de maguey en construcción en el Valle del Mezquital, ca. 1945*, Hidalgo, FCNMH / 485-38