

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Estudios Mesoamericanos

Óscar Mauricio Medina Sánchez

*La fotografía de la segunda mitad del siglo XIX aplicada a la
arqueología maya: la visión de tres exploradores fotógrafos*



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A Rosa y Miguel
a toda mi familia y a todos los que
me han apoyado. A Orlando y a Ere por haber llegado.*

Quiero agradecer al Dr. Leonardo López Luján por haber dirigido esta investigación. Le agradezco su tiempo empleado en la revisión y corrección, así como sus invaluable aportes y consejos. Agradezco también a la Dra. Deborah Dorotinsky, por sus comentarios y su tiempo brindado, a la Mtra. Lynneth Lowe por su interés, al Mtro. Guillermo Bernal y al Mtro. Roberto Romero por sus comentarios y sus opiniones, así como al Mtro. José Antonio Rodríguez por aclarar aún más mi investigación. A todos ellos muchas gracias.

Mi agradecimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México y en especial al posgrado en Estudios Mesoamericanos de Facultad de Filosofía y Letras.

Índice

Página

INTRODUCCIÓN.....5

CAPÍTULO I.

La segunda mitad del siglo XIX en México: un breve panorama histórico.....7

CAPÍTULO II.

La fotografía y los exploradores del siglo XIX.....22

2.1-El impacto mundial de la fotografía.....25

2.2-El impacto de la fotografía en México.....29

2.3- De algunos exploradores que hicieron uso de la fotografía documental en México.....35

CAPÍTULO III.

Tres exploradores fotógrafos-documentalistas en México

3.1-Teobert Maler.....42

3.2-La labor arqueológica y fotográfica de Maler.....45

3.3-Désiré Charnay.....56

3.4-La labor arqueológica y fotográfica de Charnay.....62

3.5-Augustus Le Plongeon.....74

3.6-La labor arqueológica y fotográfica de Le Plonegon.....78

CAPÍTULO IV.

La labor fotográfica de Teobert Maler, Désiré Charnay y Augustus Le Plongeon durante la segunda mitad del siglo XIX: un acercamiento a través del contexto ideológico.

4.1-Sobre la técnica fotográfica que utilizaron en México.....	89
4.2--Las obras visuales vistas a través del contexto ideológico.....	96
4.3- Teobert Maler en Chichén Itzá.....	100
4.4-Désiré Charnay y Chichén Itzá.....	106
4.5- Chichén Itzá y Augustus Le Plongeon.....	112
A manera de confrontación.....	118
Conclusiones.....	122
Bibliografía.....	125

Introducción

A lo largo de la historia, las sociedades prehispánicas han sido objeto de varios estudios por parte de extranjeros interesados en el pasado prehispánico. Exploradores de distintas nacionalidades se han dado cita en México para llevar a cabo sus investigaciones, fundamentalmente, franceses, italianos, estadounidenses, alemanes e ingleses, sin dejar a un lado otras nacionalidades. Los exploradores mostraron un gran interés durante el siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad, ya que fue en aquel periodo cuando la arqueología mexicana comenzó a transformarse en una disciplina científica, dando resultados que ayudarían a comprender una valiosa parte de la historia de nuestro país. Cabe destacar que no sólo los extranjeros se interesaron en los sitios arqueológicos de México, sino también los propios mexicanos, quienes dejaron plasmada una marca indeleble en el ámbito de la investigación arqueológica e histórica, destacando particularmente Alfredo Chavero y Manuel Orozco y Berra. Este último logró recopilar una gran cantidad de datos dispersos para escribir los cuatro volúmenes de su *Historia Antigua de México* en 1880 (véase Bernal: 1979). Y el primero colaboró en la publicación en 1883 de *México a través de los siglos*, obra en la que incluyó su "Historia antigua y de la Conquista". El volumen de 926 páginas recoge lo que se sabía hasta entonces sobre el tema, y es interpretado por el autor desde un punto de vista indigenista. Hay que recordar que en aquellos años la arqueología se encontraba en ciernes como una verdadera ciencia en México, por lo que sería injusto juzgar la obra de Chavero a la luz de los conocimientos actuales.

Las distintas tendencias del pensamiento europeo, a la par de los impulsos de modernidad y progreso llegaron a nuestro país junto con los exploradores; ellos fueron los que trajeron consigo ciertos principios teórico-metodológicos que forjaron un nuevo enfoque en cuanto al acercamiento y estudio de los sitios arqueológicos. Fueron también quienes iniciaron el desarrollo de la tradición arqueológica mexicana y quienes dieron la pauta para que esta disciplina se

intensificara y profesionalizara. Anteriormente la labor arqueológica en este país se limitaba a la elaboración de discursos que a menudo estaban más ligados a la imaginación que a la realidad. Me parece que uno de los más valiosos aportes de los exploradores de la segunda mitad del siglo XIX, es, sin lugar a dudas, el registro arqueológico por medio de la fotografía. El uso de aquel novedoso artilugio óptico en cada expedición hizo que los sitios arqueológicos, la vida cotidiana y los eventos trascendentes de una sociedad, se divulgaran, de alguna manera, más fehacientemente a gran parte del mundo. Gracias a la fotografía, México pudo ser conocido y reconocido como un territorio vasto para cualquier ámbito de investigación, ya fuese biológico, geográfico, arqueológico, antropológico, social o político. Aunque las imágenes capturadas se convirtieron posteriormente en documentos históricos, hasta ahora pocos se han detenido a analizarlas como el resultado de un interés particular encaminado a satisfacer las necesidades académicas o personales de algunos exploradores.

En lo particular, es importante entender que, si bien la fotografía fue capaz de capturar una realidad para convertirla en un dato concreto, ésta no transmitía otra información que la visual si no se llegaba a entrelazar con un contexto histórico bien determinado; sólo así podía servir para comprender de mejor manera una realidad que había sido capturada. En este caso en particular, el interés es dar respuesta a la interpretación de estos contextos, concretamente arqueológicos, que fueron entrelazados con las imágenes de tres exploradores. Entre las dudas a responder en este proyecto se encuentran dos fundamentales: ¿Bajo qué intereses exploradores como Teobert Maler, Désiré Charnay y Augustus Le Plongeon interpretaron sus fotografías para apoyar argumentos científicos acerca de los distintos sitios de lo que hoy llamamos Mesoamérica? ¿Fue la fotografía un elemento básico para su interpretación o sólo sirvió como un elemento informativo y visual?

Para dar respuesta a estas incógnitas partiré de un breve recuento histórico del México decimonónico, donde se apreciarán las condiciones económicas, políticas y sociales que vivía el país. Posteriormente comentaré cómo estos ámbitos dieron pauta a que los extranjeros se dieran cita argumentando sus propios intereses culturales, comerciales, políticos, de dominio y científicos, entre otros. En este caso me remitiré al interés de Teobert Maler, Désiré Charnay y Augustus LePlongeon por los distintos sitios arqueológicos del área maya.

Para conocer la obra fotográfica y arqueológica de estos exploradores, abordaré los aspectos biográficos de cada uno, lo cual nos brindara un punto de partida hacia la realización de un análisis comparativo de cada explorador en lo que se refiere a su obra fotográfica, concretamente la que realizaron en el área de Chichén Itzá. Apoyándome en los aspectos biográficos de Maler, Charnay y LePlongeon, intentaré realizar un análisis a través del contexto ideológico, un término que propongo para llevar a cabo no sólo una comparación en cuanto a la técnica empleada por cada uno de ellos, sino un análisis en donde se puedan observar, a través de sus fotografías y escritos, los diversos intereses de estos exploradores en México.

Después de haber realizado este análisis comparativo me remitiré a comentar los aportes de cada explorador en la arqueología mexicana, es decir, su valor histórico como arqueólogos y fotógrafos-documentalistas en la segunda mitad del siglo XIX en México, lo cual se discutirá en las conclusiones de esta tesis.

CAPITULO I

La segunda mitad del siglo XIX en México: un breve panorama histórico

La segunda mitad del siglo XIX significó para México una secuencia de modificaciones radicales. Fue en ese periodo cuando se dieron lugar continuos y complejos acontecimientos que desembocaron en una nueva organización social, política y económica. En otras palabras, se trató de una centuria en la que México fue integrándose como nación.

En lo que respecta al ámbito social, desde los inicios del siglo XIX, México presentaba una estructura que venía perfilándose desde el siglo XVI. Existía una mayoría indígena, resto del mundo prehispánico, que se encontraba prácticamente fuera del ámbito cultural que España había construido en América. Su participación en la vida económica y política estaba restringida. Vistos como seres económicamente activos, los indígenas participaban en el proceso productivo “a través del trabajo de servidumbre o del sistema de producción comunitario” (Matute 1973: 33). En el terreno espiritual, se trataba de un grupo que había sido evangelizado y que adoptó, de manera obligatoria, el catolicismo como religión. Es bien sabido que sobre estas bases, los indígenas de la segunda mitad del siglo XIX, sincretizaron elementos de la iglesia cristiana y los restos de su antigua religión prehispánica.

No sólo los españoles se dieron cita en éstas tierras. Por necesidades económicas sustanciales importaron africanos y asiáticos, los cuales, al llegar a la llamada Nueva España, se fueron mezclando con la población local, dando lugar a las distintas castas. Por otro lado, el mestizaje clásico, es decir, la mezcla hispano-indígena, formó un sector amplio de población, pero aún no tan grande como para superar numéricamente a la población indígena. Los europeos, por su parte, se encontraban divididos en dos grandes grupos: el peninsular y el criollo. Resulta

interesante saber que la categoría racial original del “criollo” para identificar al español americano, adquirió a lo largo de los siglos distintas connotaciones culturales, ideológicas y políticas. El criollo asumiría entonces para él todo lo americano y lo opondría a lo español. El criollo, dueño de sí, desearía también serlo de su país; querrá ser el heredero autorizado de un pasado que hasta la fecha nunca había sido valorado. Aunque la labor fuese casi imposible, las poblaciones criolla e indígena mostrarían que contaban con todas las características necesarias para llevar a cabo dicha tarea. A la par del inicio del siglo XIX se dio también el ímpetu formativo en el imaginario colectivo criollo-indígena.

En primera instancia, México tenía que progresar económicamente para procurar el beneficio de sus habitantes y así lograr una verdadera independencia; sin embargo, la realidad fue muy dura y frustró los propósitos de los dos grandes grupos políticos existentes durante el siglo XIX: conservadores y liberales. En esos momentos: “Era claro que México carecía de todo, la inestabilidad política y la amenaza exterior no eran precisamente los mejores factores para contribuir a la producción y, si eso fuera poco, la misma situación estructural legada por la Colonia, restaba fuerzas al arranque” (Matute 1973: 35).

El conflicto produjo que México iniciara su vida independiente de manera errática. La sociedad tuvo la necesidad obligada de modernizarse y, en el aspecto económico, aquello era fundamental. Los capitalistas del México de entonces no podían hacer que, por ejemplo, la agricultura y la minería -fuentes tradicionales de riqueza- catapultaran a aquella economía en ciernes. Ante estas circunstancias, los hombres del poder, de corte conservador, emplearon ciertas estrategias para impulsar económicamente al país y con ello tener un cierto nivel de competencia con la economía europea. Personajes como Lucas Alamán y Esteban de Antuñano crearon en 1830 el Banco de Avío, mediante el cual el Estado auxiliaba a los capitalistas locales en la inversión para la industria textil. Así se comenzaron a producir paños, casimires y diversos tejidos de lana, además de la seda. Tiempo

después, la situación económica de México mejoraría gracias a los grandes comercios que fundaban los inmigrantes europeos llegados al país por diferentes causas. Por ejemplo, se incrementaron las fábricas de calzado, las tiendas de moda, las boticas, las sombrererías, etcétera. Evidentemente la solución a los problemas existentes en el país no recaía sólo en el ámbito económico.

En 1864 se creó el *London Bank of Mexico and South America*, institución que consideró las condiciones locales suficientemente estables como para abrir una sucursal en la ciudad de México. También fue de suma importancia la construcción de la línea del ferrocarril de Veracruz a la Ciudad de México, pasando por la ciudad industrial de Orizaba y con ramal a Puebla. Antonio Escandón, un empresario mexicano que había integrado diligencias modernas en la ruta Veracruz-Puebla-México, recibió en 1861 la concesión para el ferrocarril; sin embargo, debido a los constantes disturbios, sólo se completaron tramos que resultaron ser insignificantes. Escandón logró interesar a una empresa británica en el proyecto; se formó entonces en Londres en 1862, una compañía a la que se transfirió la concesión de Escandón dos años después, de ésta solo retendría una minoría de acciones. El trabajo continuó y para 1867 casi la mitad del trazo de 424 kilómetros estaba completa.

La vida social y la economía en México mejoro a la par de que la influencia y la presencia extranjera se hacía presente. La dinámica económica cambió de tal manera que fueron estos grupos exógenos, ingleses, alemanes y españoles, los que impulsaron la evolución de una nueva era en la economía mexicana. Es cierto que la economía nacional tenía por ello un horizonte más prometedor; pero también existían agudos problemas que no dejaban al país arrancar como debía. Por ejemplo, “los ejidos”, amplios terrenos en donde no se cultivaba y que resultaban muy útiles para la producción agrícola y ganadera, impedían el aprovechamiento y la explotación de recursos indispensables para el consumo. La “Ley Lerdo” y la desamortización de los bienes eclesiásticos hicieron que la producción agrícola y la

ganadera decrecieran y pasaran a ser una actividad hasta cierto punto secundaria ante las inversiones extranjeras. Jean Bazant asegura que la agricultura durante la segunda mitad del siglo XIX “era una tarea llevada a cabo por aquellos que aún, indirecta o directamente, se negaban a ver sobre ellos la ola del inminente *progreso* que se les mostraba” (1982: 65).

Ya para la segunda mitad del siglo XIX, México se encontraba permeado por la presencia extranjera, sobre todo la francesa. De hecho, se habla de cierto “afrancesamiento cultural” (véase Siller, 1998) a lo largo de gran parte del país, pero en particular, en la ciudad de México, ya que fue allí donde se establecieron la mayoría de los negocios de extranjeros, para poder distribuir sus productos a casi todas las provincias. Los comercios franceses fueron un fenómeno activo que impregnó a la gran mayoría de la sociedad local, una sociedad vulnerable en todo sentido, envuelta de manera precipitada por aquella nueva ola de auge económico europeo, que hacía a un lado al campo y ponía especial énfasis en otra clase de comercio. Todo ello mostraba un cambio de actitud para algunos de los mexicanos, una nueva perspectiva social que iría propiciando el desarrollo económico, político y cultural. Algunos de los extranjeros que se instalaron aquí, lo hicieron para fundar comercios, intervenir en la política o simplemente para buscar un nuevo futuro. Esto hizo que se suscitara un reacomodo político, social y, por supuesto, económico. Hay que puntualizar que cada uno de los extranjeros que inmigraron, ayudaron a la integración de una sensibilidad cultural mexicana. Independientemente de que hayan invertido de manera indirecta en el desarrollo económico del país, también comenzaron actividades comerciales que han perdurado hasta nuestros días, como por ejemplo, las grandes tiendas de ropa, los restaurantes, las joyerías y establecimientos especializados como farmacias y zapaterías, entre otros.

Sin embargo, la economía mexicana durante la segunda mitad del siglo XIX aún no se encontraba del todo estabilizada, debido, sobre todo, a los problemas de una nación en plena formación. Considero que uno de los acontecimientos que

marcaron el devenir político en México fue la intervención francesa; no obstante, se debe enfatizar la turbulenta situación política que la nación venía experimentando, pues atravesó por la anarquía y la desestabilización para concluir en una dictadura. El aspecto político era para entonces uno de los factores que imperaba y preocupaba mayormente. Tales problemas llevarían a México a una enorme desestabilización que acarrearía distintas formas de gobierno. Para esos momentos, México había pasado ya por el proceso de Independencia (1821), por la pérdida de casi la mitad de su territorio (1848) y, para la segunda mitad del XIX, se encontraba inmerso en una tremenda lucha por el poder político interno. Los dos principales bandos no dejaban de mostrar sus intereses por alcanzarlo: los “conservadores” que apoyaban al imperio de Napoleón III y los “liberales” encabezados por Benito Juárez, en cuyas manos estuvo el poder de expulsar posteriormente al régimen impuesto desde Francia.

México necesitaba urgentemente organizar su política interna para poder estabilizar de manera formal su economía así como su vida social, además, realizar, de manera radical, un reacomodo para enfrentar el nuevo devenir del país. Para ello tuvo que enfrentar también las presiones culturales, económicas y políticas de todas aquellas naciones extranjeras que lo miraban con intereses intervencionistas, entre ellas España, Gran Bretaña, Francia y los Estados Unidos. Entre los acuerdos que se llevaron a cabo y que ayudaron a este reacomodo, se encuentra la promulgación de la Constitución de 1857, Carta Magna en la cual se formaliza la separación definitiva de la Iglesia y el Estado, lo que daría pie a que finalmente el gobierno liberal entendiera que tenía que modernizar al país, y que para ello tenía que reducir las instituciones eclesiásticas a lo puramente espiritual. El clero, por supuesto, no estaba de acuerdo, pero “la gran sorpresa fue dada por Maximiliano, importado por los conservadores, que legisló de acuerdo con la perspectiva liberal: nacionalizando los bienes de la Iglesia” (Matute, 1984: 37). Muy en el fondo, lo que deseaba Napoleón III era tener un régimen estable en México, de acuerdo con la tendencia que existía en su país, y esperaba que la confiscación

de los bienes eclesiásticos daría origen a una clase media numerosa, y con ello, a una situación estable.

Además de la Constitución de 1857, cuya aplicación verdadera se reflejó en las Leyes de Juárez (1885) así como en la Ley Lerdo (véase Díaz 1988: 254), hubo otros acontecimientos históricos que estabilizaron e incluso desestabilizaron al país. En 1860 tuvo lugar una guerra civil entre grupos de “liberales” y “conservadores”. Al año siguiente, como consecuencia, el gobierno de Benito Juárez suspendió el pago de la deuda externa contraída por el depuesto presidente Miguel Miramón. Gran Bretaña, España y Francia ocuparon conjuntamente Veracruz, con el propósito de proteger sus inversiones ante la perenne incertidumbre política, pues quienes habían emigrado a Europa, se quejaron de que “el país estaba manejado por una gavilla de indeseables” (Bosch, 1993: 127).

Esa fue la opinión de algunos conservadores de arraigado corte católico que coincidieron en que sólo una monarquía fuerte podía salvar a la Iglesia y restaurar el orden en México. Fue entonces cuando Napoleón III tomó las riendas en el asunto e intervino, mandando a México en 1864 al príncipe Maximiliano de Habsburgo, anterior virrey de Lombardía, a establecer un régimen republicano¹. No es de extrañar que los conservadores que apoyaban esta intervención se aferraban a una última esperanza: participar en el intento de formar una nación capaz de competir con el mundo y “conquistar a México por la fuerza, cualesquiera que fueran los pretextos y las razones o motivos reconocidos” (Bazant 1982: 85). Como consecuencia, hubo una intervención en el año de 1862 por parte de los franceses, pero los ejércitos mexicanos que se encontraban bajo las órdenes del general Ignacio Zaragoza rechazaron al enemigo en la batalla de Puebla del 5 de mayo de 1862. Por primera vez en muchos años, México experimentó el regocijo

¹ Por cierto, en esta intervención vendría el explorador austriaco Teobert Maler como cadete de la Primera Compañía de Pioneros Voluntarios en la fragata austriaca *Bolivian*.

de la victoria, y Benito Juárez y la causa liberal fueron identificados con la nación y su independencia. De allí en adelante:

Los ejércitos invasores tuvieron libertad de extender la ocupación a otras partes del país. Pero la defensa de la ciudad mostró al mundo que México se oponía a la invasión extranjera y que el espíritu de resistencia estaba vivo. Era esto lo que al final fue más importante que todas las victorias militares de los franceses (Bazant 1982: 87).

Era ésta una etapa en que Benito Juárez, en compañía de un grupo de liberales que conformaban una gran parte de la sociedad mexicana, luchaba en contra de los conservadores y la intervención extranjera. Sin embargo, algunos de ellos no estaban del todo en contra de su presencia, ya que “los liberales mexicanos de la época tenían predilección por todo lo francés” (Bosch 1993: 37), y para ellos Francia era sinónimo de desarrollo, del progreso con el que México siempre había soñado.

Después de varios intentos, Maximiliano de Habsburgo y la emperatriz Carlota entraron a la ciudad de México en 1864 para intentar establecer el régimen ordenado por Napoleón III.

El príncipe, sin otra elección, aún se preguntaría:

De una corona con el señuelo seducirme quieren, y con locas quimeras deslumbrarme. ¿Mas habré de escuchar de las sirenas el canto engañoso? Ay de quien fía en sus falsas promesas tentadoras. Me habláis de cetro, de poder, de trono y descorréis ante mi vista el velo de un porvenir sin límites. ¿Seguiros debo, allende las olas del océano? (Aguilar 2001: 13).

Maximiliano llegó respaldado por las bayonetas a cargo de los mariscales Bazaine y MacMahon (el segundo, encargado de la Tercera República) con la finalidad de forjar en México una verdadera reestructuración. Sin notar, por supuesto, que los problemas internos eran mucho mayores que las soluciones que ofrecía políticamente el príncipe, ya que una de sus ofertas era mantener las instituciones liberales y la monarquía constitucional, algo que de alguna forma logró. El descontento de los Estados Unidos ante esta intervención no se hizo esperar y tampoco despertó buenos sentimientos entre los grupos liberales. Una vez en el norte, los seguidores del presidente Benito Juárez se organizaron de tal manera que curiosamente iban “encontrando armas y municiones en las orillas del Río Grande, entre Texas y México, sospechosamente “extraviadas” por el ejército de los Estados Unidos” (Cole 1991: 147). Así fue como Juárez y sus seguidores iban consiguiendo una victoria tras otra en casi todo el país. Napoleón III, al darse cuenta de lo grave de esta situación, tuvo que retirarle el apoyo a Maximiliano, quien seguía creyendo que tenía al pueblo mexicano de su parte. A decir verdad, el retiro del apoyo militar de Napoleón III a México no se debía a las dificultades económicas, sino más bien a las políticas, ya que Estados Unidos había marcado su distancia en espera de alguna violación a su Doctrina Monroe, para actuar de manera inmediata. En 1866, cuando la situación militar se volvió adversa contra el imperio, los hacendados recordaron que el gobierno de Juárez nunca interfirió con sus peones y sus tierras. Por lo tanto, Maximiliano también fue abandonado por los pocos conservadores que aún quedaban y por los dueños de gran parte de los terrenos de cultivo.

El ejército liberal se fortalecía a medida que el francés salía del país y el régimen de Maximiliano se restringía al centro del país. El cerco se cerraba cada vez más y los liberales se acercaban rápidamente al altiplano. Mientras que un batallón al mando del aún joven coronel Porfirio Díaz se dirigía hacia Puebla, otro, el del norte, iba hacia Querétaro: “Aquí fue donde Maximiliano decidió llevar a cabo la que había de ser su última resistencia” (Bazant 1982: 85). Maximiliano fue

entonces derrotado, capturado y hecho prisionero, juzgado por un tribunal militar y finalmente ejecutado el 19 de junio de 1867 en el Cerro de las Campanas, en Querétaro. La ejecución suscitó considerables críticas en Europa, donde se esperaba que se le perdonaría la vida. En realidad, la ejecución de Maximiliano significaba una advertencia a otros países para que no invadieran o intentaran conquistar México, hecho que resultó realmente efectivo.

Para finales de 1867 se restableció el orden. La victoria por parte del ejército liberal fue completa. México tenía ahora un gobierno republicano encabezado por Benito Juárez. Era un país que había logrado demostrar al mundo su independencia: “El partido liberal había liquidado a su antiguo enemigo, el conservadurismo, incluso cuando apareció con el disfraz de la monarquía” (Bazant 1982: 136). Era momento de crear una nación estable social y económicamente bajo el resguardo de una política acorde con las circunstancias. Después de la derrota del Imperio francés, los republicanos que habían admirado tanto la democracia y la libertad de Gran Bretaña y Francia, experimentaron un profundo resentimiento contra Europa occidental.

El orgullo nacional hizo que Juárez rompiera relaciones diplomáticas con estos dos países y se dispuso a poner en alto el reconocimiento del poder político liberal, sobre todo en los Estados Unidos. Intentó darle a la nación un nuevo y renovado impulso al desarrollo económico para pacificar al país, por lo que buscó su reelección en 1865, después de terminar su periodo de cuatro años. En esos momentos apareció un nuevo candidato militar para la presidencia, más joven y con mayores intereses: el general Porfirio Díaz, pero, “la popularidad de Juárez era tan abrumadora que recibió 7, 422 votos contra 2, 709 votos a favor de Díaz en las elecciones de 1867” (Bazant, 1982: 87). Después de casi quince años en el poder, Benito Juárez murió en 1872². La silla presidencial pasó a Sebastián Lerdo de Tejada, quien había sido anteriormente presidente de la Suprema Corte de Justicia,

² Un año antes de la llegada a México del estadounidense Augustus Le Plongeon, explorador y fotógrafo.

y como tal tenía derecho constitucional a la sucesión. No fue hasta 1876 que el general Porfirio Díaz tomó el poder político; un poder que no abandonaría hasta pasados treinta años, haciendo un país sumamente distinto a aquel por el cual por había luchado Benito Juárez.

El porfiriato es una etapa importante para este panorama histórico, ya que sin ella no podríamos entender la continuidad social, económica y política que tuvo el país a lo largo de la última etapa del siglo XIX. Antes de que Porfirio Díaz se postulara como candidato a la presidencia, era conocido como héroe nacional, pues se había enfrentado en Puebla al ejército francés y había liberado a la capital de la República del poder de los galos. Díaz mantuvo firmes los conceptos que ayudaron a llevar al país a la reconciliación con la Iglesia y, si Juárez tenía la idea de una coexistencia pacífica con ésta, con Porfirio Díaz era todavía más clara esta intención.

Desde el inicio de su gobierno, los Estados Unidos demostraron su deseo de invertir y establecer negocios en México. Para contrarrestar posibles presiones norteamericanas, Díaz reestableció las relaciones diplomáticas con Francia en 1880. Un año después, un nuevo banco (el segundo del país hasta esas fechas) se fundó en la Ciudad de México, bajo los auspicios de Francia, convirtiéndose en el Banco Nacional. Paralelamente, Díaz hizo pactos con la Gran Bretaña respecto a sus deudas y negoció un nuevo préstamo con Europa occidental.

Evidentemente, los eventos políticos y económicos que sucedieron fueron vistos como un proceso necesario para construir los cimientos de una nación. Fueron estos acontecimientos los que marcaron un parteaguas en la historia nacional del siglo XIX, y en consecuencia, en el ámbito de la arqueología mexicana. Las desventajas que tuvo México ante su contraparte extranjera, sea francesa, inglesa, española o estadounidense, se vieron reflejadas en la conceptualización de su tradición arqueológica. Los distintos aspectos que marcaron el rumbo de la arqueología local durante este periodo fueron fundamentales para su desarrollo y evolución. En primera instancia, el contexto político del país engendró un nuevo

concepto, el de “nacionalismo”, que en pleno siglo XIX se presentó como “una mezcla de patriotismo criollo, neoaztequismo, antihispanismo y antiimperialismo” (Bosch 1993: 62). Este nacionalismo estaba ligado a una búsqueda de costumbres, tipos humanos, paisajes y expresiones artísticas y literarias con las que se pretendía identificar lo propio de una cultura que ya no era ni indígena ni española, aunque tampoco tenía un rostro netamente mestizo. La finalidad del “nacionalismo” no era otra que mostrar una identidad; era la búsqueda de un sentimiento que con frecuencia chocaba con las ideas culturales europeas. Este mismo concepto se implantó también en nuestra arqueología con la promulgación de las leyes a la protección del patrimonio arqueológico (véase Díaz y de Ovando 1990). En otras palabras, fue necesaria la presencia extranjera para que los mexicanos revaloraran un pasado en el cual cimentar un futuro incierto y un presente en plena formación.

Por otro lado, en México la corriente positivista encontraría a un muy valioso representante como Gabino Barreda, discípulo directo del filósofo francés Auguste Comte. Esta corriente intelectual fue imitada por muchos de los mexicanos, y “serviría para resolver una serie de problemas sociales y políticos del periodo, y no simplemente para ser discutida teóricamente” (Zea 1968: 37). El positivismo fue parte importante para el desarrollo cultural. Gracias a esta corriente, por ejemplo, pudieron crearse instituciones de índole científico como el Instituto de Ciencias y Artes. Se reabrieron escuelas como la Academia de San Carlos que anteriormente había pasado por un periodo oscuro y poco productivo, y también el Museo Nacional, que fue reinaugurado por Maximiliano en 1866.

En el contexto de esta misma corriente de pensamiento, México fue objeto de observaciones hechas por exploradores extranjeros interesados en el funcionamiento de las sociedades autóctonas. Algunas de ellas contribuyeron a vislumbrar nuevas ciencias, en donde el hombre constituiría el punto nodal, como lo es el caso de la arqueología y de la antropología en general, aunque también se manifestaron toda clase de movimientos culturales que abarcaban desde la literatura y la pintura hasta la arquitectura. Algo importante es que a partir de la

segunda mitad del siglo XIX y con la corriente positivista, se comenzó a hacer una arqueología distinta a la que años anteriores se había realizado, es decir, con un carácter más científico. En efecto, en los inicios del siglo XIX la arqueología se había realizado de manera poco profesional por personajes dedicados mayormente al coleccionismo; es decir, la disciplina aún no era concebida como una verdadera ciencia. Ignacio Bernal comenta que en la arqueología de principios del siglo XIX: “lo importante seguían siendo los objetos y no la solución de problemas o la contestación a preguntas con valor histórico” (1979: 117).

Afortunadamente para la segunda mitad, la tarea de la arqueología llegó a ser tan indispensable que los mexicanos se sirvieron de ella para aclarar no sólo su pertenencia a ese pasado, sino también para reconocerse en él como herederos milenarios. En esta etapa también se promulgaron leyes para el cuidado del patrimonio y se gestaron distintas técnicas de investigación, como la fotografía, para abordar de otra manera el pasado material. En buena medida esto se llevó a cabo gracias al estímulo del extranjero, el cual, entre otras cosas, “hizo que se detonaran los trámites institucionales para la conservación y legislación del patrimonio arqueológico” (Díaz y de Ovando 1990: 24). Es este el momento cuando el proceso de investigación cambió para transformarse en una ciencia, donde los arqueólogos mexicanos tomaron e imitaron las distintas técnicas y métodos traídos por los extranjeros con la finalidad de darle a la arqueología un peso más científicista que coleccionista. Sin embargo, puede decirse que la arqueología, así como toda la cultura nacional, se desarrolló condicionada por las difíciles circunstancias que atravesaba el país y también por las tendencias europeas que se manifestaban en todos aspectos como, por ejemplo, en la literatura, primero en forma de neoclasicismo y luego en una especie de academicismo que dio paso al modernismo. En este sentido, deben subrayarse los esfuerzos de los escritores liberales que lograron forjar una literatura independiente respecto a los modelos castellanos. Uno de los principales protagonistas en este orden literario fue Ignacio Manuel Altamirano. Los escritores, y todos aquellos personajes importantes en la

política y con un alto nivel intelectual, jugaron un gran papel no sólo en la evolución cultural, sino en la organización del sistema educativo, tarea particular de José María Luis Mora y Valentín Gómez Farías, quienes consideraron como un obstáculo la antigua Real y Pontificia Universidad y la suprimieron, sustituyéndola por un sistema de instrucción cuyo centro habría de ser la Escuela Nacional Preparatoria, organizada ésta por Gabino Barreda.

En suma, este periodo vivió un proceso de reacomodo social, económico y político, en donde las tendencias del pensamiento europeo marcaban la pauta para tratar de resolver aquellos problemas internos de índole científico y cultural de los que adolecía el país. Sin duda, los factores económicos y políticos, dan cuenta del gran abanico de eventos y situaciones que debió sortear un país vulnerable aún a las intervenciones extranjeras.

México, inmerso en disputas internas encontraba en la presencia extranjera el claro ejemplo de lo que significaba el desarrollo. La cultura y el auge económico eran aspectos que necesitaba el país para comenzar a generar nuevas tendencias de pensamiento en una sociedad carente entonces de una identidad propia. Sin embargo, estos aspectos eran muy distintos en comparación con la concepción que tenían los liberales mexicanos, ya que para ellos Europa se convirtió en una cultura que aún había que asimilar. Para la segunda mitad del siglo, esta nueva adopción económica e ideológica posibilitó a Francia la facilidad de jugar en México un papel protagónico en casi todos los ámbitos culturales. En lo que respecta a la arqueología, la modernidad técnica y metodológica se dieron gracias a esta presencia extranjera, sin hacer de lado al positivismo, corriente de pensamiento que fomentó un trabajo de investigación más productivo y profesional en los distintos sitios arqueológicos.

Para intereses de esta investigación, es necesario reflexionar sobre aquellos exploradores-fotógrafos que se enfrentaron a este contexto mexicano, y que pese a las complicadas circunstancias políticas, económicas y sociales que vivía el país, se dieron a la tarea de documentar algunos de los sitios arqueológicos más importantes; habrá que preguntarse cómo y de qué manera estos exploradores influyeron en la tradición arqueológica local y cuáles fueron sus aportes y sus ideologías, así como también conocer sus ventajas técnicas y metodológicas que los distinguieron de los demás.

CAPITULO II

La fotografía y los exploradores del siglo XIX

Una de las técnicas que revolucionaron la segunda mitad del siglo XIX en Europa y el mundo fue la fotografía. A finales del siglo XVIII se comenzaron a investigar cuestiones como la sensibilidad de la luz en las sales de plata, una mezcla de nitrato de plata o cloruro de plata que a principios del siglo XIX funcionó para que se imprimieran por contacto vegetales y toda clase de objetos dispuestos directamente en una hoja de papel igualmente sensibilizada. Al iniciarse el siglo XIX, el uso de la química y de la óptica posibilitaban la retención imágenes. El inglés Thomas Wedgwood publicó en 1802 un tratado sobre la manera de “dibujar” sombras o siluetas sobre una superficie cubierta de nitrato de plata, aunque no logró fijarlas. Para 1827 el francés Joseph Nicéphore Niépce logró retenerlas, lo que desde 1816 perseguían Sir John Herschel y William Henry Fox Talbot en Inglaterra, Hyppolite Bayard en París y José Manuel Herrera del Colegio de Minería de la Ciudad de México, entre otros, desconocidos y olvidados por la historia de la fotografía. No fue sino hasta el 19 de agosto de 1839 cuando, durante una sesión de la Academia de Ciencias de París, el astrónomo y físico Louis-François Arago presentó ante el público un nuevo procedimiento para reproducir en un lapso de treinta minutos, de manera mecánica y sin ninguna intervención manual, las imágenes que se formaban en una cámara oscura. Según Arago, las imágenes realizadas de esta manera contaban con una prodigiosa fineza “que ningún dibujante sabría igualar” (Bajac 2001: 14). Arago exhortó al Estado francés para que inmediatamente adquiriera y patentara aquel invento creado por Jacques Louis Mandé Daguerre, un hombre que utilizaba su aparato, bautizado por él como “daguerrotipo”, para dar espectáculos de juegos de luz en la ciudad de París.

Acerca de la fabricación de aquel aparato, se creía que era la propia naturaleza la que se podía reproducir a ella misma, sin ninguna intervención de la mano humana; pero, para mediados de ese mismo siglo, los avances en la química, la física y la óptica permitieron que el daguerrotipo fuera reconocido como un producto del progreso científico europeo. Sin embargo, como he mencionado, muchos años antes ya varios científicos habían intentado crear una técnica para capturar por medio de la luz imágenes diversas.

Después de varios intentos fue Daguerre quien encontró el proceso para llevarlo a cabo y comenzó a utilizar una placa de cuero sensibilizado con asfalto y aceite de espliego que expuesta en la cámara negra u oscura podía revelarse con los vapores de mercurio, dando como resultado una imagen de gran nitidez en la que podían observarse diversos detalles del objeto capturado. Es éste el aparato que presentó Arago ante la Academia de Ciencias de París en 1839; un año después Daguerre perfeccionaría su invento y utilizaría una placa metálica en lugar de la placa de cuero y vapores de yodo en lugar del mercurio.

Fue tal el impacto de esta invención, que el daguerrotipo cobró fama muy pronto en toda Europa y cautivó inmediatamente el dominio público, evidentemente surgieron científicos en varias partes del globo que reclamaban el mérito de la invención, ya que, utilizando otros medios, habían logrado lo mismo que Daguerre, por ejemplo el funcionario Bayard en Francia, y en Inglaterra, el sabio Talbot, quienes habían encontrado un procedimiento de fotografía sobre papel, el primero a base de yoduro de plata y el segundo a base de cloruro. Sin embargo, sería Daguerre quien se convertiría en el “inventor”, por ello, en 1840 el gobierno francés, a través del ministro de la Instrucción Pública, adquirió de éste los derechos y todos los secretos del procedimiento fotográfico, a cambio de una pensión anual de 6,000 francos que recibiría por su gran aporte a la ciencia. Ese mismo año ya podían observarse los daguerrotipos en las tiendas de París, un aparato caro y exclusivo para los ricos de la época, ellos fueron en un principio

quienes adquirieron el daguerrotipo para comenzar a capturar imágenes por todos lados; a los burgueses del momento se les podía ver haciendo uso de este aparato enfrente de los monumentos históricos, en los mercados, en las calles y hasta en los balcones de sus casas, intentando acercarse aún más a lo que nuestro sentido común establece como realidad.

¡Cómo se iba a enriquecer la arqueología gracias a la nueva técnica! Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Memphis, de Karnak, etc., se necesitarían veintenas de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podría llevar a buen fin ese trabajo inmenso (Freund 2004: 28)

A manera de reflexión, cabe destacar que si bien la aparición del daguerrotipo fue muy importante y deslumbró al mundo entero con sus avances, “inventar” la fotografía no fue descubrir los medios de reproducir las imágenes, cosa que, como ya he mencionado, varios ya habían realizado; sino, la verdadera relevancia de este invento fue haber encontrado la manera de retener las imágenes, fijarlas y volverlas perennes (véase Debroyse 2005: 35).

El impacto mundial de la fotografía

La increíble rapidez con la que se difundió esta innovación técnica subraya la fascinación con la que fue recibida; en varias partes de Europa surgió la crítica y hasta la burla, ya que aparentemente capturar las imágenes de esta manera representaba una inutilidad debido a los elevados costos. De hecho, se llegó a identificar esta técnica con una mera curiosidad, es decir, una moda aristocrática similar a tantas otras de las llamadas “novedades de París” (Debroise 1989: 22-23). Esto es comprensible, ya que si bien el nuevo invento había despertado la atención y el interés de casi todos los medios sociales; su imperfección técnica y los extraordinarios gastos que requería sólo la hacían accesible, de momento, a la burguesía acomodada. En un principio el procedimiento fotográfico que había aportado Daguerre a la ciencia, resultaba bastante incómodo. En primer lugar la placa metálica, sensibilizada a la luz, no podía utilizarse sin una previa exposición a vapores de yodo y, la dificultad principal consistía en que no se podía preparar la placa más que poco antes de usarla y había que revelarla rápidamente después de su exposición a la luz solar. Si se trataba, por ejemplo, de capturar paisajes, había que llevar grandes tiendas y laboratorios ambulantes, pues todos los preparativos químicos tenían que hacerse *in situ*. Y si se trataba de retratos, seguramente la prolongada duración de la pose (de 30 a 45 minutos, según Daguerre) era un calvario para quien pretendía eternizarse en una imagen: las gotas de sudor deslizándose por la frente y las mejillas, dejando en el rostro empolvado de la persona las huellas muy poco agradables a la vista, eran muy a menudo aspectos que no podían evitarse, y por supuesto que “esos y otros rastros se reflejaban fielmente en la imagen...” (Freund 2004: 30). El daguerrotipo sufría además de un inconveniente fundamental: no era capaz de proporcionar copias, es decir, el aparato no producía nunca más de una imagen; eso explica que la daguerrotipia no pudiera convertirse en sus inicios en una industria importante, pero sí en una

técnica que impactaría a grandes partes del mundo. Los primeros aparatos, vendidos en París por el óptico Giroux y contruidos por Daguerre, eran grandes e incómodos para su transporte, además pesaban, con todos sus accesorios, alrededor de cincuenta kilos y su precio oscilaba entre trescientos y cuatrocientos francos, un gasto cuantioso que por supuesto, poca gente podía permitirse. Pocos años después, el interés del público por la fotografía y la importancia económica que se le reconoció desde un principio, favorecieron los esfuerzos que tendían a mejorar la técnica hasta lograr una importante disminución en el precio de los aparatos y de todos sus accesorios. A finales de 1839 el barón Séguier construyó un aparato cuyo peso y volumen representaba la tercera parte de los de Daguerre. Como esos aparatos pesaban catorce kilos, eran, en rigor, portátiles y de menor costo, lo cual hizo que en adelante los aparatos y las placas metálicas fueran disminuyendo de precio cada vez más y tuvieran acceso a esta técnica nueva técnica distintos niveles sociales.

Los usuarios y aficionados a la fotografía se dedicaban entonces a perfeccionar la técnica, a tratar de disminuir el tiempo de exposición a través de químicos que pudieran acelerar el proceso; “en 1839, año de la invención de la fotografía, el tiempo necesario de exposición de la placa a la luz de un sol resplandeciente era de quince minutos. Un año después bastaban trece minutos a la sombra” (Freund 2004: 36), para 1841 ya se podían realizar copias a través de un negativo. Se comenzaron a inventar nuevas tomas y a crear ambientes diversos para lograr la mejor imagen. Muchos se especializaron en la realización de retratos, otros en la toma de paisajes, de monumentos históricos y en tomar las diversas esculturas que se encontraban expuestas en catedrales, también intentaron plasmar la vida cotidiana de ciudades que lucían por su progreso y estabilidad social y económica.

La fotografía funcionaba para entonces “como un elemento de desorden que no inició un movimiento artístico nuevo, sino que colaboró con uno ya existente en el que se cuestionaban y se ponían a prueba la integridad y la solidez de definiciones y ortodoxias estéticas” (Melara 1996: 41).

La opinión de los intelectuales con respecto al daguerrotipo no se hizo esperar. Algunos dudaron durante años para catalogarlo como una nueva manera de hacer arte, debido al temor de que las artes pudieran ser dañadas por la industria, contaminando de esta forma su pureza. Hubo quienes se opusieron a la fotografía y reaccionaron contra los que proclamaban el nuevo medio como un arte que no tenía igual en “su capacidad para captar miméticamente la realidad” (Melara 1996: 49), pues se lograba sólo por medio de la manipulación de los elementos naturales, como la luz, y a través de las sustancias químicas.

Charles Baudelaire, -un burgués al margen de la burguesía-, en su ensayo “Le public moderne et la photographie” hace un fuerte comentario al respecto de este nuevo arte. La fotografía, dice: “es una invención debida a la mediocridad de los artistas modernos y el refugio de todos los pintores fracasados [...] es la sirvienta de todas las artes y de los artistas, una simple herramienta; ni la imprenta, ni la taquigrafía, por ejemplo, crearon o produjeron la literatura” (Baudelaire 1976: 218). El daguerrotipo merecía ser reconocido tal vez no como una obra de arte, sino como un elemento que ayudaría a la extensión del arte. Algunos críticos, periodistas, hombres de letras y científicos lo considerarían en 1855 sinónimo de fidelidad absoluta con respecto a los objetos tomados. La fotografía se extendió por todo el mundo, Francia exportó una gran cantidad de estos aparatos a todo Europa, así como a México y a los Estados Unidos. Sus alcances eran inimaginables y todo el mundo pudo aprovechar esta innovación que marcaría un nuevo proceder en cuanto a la captura de la imagen se refiere. Fue así, como a través de este invento, todo el mundo comenzó a guardar sus recuerdos en un lugar más palpable, es decir, más allá de la memoria. La fotografía entonces, tendría un papel fundamental como posibilidad innovadora de información y conocimiento e

instrumento de apoyo a la investigación en los diferentes campos de la ciencia y como forma de expresión artística. El hombre pasó a tener un conocimiento más preciso y amplio de otras realidades, mismas que hacía poco tiempo antes le eran transmitidas únicamente por las tradiciones escrita, verbal y pictórica.

La fotografía propició una musitada posibilidad de autoconocimiento y recuerdo, de creación artística (y por lo tanto de ampliación de los horizontes del arte) y también de documentación y denuncia, gracias a su naturaleza testimonial (o mejor dicho: gracias a su condición técnica de registro preciso de lo aparente y de las apariencias). Justamente en función de este último aspecto se constituiría en un arma temible, pasible de toda suerte de manipulaciones; ya que los receptores veían en ella “la expresión de la verdad” del objetivo fotográfico (Kosoy 2001: 23).

Para finales del siglo XIX la fotografía había experimentado transformaciones importantes; se consolidó el género del retrato y se abrieron importantes y refinados estudios fotográficos en varias ciudades de Europa y del Nuevo Mundo; diversas técnicas y tipos de cámaras convergieron y coincidieron durante este periodo. Después, el uso del colodión húmedo, una técnica usada por Teobert Maler, Désiré Charnay y Augustus le Plongeon, entre muchos otros exploradores, declinó, debido al surgimiento de las placas secas de gelatina y la difusión de las imágenes “instantáneas”, que también fueron usadas por éstos exploradores; lo que favoreció aún más al auge de la fotografía de aficionados. Fue así como la perspectiva de este género artístico se amplió de manera notable con la adquisición de cámaras provistas con nuevas técnicas.

El impacto de la fotografía en México

Después de haberse dado a conocer el daguerrotipo en Francia a principios de 1839, el 3 de diciembre del mismo año arribó al puerto de Veracruz el grabador y comerciante François Prelier Duboille, y se instaló en la ciudad de México. Desembarcó con varios aparatos fotográficos y con uno de ellos hizo las primeras tomas de que se tiene noticia en el país: El castillo de San Juan de Ulúa, los médanos y el centro de la ciudad portuaria (véase Barros y Buenrostro 2003:18-20). Por supuesto que el daguerrotipo llamó la atención en México, aunque ocurrió lo mismo que en Europa, en esa época sólo podían beneficiarse de este invento francés las clases altas que podían adquirir los costosos aparatos en los establecimientos de accesorios para daguerrotipia importados de Europa y de los Estados Unidos; o bien, podía mandarse a hacer un daguerrotipo en los estudios de viajeros extranjeros que llegaban rápidamente a la Ciudad de México. Ellos ofrecían sus servicios a un público de élite que podía pagar un precio de cinco a doce pesos por retrato (véase Rodríguez 2005: 61), cuando los sueldos de distintos trabajadores, peones, sirvientes, obreros de la industria textil, oscilaban entre los 11 y los 52 pesos anuales (véase Debrouse 2005: 48). Hacia 1842 llegaron a la capital el francés Filogonio Daviette, R. W. Hoit, quien ya había estado en Cuba, y Francisco Doistua, después, en 1845, llegó el fotógrafo-viajero Halsey proveniente de los Estados Unidos. Un viajero que se anunciaba en los diarios de época, como **La Unión**, siempre aseguraba su excelencia y una experiencia propia en el oficio. Además, equiparaba su trabajo con el del mejor pintor miniaturista, se autodenominaba artista y, desde luego, anunciaba su breve estancia en los lugares que visitaba.

De esta manera, no sólo se conoció el daguerrotipo en la Ciudad de México, sino que en las ciudades del interior del país también tuvieron la posibilidad de conocer, aquella laminilla de plata pulimentada en donde se reflejaba una imagen idéntica a los objetos que capturaba. Para 1843 los avances técnicos en la fotografía fueron muy importantes, lo que ayudó a que se difundiera de manera más amplia a gran parte de la sociedad mexicana.

La consecuencia de este avance fue obviamente la democratización y comercialización del retratar. Se podía observar a personas asistiendo a los estudios fotográficos para retratarse, se trataba ciertamente de un acontecimiento importante en la vida de cada persona, podían verse aún en cada estudio los *appui-tête* o los *appui-tronc* (apoya-cabezas o apoya-troncos) para realizar la pose perfecta y pasar a la eternidad, junto con los objetos y los muebles que ambientarían la fotografía de acuerdo con el temperamento o la actividad del fotografiado, en fin; una amplia capa de la sociedad mexicana podía disfrutar de las ventajas de este maravilloso invento que capturaba un fragmento de una particular realidad. A través del retrato, el oficio del fotógrafo se convirtió en una fuente estable de ingresos. Se dice que entre 1842 y 1860 se establecieron 34 establecimientos en la capital del país, utilizados por al menos 40 fotógrafos (véase Burke 1999: 67).

La fotografía en México fue en principio un objeto que era de uso personal por tener la característica de único, pero después se convirtió en parte de un imaginario que hasta esos momentos no había sido explorado.

A mediados de 1852 Marcos Balleste, quien provenía de Francia, anunció en la Ciudad de México que podía realizar fotografías en lámina o en papel. Esto último era posible gracias a la reciente invención de las placas húmedas de colodión, que eran negativos sobre soporte de vidrio; un proceso que permitía obtener varias copias impresas en papel. El colodión húmedo era “una mezcla de polvo de algodón disuelta en el éter del alcohol” (Bajac 2001: 48), lo que constituía una innovación mayor, ya que la superficie lisa del vidrio permitía la obtención de

una imagen sin imperfecciones, con una gran precisión y con un rápido proceso de revelado gracias al hiposulfito de sodio. Esta técnica no tardó en popularizarse y, así lo hace saber el que varios de los viajeros la utilizaron. Entre ellos: Teobert Maler, August Le-Plongeon y Désiré Charnay; a los cuales en su momento abordaré.

Este nuevo recurso de copias múltiples posibilitó una mayor difusión de las imágenes. Por ejemplo, Désiré Charnay dio a conocer hacia 1860 su *Álbum fotográfico mexicano* compuesto por 24 fotografías impresas en papel, este álbum buscaba entregar a los aficionados, los extranjeros y los artistas una colección de los monumentos “más curiosos” de México y también de las imponentes ruinas que rodeaban a la ciudad... (véase Mongne 1987: 43). De esta manera, extranjeros y mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX descubrieron en la fotografía diversos usos, podían realizar con ella retratos, capturar paisajes, vida cotidiana y sobre todo, podían viajar a lugares distantes, exóticos, buscando la diferencia artística o documental que pudiera descubrir al nuevo fotógrafo. En este sentido, los exploradores procedentes del extranjero tomarían la batuta en la exploración y registro fotográfico de los más importantes sitios arqueológicos del país.

Si antes los daguerrotipos, que eran únicos, se guardaban en estuches, ahora, que una misma imagen se podía multiplicar y desarraigar de su unidad, los álbumes empezaron a ser comercializados. Había álbumes de personajes de época, de políticos mexicanos, de oficiales franceses, belgas y hasta de soldados extranjeros de todos los rangos, de diplomáticos, de médicos imperiales y de vistas o paisajes, entre muchos otros. Aparecían con pastas repujadas, herrajes metálicos y hojas de cartón obturadas al tamaño de la fotografía, que respondía generalmente a una modalidad que había patentado en Francia Adolphe Disderi: “la tarjeta de visita”, lograda con una cámara que tenía un juego de cuatro lentes que permitían obtener ocho tomas de 6x9 centímetros, lo que contribuyó también a una mayor difusión de la fotografía. En este formato comenzaron a trabajar los fotógrafos mexicanos Luis G. Inclán y José Cuéllar, aunque fueron menos

reconocidos que Antíocho Cruces y Luis Campa, quienes se dedicaron a fotografiar a reconocidos personajes de la historia mexicana, pues fue en este momento cuando la fotografía comenzó a ser utilizada como instrumento político e ideológico de gran impacto en los sectores sociales. Entre ellos estaban fotografiados el general Ignacio Zaragoza, el emperador Maximiliano y su esposa Carlota e incluso el fardo funerario del emperador, a ellos y a otros personajes se les difundió su fotografía por medio del retrato, también se tienen retratos del presidente liberal mexicano Benito Juárez García (véase Debroise 2005:253).

Cruces y Campa marcaron un sello especial en su labor fotográfica debido a su vocación por la pintura, los dos hicieron una brillante carrera en la Academia de San Carlos y nunca dejaron la docencia, siempre combinando el arte con la fotografía, lograron ser considerados como “autoridades en el mundo artístico” (véase Massé: 1991: 85), ya que aplicaron en México las tendencias artísticas y estilísticas vigentes en Europa durante el mismo periodo, desde la fotografía naturalista hasta el pictoralismo, siguiendo reglas de composición e iluminación muy precisas y buscando la armonía y el equilibrio, en oposición con los contrastes violentos. Por cierto, a Cruces y Campa les debemos un álbum de tipos mexicanos del siglo XIX en donde se aprecian, con telones de fondo diseñados por ellos mismos, a comerciantes, prostitutas, aguadores, serenos o policías diurnos, lavanderas, carboneros, remeros y toda clase de personas, fotografiados de manera excelente; de ahí que Susan Sontag diga que en esa época “se considera al fotógrafo como la voz de los que no podían hablar” (Sontag 2006: 80). En la Exposición Internacional de Filadelfia de 1876 Cruces y Campa fueron premiados por la calidad de sus fotografías y por el manejo magistral de la iluminación, En el campo de la fotografía profesional, podemos destacar también el trabajo de los hermanos Guillermo, Ricardo y Julio Valletto, miembros de la élite urbana que gobernó México desde la década de los sesenta del siglo XIX y hasta los primeros años del siglo XX. Los señalo a manera de muestra entre un perfil de fotógrafos mucho más amplio que realizaron eficientes trabajos en relación al retrato de

estudio. Entre otros, que laboraban en provincia, cabría citar a Romualdo García, Emilio Lange y Octaviano de la Mora.

Un signo importante del auge de la fotografía en México puede ubicarse en el surgimiento de distintos grupos y organizaciones como la Sociedad Fotográfica Mexicana, fundada por Fernando Ferrari en el año de 1890, la cual organizó el primer concurso fotográfico en el que sólo podían participar los miembros de ésta. Más tarde surgió una nueva sociedad con el mismo nombre, pero dirigida por el abogado José Luis Requena, con un carácter no-profesional, que amplió notablemente los alcances de este tipo de organizaciones.

Al mismo tiempo, la fotografía *amateur* comenzó a tener un peso importante en la Ciudad de México a través de la convocatoria de concursos fotográficos abiertos al público. Tal es el caso del concurso propuesto por la revista *El Mundo Ilustrado* el 12 de enero de 1886, el cual incorporaba la categoría de "Instantáneas" como uno de los temas para los posibles premios. Los otros rubros fueron: retratos y grupos; paisajes y monumentos; interiores; reproducciones, reducciones y ampliaciones; aplicaciones científicas y estereoscópicas (véase Casanova 2005: 59). En otra línea de trabajo profesional, podemos ubicar al fotógrafo norteamericano Charles B. Waite, quien emigró a la ciudad de México a finales del siglo XIX y recorrió una buena parte del territorio nacional, registrando paisajes, vistas urbanas y retratos por distintas partes del país, combinando su labor para empresas norteamericanas con la publicación de sus fotografías en las guías para viajeros, registros de vistas arqueológicas para el Museo Nacional, imágenes periodísticas para revistas ilustradas y vistas, paisajes y retratos para el floreciente negocio de las tarjetas postales, entre otras actividades. Como puede observarse, la segunda mitad del siglo XIX en México presentó múltiples opciones de entradas y salidas fotográficas. Las diferentes representaciones fotográficas implicaron que algunos exploradores extranjeros se dieran a la tarea de documentar visualmente algunos de más importantes sitios arqueológicos de la región mesoamericana, para recrear, en cierto sentido, parte del imaginario nacional construido durante este

periodo, según el cual los indígenas del pasado prehispánico alcanzaron un gran desarrollo civilizatorio y representaban el antecedente inmediato de la nación mexicana, mientras que contradictoriamente las distintas comunidades indígenas dispersas por todo el país constituían en el presente de entonces un lastre para la nación, entre otras cosas:

[...] por su renuencia a incorporar conceptos tan importantes como la propiedad privada, su insistencia en permanecer con ritos y creencias religiosas paganas y su constante reivindicación de formas de gobierno autónomas, no compatibles con el universo jurídico liberal predominante de la época (Bazant 1982: 63).

Para estos momentos México necesitaba encontrar una identidad propia, es decir, describir, descubrir y dar a conocer “lo mexicano”, y para ello, la fotografía fue el medio perfecto para transmitir este aspecto. Muchos fueron quienes, como Cruces y Campa, lograron detener el tiempo y capturar una realidad que hoy en día nos ayuda a comprender un fragmento de la historia nacional. Podría aludir a otros fotógrafos más que realizaron sus trabajos en provincia, como el tapatío Octaviano de la Mora, el poblano Becerril y Unida, entre otros, pero el interés en este caso no es dar detalles de sus particulares labores, sino entender que México, con el impacto de la fotografía, asistió a un periodo clave, en el que la cámara fotográfica fue el medio por el cual se difundió la comunicación visual. En este sentido, las intenciones de mexicanos y extranjeros fueron diversas, mostrar un país a través de imágenes no era una tarea fácil y, a sabiendas de que la fotografía tomaría múltiples vertientes, hubo quienes se especializaron en el retrato, otros en los paisajes y otros más, como Désiré Charnay, Pál Rosti, Alfred Percival Maudslay, Teobert Maler, Leopoldo Batres y Augustus Le-Plongeon, se especializaron en explorar, registrar y documentar por medio de la fotografía los sitios arqueológicos de este país, un hecho que de igual manera reflejaría consecuencias diversas en la arqueología mexicana.

De algunos exploradores que hicieron uso de la fotografía documental en México.

Desde principios del siglo XIX exploradores de diversas nacionalidades se dieron cita en México para realizar investigaciones históricas, geográficas, arqueológicas y de todo tipo; entre ellos el botánico Aimé Bonpland (1773-1851) y el flamenco Guillermo Dupaix, Bonpland entabló una estrecha relación con el reconocido explorador prusiano Alexander von Humboldt, quien lo convenció de acompañarlo en uno de sus viajes a Nueva España en 1803. Aimé Bonpland reveló numerosos y curiosos detalles sobre los usos y las propiedades medicinales de las plantas. Por su parte, Guillermo Dupaix, estuvo en México en 1806 encabezando una expedición organizada por España para explorar el país. Sus impresiones, dibujos y manuscritos fueron publicados en 1834 con los títulos de: *Antiquités Mexicaines* y *Relations des trois expéditions du capitaine Dupaix ordonnées en 1805, 1806 et 1807*. Esta obra, como la de Aimé Bonpland y la de Frédérick de Waldeck (1766-1875) *Voyage pittoresque et archéologique dans la province de Yucatan pendant les années 1834 et 1836*, produjeron gran impresión en Europa. Las naciones europeas, después de aquellas exploraciones, se interesaron aún más por este país todavía desconocido y recién independiente que abría sus puertas y llamaba al impulso de los capitales y al interés de emigrantes de todos los países. Para la segunda mitad del siglo XIX el arribo de exploradores extranjeros en México fue mucho más intensa debido al efecto que habían logrado las obras de aquellos primeros aventureros. En 1861, por ejemplo, se publicó *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* del americano John Lloyd Stephens y del inglés Catherwood, relato que detonó en la presencia de otros exploradores interesados en el pasado prehispánico. Catherwood y Stephens, así como un poco más tarde Désiré

Charnay, inauguran un género específico de la fotografía mexicana, en la línea que se abre por el gusto de lo romántico a finales del siglo XVIII.

Las ruinas americanas -particularmente las del área maya de difícil acceso, escondidas por las espesas selvas, invadidas, prácticamente devoradas por la naturaleza- inspiran a estas almas románticas que encuentran en los restos materiales una explicación sobre el poblamiento de las antiguas civilizaciones. Los exploradores que vinieron a México estuvieron motivados por los relatos de viaje y aventura, y llegaron con el ánimo de encontrarse con un pasado material exótico, para ello, entre otras cosas, trajeron consigo, el más reciente invento de la época que marcaría el devenir de la tradición arqueológica en México, el daguerrotipo.

La expansión y adopción del daguerrotipo por parte de los exploradores estuvo ciertamente determinada por distintos síntomas. En ese momento el comercio entre los puertos mexicanos y el Viejo Mundo era abundante, lo que facilitaba la rápida llegada de viajeros con este novedoso aparato que ofrecía sorprendentes pruebas de exactitud.

Hacia 1840, la travesía entre Europa y México se prolongaba hasta 60 días, según la ruta de navegación y los temporales. Las condiciones que tuvieron que enfrentar los exploradores fotógrafos en México fueron muy adversas, había una escasa seguridad en los caminos, el puerto de Veracruz, donde atracaban la mayoría de los buques procedentes de Europa, se encontraba lleno de plagas y enfermedades que arrasaban con poblaciones enteras; Mathieu de Fossey, colono francés, lo consideraba como “uno de los puntos más enfermizos del orbe para las personas no aclimatadas todavía” (Fossey 1994: 86). Esas y otras fueron las condiciones que enfrentaron los aventureros que llegaron a probar fortuna como daguerrotipistas itinerantes que provenían de Francia, Alemania, Inglaterra o Estados Unidos, para darle una diferente aplicación al invento de Nicéphore Niepce y Louis-Jacques Daguerre.

Puedo decir que en esos primeros años surgieron tres tipos de experimentadores del daguerrotipo, en primer lugar estaban los comerciantes, que como improvisados retratistas recurrieron a este aparato como medio para conocer el mundo y hacerse de dinero pese a los tiempos de zozobra que se vivían en la época, por otro lado, los artistas o científicos, que comenzaron a utilizar el daguerrotipo como herramienta para obtener imágenes fidedignas que dieran testimonio de lejanos territorios, y por último, los viajeros, quienes recurrieron muy pronto al daguerrotipo, lo mismo para instalar estudios de retrato que para documentar las antiguas civilizaciones de México. De estos tres tipos de fotógrafos, me interesan, sobre todo para esta investigación, los científicos y los viajeros, ya que fueron ellos quienes encontraron en los vestigios antiguos la materia prima para llevar a cabo una extensa obra fotográfica, documental e interpretativa de gran parte de lo que hoy llamamos Mesoamérica. Aspecto que para nuestro quehacer es de suma importancia, porque nos ayuda a comprender cuál ha sido la evolución de la arqueología mexicana y de qué manera los aportes tecnológicos y metodológicos que trajeron consigo los fotógrafos-viajeros han permanecido hasta nuestros días.

Fueron varios los exploradores que hicieron uso de la fotografía en México durante la segunda mitad del siglo XIX, muchos de ellos realizaron innumerables paisajes fotográficos del país, pero, como a menudo sucedía, se llevaron su material de regreso a sus países de origen.

Aclaro que en esta investigación no mencionaré a todos, ya que el propósito de la misma no es analizar el trabajo particular de cada uno, sino el de tres de ellos, a quienes les dedicaré el capítulo posterior debido a la riqueza de sus fuentes visuales y escritas (Teobert Maler, Désiré Charnay y Augustus Le-Plongeon), para ver cuáles fueron sus intenciones al explorar y documentar fotográficamente algunos de los sitios arqueológicos del país, cuáles eran sus intereses, sus enfoques y sus preocupaciones, valorando, a través de un análisis comparativo, los aportes y

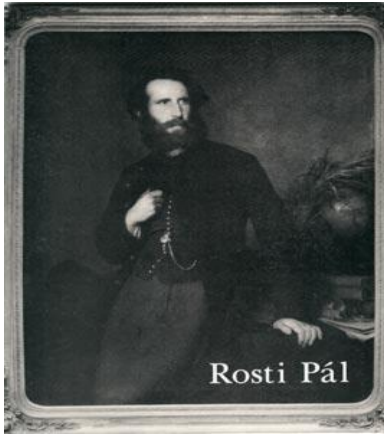
diferencias técnicas y metodológicas que los hicieron diferentes a cada uno de ellos.

Mencionaré a algunos otros viajeros-fotógrafos que tuvieron un papel importante en la arqueología mexicana. Considerando que algunos fueron más reconocidos que otros, de cualquier manera formaron parte de la punta de lanza que en aquel nuevo periodo resultaría en el desarrollo de la tradición arqueológica mexicana de nuestros días.

Uno de los primeros viajeros aficionados a la arqueología en llegar a México con este afán de documentación fotográfica fue el barón Emanuel Fridrichsschal, amigo muy cercano del diplomático John Lloyd Stephens y primer secretario de la Legión Austriaca en México, de él se sabe que:

[...] Instaló en Mérida, hacia 1841, el primer estudio de daguerrotipo que hubo en el país. Sería él mismo quien, antes que John Lloyd Stephens y Frederik Catherwood, registrara por primera vez las ruinas de Yucatán a través del daguerrotipo: un trabajo que le valdría recibir en Europa los honores de la Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, de París. (Rodríguez 2001: 59)

El barón Fridrichsschal llegó a México trayendo consigo un daguerrotipo, con el cual logró formar una colección muy interesante de las vistas que ofrecían en la época las más célebres ruinas de de la península de Yucatán, (véase Rodríguez 2001: 82), de este modo, se abrió de alguna manera un camino que sería ampliamente recorrido por cientos de viajeros que arribaban a estas calurosas tierras; entre ellos, los tres exploradores que interesan en esta investigación.



En 1859, casi al mismo tiempo que Désiré Charnay, llegó a México el húngaro Pál Rosti quien nació en Pest (ahora Budapest), la capital del estado húngaro sometida al Imperio de los Habsburgo, a los dieciocho años participó en la fallida revolución independentista de 1848 y tuvo que emigrar a Alemania, donde estudió fotografía mientras terminaba la carrera de geología.

Foto: Colección del museo de Hungría

Al acabar sus estudios Rosti viajó a América, visitó los Estados Unidos, Cuba, Venezuela y México respectivamente. A su regreso a Hungría, a finales de 1859, reunió su material fotográfico en un álbum que presentó a la Academia de Ciencias de Budapest. Pál Rosti murió en Dunapentele en 1874. Es inevitable comparar las imágenes de Rosti con las que realizara Désiré Charnay en la misma época y en los mismos escenarios. Ambos fotógrafos capturaron imágenes de la arquitectura colonial del país, aún en buen estado de conservación.

Rosti fotografió sitios relevantes de la Ciudad de México al igual que Charnay con la técnica del colodión húmedo, como la fuente barroca conocida como el Salto del Agua, la entrada a la Alameda y la iglesia de San Fernando. Sus puntos de vista, sin embargo, son algo diferentes, Charnay por ejemplo, se situaba con su aparato fotográfico siempre al nivel de la calle, ofreciendo buenos puntos de vista arquitectónicos, en los que resaltaba la masa de los edificios. Rosti, de alguna manera, resulta más atrevido y hasta podría decir que más moderno: sube a las azoteas, busca ángulos que, aunque no permiten apreciar el detalle, presentan mejor los edificios en su entorno. Así por ejemplo, en su fotografía del Palacio

Nacional (véase Debroise 2005: 123) se observa cómo la tomó desde las torres de la Catedral, esta perspectiva le permite, además, revelar el Congreso de la Unión, instalado desde 1830 al fondo del patio principal del edificio. Pero más allá de que si los puntos de vista de Rosti son diferentes a los de Charnay, una de las mayores diferencias es la elección de los temas, el húngaro fotografió casas, fábricas, catedrales e hizo las primeras vistas de Xochicalco, Charnay se identificó más con los sitios arqueológicos y en su papel de arqueólogo-fotógrafo-explorador, se atrevió a hacer en aquella época interpretaciones que aportaron mucho a la arqueología mexicana y que, finalmente, no resultaron tan alejadas de la realidad que muestran ahora los restos materiales prehispánicos. No cuestiono la gran labor fotográfica de Rosti en México, sin embargo considero que Charnay le llevaba ventaja en el aspecto arqueológico, era “un fotógrafo incomparable” ante la *Société des Américanistes* de París (Zapata 1989a: 579).

Entre muchos otros exploradores que hicieron uso de la fotografía en México durante la segunda mitad del siglo XIX, podemos citar a Augustus Le Plongeon, Teobert Maler y Alfred Percival Maudslay, botánico inglés que realizó entre 1882 y 1891, varias expediciones a Copán, Quiriguá, Tikal, Palenque, Yaxchilán y Chichén Itzá, y quien a diferencia de Charnay y Maler era un verdadero hombre de ciencia, con una fuerte formación como geólogo, botánico y zoólogo. Con Charnay compitió en 1882 por ser el primer “descubridor” de la ciudad conocida hoy como Yaxchilán, ubicada a orillas del río Usumacinta (véase Tello 2004: 96-102). Por parte de los mexicanos, uno de los investigadores contemporáneos a Maler fue Leopoldo Batres, quien utilizó ampliamente la fotografía en sus excavaciones del valle de México y Monte Albán, Oaxaca, secundado en múltiples ocasiones por su hijo Salvador; los dos reunieron una amplia documentación, excelente, desde el punto de vista arqueológico, “aunque poco interesante para la fotografía” (Debroise 2005: 151), se trata de detalles de excavaciones, de colecciones de objetos debidamente identificados colocados uno al lado de otro sobre repisas.

El siguiente capítulo retoma la obra visual y escrita de tres exploradores fotógrafos que a lo largo de la historia de la arqueología mexicana han sido poco reconocidos pero que han sido, evidentemente, parte fundamental en el desarrollo de la tradición arqueológica del país. Además de la riqueza en su obra escrita, sus obras gráficas contienen un alto valor estético y muestran una etapa de la arqueología mexicana que poco ha sido valorada para entender el proceso arqueológico que es llevado a cabo hoy en día.

CAPÍTULO III

Tres exploradores fotógrafos-documentalistas en México

Teobert Maler

Teobert Maler (1842-1917)

Foto: Fototeca del Instituto Iberoamericano de Berlín



Teobert Maler nació el 12 de enero de 1842 en Roma, Italia. Su familia estuvo integrada por su padre Friedrich Maler, su madre Wilhelmine Schwarz, y su hermana Edwine Maler, quien era dos años mayor que él. Un año después de nacer Teobert Maler, murió su madre, y a raíz de este hecho, la familia se trasladó al sur de Alemania, a Baden-Baden. Maler estudió arquitectura e ingeniería de 1857 a 1862 en el Colegio Politécnico de Karlsruhe. A los veintiún años viajó a Viena, donde trabajó bajo las órdenes del arquitecto Heinrich von Ferstel en la edificación de la Votivkirche (Templo de la Votiva). Poco tiempo después, adoptó la nacionalidad austriaca, quizá debido a la aversión hacia su padre. (véase Barrera 1980, Echanove 1974 y Wauchope 1965). En 1864 la expansión territorial europea tornaba su mirada directamente hacia México, un país que se encontraba dividido políticamente por el antagonismo liberal y conservador. Benito Juárez, de hecho, se había visto obligado a retirarse al norte del país ante la llegada del apenas proclamado emperador de México, Maximiliano de Habsburgo.

Justamente en ese año, Teobert Maler se enlistó como cadete en la Primera Compañía de Pioneros del Cuerpo del Ejército Imperial Mexicano, fuerzas bajo las órdenes de Maximiliano. Maler tenía 22 años cuando se embarcó, al igual que más de un millar de soldados austriacos, en el *Bolivian*, zarpando del puerto de Trieste. El barco llegó a costas mexicanas el 1 de enero de 1865.

Durante 1865 y 1866, Maler participó en diversos encuentros armados. Logró así obtener el grado de capitán dentro del Ejército Imperial Mexicano. Sin embargo, mientras estuvo enrolado mostró un fuerte interés por las lenguas indígenas, e incluso compiló un vocabulario zapoteca y otro totonaca, hasta hoy inéditos (véase Benavides 1989: 470). Y a pesar de que el imperio en México había llegado a su fin con el fusilamiento de Maximiliano en 1867, el joven austriaco decidió permanecer en México y viajar por diversas partes de la recién restaurada República. La decisión de quedarse en México marcó para la historia de la arqueología mexicana un parteaguas en su desarrollo científico, en la interpretación y en el registro de diversos sitios arqueológicos. Sin embargo, cabe destacar que la primera visión que tuvo Maler de México fue a través del Imperio, lo cual lo marcaría en su desarrollo como explorador.

En 1874, el padre de Teobert Maler falleció, cuatro años más tarde el explorador tuvo que regresar a Europa debido a que el Estado prusiano había iniciado diversas gestiones para apoderarse de las propiedades de su familia. Dominando ya el español, regresó a México en 1884 y se estableció en Yucatán con el fin de proseguir con el descubrimiento y registro de los asentamientos prehispánicos de la región. En aquella época, Maler se dio a la tarea de visitar y descubrir casi un centenar de sitios que aún conservaban arquitectura en pie, así como monumentos grabados y esculpidos. Parte de esta labor fue publicada en la revista alemana *Globus*, donde resumió la información de 30 sitios de las regiones Puuc y Chenes; para esa época también, Maler tradujo su nombre de pila al castellano: Teoberto.

Maler exploró una gran cantidad de sitios prehispánicos. Además de los de México, visitó algunos de Guatemala y Belice; sin embargo, siempre prefirió los de la península de Yucatán. En 1905 ya contaba con 63 años de edad y se retiró a vivir en Mérida. En esa época Maler tenía poca solvencia económica y se sostenía de la venta de sus obras fotográficas. En 1910 participó en el XVII Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en la ciudad de México, y dos años después viajó a Londres para el Congreso siguiente. Ésa fue la última ocasión que estuvo en Europa.

Regresó a Yucatán y pasó sus últimos años en Mérida con escasos recursos económicos y padeciendo de enteritis crónica. Maler falleció el 22 de noviembre de 1917 y fue enterrado por cuenta de su compatriota alemán Ernest Strotman y el mexicano Rafael de Regil Casares al día siguiente en el Cementerio General de Mérida. En esa época el único diario que aparecía en Yucatán era **La voz de la Revolución**, y no se publicó noticia alguna de su fallecimiento. Es más, ni en las informaciones oficiales de defunciones, publicadas por el Registro Civil, aparece registrada la muerte de este explorador. De hecho, hoy en día no se sabe dónde se encuentran exactamente sus restos en el cementerio yucateco. En las atinadas palabras de Carlos A. Echánove, se puede considerar a Maler como quien:

Jamás casó. No tuvo más familia que algunos hijos extramatrimoniales. Vivió siempre solo, entregado a su heroica labor. Fue un misántropo, un desengañado de la humanidad, un desconfiado, un neurasténico. Para remate, escogió para vivir una ciudad pequeña, aislada, muy al margen de la alta cultura occidental, que ignoró sus méritos, que no le brindó alicientes para sus espléndidas empresas, que quizá lo menospreció (Echánove 1974: 72).

La labor arqueológica y fotográfica de Maler

En 1874 Maler visitó varias localidades de Guerrero y Oaxaca. Ahí elaboró sus primeras fotografías de objetos antiguos y grupos indígenas. Capturó varias escenas de grupos familiares mixtecos y de mujeres. Éstas se presentan desnudas de la cintura hacia arriba, según era la costumbre. Tomó también fotografías de los pueblos de Ometepec, Cuaxinicuilapan, Pinotepa, Xamiltepec y Tututepec; en éste último sitio encontró dos monolitos, uno fuera de contexto y el otro “recién desenterrado” (Charnay 1903: 293). De estos monolitos tomó tres fotografías. En este viaje, Maler fue de Acapulco a Tehuantepec, según escribe en el reverso de una de las fotografías que conforman su primer álbum, obra que Carlos A. Echánove tiene bajo su propiedad. También existe un ejemplar que contiene varias de estas fotografías en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Al año siguiente, en 1875, Maler volvió a Oaxaca para explorar la región. Su interés primordial era realizar el registro fotográfico de las ruinas de Mitla.



Ruinas de Mitla

Foto: Teobert Maler, Archivo Fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín

Una vez hecha la exploración de aquel sitio, Maler pudo integrar nueve fotografías más a su álbum. Continuó hacia Tehuantepec y ahí descubrió una tumba prehispánica rica en objetos de oro de extraordinaria manufactura, cuatro pendientes de oro (dos de los cuales fueron comprados y no encontrados en contexto arqueológico). Las fotografías de estos pendientes se encuentran también en los ejemplares que poseen Carlos A. Echánove y el Instituto Iberoamericano de Berlín, respectivamente. De este hallazgo Maler dio cuenta en 1879 en el periódico parisino **La Nature**, bajo el título “Découverte d’un tombeau royal zapotèque á Tehuantepec, en 1875” (Mayer 1999: 55).

En 1876, volvió a Oaxaca y capturó nuevas vistas con la técnica del colodión húmedo de Mitla, de mujeres y grupos mixtecos y de un conjunto de cinco figurillas de barro halladas en las cercanías de dichas ruinas. En 1877 viajó al estado de Chiapas, específicamente a San Cristobal de las Casas. Ahí tomó fotografías de la población y de algunos óleos de la catedral de Santo Domingo, entre ellos de “La Magdalena” de Miguel Cabrera. Fue también a Tuxtla Gutiérrez, donde retrató especies vegetales, mujeres y grupos zoques. Y finalmente se dirigió, a finales de junio de 1877, a uno de los sitios más famosos de la cultura maya: Palenque. Maler realizó tres visitas a las ruinas de Palenque y en todas se dió a la tarea de desmontar la vegetación de los edificios para tomar sus fotografías, como la que realizó de la fachada del Templo de la Cruz, la cual se encuentra también en su álbum fotográfico y tiene escrito en su reverso “Templo de la Cruz No. II”. También capturó la imagen de la losa central del Tablero de la Cruz que Désiré Charnay había fotografiado en 1859, sólo que Maler la hizo parar con la ayuda de “14 indios” según informa al dorso de la fotografía. En total, Maler añadió diez fotografías de Palenque a su álbum (véase Maler: s/f: *Álbum fotográfico*, Vol. II). El dinero con el cual contaba Maler para llevar a cabo este tipo de exploraciones lo obtuvo gracias a que provenía de una familia adinerada: al morir su hermana y su padre, resultó ser el heredero universal de la familia. Es por ello que en 1878

regresó a Europa, para arregarlas con el Estado prusiano y conseguir la herencia. Independientemente de su labor fotográfica, Maler hizo algunas “excavaciones” que hoy en día tendrían que ser revaloradas. Este explorador levantó planos, hizo dibujos y descripciones de algunos de los edificios prehispánicos más importantes de Mesoamérica y de varios tableros de Palenque y de otros sitios, como Ceibal, Piedras Negras, El Cayo, Chichén Itzá y otros en la región del Petén.



Estela 9 de Ceibal

Foto: Teobert Maler, *Álbum Fotográfico*. Archivo Fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.

Trascendental en la labor arqueológica de Maler, fue la realización de calcas de algunos frescos que quedaban en los edificios explorados, como por ejemplo el Edificio de las Monjas, labor que nadie había intentado antes.

Cubriendo las paredes con papel de seda, hecho momentáneamente transparente con alguna sustancia a propósito, avivando al mismo tiempo los colores apagados, hemos podido restablecer con inmenso trabajo lo más importante de aquellas pinturas que en nuestra copias, exentas naturalmente de las diversas manchas, rasguños y nombres, se ven ahora mucho mejor que en el original (Maler 1932: 69)

Su técnica logró capturar imágenes en papel que guardarían una realidad igual de concreta que una imagen fotográfica.

Cuando Maler partió hacia Europa en 1878, aprovechó para dictar conferencias en París y exponer ahí sus exploraciones en tierras mexicanas. Tuvo contacto con los más notables representantes de los círculos eruditos franceses. En ese contexto, conoció a Désiré Charnay, cuyas huellas seguiría más tarde como lo había hecho el francés con John Loyd Stephens. Después de su estancia en París, en 1881, viajó a Turquía, Estambul, el Cáucaso y Armenia.

En 1884 retornó a México, ahora con la inquietud de explorar Yucatán. De hecho, se cree que como capitán Maler ya había visitado el Estado en 1865, formando parte del séquito de la emperatriz Carlota Amalia (véase Molina 1949). Después de recorrer Mérida, se dedicó por un tiempo a visitar el interior del Estado, concluyendo que su lugar de residencia sería el pequeño poblado de Ticul, desde donde partiría hacia los sitios arqueológicos que tenía en mente explorar y fotografiar, entre ellos Cobá y Chichén Itzá. Su estancia en estos sitios dió como resultado la obra *Impresiones de viaje a las ruinas de Cobá y Chichén Itzá* publicada hasta 1932. Sin embargo, ya con anterioridad había aparecido un artículo referente a estos sitios en 1895 en la revista *Globus* en alemán (véase Echánove 1974: 90).

En la publicación se constata que Maler realizó un trabajo muy somero en dichos sitios. Tendríamos que preguntarnos de qué manera fueron llevadas a cabo sus excavaciones, es decir, cuál fue el método que aplicó y qué resultados obtuvo. De Chichén Itzá el mismo Maler apunta:

Después de un trabajo incesante por todo un mes tuve limpiar de vegetación todas las ruinas importantes de Chichén y había levantado todos los planos. Pude ahora comenzar el trabajo fotográfico y, para cada fachada esperé la hora más a propósito, para que resaltasen bien los detalles arquitectónicos. Este trabajo, ya menos penoso, me ocupó otro mes; y en fin, deseando no sólo reproducir lo que aunque imperfectamente se conocía por los trabajos de anteriores viajeros, sino añadir algo de mi parte, dediqué un tercer mes a hacer en templos y mausoleos derrumbados algunas excavaciones que me dieron inesperados y grandiosos resultados que el mundo científico, temprano o tarde, me agradecerá. (Maler 1932: 47).



El Castillo, en Chichen Itzá

Foto: Teobert Maler. *Álbum fotográfico*, Archivo Fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.

Maler se dedicó posteriormente a difundir las fotografías de Mitla, Chichén Itzá y Palenque en los años de 1894 y 1895 en varias exposiciones internacionales artísticas y científicas realizadas en Francia y Alemania, al mismo tiempo que conocía más de los sitios arqueológicos de la región del Usumacinta y del Petén. En 1895 tuvo su primer acercamiento con el sitio de Tikal, donde no permaneció por mucho tiempo. Pero aún así, pudo dibujar y realizar planos de los más importantes vestigios arquitectónicos y tomar algunas fotografías que no requirieron mucho trabajo previo. Poco tiempo después, regresó a Tikal y a otros sitios como Palenque, gracias a que su mecenas Josef Florimont, Duque de Loubat, hiciera la recomendación ante el Museo Peabody para que el austriaco alemán fuera el encargado para realizar las exploraciones que dicho museo había decidido llevar a cabo en la zona maya. Así fue como en 1897 y con una mayor cantidad de medios económicos Maler dió comienzo a sus exploraciones en esta región. Visitó entre otros sitios Kabah, Chankalá, Xupá, Pethá, Piedras Negras, el Cayo, Yaxchilán y San Lorenzo. Casi todos ellos se encuentran en las cercanías del Río Usumacinta. Sus informes se publicaron en la obra titulada *Researches in the central portion of the Usumatsintla Valley* (Maler 1901).



Arco de Kabah

Foto: Teobert Marler, *Álbum Fotográfico*. Archivo Fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.

En 1898 Maler volvió a Palenque, tomó mejores imágenes que las que había capturado años antes; sin embargo, consideró que ello se debió a que en 1891 Alfred Percival Maudslay había liberado a las estructuras de la vegetación que las cubría. Cuando Maler llegó a Palenque por segunda vez, su labor de registro fotográfico resultó mucho más fructífera, ya que no había tanta vegetación que le impidiera tomar las fotografías de los edificios, contaba con mejor luz y con una perspectiva inigualable. Es probable que Maler también haya tenido que desmontar un poco de vegetación, pero nada comparado a la que Maudslay había retirado anteriormente. Desgraciadamente, de esta segunda visita de Maler a Palenque no se tiene noticia de publicación, mas “por fortuna se conserva todo el material relativo en el Instituto Iberoamericano de Berlín” (Echánove 1974: 97).

Después de Palenque, ese mismo año, Maler visitó Piedras Negras, donde levantó un plano general de la urbe, planos de los monumentos principales y tomó una serie de fotografías que publicó el Museo Peabody (Maler 1902). También visitó Yaxchilán; allí realizó un somero registro fotográfico, levantó planos y calcó algunas estelas con papel de seda. A decir verdad, sus fotografías de este sitio son realmente magníficas (véase Maler: *s/f Álbum fotográfico Vol. II*), y tal vez esta perfección se deba a que Maler conocía muy bien las intensidades de la luz o el tiempo de exposición de las placas era muy amplio, algunas de las imágenes que capturó no responden a una luz normal de exterior, sino a una luz controlada, es decir, a una iluminación artificial, reflejos con espejos, antorchas, lo que nos da cuenta del avance y conocimiento que tenía dicho explorador en las técnicas en la fotografía, importante ventaja también para lograr un buen registro arqueológico a través de este medio visual.

La obra de Maler incluye numerosos escritos, conferencias, artículos, cuadernos de notas, bocetos y dibujos, mapas, inventarios de decoraciones, glifos y lápidas, y, por supuesto, una notable cantidad de fotografías que se encuentran dispersas en diversos museos e instituciones, como el Instituto Iberoamericano de Berlín.

Acerca de las aptitudes fotográficas y arqueológicas de Maler referentes al sitio de Yaxchilán, Désiré Charnay en su artículo “Les explorations de Téobert Maler au Yucatán” (Charnay: 1903) comenta:

Yo también he explorado esta ciudad, mucho antes que Maler, he visitado sus edificios, he fotografiado sus principales ruinas y he calcado sus más bellos bajo-relieves; pero me eclipsó ante mi colega, quien, dotado de una extraordinaria perseverancia, lo ha desenterrado todo, lo ha fotografiado todo, lo ha recogido todo, desde el más insignificante fragmento de estas ruinas destruidas hasta los bajo-relieves más perfectos (Charnay 1903: 289-290).

Maler fue uno de los más entusiastas y férreos defensores de la conservación del patrimonio mexicano y lo hacía de la misma manera como cuando se trataba de imágenes, tal vez haya sido debido a su formación rígida como soldado, pero siempre buscaba una precisión fotográfica en todas sus tomas.

Maler llegó a desplazar algunas estelas en Yaxchilán y Palenque por ejemplo, para aprovechar lateralmente los rayos del sol poniente, hasta que posteriormente logró, en 1890, remediar esto mediante el uso del flash de luz de magnesia. Rodeaba los restos materiales que quería fotografiar con una serie de luces, colocadas con precisión, para resaltar los bajorrelieves. Asimismo, reconstruyó en sus fotografías innumerables estelas fragmentadas, al realizar tomas de las partes que las conformaban desde una distancia similar y con la misma iluminación, para posteriormente reconstruir los elementos faltantes mediante la superposición de imágenes. Incluso, sus imágenes de estelas han servido como fuente principal de documentación para los epigrafistas actuales que llevan a cabo labores de desciframiento y reconstrucción, tanto de glifos como de la antigua cultura maya.

En 1910, Maler rompió completamente sus relaciones con el Museo Peabody, un museo que tenía un peso mundial en cuanto a colecciones y publicaciones se refiere, una institución que acudió a éste y a varios exploradores para hacerse de colecciones invaluable. Ya antes había tenido algunos altercados,

pero fue en aquel año que de manera tajante llegaron a su fin las relaciones académicas y de financiamiento. La causa fue el tratamiento defectuoso que le dieron a las fotografías que había tomado en Yaxchilán al momento de publicarlas. Lo que habría que preguntarnos es si en verdad los intereses del Museo Peabody eran los de antes, ya que con una vasta colección que había reunido del área maya tal vez sus intereses habían disminuído. En un artículo de Maler intitulado "Chichén", se lee lo siguiente: "Las más hermosas vistas fueron reducidas a la mitad de su tamaño o si no, las mutilaron de manera horrible!... Toda una serie de las más interesantes, indispensables para comprender el detallado texto, las suprimieron radicalmente!... Que brutos!..." (véase Maler: 1926). Después de su ruptura con el Museo Peabody, Maler no volvió a contar con los auspicios de ninguna otra institución. Ya sin recursos económicos, no volvió a realizar una exploración de envergadura.

Sin lugar a dudas existe una deuda que la arqueología mexicana tiene con este investigador, su labor es de carácter esencial para la investigación arqueológica de la región maya y su influencia como explorador y fotógrafo ha quedado marcada en muchos de los investigadores de la región en nuestro presente.

Désiré Charnay



Claude-Joseph-Le Désiré (1828-1915) fue hijo de François-Marie Charnay y de Claude-Joséphine Forêts. Vivió sus primeros años con negociantes de vino y de banqueros; sin duda, al lado de sus padres, este *petit français* nunca sufrió de avatares económicos, ya que provenía de un grupo social que representaba la clase alta de la sociedad francesa.

Sus padres canalizaron hacia él su principal herencia: una estricta y profunda devoción católica que lo acompañaría hasta los lugares más recónditos. Sus primeros estudios los realizó en el Liceo de Carlomagno en París. Entre sus metas estaba continuar con estudios superiores en letras o lenguas, cuando terminó con el Liceo se trasladó a Alemania y después a Inglaterra. Aprendió los idiomas de los dos países y en ese transcurso reconoció qué era lo que verdaderamente le llenaba la vida: los viajes y la aventura.

Désiré Charnay realizó su primer viaje en 1850 a los Estados Unidos cuando tenía 22 años. Estuvo en Nueva Orleans en 1850 y 1851, dando clases como profesor de francés en distintas escuelas y muy probablemente tuvo que enseñar hasta en los internados para señoritas de la ciudad (véase Zapata 1989a). Sus ratos libres los empleaba en satisfacer una afición que había descubierto: la fotografía. También continuaba leyendo historias de viajes, aquellas de insólitas aventuras en lugares que poca gente lograba imaginar; fue justamente en ese momento cuando reconoció que su pasatiempo le cambiaría su existencia. No sólo lo convertiría en explorador y fotógrafo para toda su vida, sino también en uno de los americanistas

más importantes de la época (véase Schávelzon 1994: 322 y Hamy 1886: 13). Sin embargo, la fama olvida pronto a los que ha designado y, ¿quién se acuerda ahora, sino algunos investigadores y especialistas, de Désiré Charnay? (Mongne 1987: 7). *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* de John Loyd Stephens, fue un libro muy conocido que se publicó entre 1838 y 1842, y a decir de Olivier Debroise, “fue una obra que despertó la vocación del aún estudiante francés” (Debroise 1989: 5). Aunque cabe destacar que en ninguno de los trabajos de Désiré Charnay el diplomático, científico y aventurero es mencionado como una verdadera influencia en sus estudios arqueológicos en México (véase Charnay 1863 y 1885). Es cierto que John Loyd Stephens es citado, junto con otros exploradores, en el prefacio de una de las obras de Charnay como antecesor de su trabajo en México, pero no ciertamente como una influencia:

El álbum de *Ciudades y ruinas americanas* complementa, corrigiéndolos tal vez, los vastos trabajos emprendidos en estas materias por ilustres viajeros... La primera exploración data de 1787, y fue dirigida por Antonio del Río; pero la publicación de sus documentos, retrasada por la oposición sistemática del clero mexicano, no vio la luz sino en 1822... Dupaix viene en segundo lugar, de 1805 a 1808. Sus relaciones y los dibujos de Castañeda, puestos en las manos del señor Baradère, fueron publicados en 1836, bajo los auspicios de los señores Thiers y Guizot... Más tarde, los trabajos de los señores de Waldeck, Stephens y Catherwood, y la inmensa obra de lord Kingsboroug terminaron por atraer la atención de las sociedades de sabios sobre estos imperios olvidados (Charnay 1863a: 4-5).

La obra de Stephens era muy conocida en esa época y no es de extrañarse que Charnay la haya leído para satisfacer el interés que tenía por las culturas del Nuevo Mundo. Pero así como leyó la obra de Stephens, él conoció también muchas obras más de este mismo tipo que lo llevarían a consolidar su vocación de arqueólogo y fotógrafo. Lo cierto es que Stephens había recorrido junto con el dibujante Frederick Catherwood, Honduras, Guatemala, Belize, Chiapas y Yucatán. Catherwood era arquitecto, conocía las leyes de la perspectiva para la reproducción de edificios y además, algo muy importante para Charnay: “Catherwood empleó como herramienta la *cámara lucida* y la propia cámara

fotográfica” (Debroise 1989: 16). Es por ello que Charnay, interesado en los aspectos literarios, en las antigüedades y en la fotografía, estuvo “instantáneamente fascinado por el famoso *Incidents of Travel...* de John Lloyd Stephens”(Davis 1981: 11). En aquella época, la obra del viajero estadounidense tenía una gran demanda. De hecho, “sus libros tuvieron una importancia fundamental en la popularización de los estudios de Centroamérica en la Unión Americana y en el Viejo Continente”(Zapata 1989a: 567).

Contrariamente a lo que se sabe de sus viajes, los datos biográficos de Charnay son demasiado escuetos. De hecho, Pascal Mongne, uno de sus mejores biógrafos, acepta que hasta el momento “ninguna documentación ha podido ser reunida (correspondencia privada, recuerdos familiares, fotografías, etc.)” (Mongne 1987: 49). No obstante, el mismo autor se atreve a sospechar que:

Probablemente se casó dos veces; sin embargo, no sabemos nada de su primera esposa: Aline Souriguet, que aparece en algunas de sus cartas entre 1878 y 1893. La fecha de su deceso no se conoce. Viudo, Charnay se volverá a casar en 1897 con una genovesa de 57 años: Séraphine Ducôte; Charnay tenía 69 años (Mongne 1987: 49).

Charnay falleció el 22 de octubre de 1915 en París casi olvidado, al igual que Teobert Maler y Augustus le Plongeon. No murió siquiera con la mitad del reconocimiento que a él le hubiera gustado tener como “padre del americanismo” (Silva 1993: 146). La última vez que estuvo en México fue en 1886, después de visitar el país cinco veces.

Los 64 años que le restaban de vida, después de llegar por primera vez a Estados Unidos, los aprovechó enormemente (véase Valderrama 2005). Los dedicó a viajar por el mundo y a dar a conocer, por medio de la fotografía y su literatura, el esplendor de las culturas precolombinas. Si bien Charnay le dio a la arqueología el sabor de aventura, en donde el estudioso se transformaba en héroe y celebridad, como se lo había mostrado Stephens en su obra, no cabe duda de que aplicó las más modernas técnicas fotográficas de su época, como el colodión

húmedo, entre otras. Algunas de sus obras, incluyendo los negativos de sus fotografías, se encuentran en el *Musée du Quai Branly*, en la capital francesa. Las fotografías de este francés son consideradas “testimonios etnográficos e históricos irremplazables” (Mongne 1987: 64), Charnay tomó alrededor de 700 imágenes, entre las cuales destacan fotografías de distintos sitios arqueológicos, retratos y vistas de la ciudad de México que fueron publicadas en el *Álbum fotográfico mexicano*, algunas otras se han perdido en los mercados del tráfico de antigüedades y sólo se han podido rescatar 533 que están impresas en vidrio. Otras imágenes de este explorador se encuentran en diversas instituciones francesas como la *Bibliothèque Nationale de France*, en donde se guardan en formato de diapositivas de la época, que el propio Charnay utilizó para exponer en sus conferencias ante la *Société de Géographie de Paris*. Algunas de ellas, las del *Álbum de fotografías de Ciudades y ruinas americanas...*, incluyen una de la Piedra del Sol, 16 vistas de Mitla, una del árbol del Tule, 4 de Palenque, 3 de Izamal, 9 de Chichén-Itzá y 15 de Uxmal. Las del *Álbum fotográfico mexicano* incluyen vistas de La iglesia del Sagrario, el claustro del convento de la Merced, la Alameda, la puerta lateral de la iglesia de San Francisco (Capilla de Balbanera), una de la fachada de la iglesia de Santo Domingo, el cementerio de Santa Paula, la Casa de los Mascarones, la iglesia de Guadalupe (la Villa), el Colegio de Minería, el paseo de Bucareli y una del Castillo de Chapultepec. Además, existen imágenes que se pueden consultar en diversos acervos públicos, por ejemplo, la *American Philosophical Society*, tiene 9 fotos de Chichén Itzá que pudieron haber sido tomadas del *Álbum de fotografías...*, 7 de Comalcalco que no están en el *Álbum de fotografías*, 12 de Mitla de las cuales 3 no están en el *Álbum*, 19 de Palenque, 11 de Tula (vistas del sitio en ruinas y piezas arqueológicas), 2 del sitio de Aké, Yucatán, 4 de Kabah, 13 de Teotihuacan (vistas del sitio y piezas que se encontraban en el Museo Nacional), 3 de Yaxchilán y 9 de Uxmal. Las del acervo de la fototeca de la biblioteca del INAH “Manuel Orozco y Berra” suman alrededor de 80: vistas de sitios arqueológicos como Mitla, Chichén-Itzá, Uxmal, Palenque y algunas de la ciudad de México que se publicaron en el

Álbum fotográfico mexicano. También se pueden encontrar fotografías de este explorador en diferentes instituciones estadounidenses como la Universidad de Austin, en Texas, su acervo alberga alrededor de 35 imágenes, las cuales en su mayoría pueden consultarse vía internet. El *Getty Research Institute*, ubicado en Los Ángeles, California, conserva una serie de colecciones fotográficas de varias partes del mundo: Alemania, Estados Unidos, España y Francia entre otras; dentro de la colección francesa existen fotos de Charnay, las cuales pueden consultarse y suman alrededor de 25, principalmente son fotos de Palenque, Uxmal y Chichén Itzá. Otras publicaciones como *Documentos gráficos para la historia de México* de Olivier Debrouse presentan fotografías de Charnay, algunas han sido publicadas en sus álbumes y otras son parte de acervos como el de la fototeca Manuel Orozco y Berra. La mayoría de las fotos que se pueden consultar han sido montadas en páginas de internet, publicadas en diversas obras con distintos fines de análisis: histórico, fotográfico y documental, entre otros. En diversos museos de París, en especial en el del *quai Branly* y en el de *Histoire Naturelle* es posible consultar las fotografías originales de Charnay. Es en estos dos museos donde se alberga la mayor cantidad de fotografías originales de Charnay y donde se han reproducido para elaborar publicaciones que hoy en día circulan por Europa (por ejemplo, la reciente publicación “Le Yucatán est ailleurs” por parte del museo *quai Branly*). Sus libros y artículos están dispersos en bibliotecas de universidades estadounidenses, como la Universidad de Texas, en Austin y en algunas de París, como la *Bibliothèque Nationale de France* e instituciones gubernamentales como los *Archives Nationales*. También pueden encontrarse algunas de sus obras en los *Archives du Ministère des Affaires Etrangères* y los *Archives Historiques de l’Armée*, en Francia. Existe un álbum también de fotografías en la *Library of the Congress*, en Washinton, titulado *Ruines du Mexique et tipes mexicains (1862-1863)* perteneciente a la colección Jay I. Kislak, catalogado como libro raro. Con todas las fuentes de información y documentales a las cuales se puede recurrir, las fotografías de Charnay que se refieren solo a México, suman alrededor de 280,

entre sitios, retratos, vistas y paisajes, una cantidad considerable para observar el trabajo fotográfico de Charnay en el país.

Ciertos trabajos que realizó en México se publicaron en su momento; otros no lograron ver la imprenta y sólo las obras que se consideran importantes fueron traducidas al español. Las demás se encuentran a la espera de un investigador interesado en su traducción.

Los testimonios escritos y fotográficos que dejó de algunos de los sitios arqueológicos más importantes de México y de diversos momentos históricos fueron capturados a través de su lente. Sin duda, fueron trabajos que realizó metódicamente:

Tomando en cuenta la indiferencia del público hacia una civilización tan original por haberlas mostrado a medias en tiempos pasados, quise que no se me pudiera acusar de la misma manera la exactitud de mis trabajos, y tomé la fotografía como testimonio (Charnay 1863a: 2).

También hizo gala del conocimiento científico que la época le otorgaba:

Para aquél que me observe, mi tarea es fácil: cuento lo que ví y lo que me fue dado a observar; es entonces una simple relación que ofrezco al público y que no tendrá otro valor que la verdad. (Charnay 1863a: 8).

Como fotógrafo y explorador Charnay fue muy importante en la arqueología de la segunda mitad del siglo XIX. Como persona era

Romántico, susceptible y caballeroso, amante del buen sexo y obstinado; católico ferviente y después anticlerical, de un verbo ácido y de un humor destructor, Désiré Charnay despertó varias facetas de una psicología compleja y desgraciadamente mal conocida. (Mongne 1987: 9)

La labor arqueológica y fotográfica de Charnay

Por la riqueza de las fuentes, álbumes de fotografías y escritos sobre los sitios que visitó, Désiré Charnay es uno de los exploradores a quienes se le conoce a detalle. Este explorador y fotógrafo visitó México en tres periodos: 1857- 1860, 1880-1882, y 1886, y durante cada uno de ellos logró capturar una gran cantidad de imágenes de diversos sitios arqueológicos, sobre todo del sureste mexicano. Antes de venir a México dedicó algunos años a especializarse en la fotografía, arte que lo ayudaría a complementar su futura labor arqueológica. Entonces experimentó por primera vez la realización de sus primeras vistas estereoscópicas tomando la capital francesa como motivo (véase Mongne 1987: 54)

A finales de 1857 llegó a Veracruz. De allí se dirigió en carruaje a la ciudad de México cargado con una gran cantidad de equipo fotográfico y de exploración, el cual sumaba “alrededor de 1800 kilogramos” (Zapata 1989a: 568; Ochoa 1994: 18), de los cuales menos de la mitad llegaron a la ciudad de México a causa de los asaltantes de caminos. Charnay trajo una enorme cámara que tomaba placas de 36 por 46 centímetros y un laboratorio auxiliar para preparar y procesar las placas. A su llegada a México, el francés ya conocía el método “positivo-negativo”, el cual le otorgaba la posibilidad de reproducir, a partir de un mismo negativo, un número mayor de copias perfectas. Sin embargo, tuvo que esperar a aplicarlo, ya que los problemas políticos en el país no se lo permitían, tiempo que aprovecharía para realizar algunos trabajos fotográficos en la ciudad y sus alrededores. En esa espera tuvo oportunidad de conocer a los científicos más renombrados del país, (véase Valderrama 2005: 72), en especial a Manuel Orozco y Berra, quien lo ayudó a comenzar en septiembre de 1858 un viaje a Yucatán, pasando por Oaxaca y Chiapas, una ruta que aún hoy se sigue utilizando.

Primero viajó a Oaxaca, vía Tehuacán. Mandó su equipaje aparte, puesto que el riesgo de ser asaltado en los caminos era muy grande.

Esperaba mi equipaje desde hacía dos meses y no llegaba, temía que el estado de las rutas no permitía enviármelo; fue entonces necesario poner manos a la obra con los recursos que me ofrecía la ciudad; tenía vidrios y uno de mis instrumentos; encontré éter y alcohol. Para revelar la imagen fue necesario emplear el sulfato de fierro que se encontraba en todas partes (Charnay 1863a: 247).

Manuel Payno, por ejemplo, narra con atino las vicisitudes que experimentaban los carruajes que transportaban objetos de valor por los caminos del territorio mexicano, muy a menudo eran objeto de asaltos por parte de bandidos (véase Payno 2008: 360-369). Désiré Charnay continuó a Mitla donde permaneció varias semanas explorando y fotografiando el sitio. Logró por lo menos treinta imágenes, de las cuales sólo 16 se pueden apreciar en la fototeca del *Musée du quai Branly* en París. Con sorpresa, en Mitla se dio cuenta de que había perdido una de sus cajas con productos químicos. Esto lo obligó a improvisar el proceso con materiales que pudo conseguir localmente y preparar él mismo su propio colodión. Descubrió que los materiales que había conseguido eran sumamente complejos y que muy poco se podía hacer con ellos.

Cuando quise partir, me dí cuenta que mis productos ya no funcionaban. Durante ocho días hice los ensayos más variados; tenía una docena de colodiones diferentes, usé todos los reveladores y todos los fijadores: inútil [...] Con una exposición de cinco minutos al sol, y un instrumento doble, solo obtenía una mancha blanca. Desesperado por no lograrlo, mezclé todos los colodiones y esperé. Después de algunos días quise volverlo a intentar, hice una placa a las siete de la mañana, estaba bien: a las siete y media, insensibilidad. Al otro día hice dos, sin poder lograr una tercera; al día después tres, y por progresión, cada día hacía una de más, pero sin ventajas [...] Mi posición era de las más embarazosas; temí por algún momento no poder lograrlo. ¡Estas ruinas maravillosas, tan poco conocidas, tan interesantes, y yo delante de ellas con la impotencia de no poder reproducirlas! (Charnay 1863a: 248-249).

Charnay hizo también el esfuerzo por realizar excavaciones en el sitio, pero las difíciles circunstancias y el resguardo que tenían los indígenas de sus ancestros, nunca se lo permitieron. Las imágenes que logró Charnay reflejan el cuidado de sus composiciones; supo esperar el momento en que la luz caía de lado sobre los bajorrelieves de las fachadas e iluminaba las grecas con mayor precisión. Además, hacía colocar, como lo hizo después Maler, una figura humana que proporcionaba la escala del edificio. Después de Mitla visitó y fotografió el Árbol del Tule. Posteriormente visitó Monte Albán y continuó su viaje rumbo a Tuxtepec, Alvarado y Veracruz, que había sido transformada, hacía unas cuantas semanas, en capital provisional del gobierno liberal de Juárez. En Veracruz, tomó un barco con destino a Yucatán, donde permaneció tres meses. En este viaje Charnay visitó, entre otros sitios, Izamal y Uxmal. En Izamal tomó varias vistas de la plaza y de sus portales por sus cuatro puntos cardinales, con las pirámides que rodeaban el pueblo levantado sobre las ruinas de uno de los más importantes centros ceremoniales mayas de la región. En Uxmal, Charnay realizó un trabajo muy completo, ayudado por “sus indios”, como él mismo lo detalló:

De inmediato ordené llevar mis instrumentos y mi equipaje a las ruinas y, al día siguiente, me instalaba en una sala de la parte sur del Palacio de las Monjas. Valiéndome de algunos palos y cobertores, hice un cuarto perfectamente oscuro y, sobre una mesa que me prestaron en la hacienda, instalé mis baños y mis productos. Dos indios tenían por única ocupación la tarea de traerme agua. Otros cuatro debían ayudarme en mis operaciones, sostener un dosel de sábana blanca encima del instrumento, para que el interior del cuarto no se calentara demasiado; tenían que abrirme la puerta del cuarto oscuro y cerrarla herméticamente cuando yo entraba. Otros cuarenta indios fueron ocupados tres días en cortar el monte con el fin de limpiar los monumentos cubiertos de maleza y plantas trepadoras (Charnay 1863e: 183).

Su cuadrilla de indígenas quitó la vegetación existente y Charnay pudo así tomar varias fotografías de la Pirámide del Adivino, el Cuadrángulo de las Monjas y el Palacio del Gobernador. Para tomar la foto de este último, mandó construir un

andamio de varios metros de alto para que su cámara lo captara a la altura adecuada.

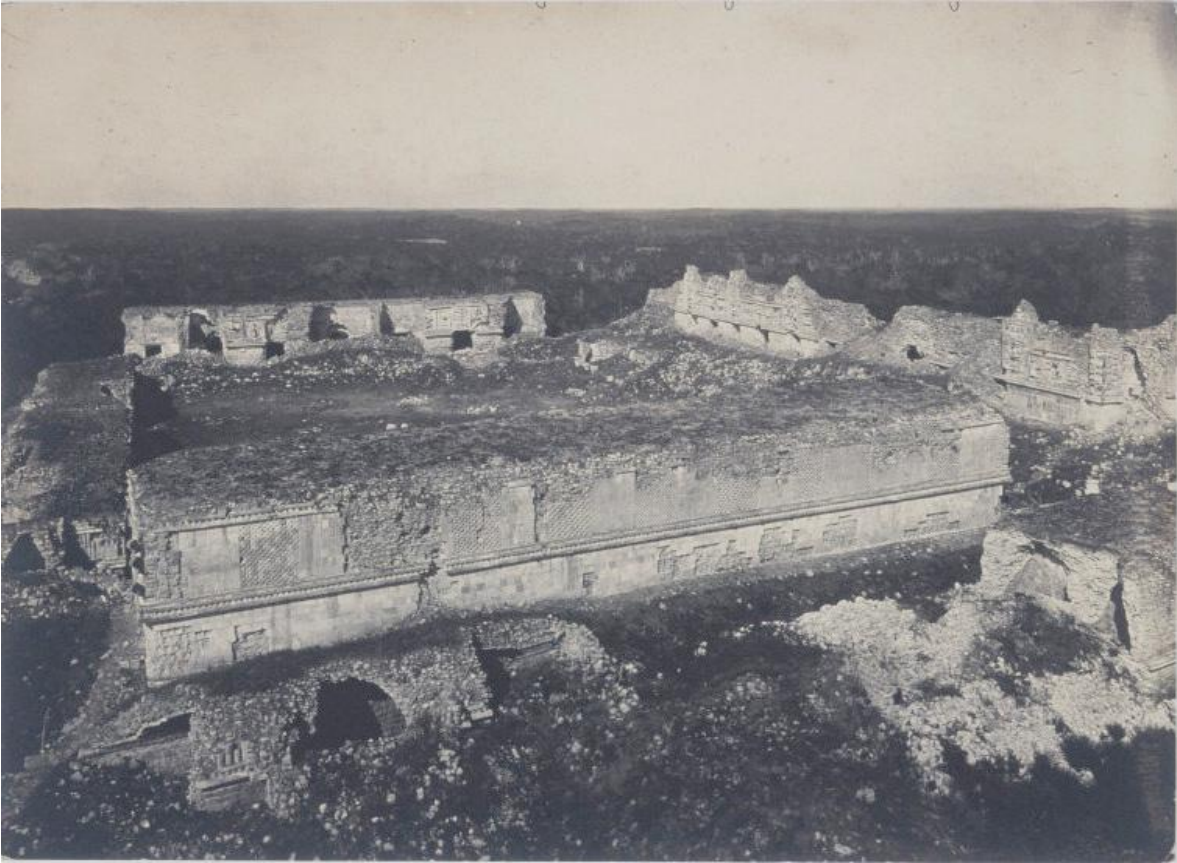


Pirámide del Adivino, Uxmal
Foto: Désiré Charnay, *Album fotográfico Cités et Ruines Americaines*.
Archivo Fotográfico del Musée du quai Branly, París

El sitio de Uxmal fue analizado por Charnay de una manera que pocos habían hecho hasta esa época: lo describió a partir de la disposición y orientación de los edificios que encontró en un diámetro de 2 kilómetros

La primera al norte es el Palacio de las Monjas. Al sureste, a 100 metros de distancia, se encuentra la pirámide coronada por el edificio conocido bajo el nombre de Casa del Enano. Sobre la misma línea, pero al oeste, a 500 metros aproximadamente, está la Cárcel. Al sur, el Palacio del Gobernador con la Casa de las Tortugas, su dependencia. Al oeste, sobre la misma línea, la Casa de las Palomas. Al sur de estos edificios y muy próximas la una de la otra, dos inmensas pirámides antaño coronadas por templos, de los cuales no queda nada

actualmente. Todo el espacio que separa los palacios que acabamos de enumerar está cubierto de ruinas de menor importancia y de restos de todas clases. El Palacio de las Monjas se compone de cuatro cuerpos de alojamientos dispuestos en cuadro formando un patio de 80 metros de lado (Charnay 1863e: 184).



Vista Panorámica del Cuadrángulo de Las Monjas, Uxmal
Foto: Désiré Charnay, *Album photographique Cités et Ruines Americaines*.
Archivo Fotográfico del Musée du quai Branly, París

A finales de junio del mismo año dejó Yucatán para dirigirse a Chiapas y visitar las ruinas de Palenque. Ahí estuvo exactamente nueve días. Según Olivier Debroise: “Désiré Charnay quitó la vegetación que había alrededor de la fachada y el interior del Palacio y provocó la caída de la Torre” (Debroise 1989: 9). Esto no es verdad (véase Charnay 1863: 222). Charnay regresó por la Sierra Madre del Sur, pasando por Chiapa de Corzo, Tuxtla Gutiérrez, y cruzando el Istmo de

Tehuantepec. Llegó de nuevo a Oaxaca. Visitó Mitla por segunda vez y continuó su camino hacia la ciudad de México a finales de septiembre. Cuando llegó, ya había recorrido más de 4,500 kilómetros por el sur del país. Durante una corta estancia en la ciudad, se dedicó, junto con su amigo Louis Goupil, a preparar el *Álbum Fotográfico Mexicano*, una obra que había sido planeada cuando entró en contacto con Manuel Orozco y Berra. Se trataba de una serie de vistas de conventos y edificios coloniales que se encontraban amenazados por la destrucción que implicaba la aplicación de las Leyes de Reforma, el *Álbum Fotográfico Mexicano* se publicó con la ayuda del editor Julio Michaud. Era un álbum con fotos impresas, es decir, fotograbados pegados en las hojas. Casi todas las fotografías son de edificios de la ciudad, con excepción de una vista de la capilla abierta de Tlalmanalco, en el estado de México. En aquel año, Charnay reafirmaba lo que realmente quería, y aunque la publicación del *Álbum Fotográfico Mexicano* contribuyó al conocimiento y a la ciencia, seguramente no fue para él una obra que estuviera dentro de sus intereses primordiales. Con un tiempo que nunca lo apremiaba, el explorador, junto con Goupil, aprovechó para satisfacer una inquietud: escalar el volcán Popocatepetl, preludio involuntario a su carrera de arqueólogo, porque sería ahí donde descubriría lo que ahora solemos llamar "prospección arqueológica" o "recorrido de superficie". Charnay comenzó a llevar a cabo esta importante tarea en el año de 1860. En el volcán tomó varias fotografías y descubrió, entre otras cosas, los cimientos de un cementerio prehispánico

...Don Luis (Goupil) y yo, armados con un simple palo, nos pusimos a registrar la tierra, bastante suelta del lugar, y encontramos, en efecto, restos de huesos humanos y pedazos de vasijas antiguas [...] Don Luis excavaba con su palo y, provisto de un puñal, yo limpiaba con precaución las vasijas porque, medio podridas por su larga permanencia en la tierra, eran de una fragilidad extraordinaria y sólo se volvían a endurecer secándolas al sol. Exhumamos de esta manera una docena de vasijas de formas diversas, de tierra roja, pero todas parecidas en su decoración. Ésta consistía en una burda imitación de la figura humana obtenida por medio de pequeñas bandas de arcilla pegadas a la superficie de la vasija [...] Es muy probable que esta sepultura date de los tiempos de la Conquista, cuando los indios, acosados como bestias salvajes, se refugiaban en los

bosques y en las alturas inaccesibles de la sierra. Su religión se conoce por las tumbas; podían esperar que, en estas tierras vírgenes de pasos humanos, los despojos mortales de los suyos quedarían al abrigo de las profanaciones españolas (Charnay 1863: 276-277).

Además, encontró a 3 mil metros de altitud, los llamados *juguetes con ruedas* en un sitio llamado Tenenepanco, cosa que alegró mucho al explorador, puesto que muchos creían que este tipo de culturas no conocían la rueda (véase Davis 1981: 33-34); por supuesto que la rueda era conocida para esas épocas. El 28 de diciembre de 1860 zarpó de Veracruz hacia los Estados Unidos y no fue hasta el 2 de febrero de 1861 que el explorador pisó suelo francés después de tres años y nueve meses de ausencia. Cuando Charnay regresó a Francia, publicó una parte de los recuerdos de su viaje y expuso en Londres y París algunas de sus fotografías, las cuales fueron de gran interés para el público y contribuyeron a que el explorador se diera a conocer. Se dedicó también a preparar la impresión, en papel albuminado, de las vistas de los monumentos prehispánicos que había realizado: de esta tarea publicó una de sus obras más conocidas: *Cités et ruines américaines. Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal*, título que le dio el arquitecto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc cuando escribió el prólogo.



El Castillo

Foto: Désiré Charnay, *Album Cités et Ruines Américaines* (1861). Musée du quai Branly, Paris.



Vista del Templo de la Cruz, Palenque

Foto: Désiré Charnay, *Cités et Ruines Américaines*. Archivo fotográfico del Musée du quai Branly, París.

En este trabajo, el explorador muestra la realización de un somero estudio de los sitios arqueológicos de los cuales hace mención, de las antigüedades mexicanas, la arquitectura y las costumbres de éstos y otros sitios, además de sus aventuras. Plasmó ahí un enfoque que hoy en día es fundamental no sólo en la arqueología mexicana, sino también en la antropología en general. Planteaba la relación directa que tenían históricamente los pobladores modernos con los sitios arqueológicos que iba visitando y, en términos arqueológicos, tenía muy presente la existencia de una unidad caracterizada por aspectos culturales y no por fronteras geográficas. Tal idea se consolidó más tarde en un concepto:

Mesoamerica. Este término fue acuñado por Paul Kirchhoff hasta 1943 y hoy en día es usado por la mayoría de los arqueólogos e investigadores de ciencias afines a la arqueología.

El resultado de su viaje a México se vio plasmado en ésta su primera obra. Las fotografías de los sitios arqueológicos que visitó, Mitla, Monte Albán, Palenque, Izamal, Chichén-Itzá, Uxmal y algunas ruinas de la región de Comitán, en Chiapas, fueron reunidas por Charnay e impresas posteriormente en un álbum anexo de *Ciudades y ruinas...* -ya que los procesos de impresión aún no permitían textos y fotos juntas, hasta que se inventó la prensa rotativa en 1880- que se llamó *Álbum de fotografías*. Las que tomó de la ciudad de México sirvieron evidentemente para el *Álbum fotográfico mexicano*. Estando en Francia, sus investigaciones se enriquecieron. Asistía e intervenía en las sesiones semanales de la *Commission Scientifique du Mexique*, instalada en el Ministerio de Instrucción Pública en París durante la intervención. En 1863 Charnay “zarpó rumbo a Madagascar, de donde retornó el mismo año” (Ochoa 1994: 20). Desde 1864 Charnay se perdió en los rincones del olvido durante ¡más de diez años! Mismo año en que todos los demás exploradores que formaron parte de la *Commission Scientifique du Mexique* llegaron a realizar sus estudios a México.

En 1875 Charnay se encontraba en Sudamérica. Exploró Brasil, Chile y Argentina con el fin de escribir artículos para la muy conocida revista *Le Tour de France* (véase Mongne 1987). En un artículo que llamó “À travers la pampa” (1877) llegó a comentar sus aventuras y observaciones, aunque de manera muy escueta. Después de haber ido a Montevideo, fue a Buenos Aires y de ahí se dirigió directamente a la Pampa, específicamente a la región de Mendoza. Parece ser que “todos sus recorridos por Sudamérica no tenían aparentemente un fin político. Tampoco tomó fotografías ni notas científicas” (Zapata 1989a: 572).

Después de haber visitado el volcán Popocatepetl y realizar algunas fotografías de algunas piezas en el Museo Nacional, Charnay llegó a Teotihuacan y a Tula, lugar donde tomaría algunas fotografías que representan una excavación en el sitio y que se encuentran en la fototeca del *Musée du quai Branly* de París. También sería en Tula donde reconocería la existencia de una capital, con la cual realizó varias comparaciones con Chichén Itzá en términos arquitectónicos y escultóricos. Posteriormente visitó Comalcalco y después, en 1881, Palenque por segunda vez. En 1881-1882 a Charnay se le ve en Mérida. Sin embargo, las imágenes de este segundo viaje son superiores, es decir, se esfuma esa percepción de ver en la naturaleza y en todo fenómeno una parte romántica y exótica. En 1884 el fotógrafo explorador recibió el premio Logeron que otorgaba la Sociedad de Geografía de Francia. Publicó en 1885 su obra más importante: *Les anciennes villes du Nouveau Monde. Voyages d'exploration au Mexique et dans l'Amérique Central*, la obra fue ilustrada con litografías copiadas de sus fotografías. En ella se entremezclan algunas reflexiones acerca de la antigüedad, origen y decadencia de la civilización maya y relata el encuentro que tuvo con Alfred Percival Maudslay en Yaxchilán. Charnay regresó por última vez a México en 1886 para continuar sus investigaciones arqueológicas por muy poco tiempo en la Isla de Jaina. Sus relatos los plasmó en un artículo llamado "Ma dernière expédition au Yucatan" que se publicó en la revista *Le tour du Monde*. Entre enero y principios de abril del mismo año, además de la Isla de Jaina, visitó algunos lugares de Yucatán y Campeche, tales como Izamal, Techoch, Ek-Balam. En Campeche se dedicó a tomar algunas fotografías de la plaza y de los principales edificios que formaban parte de la ciudad amurallada. Fue en este lugar donde conoció al capitán del puerto y propietario de la isla de Jaina, Andrés Espíndola.

Charnay permaneció en la Isla de Jaina quince días realizando excavaciones, pero cuando quiso explorar los edificios, los mayas le impidieron acercarse siquiera a las estructuras sagradas. Muy a su estilo, ofreció una pequeña suma de dinero por cada figurilla, vaso, plato o cualquier objeto de procedencia

prehispánica (véase Roussin 1984), lo cual provocó que la isla de Jaina sufriera uno de los peores saqueos arqueológicos de que se tenga registro. Basándose en los objetos que había obtenido a través del tráfico indiscriminado de estas piezas, Charnay apoyó sus interpretaciones en las piezas y en el contexto totalmente deteriorado y concluyó que: “Jaina fue una necrópolis maya o un santuario adonde acudían, desde grandes distancias, a depositar a sus muertos con sus respectivas ofrendas durante la época precolombina” (Charnay 1885: 292).

El motivo real por el cual se envió a Charnay a estos territorios para mí está claro. Su actividad como explorador reaviva a su vez las actividades que tuvo conjuntamente el Imperio en México.

De 1878 a 1879, Charnay visitó el sureste asiático y Australia, formando parte de una gran expedición en calidad de fotógrafo, la cual había sido financiada por el Ministerio de Instrucción Pública de Francia. Visitó también Singapur y, en julio de 1878, se fue a Djakarta (véase Davis 1981: 63). En 1880 Désiré Charnay pisó de nuevo suelo mexicano gracias a la generosidad del francés y después naturalizado estadounidense Pierre Lorrillard.

Charnay fue un explorador y fotógrafo inigualable en cuanto a su obra literaria y visual se refiere, sus imágenes reflejan un manejo profesional de la técnica, de los elementos en su conjunto, de los escenarios, de las vistas. Su influencia en la arqueología mexicana ha sido tomada en cuenta en varias ocasiones, sin embargo no se le ha realizado un somero reconocimiento como tal, sus fuentes han sido abordadas para esclarecer diversos intereses de investigación, estéticos, artísticos, arqueológicos y antropológicos, entre otros, pero es necesario revalorar su trabajo y reconocer que las huellas que dejó en el proceso de investigación en la arqueología mexicana siguen permeando gran a gran parte de los estudios de nuestros días.

Augustus Le Plongeon



Augustus Henry Julius Le Plongeon es considerado como uno de los exploradores de la segunda mitad del siglo XIX más controvertidos (véase Zapata 1989b). Nació en 1826 en la isla de Jersey, Gran Bretaña, hijo de padres franceses muy allegados a la nobleza de la época. Lo cual le permitía ciertas ventajas con gente de la misma sociedad. Su padre fue miembro de la Legión de Honor y comodoro de la armada francesa, en tanto que su madre fue hija del gobernador de Mont-Saint-Michel, una isla francesa frente a

Gran Bretaña. De joven, Le Plongeon disfrutó de las ventajas que le ofrecía una buena educación. A los once años, fue enviado a la escuela militar de Caen. Cuatro años más tarde ingresó al Instituto Politécnico de París, donde se graduó a los 19 años de edad. Durante su juventud, supuestamente sirvió a la armada francesa.

En la década de 1840 vino a América en un barco donde viajaban cientos de personas que huían de los males que asolaban a la Europa revolucionaria-nacionalista de mediados del siglo XIX. El barco naufragó poco antes de llegar a las costas chilenas y, de los cientos de pasajeros que abarrotaban la cubierta solamente él y otro compañero de travesía consiguieron sobrevivir a la tragedia. Le Plongeon tenía apenas veinte años. En Chile aprendió español y se dedicó a impartir clases en la ciudad de Valparaíso.

En 1849 tras una breve estancia en Valparaíso, viajó a San Francisco, que entonces vivía “la fiebre del oro”. Allí se convirtió en visitador rural y urbano; sin embargo, ni el lugar ni el dinero le pusieron freno por mucho tiempo, pues continuó viajando de un lado a otro. Regresó a Inglaterra y luego fue a las Antillas, “donde pudo presumir sus técnicas fotográficas” (Zapata 1989b: 367). Después de haber visitado Australia, Hawai y Tahití y ser atendido por funcionarios importantes porque se hacía pasar por uno de los fundadores de la Academia de Ciencias Naturales de California, argumentando que la organización lo había comisionado para efectuar estudios arqueológicos, Le Plongeon volvió a San Francisco, donde desempeñó diferentes oficios, entre ellos de topógrafo, abogado y médico.

En 1862, Augustus Le Plongeon se trasladó a Lima, con la intención de construir y establecer un hospital destinado a la atención de los más necesitados. A la par de sus actividades médicas con los pobres, comenzó a dedicar gran parte de su tiempo libre al estudio de los numerosos yacimientos arqueológicos dispersos por toda la región. En 1865 conoció a Efraín Squier, quien lo acompañó como fotógrafo en una de sus expediciones a las ruinas del país; sin embargo, cuando Squier publicó su obra acerca de Perú, jamás mencionó la presencia de Le Plongeon. Quien hubiera deseado que Squier influyera para ser nombrado corresponsal de un periódico y diplomático ante el gobierno peruano. Las intenciones de Le Polngeon nunca se volvieron realidad, pues Squier no lo apoyó.

Durante su estancia en Perú, escribió sobre otros temas, como por ejemplo, un manual de fotografía en 1867 y dos artículos sobre religión que se encuentran en Perú. Uno trataba de los jesuitas en Perú, pero nunca fue publicado, y en el otro comparó las enseñanzas de Jesús con la doctrina de la Iglesia católica. Este fue producto de una polémica religiosa en la que intervino a favor de Renan, autor de *Life of Jesus* (véase Desmond 1988: 8-9).

Su estancia en el antiguo territorio inca se convirtió en el preludio de una constante que le acompañaría sin remisión durante el resto de su vida: el desprecio y la burla hacia su trabajo por parte de diversos investigadores . Una de las razones de esta animadversión fue su creencia de que el lago Titicaca estuvo en algún momento de la antigüedad en el mismo nivel que el mar, hecho que dedujo de la aparición de conchas de ostra en las cercanías. La explicación de Le Plongeon fue que un cambio natural lo elevó a su ubicación actual, interpretación que no fue aceptada por los científicos de la época. No deja de ser curioso que la descripción de Le Plongeon, encaja totalmente con las leyendas locales.

A lo largo de su dilatada estancia en la capital peruana, el francés escribió un libro sobre los incas que nadie quiso publicar debido a su contenido, un tanto nebuloso según el criterio de los editores (véase Zapata 1989b: 370). En cambio, como mencioné, sí vería la luz un libro de fotografía (1867), la otra gran pasión de Le Plongeon.

En 1870, Le Plongeon regresó a los Estados Unidos, “buscando, como siempre, sobresalir entre los demás profesionales”. Contrajo matrimonio con Alice Dixon, una chica veintidós años más joven que él. Ella nació en Brooklyn en 1851 y provenía de una antigua familia inglesa. La boda se llevó a cabo probablemente a principios de 1873, justo antes de que la pareja partiera hacia Yucatán (véase Dixon 2001: 10). En septiembre de ese mismo año, presentó cuatro conferencias en la Academia de Ciencias Naturales de California. Una de ellas trató de los incas y la complementó con fotografías hechas con la técnica del colodión húmedo y estereoscopía, así como con algunos artefactos arqueológicos .

Sus años de estancia en el Perú le dieron oportunidad para estudiar los terremotos y construir aparatos para su medición; su esposa Alice Dixon, informó que Le Plongeon había inventado un sismógrafo que lograba predecir los movimientos telúricos y que, al respecto, se había publicado un artículo sobre el tema en una revista científica de Nueva York, en 1872, pero curiosamente, en este artículo Le Plongeon jamás mencionó el sismógrafo (véase Dixon 2001: 48).

Sin duda, el año de 1873 fue para Le Plongeon un momento en el cual realizó interpretaciones subjetivas de los principales sitios arqueológicos de la península de Yucatán. Desde este momento comienza a manifestarse un excesivo afán de protagonismo en el aventurero que ambicionaba poder pasar a la posteridad. Serían éstas las pretensiones que le acompañarían hasta el final de sus días. Finalmente, debido a problemas cardiacos, Le Plongeon se confinó en su hogar desde 1895, murió a la edad de 82 años, en diciembre de 1908, en la ciudad de Nueva York.

En un artículo dedicado al explorador, Arnold Keneth, de manera romántica y muy a la manera de la literatura del siglo XIX, comenta lo siguiente sobre el explorador:

Defensor acérrimo de un origen mítico para las civilizaciones americanas, Augustus Le Plongeon, abogado, médico, topógrafo, profesor y ante todo autodidacta, murió en la pobreza, totalmente vilipendiado e ignorado por la comunidad académica de su época. A pesar de todo, en su interior más profundo rezumaba la satisfacción personal de haberse creído el mejor mayista de todos los tiempos (Keneth 2002:61).

Existen varios autores como el que cité, que aún no han podido ir más allá del imaginario romántico y lleno de aventuras creado por los exploradores de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, hay otros, como Lawrence Desmond, que se acerca al devenir del explorador de manera menos romántica, es decir, analiza sus trabajos, sus obras fotográficas y su labor en la formación de la nascente arqueología mexicana. A éste y a otros autores es necesario informarnos para tratar de interpretar nuestro pasado, no de quienes insisten en recrear el siglo XIX a través de medios literarios que poco ayudan a comprender la labor de los exploradores en México, ya que tienen una forma muy particular de “mitologizar” ese pasado.

La labor arqueológica y fotográfica de Le Plongeon

A comienzos de 1873, Le Plongeon decidió realizar una expedición a la zona maya. Para ello hizo ciertos méritos ante la Sociedad Americana de Geografía de Nueva York y logró entonces una invitación para hablar ante ella en enero de 1873. Su propósito era hacerse miembro para que le patrocinaran en viaje, pero, como anota Renée Zapata, lo único que obtuvo fue un fracaso.

Los miembros oyeron una disertación sobre “Las coincidencias entre los monumentos antiguos de América y aquéllos de Asiria y Egipto”. [...] Únicamente le dieron las gracias por el documento y éste fue archivado en los expedientes de dicha institución. [...] Su trabajo no fue incorporado en el volumen anual publicado por la sociedad, tampoco fue elegido miembro. (1989b: 376).

En julio de 1873, Augustus Le Plongeon y su esposa Alice se embarcaron hacia Yucatán en un navío llamado *Cuba*. Esta expedición finalmente fue financiada por ellos mismos. Cuando Le Plongeon llegó a Yucatán, la provincia estaba en armas y varias revueltas la mantenían en zozobra. Durante dos años Le Plongeon no produjo gran cosa; se dedicó a observar las costumbres nativas y a prepararse para explorar las ruinas de la región.

Le Plongeon tomó la decisión de partir hacia el este de Mérida. Al recorrer comunidades indígenas, aprovechó para administrar vacunas y explorar uno de los montículos de Izamal. En esta época el área era peligrosa, pues constituía el límite del territorio controlado por el ejército mexicano ante los pobladores rebeldes. Cuando visitó Chichén Itzá, fue avisado para que se fuera, pero hizo caso omiso y pidió, por medio de una carta enviada al General Agustín del Río, que los soldados les dieran armas a sus trabajadores para defenderse. Le Plongeon se trasladó a vivir a la Iglesia abandonada de Piste, desde donde iba con su esposa al sitio. El explorador sólo estuvo tres meses en Chichén Itzá, siendo este uno de los

periodos más productivos en Yucatán. Entonces levantaron los planos de varios edificios, tomaron más de 500 fotografías con la técnica del colodión húmedo y la estereoscopia, realizaron 20 copias de pinturas murales y examinaron numerosos bajorrelieves, además de excavar todo aquello que se les cruzaba en su camino, utilizando para ello la mano de obra inexperta de los indígenas mayas (véase Zapata 1989b: 371).



Le Plongeon en Chicén Itzá
Crédito: *A Dream of Maya*

Cabe destacar que en sus exploraciones arqueológicas, Le Plongeon se sirvió de toda clase de métodos, en ocasiones un tanto bruscos, por ejemplo, en la Casa de las Monjas, en Chichén Itzá, para poder excavar por debajo de un basamento, utilizó dinamita. Hizo así volar por los aires las partes del edificio que no le interesaban, partes que desaparecieron para siempre. Aunque no fue el único en

utilizar este procedimiento, Leopoldo Batres, en 1909 también lo hizo en la Pirámide del Sol, en Teotihuacan...



Augustus Le Plongeon posando junto a su recién descubierto "ChacMool"
Fotografía estereoscópica de Alice Le Plongeon
Crédito: *A Dream of Maya*

En diciembre de 1875, Le Plongeon hizo su descubrimiento más interesante en Chichén Itzá (véase Desmond 1988: 35). Se trató de un hallazgo de una escultura que resultó en una absurda denominación, ya que el nombre de "chacmool" fue acuñado por él mismo! Según él, "Garra Roja" (chacmool en lengua maya) fue un poderoso monarca maya. Tal vez, Le Plongeon detectó restos de pintura roja en algunas partes de la escultura al descubrirla y pensó que se trataba de la representación de un monarca, al que bautizó arbitrariamente. El francés consideraba al Chacmool³ como una obra de arte comparable con las esculturas de Egipto y Asiria; lo que nos hace pensar en el cómo y de qué clase fue el acercamiento e interpretación de los sitios arqueológicos que visitó Le Plongeon.

³ Escultura antropomorfa que excede las proporciones humanas normales. Está en una posición anatómicamente imposible, reclinado en el suelo con las piernas flexionadas, el torso doblado hacia arriba y la cabeza mirando hacia un lado; las manos descansan sobre el pecho sosteniendo un recipiente.

En su cuaderno de notas dejó escrito que la forma de esta figura era muy similar a una representación estilizada del contorno que tiene el continente americano (Schávelzon 1985: 58).



"ChacMool"

Fotografía: Augustus Le Plongeon, en *A Dream of Maya*

Le Plongeon pretendió infructuosamente sacar la pieza del país, para que fuera expuesta en 1876 en Filadelfia en una exposición organizada con motivo del centenario de la Independencia de los Estados Unidos. El francés pensaba que sería aclamado como descubridor. Para ello trasladó la escultura a Pisté -un poblado a 1.5 kms de distancia del sitio- de donde pensaba llevarla al puerto de Sisal y de ahí embarcarla al país vecino.



Traslado del ChacMool hacia Pisté, al fondo Alice Le Plongeon
Fotografía estereoscópica de Augustus Le Plongeon
Crédito: *A Dream of Maya*

Cuando Le Plongeon estaba a punto de sacar la pieza del país, el gobernador de Yucatán, el General Agustín del Río, reclamó la pieza como propiedad del Estado. El comisionado para confiscar la escultura fue el director del Museo Yucateco, don Juan Peón Contreras. Le Plongeon escribió entonces una carta al presidente Díaz, donde hablaba de su labor arqueológica en la península y pedía que intercediera por él para que le devolvieran al Chacmool. La petición no fue escuchada; por el contrario, “el gobierno mexicano envió un buque de guerra a Yucatán para llevar la escultura a México” (Zapata 1989: 371). A pesar de lo anterior, Le Plongeon remitió a la exposición de Filadelfia 125 fotografías hechas con la técnica del colodión húmedo y algunas estereoscopías, además de un reporte de sus excavaciones y algunos pequeños artefactos para exhibirlos en lugar del Chacmool. No obstante, el cargamento nunca llegó a su destino y, sin saber cómo, fue a parar a manos de un juez llamado Daly en Nueva York (véase Schávelzon 1985: 61).

Otro de sus descubrimientos de 1875 fue la representación pétrea del jaguar que desenterró en la Plataforma de las Águilas y los Jaguares. Se trata de una figura tallada en piedra que muestra a un jaguar recostado, con las patas

delanteras cruzadas. Aunque la cabeza nunca fue hallada, Le Plongeon la reemplazó por una antropomorfa. Si bien la cabeza no corresponde a la pieza, le venía perfecto para su intención de descubrir “una verdadera efigie americana” (Zapata 1989b: 372). Al respecto, publicó un libro en 1896. Con la misma intención de hacer estudios de esta figura, Le Plongeon se trasladó a Uxmal en 1877. También estuvo en Aké, al oriente de Mérida. Ahí estudió la antigüedad de los mayas con base en las pilastras ciclópeas del sitio. En Mayapán y en Isla Mujeres permaneció poco tiempo, ya que ahí recuperó pocos restos materiales (véase Desmond 1988: 45-48).

En su búsqueda por financiamiento y respaldo institucional, los resultados de las excavaciones en Chichén Itzá y Uxmal, así como de los sitios que visitó y exploró, eran remitidos continuamente a la American Antiquarian Society, institución que, también de manera constante se los iba devolviendo con comentarios indiferentes.

El desinterés que la prestigiosa sociedad tenía por sus trabajos, era lo que más le molestaba a Le Plongeon, que no se apreciara la labor realizada por una “autoridad mundial en arqueología maya” (Dixon 2001: 12), tal y como él ya se autodenominaba. Algunos personajes como el anticuario Stephen Salisbury y la propia sociedad se preocuparon por las teorías de Le Plongeon, pues eran cada vez más extrañas y contradictorias; ciertamente tomaban en cuenta y aceptaban la descripción de los restos materiales que encontraba, pero omitían las especulaciones del autor (véase Nadillac 1884: 298). En 1880, el matrimonio Le Plongeon partió de Yucatán, dejando el campo para dedicarse a escribir acerca de los hallazgos.

A principios de 1881, Le Plongeon decidió afirmar airadamente que sus ideas no eran mera especulación, y señaló en un documento que la American Antiquarian Society estropeaba y mal interpretaba sus reportes. La acusó de compararlo con el teórico Brasseur de Bourbourg y de fallarle en cuanto a presionar a los dirigentes mexicanos para que le favorecieran. Esto lo hizo porque

nadie quería comprar las fotografías que había hecho de Chichén Itzá y el apoyo de Pierre Lorrillard, personaje adinerado de la época e importante en la sociedad científica, quien a su vez había patrocinado las labores fotográficas y arqueológicas de Charnay, le daba más confianza para expresar su descontento. Lorrillard lo apoyó monetariamente para continuar con sus investigaciones de 1880 a 1881.

En 1883 Le Plongeon regresó con su esposa y por una corta temporada a Yucatán. Ambos trabajaron en el templo superior de la estructura de los Guerreros, en Chichén Itzá. El año de 1885 se puede considerar como la fecha de su retiro de Yucatán. La larga estancia en el corazón de la zona maya inspiró a Le-Plongeon a realizar sus publicaciones. Ese mismo año el matrimonio se estableció permanentemente en Brooklyn. Por supuesto que con ellos partieron también muchas piezas prehispánicas a los Estados Unidos (véase Keneth 2001: 59).

Sus libros y artículos variaban desde descubrimientos sensacionalistas hasta tratados extensos y globales. En 1896, Le Plongeon publicó *Queen Moo and the Egyptian Sphinx*. Prácticamente era el sumario de todas sus exploraciones en la arqueología maya. Ahí exponía sus teorías sobre las culturas de la península yucateca. Después de esta publicación, el explorador se sumió en el silencio. Su esposa prosiguió escribiendo con mayor cautela y reduciendo considerablemente los exagerados comentarios externados anteriormente por su esposo, aunque nunca dejó de tomar en cuenta las posibles relaciones de los mayas con los egipcios. En 1902, Le Plongeon vendió una pequeña escultura de Uxmal a un museo estadounidense, al American Museum of Natural History (véase Zapata 1989b: 378), institución interesada más que en las teorías de este explorador, en los objetos que de él pudiese obtener para enriquecer su colección. Seguramente vendió más objetos arqueológicos, pero según los relatos de sus amigos, el matrimonio vivió los últimos años en la pobreza.

Le Plongeon quiso ocupar un sitio entre los arqueólogos-fotógrafos más afamados del siglo XIX, pero muchas de sus extravagantes ideas restaron toda seriedad a su labor. Aseveraba, por ejemplo, que el origen y difusión del mundo civilizado había partido de los mayas y que eran éstos, y no los sobrevivientes de la Atlántida, el origen del desarrollo cultural. La lectura que realizó del *Códice Troano* lo convenció de que el antiguo continente había existido. Después, cuando visitó Xochicalco, descifró algunas inscripciones que, según él, registraban la catástrofe. Compartió la teoría de una migración con el común de los investigadores de los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, él pensaba que se habían dado dos, una hacia el poniente y otra al oriente. La primera había llevado a los mayas a través del Pacífico; hasta Babilonia y el desierto de Siria. Finalmente, los antiguos mayas fundaron un pueblo en el Valle del Nilo y desde ahí mandaron expediciones a los alrededores, llegando incluso a la costa oriental del Mediterráneo. Le Plongeon aseguraba que los mayas habían sido colonizadores de todo el mundo. Con ellos llevaron su lengua, sus tradiciones, su arquitectura, su astronomía, su cosmogonía y otras ciencias; en una palabra, fueron la cuna de la civilización.

La otra corriente migratoria que propuso, la del oriente, fue menos significativa para él, pues pensaba que había dejado escasas evidencias de su paso por América. Palenque y Copán, por ejemplo, eran asentamientos fundados por migrantes de Tahití y de algunas islas del Pacífico. También argumentaba que los fenicios habían visitado Chichén Itzá fundamentándose en los bajorelieves que representan hombres barbados en algunos de los edificios. Aseguraba que la lengua maya tenía una gran antigüedad porque la etimología de sus palabras no aparecía en otras lenguas, pero muchos idiomas antiguos contenían palabras mayas.

Con el transcurrir del tiempo, el matrimonio Le Plongeon se separaba cada vez más de la ortodoxia académica. Finalmente, llegaron a afirmar que los antiguos mayas, lejos de ser un pueblo común a los mortales de la Antigüedad, conocían la electricidad e inventaron el sistema métrico moderno empleándolo para la construcción de sus edificios más emblemáticos. Pero la teoría más estrambótica era la que afirmaba que los mayas conocían el telégrafo. Para ello, Le Plongeon se apoyaba en el descubrimiento arqueológico realizado por él mismo sobre un dintel de Chichen Itzá.



Alice Dixon y Augustus Le Plongeon en Chichén Itzá
Crédito: *A Dream of Maya. Augustus and Alice Le Plongeon in Nineteenth-Century Yucatan*

“Unas pequeñas raíces que había sobre el muro fueron interpretadas como cables telegráficos utilizados por los antiguos mayas desde hacía más de mil años para comunicarse entre los diferentes poblados” (Keneth 2002: 60).

Aunque hoy en día la obra de Le Plongeon se encuentra fuera de lugar ante las vastas interpretaciones que se han hecho de los sitios arqueológicos que exploró, no así las numerosas fotografías estereoscópicas y al colodión húmedo que él y Alice Dixon tomaron, principalmente las de Chichén Itzá entre 1873 y 1876. Si bien las fotografías de Le Plongeon “son de una calidad muy inferior a las de Charnay” (Debroise 2005: 143), son consideradas -particularmente en los Estados Unidos- como un prototipo de las antigüedades americanas. Cabe destacar las que muestran los complejos andamios, para lograr vistas frontales de los edificios y evitar las deformaciones de los escorzos, lo que muestra una intencionalidad particular en el registro arqueológico.



Pirámide del Adivino, Uxmal.

Foto: Augustus Le Plongeon

Crédito: *A Dream of Maya. Augustus and Alice Le Plongeon in Nineteenth-Century Yucatan*

El Metropolitan Museum de Nueva York cuenta con los vaciados de frisos mayas con inscripciones jeroglíficas y algunas fotografías de Le Plongeon, pero desgraciadamente los han relegado a los sótanos. Sin embargo, en su favor hay que reseñar la constancia que tuvo en sus investigaciones, además de los nulos deseos de fortuna que acompañaron su trabajo. Su empresa arqueológica y fotográfica destaca al igual que la de Charnay y Maler, por su detalle y sus panorámicas, pero al mismo tiempo muestran un gran interés por convertirse en protagonista de la época. Como dije, su labor fue desinteresada, lo que lo llevó a morir en la más absoluta de las miserias e ignorado por la gran mayoría de sus contemporáneos.

CAPITULO IV

La labor fotográfica de Teobert Maler, Désiré Charnay y Augustus Le Plongeon durante la segunda mitad del siglo XIX. Un acercamiento a través del contexto ideológico.

Sobre la técnica fotográfica que utilizaron en México

He apuntado en qué consistió la labor arqueológica y fotográfica-documental de tres exploradores de la segunda mitad del siglo XIX en México. Hasta el momento, sólo he mencionado que los tres hicieron uso del colodión húmedo. En un primer momento, mi interés es explicar este método fotográfico para después realizar un acercamiento a través del contexto ideológico.

Para conocer esta técnica, es necesario remontarnos a la historia de la fotografía. En 1846 el químico alemán Christian Fredrich Schönbein descubrió el algodón de pólvora o algodón de nitrato de celulosa. Se trata de un sólido parecido al algodón, gelatinoso y ligeramente amarillo o incoloro con olor a éter que se sintetizaba de igual manera que la nitroglicerina (a base de algodón nítrico y sulfúrico); es por eso que era explosivo, pues es la base de la pólvora sin humo. En tanto celuloide, serviría en el siglo XX como base transparente para las emulsiones de las películas fotográficas, lacas, barnices, tintas, selladores y otros productos similares. Para obtenerlo se hace una mezcla de un volumen de ácido nítrico (HNO_3) y tres volúmenes de ácido sulfúrico (H_2SO_4), pues la reacción de la celulosa con el ácido nítrico, además de formar la nitrocelulosa, produce agua, la cual diluye rápidamente al ácido nítrico. Al ser el ácido sulfúrico higroscópico, es decir, que absorbe la humedad del aire, éste toma el exceso de agua en la reacción

sin diluir al ácido nítrico. Cuando la mezcla de ambos ácidos está fría, se introduce el algodón y se deja durante unos 15 minutos estabilizando la temperatura; después se lava en acetona y se seca.

El algodón de pólvora o nitrato de celulosa se utilizó también militarmente, es decir, cuando comenzaban los disparos en una contienda, éstos quedaban claramente visibles y localizables por el humo que desprendían los cañones; lo que permitía al enemigo dirigir sus disparos con cierta eficacia. Pero con el algodón de pólvora, los cañones podían disparar camuflados en algún lugar, y en la distancia, se hacía complicado para el enemigo divisar la posición exacta de la artillería contraria.

En 1847 John Parker Maynard, estudiante de medicina en Boston, descubrió que si se sumergía el algodón en una solución de éter y alcohol, se obtenía un líquido viscoso que se podía utilizar para cerrar heridas. Gustave Le Gray, en 1850 sugirió utilizar este material como aglutinante de la plata para utilizarlo como colodión, es decir, el mismo algodón de pólvora disuelto en alcohol y éter pero con sales de plata. Sin embargo, fue el escultor inglés Frederick Scott Archer quien publicó en marzo de 1851 en la revista *The Chemist* (véase Batchen 2001: 44) la primera descripción detallada de lo que denominó “proceso de colodión húmedo sobre placas de vidrio”. Este proceso consistía en sensibilizar en una placa de vidrio las sales de plata con el colodión.

En aquella época los fotógrafos requerían de un producto que no produjera una imagen única como el daguerrotipo; así que primero se experimentó con albúmina o clara de huevo para adherir las sales de plata a una placa de vidrio, lo cual les dio la calidad deseada, pero era muy complejo de usar, ya que las exposiciones eran muy largas, lo que lo hacía poco útil para la toma de retratos, por ejemplo.

Lo que hizo Scott Archer fue introducir haluros en el colodión, lo que ayudó a aumentar la sensibilidad de la placa y además, producir negativos con una amplia gama tonal. Este nuevo proceso proporcionaba unos negativos de alta calidad y de una sensibilidad muy rápida en cuanto al tiempo de exposición, es

decir, muy rápidos a sensibilizar a la hora de fotografiar, lo cual llevó a su rápida aceptación a pesar de lo difícil de usar, ya que los fotógrafos debían cargar grandes placas de vidrio y un cuarto oscuro portátil. En el lugar donde iban a fotografiar debían sensibilizar las placas de vidrio en el momento de tomar las fotografías, ya que sólo se podían usar mientras el colodión estaba húmedo. Después de tomar la fotografía debían revelar la imagen y fijarla inmediatamente para poderla conservar. Este avance fue el precursor de la fotografía moderna (negativos de película) y permitió que a partir de los negativos de vidrio se pudieran imprimir varias copias de un mismo original con excelente calidad.

Los experimentos anteriores a los realizados por Archer, en los que se había empleado el mismo elemento pero en seco, no produjeron ningún resultado aceptable, debido a que el colodión se vuelve no reactivo cuando se seca y por ende insensible a los tratamientos químicos del procesado fotográfico.

El proceso del colodión húmedo fue el más empleado entre el 1851 y la década de 1880. Era un proceso incómodo para las fotografías al aire libre, sin embargo, para obviar tal inconveniente, muchos fotógrafos recubrían sus placas ya expuestas con una capa de miel que mantenía húmedo el colodión por unas horas, tiempo que permitía al fotógrafo trasladarse a su cuarto oscuro y procesar sus placas.

El colodión húmedo tuvo mucho éxito “porque permitía tiempos de toma muy rápidos para la época, entre 10 y 100 segundos para placas grandes, y entre 5 y 20 segundos para placas menores, es decir, quince veces menos al daguerrotipo más perfeccionado” (Burke 1999: 72), además de que permitía también obtener una muy buena calidad en la definición de la imagen.

Charnay, Maler y Le Plongeon lo eligieron porque tenía como resultado imágenes de buena calidad, un aspecto importante, ya que con ello lograban una mejor definición fotográfica de los sitios arqueológicos estudiados.

Los exploradores fotógrafos además del colodión húmedo utilizaron copias de papel a la albúmina para sus impresiones. Consistía en recubrir el positivo con una delgada capa de albúmina (clara de huevo, más sales de plata) para obtener una superficie lisa y ligeramente satinada que aumentaba la definición de la imagen.

Poco tiempo después de la difusión del colodión húmedo, se introdujeron variantes en el proceso: los fotógrafos descubrieron que si se colocaban sobre un fondo negro, los negativos de colodión subexpuestos aparecían como positivos. Este proceso se denominó ambrotipo⁴ y fue utilizado por primera vez en 1852 por el francés Adolphe Martin (véase Benjamin 2004: 49). Algunos ambrotipos de lujo se hicieron sobre vidrios de color púrpura, azul oscuro o ámbar. La misma técnica fue desarrollada sobre placas de metal, denominándose ferrotipo⁵ o tintipo. Esta técnica fue desarrollada en 1853 por Hamilton Smith y constituyó el proceso más barato de la época, practicándose en general por fotógrafos ambulantes (véase Batchen 2001: 71).

Cabe estacar que los tres exploradores hicieron uso del colodión húmedo en la península de Yucatán, lo cual quiere decir que esto implicó enfrentar a la técnica del colodión a condiciones adversas de calor y de humedad, condiciones distintas a las que se acostumbraba utilizar, es por eso que los tres tuvieron que improvisar en gran medida ante las condiciones climáticas. Para utilizar el colodión se seguían los siguientes pasos:

El primero comenzaba con la elaboración de un negativo con una solución llamada colodión. Ésta era una mezcla de algodón bruto (tratado con ácidos nítricos y sulfúricos) disuelto en éter y alcohol, con una pequeña parte de ioduro y

⁴ Es una placa de vidrio cubierta por una capa de colodión que mantiene en suspensión una imagen de plata. Detrás de la imagen hay un fondo negro, que puede ser de cartón, papel, terciopelo o tinta y que permite ver el negativo como un positivo. La emulsión habitualmente se protegía con un barniz. Generalmente se usaba goma sandaraca (una resina natural que sale espontáneamente o por incisión de varias especies de coníferas, la cual es de color amarillo claro, soluble en alcoholes, cetonas e insoluble en aromáticos. Forma una película dura y frágil, y se utilizaba para hacer barnices en combinación con otras resinas), con aceite de lavanda.

⁵ Su soporte es una placa de hierro pintada con esmalte o laca negra; la placa era revestida con una capa de colodión y polvo de plata.

bromuro. El colodión era transparente y se pegaba sobre casi cualquier superficie. Se vertía el colodión sobre una placa de vidrio y luego se movía la placa hasta que toda la superficie estuviera cubierta con la solución. Este paso se tenía que realizar en la oscuridad de un cuarto, aunque seguramente nuestros exploradores utilizaban una carpa oscura en el sitio o el mismo interior de los templos, que eran bastante oscuros.

Mientras la placa estaba húmeda, se sumergía en una solución de nitrato de plata. Éste se enlazaba con el yoduro y bromuro, obteniéndose así una solución con haluros de plata, la cual era sensible a la luz. Posteriormente se removía el residuo de nitrato de plata del anverso de la placa con un trapo limpio.

Estando todavía en la carpa oscura, el explorador-fotógrafo insertaba la placa en el chasis adaptado a la cámara, quedando lista para ser expuesta. Al comenzar a exponer la placa, tenía que removerse la cubierta del lente, lo cual permitía que la luz entrara a la cámara e imprimiera el colodión sensible. El tiempo de exposición de la placa radicaba en varias circunstancias y ese era el problema principal de cada explorador, dependía de cuán rápidamente los haluros de plata reaccionaran con la luz, de cuánta luz entraba a través del lente, y de la cantidad de luz que inundara el objeto. En el caso de Charnay, Maler y Le Plongeon, podemos imaginar que esto dependía del clima, la lluvia, el viento y otros aspectos naturales que podían interferir en su labor fotográfica-documental. Si se trataba de un ambiente selvático donde entraba poca luz, como en el caso de Palenque, obviamente la espera era más larga que en un escenario abierto y cálido como lo era Chichén Itzá o Uxmal.

Cuando transcurría el tiempo necesario y la placa ya había sido expuesta lo suficiente a la luz, se tapaba el lente para terminar la exposición. Se vertía el revelador sobre la placa, es decir, una solución de sulfato de hierro y ácido acético que convierte los granos que han sido impresos por la luz en plata metálica. Se vertía agua a la placa de vidrio para remover el revelador y se la llevaba afuera de

la carpa o del cuarto oscuro. Los granos de plata metálica se encontraban todavía sobre la placa, como también los haluros de plata no afectados por la luz. Entonces se removía el haluro de plata no expuesto, colocando la placa en una charola con sulfito de sodio, el cual actuaba como agente fijador. Posteriormente se enjuagaba la placa una última vez para remover el agente fijador, se barnizaba y se ponía a secar. Para proteger la delicada imagen, se aplicaba una capa de barniz muy similar al colodión. Con una llama se calentaba la placa y el frasco que contenía el barniz. Cuando estaban tibios, se vertía el barniz sobre ella en el lado de la emulsión, se movía hasta que estuviese recubierta totalmente y se regresaba el exceso de barniz al frasco. Sobre ella podía verse entonces una imagen negativa, es decir, una capa oscura de plata donde la luz había marcado la placa. Había también partes claras, sin plata o con poca plata, que eran las que no habían sido expuestas. Finalmente, para imprimir una copia a la albúmina de un negativo al colodión, se hacía flotar un papel sobre una solución de albúmina (clara de huevo) que contenía un cloruro. Se ponía a secar y, ya seco, se hacía flotar nuevamente, pero en una solución de nitrato de plata. Ya seco el papel, se colocaba un negativo sobre él y se ponían a secar los dos juntos bajo la luz directa del Sol, lo que hacía la “magia” de ver impresa la fotografía. La fotografía podía ser fijada con sulfito de sodio antes de un enjuague final.

En el proceso del colodión húmedo pueden existir partes más claras en la imagen, lo que indica que tienen mayor cantidad de plata, mientras que las partes más oscuras carecen de este material. Si se observan las fotografías originales de los exploradores en cuestión, las imágenes realizadas con esta técnica, tienen una apariencia cremosa - blanquecina característica. Algunos la llaman castaña o lechosa (véase Brian 1997: 71), debido a que las partículas de plata que forman la imagen tienen un tamaño y forma tal, que reflejan algo de la luz que reciben en lugar de absorberla toda para que la imagen aparezca negra. Cuanta más plata haya en una zona, más blanca aparecerá la imagen. También es distintivo de estos

procesos la poca brillantez que tienen incluso en las zonas de altas luces, así como su limitada gama tonal. Estos procesos presentan casi siempre defectos en la emulsión, como irregularidades en el espesor del colodión y en la distribución de éste por las aristas y cantos. Esto se debe a que la mayoría de las veces, el fotógrafo aplicaba la emulsión manualmente antes de la exposición. Debido a estos factores técnicos, Susan Sontag apunta que:

[...] la diferencia entre una buena fotografía y una mala fotografía no se parece en nada a la diferencia entre un buen cuadro y un mal cuadro. Las normas de evaluación estética esgrimidas en la pintura dependen de criterios de autenticidad (y falsedad) y artesanía, y en la fotografía esos criterios son más permisivos o simplemente no existen (Sontag 2006:198).

En este caso se trata de exploradores que se enfrentaron no sólo a problemas de orden climático, sino a problemas políticos y sociales que vivía México en ese periodo. Los tres exploradores tuvieron el coraje de realizar un trabajo fotográfico documental que abrió muchas vertientes en el campo de la arqueología mexicana, sobre todo en lo que se refiere al registro e interpretación, pero también jugaron un papel fundamental en la difusión de la historia prehispánica. Sin embargo, realizar un análisis comparativo desde este punto de vista técnico, resulta limitado y alejado de lo que intento resaltar de la obra fotográfica de cada explorador. Técnicamente, las fotografías de estos tres exploradores son muy parecidas, evidentemente porque algunas imágenes son capturadas de la misma manera por cada explorador, pero no hay que dejar de lado que cada uno estuvo marcado por un contexto ideológico que marcó su labor fotográfica-documental, cada uno tenía intereses personales y académicos que los llevaron a ser reconocidos o no en el ámbito de la arqueología mexicana. Es por ello que la fotografía, en el momento que sea, no es neutra, es el reflejo no sólo de una imagen, sino el reflejo del operador del aparato. Detrás de cada cámara hay un operador diferente con una carga cultural diferente que hace que las imágenes que toma sean diferentes a las de otros productores, incluso del mismo objeto o tema.

Las obras visuales vistas a través del contexto ideológico

Los contextos sociales determinan los procesos creadores y la percepción individual. Coincido con César González Ochoa en tanto que

En cada época, el sujeto cognoscente está delimitado por la organización jerárquica de los sentidos; los contenidos de lo que percibe se determinan por las reglas epistémicas de su época. Todo ello conduce a la conclusión de que el campo de la percepción es una formación histórica; y si la percepción es histórica, es porque el sujeto neutral y sin prejuicios no existe; por sujeto neutral se entiende un sujeto que percibe, compara y evalúa de manera “objetiva”, sin nociones previas de los fenómenos que ocurren en el mundo. El sujeto que observa (en general, el sujeto a secas) no es un punto ideal desde el cual se puede dirigir al mundo una mirada inocente o una mirada objetiva. [...] El sujeto mismo es un producto de prácticas e instituciones, es una construcción histórica. (2005: 10)

En este sentido, si los fotógrafos decimonónicos están moldeados inevitablemente por su contexto histórico o específico, es posible constatarlo al comparar la obra de Maler, Charnay y Le Plongeon. Siempre se habla de los documentos que describen las imágenes, pero no se habla de sus imágenes en sí! Ni del cómo o el por qué el explorador, coincidiendo con su formación histórica, hizo una labor fotográfica documental en tal o cual región que para nuestro quehacer arqueológico debe de ser invaluable. Boris Kosoy apunta que:

Paradójicamente, los documentos fotográficos –a pesar de la legendaria superioridad con respecto a los registros verbales–, todavía hoy suelen caer fuera del fino colador de los académicos. Los bibliotecarios suelen preservar cuidadosamente pequeños fragmentos de las notas de un escritor; los curadores de arte atesoran los más rudimentarios esbozos de un artista; mientras que muchos repositorios culturales contienen preciosas fotografías que nunca han sido registradas en los inventarios. (Kosoy 2001: 25)

A lo largo de esta investigación he creído que las fotografías que tomaron estos exploradores responden a necesidades simbólicas e históricas. En mi opinión, las fotografías constituyen una manera de establecer la mediación entre el hombre

y el mundo; por lo tanto existe un paralelismo o, mejor dicho, un diálogo entre las imágenes y sus autores. “El hombre, el tema y la técnica específica (por más avanzada que sea) son en esencia los componentes fundamentales de todos los procesos destinados a la producción de imágenes de cualquier especie” (Kosoy 2001: 30). Coincido también en que estos fotógrafos-exploradores nos muestran, a través de sus fotografías, una realidad arqueológica tal y como se les presentó a ellos en un instante concreto, un momento enmarcado únicamente por los bordes de la placa fotográfica. Pero insisto, la fotografía de Maler, Charnay y Le Plongeon, así como la de muchos otros exploradores, es también un intrigante documento histórico-visual cuyo contenido es al mismo tiempo revelador no sólo de realidades, sino de múltiples informaciones y como toda la fotografía, detonadora de emociones.

Existe entonces un interés, un punto de vista y una perspectiva de estudio que marca la originalidad de cada uno de los creadores. Hay una intención que está condicionada, precisamente, por el contexto histórico. A ese proceso de diálogo entre la fotografía y el fotógrafo-explorador le llamo *contexto ideológicos*. Como seres humanos y sociales, estamos en estrecha relación con el mundo, un mundo visual; por lo tanto, nuestra actividad intelectual depende de ella. La fotografía, en este caso, tendría entonces por función asegurar y reforzar esa relación, reafirmarla y precisarla, perfeccionarla y dominarla (véase Gombrich 1975: 264-171). Concibo entonces el contexto ideológico como el acto no sólo de capturar una imagen, sino de mostrar en ella la formación histórica del autor, su modo de ver, la visión de una realidad capturada en una imagen, la manera de mostrar su contexto histórico-vivencial. Considero también que todo es fotográfico, que todo es digno de ser capturado en una imagen, pero que para que lo fotográfico llegue a ser “fotografía”, tiene que pasar por el pensamiento del fotógrafo, y éste obedece a un contexto particular que está marcado por el imaginario cultural. A decir de Susan Sontag “se considera que el pensamiento nubla la transparencia de la conciencia del fotógrafo, y que infringe la autonomía

de lo que está fotografiando” (Sontag 2006: 167). Se trata de un medio en el que se fundamenta la relación entre un pensamiento predispuesto por un bagaje cultural y formativo del artista y su interés específico por una determinada imagen.

Es el fotógrafo quien captura una imagen, quien se encarga de la composición, del ordenamiento de los elementos, del acercamiento, de la perspectiva, del enfoque. Es él quien se convierte al instante de capturar una imagen en un filtro cultural y nos deja entrever su propia reflexión y su propio bagaje cultural y social en sus fotografías. Se trata de una reflexión que está concatenada con su interés, con su intención, con su *contexto ideológico*. En otras palabras, la elección de un aspecto determinado- es decir, seleccionado de lo real, con su respectivo tratamiento estético, la preocupación por la organización visual de los detalles que componen el asunto, así como el aprovechamiento de los recursos ofrecidos por la tecnología; son factores que influyen decisivamente en el resultado final de una fotografía, configurando la actuación del autor como filtro cultural. En este caso el registro visual documenta la propia actitud del fotógrafo frente a la realidad; “y la ideología del fotógrafo acaba transparentándose en sus imágenes, particularmente en aquellas que él realiza para sí mismo como forma de expresión personal” (Kosoy 2001: 35-36).

El mismo Boris Kosoy acerca de la fotografía, apunta que:

Tres elementos son esenciales para la realización de una fotografía, el *asunto*, el *fotógrafo* y la *tecnología*. Estos son los *elementos constitutivos* que le dieron origen a través de un *proceso*, de un ciclo que se completó en el momento en que el objetivo tuvo su imagen cristalizada en la bidimensión del material sensible, en un preciso y definido *espacio y tiempo* (2001: 31).

Cabe destacar que Kosoy no menciona el contexto ideológico, sin embargo, considero que los tres elementos a los que se refiere son parte fundamental del mismo. En este sentido, si tomamos en cuenta esos elementos, podemos analizar las obras visuales de Maler, Charnay y Le Plongeon de manera más cercana. Si adaptamos estos elementos en la obra de cada uno de ellos, tendremos que el contexto ideológico de cada fotógrafo-explorador se compone de tres elementos esenciales:

Asunto/Fotógrafo/Tecnología
(elementos constitutivos) = Fotografía (producto final)

Espacio y Tiempo (coordenadas de situación)

Los elementos constitutivos de una fotografía reflejan una obra visual, que está determinada en un tiempo y un espacio particular. Es decir, que los procesos fotográficos de cada explorador en cuestión fueron únicos en su ocurrencia. Tal singularidad deriva de la intersección de coordenadas particulares de situación (espacio y tiempo), que inclusive se encuentran materializadas fotográficamente (por la acción del fotógrafo). El acto del registro o el proceso que dio origen a una representación fotográfica se desencadena en un momento histórico específico (caracterizado por un determinado contexto económico, social, político, religioso, estético, etc.); esa fotografía trae en sí indicaciones acerca de su elaboración material (tecnología empleada) y nos muestra un fragmento seleccionado de lo real (el asunto registrado).

Teobert Maler en Chichén Itzá

Las fotografías de Maler en Chichén Itzá se conocen por libros, diarios y revistas; sin embargo, son fotografías de sus fotografías, algunas de las originales se encuentran en el Instituto Iberoamericano de Berlín y en colecciones privadas, como la de Carlos Echánove. Otras se encuentran en el poblado de Ticul, muy cerca de Valladolid, en el estado de Yucatán, en manos de la familia Pech que, con desconfianza me otorgaron el permiso para observar algunas imágenes que no han sido reproducidas, como por ejemplo, algunas tomas de Kabah, Chichén Itzá y Tikal. Con un vasto conocimiento acerca de cuáles fotografías habían sido reproducidas para la publicación del álbum de Maler, únicamente me permitieron observarlas, mas no reproducirlas. Sin embargo, las fotografías que se encuentran en el Instituto Iberoamericano de Berlín (IAI) -cuya biblioteca cuenta con el mayor fondo de cultura iberoamericana en Europa, más de 70,000 mapas y 60,000 fotos, y cuenta con la cooperación del Lippisches Landesmuseum Detmold- así como sus apuntes son de gran valor para la investigación arqueológica actual, ya que muchas edificaciones prehispánicas que capturó con su lente, no pasaron la prueba del tiempo o están muy mal conservadas o lamentablemente ya no existen. Sin embargo, cuando se mira el álbum original de Maler con más de 63 fotografías de diversos sitios arqueológicos como Yaxchilán, Palenque, Chichén Itzá, Tikal, Kabah, entre otros, el goce visual que uno siente, no es capaz de ser reproducido.



La Iglesia, Chichen Itzá

Foto: Teobert Maler. *Álbum fotográfico*, Archivo fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.

Utilizando la técnica del colodión húmedo para esta fotografía, que según Boris Kosoy conformarían uno de los elementos constitutivos de una fotografía, Maler capturó la estructura desde un ángulo frontal que le permitió visualizar más que el detalle, el espacio mismo y la talla, gracias a la escala humana, de tan importante elemento arquitectónico perteneciente al sitio arqueológico maya. Puede observarse que la vegetación que cubría al edificio había sido liberada en una parte; puedo suponer, a través de la imagen, que la vegetación fue quemada para tal efecto, ciertamente no podría asegurar que fue él quien lo hizo, sin embargo, una vez liberada la vegetación, Maler pudo capturar la parte superior

que se encontraba liberada completamente de vegetación y aún en buenas condiciones de conservación. La fotografía fue tomada desde una distancia que permite ver en detalle la decoración y otros aspectos arquitectónicos que pudieron haberle servido para futuras comparaciones con otros sitios de la región. Carlos Echánove apunta que “El Castillo de Chichén Itzá fue para Maler uno de los elementos arquitectónicos más importantes del sitio” (1974: 43), sin embargo no fue tan importante en lo que se refiere a la captura del detalle en su fotografía. En esta fotografía de “La Iglesia” el detalle se observa mucho más acentuado y permite observar varias características arquitectónicas del sitio.

Maler refleja en sus imágenes un espacio y un tiempo (coordinadas de situación, según Kosoy), y estos elementos estuvieron determinados, como anoté, por la invasión francesa a cargo del emperador Maximiliano de Habsburgo. Maler, siendo soldado, basó su labor arqueológica en tomas que reflejaban hasta cierto punto su formación militar; es decir, algunas de sus fotografías, como la de “El Castillo” por ejemplo, denotan, las dimensiones espaciales del edificio y muy pocos detalles del mismo. Entendiéndolo que la fotografía de Maler conlleva una carga cultural particular, hay que enfatizar que la formación militar que él tuvo, nunca pudo dejarla a un lado para llevar a cabo su labor fotográfica-documental, por eso hablo del contexto ideológico de cada explorador, en este caso Maler lo reflejó en algunas de sus vistas generales, como si tratase de capturar al mismo tiempo que el objeto, un reflejo de lo que sería una estrategia militar y considerar la imagen como el panorama de un campo de batalla. Maler trató entonces de capturar una imagen como si el objetivo principal se centrara en la marcación de los límites de un territorio a explorar (la fotografía como producto final). Sin embargo, hay que aclarar que existen imágenes de Maler del mismo sitio en donde el detalle forma parte de su interés, como lo hemos observado, logrando fotografías a veces incomparables.

El manejo de la técnica pudo colocarlo entre uno de los más importantes fotógrafos documentalistas de la época. Por ejemplo, para combatir el calor y el deterioro de las placas fotográficas, Maler tuvo que recurrir a la iluminación artificial y explorar el sitio de noche, aspecto que denota no sólo un interés sino una intencionalidad de documentar de otra manera, quizás más detallada, el sitio arqueológico. El riesgo que tomaba al salir de noche a explorar se recompensaba con una mejor conservación de sus placas y con un menor riesgo de perderlas a causa de los factores climáticos que imperan en la península Yucateca. Su carácter influyó también en su obra fotográfica, pues sabemos que fue una persona rígida y problemática.

Las fotografías de Maler en Chichen Itzá muestran un cierto control en los contrastes de la luz, desde el punto de vista del registro arqueológico podría decir que sus imágenes son excelentes, se observan en ellas detalles, panorámicas, ángulos y escalas humanas que otorgan al espectador la dimensión de los edificios. Maler se valió de una noción de ambientación para escenificar las construcciones. Buscaba por ejemplo, los días con buen clima, las mañanas soleadas eran para él muy complicadas debido al manejo de la luz. Es por eso que la mayoría de sus fotografías fueron tomadas de noche, haciendo uso de la luz artificial (véase Debrouse 2005: 176), es decir, utilizaba antorchas, en algunos casos luces acomodadas que le permitían de alguna manera asemejar la luz del sol. Puede observarse en sus tomas cómo la luz artificial se refleja más en la parte media que en sus costados; esto era debido a que la luz la ponía justo debajo para enfocar el objeto a retratar, quizás las condiciones climáticas no lo ayudaron tanto, pero el manejo de la técnica le permitió lidiar con estos factores para llevar a cabo su labor fotográfica, registró y acentuó ciertos elementos arquitectónicos del sitio: fachadas, perfiles y dimensiones, entre otros. Cabe destacar que Maler fue uno de los pocos exploradores que realizaron tomas nocturnas en Chichén Itzá.

Es interesante notar que las fotografías que tomó Maler en Chichen Itzá guardan una cierta distancia, es decir, sus tomas son alejadas, intentando capturar, más allá de los restos prehispánicos, el medio ambiente, el escenario y el contexto urbano más que el sitio en sí, es decir, son tomas más panorámicas, eso quiere decir que su contexto ideológico como soldado, de alguna manera en algunas de sus fotografías puede observarse a simple vista, no en todas sus fotografías pero sí en algunas, como por ejemplo la de El Castillo. Su interés fotográfico lo sobrepasó y comenzó a tomar conciencia de algunas ideas acerca de las culturas mesoamericanas. Empezó a cuestionarse, por ejemplo, la periodicidad de Chichén Itzá a través de relaciones culturales que había observado en otros sitios de la Península de Yucatán que ya antes había explorado (véase Dorrel 1993: 162). Debido a su formación militar, sus intereses fueron variados, desde los sitios arqueológicos, hasta aspectos geográficos y de espacios urbanos. Maler, como Charnay y Le Plongeon, hace uso de una persona para otorgarle proporción y escala a sus imágenes. Sin embargo, existen muy pocas tomas en las que él mismo apareció, lo cual nos hace pensar en que su interés no era ser protagonista de un registro, sino documentar el vestigio prehispánico que le interesaba rescatar del olvido.

Sabemos que el arribo de Maler a México fue de alguna manera obligado, pues vino como cadete de la Armada Francesa en el momento de la llegada del emperador Maximiliano de Habsburgo. Este evento fue el que marcó de alguna manera el trabajo fotográfico de Maler, bajo esta formación militar, sus fotografías tienen escenarios más amplios, es decir, tienen más conexión visual con el sitio arqueológico, ya que enlaza el espacio con los vestigios que capturó. Sus imágenes son de una nitidez extraordinaria y fueron tomadas sin ninguna pretensión "artística", además, sus descripciones escritas siempre son en tercera persona y sumamente formales. Siempre busca en sus fotografías vistas que presenten un aspecto particular. El detalle más interesante de Maler como fotógrafo es quizá una

deliberada distancia del objeto tomado, lo que en fotografía se llama perspectiva⁶. Su perspectiva en algunas de sus fotografías es de una sobriedad que demuestra un acercamiento poco común a los sitios que captura, lo cual no sucede con Charnay ni con Le Plongeon. Maler, capura sus imágenes desde una distancia particular que denota al mismo tiempo su historia de vida como soldado y su mismo comportamiento.

⁶ Es la sensación de espacio en una imagen (cómo se para el fotógrafo frente al objeto).

Désiré Charnay y Chichén Itzá



Vista del juego de Pelota de Chichén Itzá



El Caracol

Foto: Désiré Charnay, *Album Cités et Ruines Américaines* (1861). Musée du quai Branly, Paris.

Con la misma técnica del colodión húmedo, Désiré Charnay logró capturar esta imagen frontal del “Caracol” a una distancia considerable que permite observar, la tarea de liberación de la vegetación que cubría al edificio, los detalles de la escalinata, su estado de conservación, la decoración y la escala humana.

Es cierto que las tomas de Charnay obedecen a la época “positivista” y a una corriente fotográfica donde abunda el detalle (el retrato), por lo tanto sus imágenes obedecen a los inicios de la fotografía en México. Désiré Charnay capturó varias imágenes en Chichén Itzá, como por ejemplo la de “El Castillo”, “El Caracol” y el “Juego de Pelota” entre otras (véase Barthe 2007). Sus fotografías integran el amplio abanico visual que a lo largo del siglo XIX fue documentado por varios exploradores extranjeros, sus tomas denotan la perfección del manejo de la técnica pero también los problemas que tuvo debido a las diferencias climáticas y radicales del país. Su obra visual fue en parte difundida por varias partes de Europa y América Latina y hoy en día sigue siendo fuente principal de investigadores interesados en el tema.

Las fotografías de Charnay, para la época en que fueron tomadas, son de igual manera excelentes, él imprimía también sus negativos sobre papel salado y albúmina. La técnica del colodión húmedo le permitió registrar vestigios que con el transcurrir del tiempo desaparecieron, pero que gracias a sus fotografías han podido reconstruirse, como por ejemplo, la torre del Palacio en Palenque. Charnay pasó por muchas más dificultades que Maler para lograr sus fotografías. Recordemos que después de estar bloqueado en Oaxaca, tuvo que esperar su equipo perdido entre la ciudad de México y Tehuacán, y tuvo que fotografiar en cinco días lo que debió de haberle tomado quince. Aún así, las fotografías de Charnay tienen una gran calidad. El encuadre de algunas de ellas es perfecto. Charnay juega con las luces y las sombras sobre ciertos ángulos. Algunas de sus imágenes son vistas directas de los restos materiales encontrados que reflejan un placer por la composición misma de la imagen. Por ejemplo, las fotografías de Palenque (véase Álbum fotográfico de *Cités et Ruines Americaines*) se encuentran

entre las más expresivas. Tal vez sea por la motivación que le despertaron los relatos de Stephens, lo que hizo que en estas fotografías pudiese crear, expresar y transmitir una atmósfera de armonía y espacio tan reveladora.

Su labor fotográfica estuvo presente en México y en Europa gracias a la publicación de su *Albúm fotográfico*, sus exposiciones en el extranjero y sus textos. Sus fotografías fueron difundidas durante casi toda la segunda mitad del siglo XIX y sirvieron como fuente principal de información y conocimiento de los restos materiales prehispánicos del país. Charnay jugó un gran papel como fotógrafo documentalista; sus imágenes armonizan con el color, la textura, el enfoque, la composición, etcétera. Sus fotografías siempre juegan con diversos ángulos de visión⁷ lo cual permite sospechar el excelente manejo de su técnica fotográfica. Su obra visual muestra lo que a mi parecer coincide con el concepto que yo podría tener de la Fotografía: esa capacidad de manipular la representación de la realidad, de crear un mundo paralelo al mero registro, en este caso, arqueológico. El manejo de la técnica, la combinación de elementos como la textura, la composición y el contraste, son aspectos que hacen de este explorador alguien particular y genuino.

Charnay quiso darle un peso especial al detalle de los relieves que adornaban los edificios, no se conformó con tomarlos desde cualquier ángulo, al contrario, siempre colocó su aparato fotográfico en un lugar desde donde pudo obtener, según él, la mejor de las vistas, es decir que sus perspectivas, dependieron del objeto que quería capturar. Su objetivo primordial en gran parte de los sitios arqueológicos que visitó, fue acentuar detalles arquitectónicos que para aquella época eran poco o nada conocidos en Europa, en donde el desarrollo cultural de México sorprendería de la misma manera que lo hizo anteriormente la cultura egipcia.

⁷ Ángulo de visión es la distancia focal de la cámara con respecto al objeto.

Charnay detalló en Chichén Itzá una cultura que obedecía a un desarrollo que nada le pedía a las del Viejo Mundo, capturó imágenes, como las que he mostrado, que reflejan la distribución espacial de los edificios y no solo eso, sino que mostró también las dimensiones de los edificios a través de una escala humana. Sus fotografías dan cuenta del medio ambiente que rodeaba al sitio, lo cual otorgaba al espectador la sensación de ver de manera real, lo que para muchos era, hasta esos momentos, sólo una imagen plasmada en la imaginación. De Chichén Itzá, Charnay capturó 18 imágenes (véase Charnay 1887: 69-75) y logró representar una de las diversas formas de adaptación de la cultura maya. Charnay difundió sus fotografías al mundo y con ello logró que otros interesados en el tema comprendieran una parte de la cultura maya, zapoteca y mixteca, a las cuales mostraban según su compleja red política, social y religiosa. Sus fotografías de Chichén Itzá se cuentan como uno de los mejores documentos gráficos de la época (véase Mongne 2001: 14), ya que plasmó en ellas una realidad arqueológica, documentó los hallazgos tal y como aparecían *in situ*, describió los edificios, su estilo y sus influencias arquitectónicas, la colocación de unas piezas con respecto a otras, las dimensiones de los edificios y la orientación de los mismos.

Cabe señalar que el objetivo primordial de Charnay no sólo era fotografiar los detalles: relieves y algunas características particulares de los edificios, el estilo arquitectónico, la distribución espacial, la escala; sino obtener una representación visual de un fragmento de lo real. Esta motivación por capturar “lo real” refleja su *contexto ideológico*, ya que, “ [...] toda fotografía tiene su origen en el deseo de un individuo que se vio motivado a congelar en una imagen un aspecto dado de lo real, en un lugar y en una época determinados” (Kosoy 2001: 29-30).

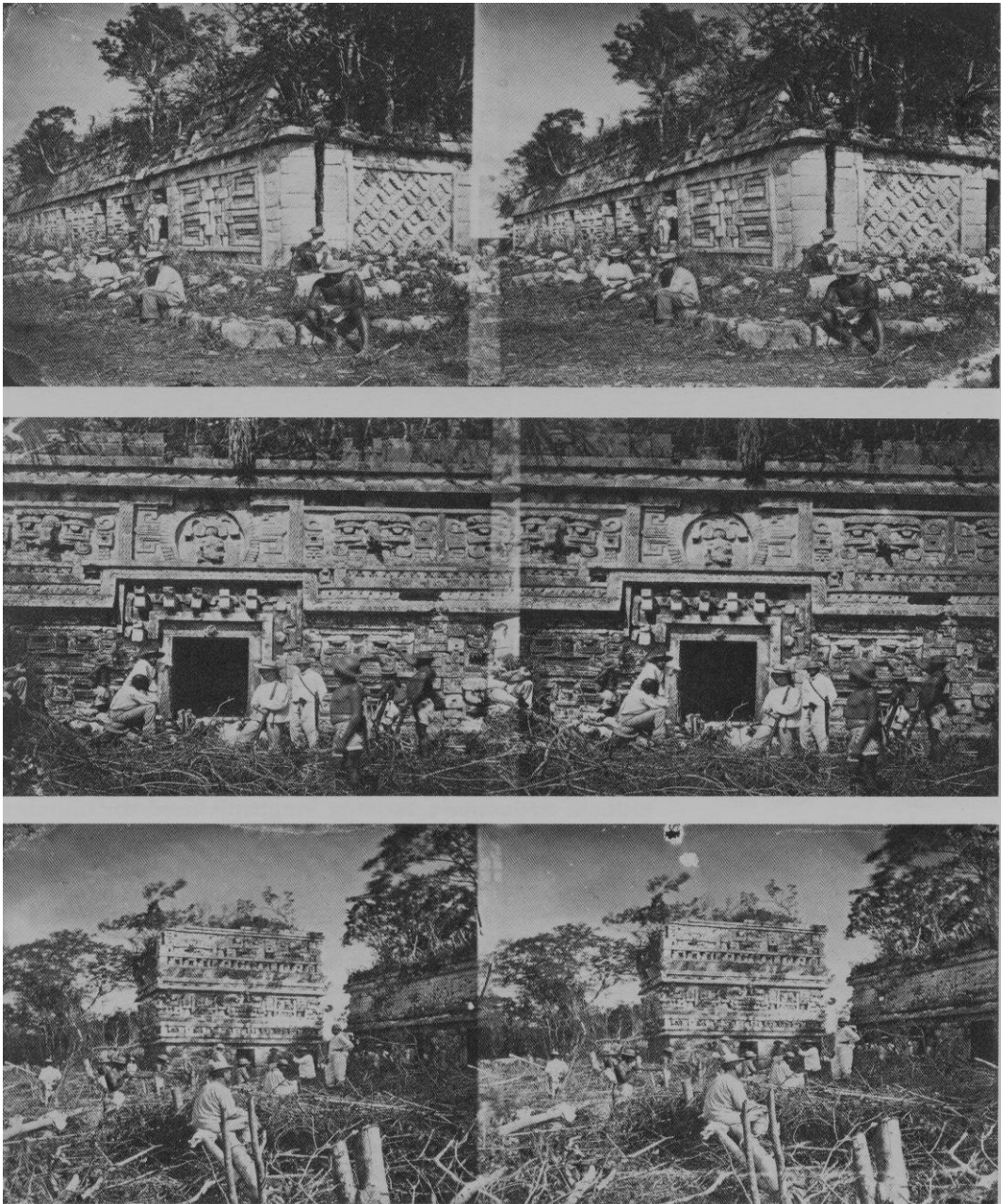
Charnay enriqueció con las fotografías de Chichén Itzá, aún más las incógnitas de la cultura maya, de la cual se preguntaba:

La historia de una raza que contiene una laguna en su marcha a través de las diversas épocas civilizadas, pasando del estado salvaje al estado de la cacería, franqueando, por la falta de recursos, la época nómada de los pueblos pastores para llegar a los establecimientos fijos de una alta civilización... ¿No podrían sacarse de este estudio conclusiones favorables a la idea de una raza autóctona americana, donde se habrían fundido más tarde diversas mezclas de razas extranjeras que no pudieron modificar sus propios instintos? (Charnay 1863a: 211).

Documentó Chichén Itzá de tal manera que pudo posteriormente clasificar, comparar, estudiar e interpretar las diversas culturas del México precolombino, lo que hace, a grandes rasgos, un arqueólogo de nuestros días. Capturó imágenes que muestran la dificultad del terreno y la complejidad cultural de los mayas en ese extenso territorio peninsular.

Charnay capturaba lo que veía y lo que le interesaba, el detalle y la estética de los edificios fue su objetivo principal, aunque cabe destacar que si bien para esa época abundaba la moda del retrato (véase Aguilar 1996: 121), también a nivel comercial existía una gran difusión de vistas de paisajes y regiones arqueológicas. Él logró sobresalir de los demás fotógrafos “de estudio” que se encontraban en México, porque trasladó como pocos la misma técnica del retrato al exterior. Así, su labor fotográfica contribuyó a conocer detalles arqueológicos que servirían como base para futuros estudios.

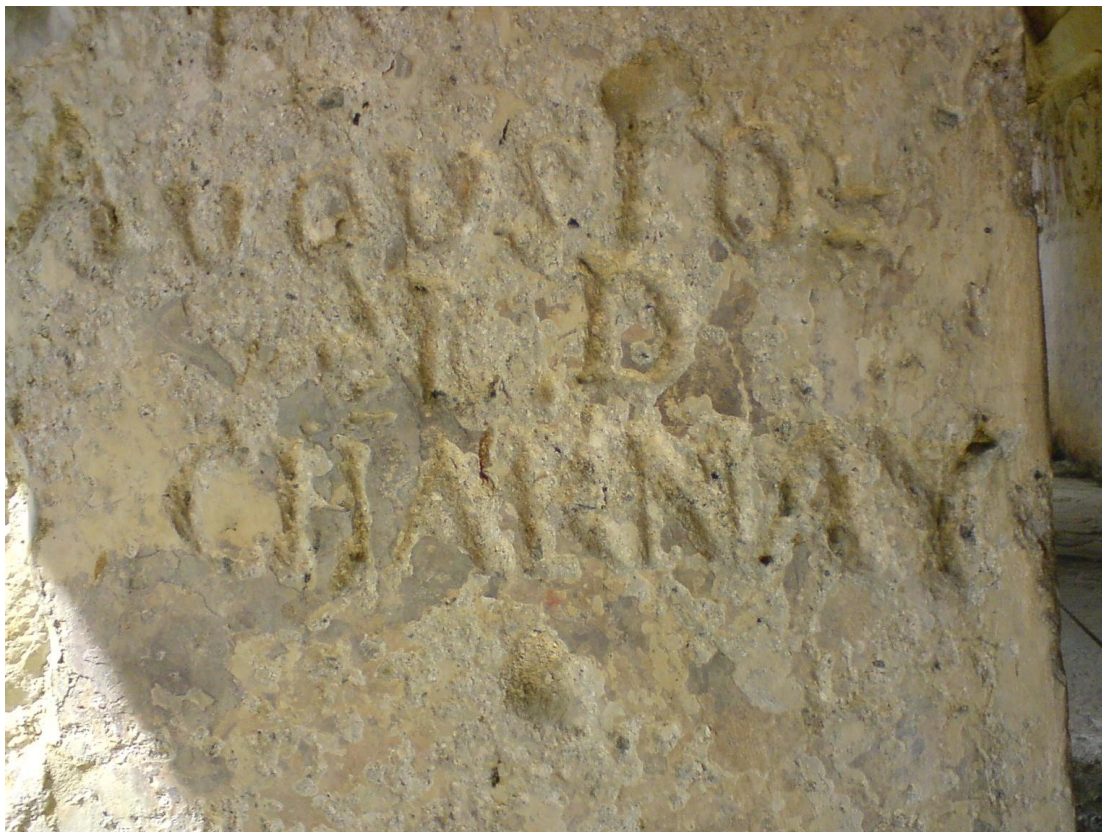
Chichén Itzá y Augustus Le Plongeon



Vistas estereoscópicas de Chichén Itzá
Foto: Augustus Le Plongeon.
Fuente: *A Dream of Maya*

La trayectoria fotográfica de Le Plongeon fue muy productiva, sobre todo en Chichén Itzá. Sus imágenes son técnicamente las más modernas, ya que, como ejemplifico, combina la técnica de la estereoscopia. La cual consiste en tomar dos fotografías al mismo tiempo de la misma escena, debe de haber una separación entre cada toma de seis centímetros que es la separación aproximada de cada ojo, así, cada imagen corresponde a un ojo. Dichas fotografías se colocan en un visor y al observarlas dan la sensación de verlas tercera dimensión, hay una perspectiva y un volumen, por lo tanto la fotografía estereoscópica es muy semejante a la forma en que vemos. Esta técnica otorga al espectador la sensación de “estar ahí” de ver las imágenes como él las vio, como él las capturó, en suma, era lo que él veía y difundía a través de esta técnica. Además del uso del colodión húmedo en sus registros visuales, Le Plongeon también se ocupó de crearse una fama no del todo aceptada por los exploradores de su época. Sus fotografías, en específico las de Chichén Itzá, forman parte, como menciono, de un protagonismo que estuvo marcado a lo largo de su trayectoria como explorador. Tal fue su afán por ser tomado en cuenta por la historia de la arqueología en México, que cuando visitó Palenque, por ejemplo, grabó su nombre encima del de Désiré Charnay, quien había estado tiempo atrás en el sitio y había puesto su nombre en una de las columnas del Palacio, a un costado del acueducto que conduce al río Otulum.

En esa columna se aprecia la siguiente inscripción:



Columna del Palacio, sitio arqueológico de Palenque
Foto: Ó. Mauricio Medina Sánchez

¿Por qué no grabó su nombre en otra parte? Por un lado porque Le Plongeon quería ser reconocido como los demás exploradores-fotógrafos de la época, y su impulso por darse a conocer como “una autoridad mundial en arqueología maya” (Dixon 2001: 12), marcó su intencionalidad en casi toda su labor arqueológica. Por otro lado, observar que Désiré Charnay había grabado su nombre anteriormente en esa columna nos lleva a pensar en el contexto ideológico que acompañó a cada uno de éstos exploradores en su labor fotográfica-documental. Charnay ante la ideología del Imperio galo, colonizó con su nombre de alguna manera Palenque, tuvo el poder y marcó con su nombre el sitio y su

futuro reconocimiento, como lo intentaba hacer el Imperio en México a través de Maximiliano. Charnay reflejó no sólo su nombre, no sólo su estancia, sino un período particular que lo acompañó a lo largo de sus exploraciones en el país. Le Plongeon acudió al mismo método colonizador, marcó su territorio y lo hizo suyo al grabar por encima del de Charnay su nombre, irrumpió en Palenque y en la persona de Charnay, dejó marcada su presencia con el afán de ser reconocido también, pero al hacer esto, invadió el nombre de Charnay, lo expulsó y se reconoció sólo él, como colonizador y explorador del sitio, como el más importante, el más protagónico. En este sentido no podríamos hablar de una “degradación” del sitio, o de un “grafitti arqueológico”, ello sería un anacronismo, ya que éstos conceptos funcionan hasta el surgimiento de las leyes que protegen el patrimonio arqueológico (véase Díaz y de Ovando 1990). Lo que tenemos aquí es justamente una marca de espacio territorial no sólo personal sino histórica.

Las fotografías de Le Plongeon muestran a un personaje que anheló ser protagonista durante una época fundamental en el inicio de la arqueología mexicana. Fue un hombre que documentó y registró de manera excelente los restos materiales prehispánicos que descubría, pero desgraciadamente sus interpretaciones fueron meritorias del descrédito. En cambio, su labor fotográfica merece ser tomada en cuenta y valorada como documentación histórica.

Le Plongeon utilizó la fotografía y la estereoscopía como un medio para difundir algunos de los edificios prehispánicos del país, pero también adoptó estas técnicas para difundirse así mismo, en la mayor parte de sus imágenes se le observa como protagonista, lo cual interfiere con el detalle mismo del objeto principal que quiso capturar. Sus tomas se enfocan un doble detalle, es decir, el objeto y él mismo. Le Plongeon se integró a la imagen capturada a través de un protagonismo que obedecía a un contexto histórico particular y a una intencionalidad. Sin embargo hay que mencionar que Le-Plongeon pudo ser capturado en las imágenes gracias a su esposa Alice Dixon, quien realizó algunas de las fotografías y quien logró también excelentes tomas en compañía de su

esposo. Para finales del siglo XIX, varios exploradores extranjeros se encontraban en México en busca de fama y reconocimiento mundial en el ámbito arqueológico, y Augustus Le Plongeon no fue la excepción. Esto comprueba que el contexto histórico define en gran medida la intencionalidad del autor.

Las imágenes de Le Plongeon obedecen a la época de la difusión y reconocimiento arqueológico, a una época en donde el reconocimiento por el registro visual no radicaba en la *técnica* sino en el *asunto* y el *fotógrafo*, pero aún más en el tercero que en el segundo. Además de su carácter protagónico y excéntrico, las fotografías de Le Plongeon en Chichén Itzá muestran una época en donde el protagonismo y la asistencia a lugares como este sitio eran parte esencial para ser reconocido en el mundo entero. Sin embargo, quiero dejar claro que todas las fotografías que fueron hechas por estos tres exploradores tuvieron una finalidad documental, de conocimiento, de difusión y contienen por ello, un inmenso valor iconográfico pero también histórico, lo cual no implica que sean despojadas de sus valores estéticos. La fotografía no está enclaustrada sólo en la condición del registro iconográfico de los escenarios, de los personajes y de los hechos de la más infinita naturaleza. Y por ser un medio de expresión individual, tiene relación con la imaginación de cada individuo, no puede ser entendida apenas como registro de la realidad factual. La fotografía no puede ser una construcción neutra.

La fotografía tiene un sentido doble... Es hija del mundo de las apariencias, del instante vívido, y como tal, siempre conservará algo de documento histórico o científico sobre él; pero es también hija del rectángulo, un producto de las bellas artes, exigiendo que uno llene el espacio agradable o armoniosamente en blanco y negro o en colores. En este sentido, la fotografía siempre tendrá un pie en el campo de las artes gráficas, y jamás podrá escapar de ese hecho (Kosoy 2001: 40).

En este sentido, las fotografías de Maler, Charnay y Le Plongeon en Chichén Itzá no sólo documentaron un *asunto*, sino también la visión del mundo de cada fotógrafo, de su escenario. Es el fotógrafo quien nos muestra una realidad encaminada a la interpretación, al conocimiento de los restos materiales prehispánicos. La fotografía puede considerarse entonces como el instrumento que conlleva un doble testimonio: por aquello que ella nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente; y por aquello que nos informa acerca de su autor a través de lo que aquí hemos llamado *contexto ideológico*, apunta Roland Barthes sobre la fotografía y sus consecuencias:

Para mí, el órgano del Fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo, al deslizarse metálico de las placas. Gusto de esos ruidos mecánicos de una manera voluptuosa, como si, en la fotografía, fuesen aquello –y nada más que aquello– a lo que mi deseo se aferra, rompiendo con su breve chasquido la capa mortífera de la Pose. Para mí, el ruido del Tiempo no es triste: me gustan las campanas, los relojes... (1992: 48)

Así, los investigadores interesados podrán hacer uso de esta fuente como instrumento de apoyo a la investigación, como medio de conocimiento visual de la escena pasada y, por lo tanto, como una posibilidad más de descubrimiento.

A manera de confrontación

En el caso de Maler, Charnay y Le Plongeon, sus fotografías obedecen, como toda obra visual, a los factores que antes mencioné: asunto, fotógrafo, tecnología, espacio y tiempo, para llegar a la realización de un producto final. El producto final –la fotografía– es entonces resultante de la acción del hombre –el fotógrafo–, que en determinado espacio y tiempo optó por un asunto en especial y que, para su debido registro, empleó los recursos ofrecidos por la tecnología. Los tres exploradores hicieron uso del mismo *asunto*, por llamar así al sitio arqueológico de Chichén Itzá, con una misma *tecnología* que fue el colodión húmedo, pero a su vez, con un diferente *tiempo y espacio*.

Toda fotografía representa en su contenido una *interrupción del tiempo* y, por lo tanto, de la vida. El fragmento seleccionado de lo real, a partir del instante en que fue registrado, permanecerá para siempre *interrumpido y aislado* en la bidimensión de la superficie sensible (Kosoy 2001: 36).

Es este factor el que tiene que ser analizado para comprender cómo a través de distintas épocas, aún siendo el mismo objeto capturado, los exploradores tuvieron intereses personales o académicos que reflejan una intención particular, es decir, un contexto ideológico en sus obras visuales.

A lo largo de esta investigación he tratado de analizar la obra fotográfica de Maler, Charnay y Le Plongeon desde *el contexto ideológico*. Cabe destacar que de manera colateral al trabajo de éstos se iba creando algo que llegó a ser poco a poco científico, la labor fotográfica-documental junto con los escritos de estos exploradores tenía ya un impacto importante en la sociedad internacional y nacional. Debido a estos exploradores y a varios otros, extranjeros y mexicanos, la arqueología en México llegó a ser reconocida como un gran abanico cultural que aún no logra descifrarse por completo. Los exploradores a los cuales me refiero

tienen similitudes y diferencias en su obra fotográfica; eso es evidente, sin embargo, considero fundamental resaltar su amplio trabajo documental y de exploración en el país, como si se tratara de extraer de la memoria, a través de la fotografía, la presencia, el retorno de estos personajes en un tiempo pasado, a fin de someterse, de alguna u otra manera, al placer de la nostalgia. A grandes rasgos podemos afirmar que las fotografías de Maler, Charnay y Le Plongeon tienen características particulares, pero todas reflejan una intencionalidad diferente que obedece a un contexto ideológico.

Pero, a mi parecer podríamos preguntarnos si ¿hay algo que los hace coincidir o sólo podemos decir que son diferentes? Existe desde mi punto de vista un denominador común entre los tres exploradores que abordo, es la época del Imperio Francés en México y el auge de los museos e instituciones interesadas en la arqueología mexicana. Por una parte el Imperio logró establecerse por algún tiempo en México con la llegada de Maximiliano de Habsburgo, lo cual hizo que surgiera, como lo he mencionado antes, un “afrancesamiento” en el país. Durante el Imperio se dieron cita varios exploradores, entre ellos Maler y Charnay, Le Plongeon no llegó muy tarde.

Una ideología que se caracterizaba por la colonización de nuevos territorios, recordemos lo que hizo Napoleón I en Egipto, no podía estar alejada de un país como el nuestro, para el imperio de Napoleón III México era un país sumamente vulnerable en los ámbitos políticos y sociales, y por consecuencia culturales. Con el Imperio llegó la ideología y con ella los exploradores a los cuales me refiero. Désiré Charnay, por ejemplo, fue apoyado directamente por Napoleón III, de hecho, su obra *Cités et ruines américaines...* que se publicó entre 1862 -cuando las tropas de Napoleón III cercaban la ciudad de Puebla- y 1863, es una de las obras que refleja este apoyo imperial que tenía peso internacional, con 49 fotografías y con el prólogo “*Antiquités américaines*” escrito por el reconocido arquitecto francés Viollet le-Duc, el libro tiene en su portada la siguiente leyenda que deja entrever de alguna manera el respeto y agradecimiento que le tiene Charnay a uno de los

principales patrocinadores de su causa: "*Ouvrage dédié à S.M. L'empereur Napoléon III et publié sous le patronage de sa majesté*" (Charnay 1963: portada), y en líneas subsiguientes lo hace notar aún más:

El emperador, a quien nada se le escapa de lo que es útil, noble o grande, quien sabe honrar el mérito como alentar los modestos trabajos, se dignó a tomar bajo su patrocinio el Album de las *Ciudades y ruinas americanas*. Penetrado de un alto favor, dirigimos humildemente a Su Majestad nuestras acciones de gracias y la expresión de nuestro reconocimiento (1863: 11-12; tr. Óscar Mauricio Medina Sánchez).

La labor fotográfica y arqueológica de Teobert Maler estuvo marcada ciertamente por el apoyo del Peabody Museum, pero habrá que ver a los museos de la segunda mitad del siglo XIX como las instituciones encargadas de difundir el poder de un Imperio y hasta cierto punto responsables, con la exhibición de piezas, de provocar tal efecto ante la sociedad occidental (véase Bazin 1969: 43). El rompimiento con el Peabody Museum fue debido a el mal uso que hicieron de algunas de las imágenes de Maler, sin embargo el patrocinio que le brindaron fue de suma importancia para llevara a cabo su labor en México después de alejarse de sus actividades como soldado. Maler obtuvo el patrocinio del museo a cambio de sus fotografías y escritos, los cuales funcionaron en algún momento a enriquecer la colección de dicho museo. Una institución que daría a conocer no sólo México sino gran parte del mundo patrocinando a exploradores de la talla de Maler. En cambio, Le Plongeon nunca fue patrocinado por una institución como tal, recordemos que Pierre Lorillard le otorgó algunos fondos, sin embargo éste no se presenta como institución sino como una persona que está interesada en el tema arqueológico y que sus intereses fueron de otro tipo. Debido a sus alejadas interpretaciones de los sitios que visitó y por la falta de respaldo institucional, Le Plongeon nunca fue tomado en cuenta como un explorador serio en los círculos científicos. Sin

embargo, quiso hacerse notar en varias ocasiones, en sus fotografías, en los sitios, como hemos visto el ejemplo de Palenque, y aún así nunca fue lo que quiso ser, el padre de la arqueología en México (véase Desmond 1998). Lo cual no demerita su obra fotográfica-documental, al contrario, su obra visual se encuentra entre las más apreciadas en la arqueología mexicana, pero no así sus interpretaciones.

Para encontrar en éstos tres exploradores alguna coincidencia es necesario remontarnos al *contexto ideológico* del cual hablo, es necesario entender que los tres exploradores vivieron en un momento clave que estuvo marcado por la influencia del Imperio Francés y la ideología del colonialismo.

Conclusiones

La labor fotográfica documental de Teobert Maler, Désiré Charnay y Augustus Le Plongeon puede ser valorada desde perspectivas tecnológicas, históricas y desde otros imaginarios que radican en un análisis obligatorio del contexto, es decir, ninguno de ellos puede ser señalado como un simple fotógrafo-explorador.

Me parece importante destacar que la realización del análisis de la obra fotográfica en Chichén Itzá de estos tres exploradores nos puede llevar hacia varias vertientes; sin embargo, considero que estas y otras fotografías tienen por detrás una historia y forman parte de un residuo del pasado. Mirar una fotografía de esta índole y reflexionar sobre la trayectoria por ella recorrida implica situarla, creo, en al menos tres etapas que marcaron su existencia. En primer lugar, supongo que hubo una “intención” para que la foto exista; esa pudo haber partido del propio fotógrafo que se vio motivado a registrar en este caso los vestigios de Chichén Itzá u otro sitio arqueológico. Así, de esta manera también tuvo lugar una segunda etapa, que estaría marcada por “el acto del registro” que originó la materialización de la fotografía, es decir: el escenario, las motivaciones y el contexto histórico que abrigó a cada explorador. El último aspecto serían los caminos recorridos por esas fotografías, las vicisitudes por las que pasaron, las manos que a ellas se dedicaron, los ojos que las contemplaron, las emociones que despertaron, los álbumes que las guardaron, las manos que las salvaron, entre otros más. En el caso de las fotografías de Chichén Itzá y de varios sitios arqueológicos del país el tiempo se detuvo en ellas y el acto de la fotografía, no podrá repetirse en la mismas condiciones. Roland Barthes apunta que: “Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (1992: 31). Es

por ello que las expresiones que uno puede observar en las fotografías de estos tres exploradores aún son las mismas; es un momento detenido que otorga una aproximación a este sitio de la región maya, pero es también el resultado de una investigación documental que refleja las intenciones de cada explorador.

Considero que Maler, Charnay y Le Plongeon son sólo algunos de los exploradores de la segunda mitad del siglo XIX que demuestran su intromisión, en un instante del pasado Chichén Itzá, y que el mismo registro fotográfico-arqueológico en distintas circunstancias, puede cambiar de sentido y de interpretación. Ello obedece a un contexto histórico determinado, a una formación intencional o a aspectos de carácter personal, que se pueden ver reflejados en las imágenes a través de lo que denominé *contexto ideológico*. Se trata entonces de comprender las distintas etapas de cada fotógrafo, de conocer su imaginario, es decir: entender sus fotografías como parte de una realidad a la cual nos acercamos por distintas vertientes. Creo que una fotografía, o más bien, lo que fotografiaron es lo que cada uno consideraba como su realidad, y que esa misma realidad estuvo intencionalmente reflejada en sus imágenes. Es por eso que considero que la fotografía de la segunda mitad del siglo XIX y toda la fotografía en sí, implica procesos intersubjetivos, donde las imágenes forman parte de un campo lleno de protagonistas.

Los tres exploradores que abordé reconocían su contexto, creaban escenarios, desmontaban monumentos, construían andamios para capturar mejor los detalles, esperaban los fenómenos naturales más especiales para llevar a cabo su labor fotográfica; es decir, reconocieron tan bien el entorno en el cual se desarrollaron que lo fotografiaron como ellos lo vieron. No trataron de traducir en sus imágenes cómo podría verlo otra persona, realizaron su labor sin tratar de imitar lo ya existente, sino de mejorarlo con nuevas perspectivas, con diversas intenciones. Teobert Maler, por ejemplo, efectuó su labor en Chichén Itzá apoyándose en diferentes artilugios, fotografías nocturnas, mapas, calcas,

descripciones y una vasta tarea física que le remuneró en las excelentes imágenes del sitio, algunas, por cierto, olvidadas o no conocidas por la historia. En el caso de Charnay, logró reflejar su sensibilidad y creatividad en sus imágenes, además de sus escritos sobre lo que veía e interpretaba, su labor documental y visual es una de las más conocidas sobre la región maya y sus fotografías son de las mejores conservadas y difundidas. Por otro lado, Le Plongeon, considerado por muchos investigadores como uno de los exploradores más “especiales” en la región maya (véase Keneth 2001: 59), actuó como un serio estudioso en el tema arqueológico, era un personaje que validaba como cierta cada una de sus interpretaciones y sus fotografías así lo refieren. Le Plongeon fue capaz de desbordar sus interpretaciones hacia los círculos científicos más serios, sin saber que no siempre era tomado en cuenta por éstos. Los tres exploradores jugaron un papel trascendental en la arqueología mexicana en cuanto a la difusión de los restos materiales prehispánicos, por supuesto que cada uno de ellos tuvo un estilo particular en su forma de trabajar, una preocupación estética característica que los diferenció de los otros, ese mismo estilo es a la vez también el valor que tenemos que dar a su obra visual y escrita.

La labor fotográfica documental que desarrollaron los exploradores en México durante la segunda mitad del siglo XIX es una tarea que merece una nueva *mise en valeur* y un reconocimiento dentro de nuestra labor arqueológica. Gracias a ellos el registro arqueológico de nuestros días tiene la misma finalidad: lograr el diálogo visual entre el arqueólogo y el artefacto, sin dejar a un lado que en todo fotógrafo y en toda fotografía existe un aspecto *autorreferencial* que es inevitable ocultar. De cualquier manera, como apunta Susan Sontag, “Hay muchas maneras de fotografiar la vida” (Sontag 2006:211). En estos términos, las fotografías que tomaron estos tres exploradores son diferentes maneras de ver e interpretar un mismo sitio arqueológico. Lo que debe quedar claro es que las fotografías, aunque pertenezcan al pasado, tienen y tendrán siempre su eco en el futuro.

Bibliografía

Aguilar, Ochoa, Arturo

- 1996 *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1996.

Albertini, Pierre

- 2000 *La France du XIXème siècle (1815-1914)* Paris, Hachette. (Les Fondamentaux, La Bibliothèque de l'étudiant en Histoire).

Alcina, Franch, José

- 1991 "Guillermo Dupaix y los orígenes de la arqueología en México" en: *Estudios de Historia Novohispana*, n.10, pp. 54-67.

Armillas, Pedro

- 1954 "Actividades de la New World Archaeological Foundation", en *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*. Vols XV y XVI 1952-1953. Parte Primera, p.194-195.

Aumont, Jacques

1992 *La imagen*, Paidós, Barcelona.

Bajac, Quentin

2001 *L'image révélée. L'invention de la photographie*. Gallimard, Paris.

Barrera Rubio, Alfredo.

1980 "La obra fotográfica de Teobert Maler en la península de Yucatán", en: *Indiana* 6; Gedenkschrift Walter Lehmann, Teil 1, Gebr. Mann Verlag, Berlín, pp.107-112.

Barros, Cristina y Marco Buenrostro

2003 *¡Las once y sereno! Tipos mexicanos. Siglo XIX*. CONACULTA, FCE, México.

Barthe, Christine (coord.)

2007 "Le Yucatán est ailleurs", *Expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay*, Actes Sud, Musée du quai Branly, Paris.

Barthes, Roland

1992 *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona.

Batchen, Geoffrey

2002 *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona.

Baudelaire, Charles

1976 "Salon de 1859: le public moderne et la photographie", en *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, vol. II, pp.31-42.

2002 *Les Fleurs du mal*, Folio, Paris.

Bazant, Jan

1982 *Breve Historia de Mexico. De Hidalgo a Cárdenas (1805-1940)*, PREMIA EDITORES, México. (Col. La red de Jónas)

Bazin, Germain

1969 *El tiempo de los museos*. Ed. Daimon. México.

Benavides Castillo, Antonio

- 1989 "Teoberto Maler" en: *La antropología en México: Panorama histórico*. vol. 10. pp. 469-476. INAH, México.

Benjamin, Walter

- 2004 *Sobre la fotografía*. Pre-Textos, Barcelona.

Bernal, Ignacio

- 1942
"Cien años de Arqueología Mexicana (1780-1880)", en: *Cuadernos Americanos* vol. I n.3 pp. 137-51, Cultura, México.
- 1979 *Historia de la arqueología en México*, Porrúa, México.

Bertrand, Michel y Laurent Vidal

- 2002 *A la redécouverte des Amériques. Les voyages européens au siècle des independances*, Presses universitaires du Mirail, Tempus, Paris.

Bitterli, Urs

- 2001 *El encuentro de Europa y Ultramar*. F.C.E. México.

Bloch, Marc.

1974 *Introdução à historia*, vol 2, Publicações Europa-América, Lisboa.

Bosch García, Carlos

1993 *México en la historia 1770-1865. El aparecer de una nación*, UNAM. México. (Serie Nuestra América núm.42).

Bourguinat, Nicolas

2005 *Le 19e siècle en Europe*, Armand Colin, Paris.

Brian, Leigh

1997 *The cultural life of images. Visual representation in Archaeology*,_University of New Mexico Press, Albuquerque.

Burke, Peter

1999 *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.

Brunhouse, Robert L.

1973 *In Search of the Maya*, University of New Mexico Press, Albuquerque.

1989 *En busca de los mayas. Los primeros arqueólogos*, FCE, México.

Casanova, Rosa, Alberto del Castillo; Rebeca Monroy Nars; Alfonso Morales

2005 *Imaginarios y Fotografía en México: 1839-1870*. CONACULTA, Lunwerg Editores, Madrid.

Comas, Juan

1962 *Las primeras instrucciones para la investigación antropológica en México: 1862*, UNAM, México.

1971 *Los congresos internacionales de Americanistas. Síntesis histórica e índice bibliográfico general. 1875-1952*, UNAM, IIA, México.

Courbin, P.

1982 *Qu'est-ce que l'archéologie? Essai sur la nature de la recherche archéologique*, Payot, Paris.

Charnay, Désiré

- 1863 *Cités et Ruines Americaines. Mitla, Palenqué, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal.* Gallimard, Paris.
- 1863 *1858-1861: Souvenirs et impressions du voyage. Comentarios de Pascal Mongne,* Editions du Griot, Paris.
- 1883 "La ville Lorillard au pays des Lacandons", *Revue d'ethnographie*, vol. 3 n. 2, pp. 481-503.
- 1885 *Les Anciennes Villes du Nouveau Monde,* Gallimard, Paris.
- 1886a "Recherches a Uxmal", *Revue d'ethnographie*, vol 2, pp. 284-285.
- 1886b "Fuelles a Izamal", *Revue d'ethnographie*, vol. 2, pp. 285-288.
- 1886c "Porte d'Entrée au Palais des Nones a Uxmal (Yucatan)", *La Nature* vol.14 n.2, pp. 359-360.
- 1887 "Expedition au Yucatan", *Société d'Anthropologie de Paris. Bulletin*, vol. 3, n. 10, pp. 65-78.
- 1898 "Les monuments anciens du Mexique", *Revue d'ethnographie*, vol. 10, n. 3, pp. 356-410
- 1903 "Les explorations de Teobert Maler au Yucatan", *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 1 pp. 289-308.

Davis, Keith F.

- 1981 *Désiré Charnay, expeditionary photographer;* The University of New Mexico Press. Albuquerque.

Debroise, Olivier

- 1989 *Claude Désiré Charnay. 150 años de la fotografía*, CONACULTA, INBA, México.
- 2005 *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Gustavo Gili, Barcelona.

Desmond, Lawrence Gustave

- 1988 *A Dream of Maya. Augustus and Alice Le Plongeon in Nineteenth-Century Yucatan*, University of New Mexico Press, Albuquerque.

Díaz y de Ovando, Clementina

- 1990 *Memoria de un debate (1880) La postura de México frente al patrimonio arqueológico nacional*. UNAM, México.

Dimitriadis, Gabriel-Michel

- 1984 *La recherche scientifique et archéologique française au Mexique pendant l'intervention*. Tesis de Doctorado, Université de Paris I-Sorbonne, Paris.

Dixon, Le Plongeon, Alice

- 1909 "Auguste Le Plongeon", *Journal de la Société des Americanistes*, vol.VI, pp.276-289.

2001 *Aquí y allá en Yucatán*, CONACULTA, México, Col. Mirada viajera.

Dommartin, Hippolyte du Pasquier de.

1852 *Les États-Unis et le Mexique: L'interêt européen dans L'Amérique Du Nord*, Gallimard, Paris.

Dorrel, Meter G.

1993 *Photography in Archaeology and Conservation*, Cambridge University Press, Cambridge.

Dubois, Phillippe

1985 *El acto fotográfico*, Paidós, Barcelona.

Echánove Trujillo, Carlos A.

1974 *Dos héroes de la arqueología maya: Frederick de Waldeck, Teobert Maler*. Ediciones de la Universidad de Yucatán, México.

Florescano, Enrique

1999 *El nuevo pasado mexicano*, Cal y Arena. México.

Fontcuberta, Joan.

1997 *Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona.

Fossey, Mathieu de

1994 *Viaje a México*. CONACULTA, México, Colección : Mirada Viajera.

Freund, Gisele

2004 *La fotografía como instrumento social*, Gustavo Gili, Barcelona.

Gance, Abel

1927 “El tiempo de la imagen ha llegado”, *El arte cinematográfico II*, F Alcan. París.

Genin, Auguste

1933 *Les Français au Mexique de XVI siècle à nos jours*, Nouvelles Editions Argo, Paris.

Gombrich, E. H.

1975 *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona.

1991 *La Imagen y el ojo*, Gustavo Gili, Barcelona.

González Ochoa, César

2005 *Apuntes acerca de la representación*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México. Colección de Bolsillo n.2

Guimãraes, Susana

- 1994 *Le musée des antiquités américaines du Louvre (1850-1887), une vision du collectionisme américain au XIXème siècle*, Tesis de doctorado, Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne, Centre de recherche archéologique précolombienne, Paris.

Hamy, Ernest

- 1884 “Lauréats du prix Logerot” en : *Bulletin de la société de géographie*, vol. V, P. 248-268. Paris.

Heers, Marie-Louise

- 1981 *Historia del Mundo: El mundo contemporáneo (1848-1914)*, EDAF, Madrid. Colección Nueva Historia,

Iturriaga, de la Fuente, José

- 1990 *Anecdotario de Viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX, Tomo III*, F.C.E México.

Keneth , Arnold

- 2001 “Augustus Le Plongeon: un soñador en el Yucatán”, *Revista de Arqueología del siglo XXI*, n. 259, año XXIII, pp. 56-61.

Kosoy, Boris

2001 *Fotografía e historia, La marca*, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada.

Krotz, Esteban

1988 "Viajeros y antropólogos: aspectos históricos y epistemológicos de la producción de conocimientos", *Nueva Antropología* n. 33, pp. 17-52.

Lameiras, Brigitte B de

1973 *Indios de México y viajeros extranjeros. Siglo XIX*, SEP, México. Col. SepSetentas n. 74.

Litvak King, Jaime

1997 "La arqueología oficial mexicana y su relación con algunas posiciones políticas", *Ciencia en los márgenes. Ensayos de historia de las ciencias en México*, UNAM, IIA, México.

López Austin, Alfredo y López Luján, Leonardo

2002 *El pasado indígena*, COLMEX, México.

Maler, Teobert

1879 "Nouvelles explorations des ruines de Palenque (Mexique)", *La Nature*, vol.7, pp. 299-302.

- 1883 "Notes sur la Basse Mistèque", *Revue d'Ethnographie*, vol.2, pp.154-161.
- 1884 "Memoire sur l'État de Chiapas (Mexique)", *Revue d'Ethnographie*, vol. 3, pp. 295-342.
- 1901 "Researches in the central portion of the Usumatsintla Valley", *Memoirs*, Vol. 2, N. 1, pp. 1-75, Peabody Museum, Harvard University, Cambridge.
- 1902 "Researches in the central portion of the Usumatsintla Valley, Part II", *Memoirs*, Vol. 2, N. 2, pp. 77-216, Peabody Museum, Harvard University, Cambridge.
- 1908 "Explorations of the Upper Usumatsintla and adjacent region"en: *Memoirs*, Vol. 4, N. 1, pp. 1-49, Peabody Museum, Harvard University, Cambridge.
- 1926 "Historia de las ruinas de Chichén -Itzá" *La Revista de Mérida*, 16 de julio al 10 de agosto, pp. 14-27.
- 1932 *Impresiones de viaje a las ruinas de Coba y Chichén Itzá*, José E. Rosado, Mérida, Yucatán.
- 1944 "Cobá y Chichén Itzá", *Ensayos y estudios*, Bonn, Berlín. Vol. 6 N. 1-2, pp. 1-40.

s/f *Álbum fotográfico*, Vols. I, II, III. [Ejemplares inéditos en la Biblioteca del Ágora de Fonapas, Mérida].

Massé Zendejas, Patricia,

1991 "Luis Campa, grabador y fotógrafo" en *Historias*, núm.26 México, INAH, p.83-87.

1992 *La fotografía en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX*, tesis UNAM, México.

Matute, Alvaro (comp.)

1984 *México en el siglo XIX. Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, UNAM, México.

Maudslay, Alfred

1889-1902 *Biología Centrali-Americana: Archaeology* (4 vols.), Porter, Dulau & Company, London.

Mayer, Karl Herbert

1999 "Teobert Maler: an Early Explorer of Classic Maya Architecture", *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, vol. 3, pp. 51-72.

Melara, Miriella

1994 "La fotografía y otras amenazas...", *Diógenes*, n. 162, pp. 31-48.

Molina, Vicente

1949 "Teoberto Maler, explorador y arqueólogo", *Diario del Sureste*, 11 de diciembre de 1949, pp. 9-11.

Mongne, Pascal

1987 *1858-1861: Souvenirs et impressions du voyage*, comentado por Pascal Mongne, Editions du Griot, Paris.

2001 *Voyage au Mexique: 1858-1861*, Présentation et commentaires de Pascal Mongne, Ginkgo, Paris.

Nadillac, J. F. De

1884 "Les découvertes du Dr. Le Plongeon dans le Yucatan", *La Nature*, vol. XII, n. 2, pp. 294-298.

Ochoa, Lorenzo

1994 "Désiré Charnay", *Tierra y Agua. La atropología en Tabasco*, n. 4, pp. 17-23.

Orcel, Stéphanie

- 1998 *Politique et mise en valeur du patrimoine anthropologique et ses musées au Mexique: Projet ideologique et architecture*. Tesis de licenciatura, Université de Paris I-Sorbonne, Paris.

Orozco y Berra, Manuel

- 1978 *Historia Antigua de la conquista de México*. Porrúa, México.

Payno, Manuel

- 2008 *Los bandidos de Río Frío*. Porrúa, México.

Pierini, Margarita

- 1990 *Viajar para (des)conocer. Isidore Lówenstern en el México de 1838*, UAM, México.

Ríos Zertuche, Fernanda

- 1985 *Noticias Hemerográficas sobre el uso de la fotografía en la ciudad de México (1839-1870)*. Tesis de licenciatura, U.I.A. México.

Riviale, Pascal

- 1999 "La science en marche au pas cadancé: Les recherches archéologiques et anthropologiques durant L'intervention Française au Mexique (1862-1867)", *Journal de la Société des Américanistes*. Tomo 85, pp. 49-71.

Rodríguez, José Antonio

- 2001 "Fotógrafos viajeros. Camino abierto", *Artes de México* n. 31, pp. 11-19.

Roussin, Philippe

- 1984 "Le Mexique: archéologie et société. Découverte d'une mythologie". *Photographies* N. 6. Dec. 1984. Bibliothèque Nationale, Paris.

Schávelzon, Daniel

- 1985 "El jaguar de Chichén Itzá, un monumento olvidado", *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, vol. 5, pp. 55-59.
- 1994 "La arqueología del imperialismo: la invasión francesa a México (1864-1867)", *Mesoamérica* n.28, pp. 32-41.

Seler, Eduard

- 1888 *Viaje Arqueológico en México*, VII Congreso de Americanistas, vol. 46 pp. 106-122.

Sepúlveda y Herrera, Ma. Teresa

- 1992 *Eduard Seler en México*, INAH, México. Colección Científica.

Silva, Jorge

- 1946 *Viajeros en México*, Editorial América. México.

Sontag, Susan

2006 *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México.

Soustelle, Jacques

2003 *Los mayas*, F C E México.

Sthepens, John L.

1993 *Incidentes de viajes en Yucatán (Tomos I y II)*, Editorial San Fernando, Mérida.

Strecker, Mathias

1981 "Exploraciones arqueológicas de Teobert Maler en cuevas yucatecas", *Boletín de la ECAUDY*, vol. 48-49, pp. 20-31.

Strecker, Mathias y Karl-Friedrich von Flemming

1980 *Photos and Drawings by Teobert Maler. A preliminary List*. Internationale Gesellschaft für Mesoamerikaforschung, Contributions N.1, Berlin.

Tello Díaz, Carlos

2004 *En la selva. Crónica de un viaje por la Lacandona*, Joaquín Mortiz, México.

Valderrama Zaldivar, Carmen

- 2005 *Fotografías viejas, historias nuevas; Désiré Charnay y la arqueología mexicana*, Universidad Iberoamericana, Tesis de Maestría en Estudios de Arte.

Wauchope, Robert

- 1965 *They Found the Buried Cities*, The University of Chicago Press, Chicago.

Zapata Renée

- 1989a "Désiré Charnay", *La antropología en México: Panorama histórico*, vol. 9, INAH, México, pp.149-198.
- 1989b "Augusto Le Plongeon" en: *La antropología en México: Panorama histórico*, vol. 10, INAH, México, pp. 197-209.