



NIERIKA. Revista de Arte Ibero

ISSN: 2007-9648

Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana

Martínez López, Julieta Izcarulli
Fotografía y grabado en el siglo XIX El caso de dos imágenes de Désiré Charnay
NIERIKA. Revista de Arte Ibero, núm. 19, 2021, Enero-Junio, pp. 14-47
Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana

DOI: <https://doi.org/10.48102/nierika.v10i19.16>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=722077672003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Fotografía y grabado en el siglo XIX

El caso de dos imágenes de Désiré Charnay

Photography and Engraving in the 19th Century
The Case of Two Images by Désiré Charnay

Julieta Izcarulli Martínez López
Recepción: 1 de febrero de 2020
Aceptación: 16 de junio de 2020

Resumen

En este artículo se plantea hacer una reflexión en torno a la fotografía y el grabado —dos principales formas de representación visual en el siglo XIX— mediante dos casos concretos de la obra del fotógrafo francés Désiré Charnay. Una de las premisas es que la producción y la circulación tanto del grabado como de la fotografía respondían a una serie de particularidades técnicas que las hacían coexistir sin necesariamente estar contrapuestas, pues respondían a formas de ver y de generar imágenes distintas. Indagar sobre ello permite destacar la importancia de acercarse a sus contextos de producción para la construcción de una historia social y cultural de las formas de ver, en especial en el caso de la fotografía.

Palabras clave

Fotografía, grabado, representaciones visuales, Désiré Charnay, fotografía del siglo XIX.

Abstract

This paper suggests a reflection about photography and engraving —two main means of visual representation during the 19th Century— through two specific cases in the work of French photographer Désiré Charnay. One of the premises is that the production and circulation of both engraving and photography responded to a series of technical peculiarities which made them coexist without necessarily being opposed, since they responded to different ways of seeing and generating different images. Researching this topic allows us to highlight the importance of approaching the contexts of production of images and objects for the construction of a social and cultural history of ways of seeing, especially in case of photography.

Keywords

Photography, engraving, visual representations, Désiré Charnay, 19th Century photography.

Este artículo tiene como objetivo señalar la importancia de discutir, desde una perspectiva histórica, las particularidades de dos formas de representación visual en el siglo XIX: el grabado y la fotografía.¹ Podemos encontrar diversas opiniones acerca de su utilidad, realismo, veracidad u objetividad. La discusión principal gira en torno a la subjetividad contenida en cualquier técnica de estampado y la supuesta objetividad de la fotografía. La diferencia estaría en la anhelada —mas nunca alcanzada— intervención nula del genio humano en su elaboración, así como en la reproductibilidad.² Ambas singularidades suponen diferentes formas de abordaje como documento para la historia social y cultural.

No se pretende en este texto llegar a conclusiones totales ni verdades absolutas, sino únicamente lanzar ideas y plantear dudas e inquietudes respecto a las particularidades de las representaciones visuales, en este caso acotadas a grabados y fotografía, como parte de un interés más amplio en su construcción como fuentes y objetos de estudio. Lo anterior nos lleva de manera ineludible a indagar históricamente en las formas de ver y representar el mundo, así como en las prácticas sociales de las que derivan, mediante las características materiales y los contextos de producción de estos objetos. Estos planteamientos se circunscriben bajo el análisis de dos casos específicos en la obra mexicana del fotógrafo francés Désiré Charnay, en la segunda mitad del siglo XIX, y su relación con la producción de publicaciones de viaje ilustradas.

“A partir de una fotografía”: grabado y fotografía en la obra de Désiré Charnay

Nacido en Francia, en la región de Ródano, su formación se centró en la literatura y sus recursos económicos le permitieron realizar algunos viajes de

¹ Este texto se deriva de una investigación más amplia que se desarrolla en mi tesis para obtener el grado de maestría en Historia.

² *Estética fotográfica*, 7; Schaeffer, *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, 18; Ivins, *Análisis de la imagen prefotográfica*, 135.

juventud dentro de Europa e instalarse en Estados Unidos como profesor. Regresó a Francia en 1857, donde consiguió el apoyo del Ministerio de Instrucción Pública para realizar un “viaje artístico” alrededor del mundo, pues su intención inicial era realizar un *tour du monde* fotográfico, la cual se modificó a su llegada a México y lo llevó a enfocarse en el sureste de este país.³

Su partida de Francia hacia América en 1857 marcó el inicio de una prolífica vida de viajes realizados con cámara en mano, no sólo a México sino a otras latitudes como Madagascar, Java o Australia. México fue el país que más visitó; podemos considerar cuatro viajes: 1857-1860, 1880-1881, 1881-1882 y 1886. En todos ellos tomó fotografías en mayor o menor cantidad. En este texto haremos referencia a aquellas producidas en el primer, segundo y tercer viaje.

En su primera estancia en México (1857-1860) generó un trabajo fotográfico importante del que, para fines de este estudio, destacaremos *Cités et ruines américaines*, obra derivada de su recorrido por Oaxaca, Yucatán y Chiapas publicada entre 1862 y 1863, la cual incluye el texto *Le Mexique (1858-1861) Souvenirs et impressions de voyage*, un libro de viaje que relata las andanzas de Charnay en México, y un álbum de 47 fotografías impresas en papel albúmina, montadas en un soporte de cartón, y dos litofotografías: el “Calendario Azteca” y la “Figura gigantesca”, mejor conocida como la “cabeza de Izamal”.

Las fotografías de *Cités et ruines américaines* fueron capturadas en negativos de colodión húmedo de gran formato,⁴ lo que generó grandes positivos en albúmina que tenían una nitidez considerable. Este viaje inicial de Charnay generó las primeras fotografías de las “ruinas” mexicanas, lo que no implica la inexistencia de otras representaciones visuales de las antigüedades mexicanas.⁵ Asimismo, a partir de 1862 fueron publicadas las narraciones de

³ Christine Barthe, “L’expérience du voyage”, 36. Para más datos biográficos véase Davis, *Désiré Charnay*; Martínez, “Viajeros, ruinas y fotografía en el siglo XIX”, cap. 2.

⁴ Sabrina Esmeraldo, “Techniques photographiques de Désiré Charnay”; Bittencourt, “A través del lente”; Aguayo Hernández, “Analizando un relato de fotografías ‘únicas’”.

⁵ Emmanuel Von Friedrichsthal ya había realizado daguerrotipos en la zona maya en 1840, aunque sólo se conocen imágenes de monolitos; Stephens y Catherwood, entre

sus diferentes travesías por el mundo en la famosa revista de viajes *Le Tour du Monde*, las cuales estaban acompañadas de grabados a partir de sus fotografías. Esto no es casual, ya que era un autor particular que, más allá de relatar su viaje, generaba la materia prima para ilustrarlo. Esta idea de, “a partir de una fotografía”, es algo que siempre acompañó la obra de Charnay y que resulta sintomático de los usos de la imagen en aquella época.

En el caso de Charnay, la principal aportación no era la exploración de sitios ignotos, pues estos lugares ya formaban parte de un circuito de exploraciones que también habían generado diversas imágenes. Él buscaba rebatir lo ya elaborado por sus antecesores, principalmente John Lloyd Stephens en la prosa y Frederick Catherwood en el dibujo, a través de testimonios más fieles e incuestionables, pues la novedad de su obra se centró en el uso de la fotografía, mediante la que conseguiría un conocimiento más fiel y realista de las ruinas americanas.⁶

Posteriormente, en 1880, Désiré Charnay inició su segundo y su tercer viaje a México a la cabeza de una expedición franco-americana financiada por Pierre Lorillard, millonario franco-estadounidense, con la intención de explorar algunos sitios prehispánicos relevantes. A pesar de que formaban parte de esta misma expedición, se consideran dos viajes separados los emprendidos entre 1880-1881 y 1881-1882, por haber sido interrumpidos por una estancia en París. Así pues, durante estos años viajó por el centro y sur del país, en medio de la polémica que despertó un escandaloso contrato entre él y el gobierno mexicano, que contemplaba la exportación a Francia de piezas recolectadas por diferentes medios durante sus exploraciones, y en donde también se veía involucrada una discusión sobre las fotografías de estas piezas.⁷

1841-1842 habían llevado una cámara de daguerrotipo a Yucatán, aunque con resultados fallidos; Pal Rosti en 1857 fotografió Xochicalco. Adam Sellen y Lynnethe Lowe, “*Ruinas de Yucatán*”, 10; Katalin Jancsó, “Húngaros en los trópicos.”

⁶ Désiré Charnay, “Préface”, I-II.

⁷ Clemente Díaz y de Ovando, *Memoria de un debate* (1880).

Figura 1 (p. sig.). *Femmes metisses et porteur d'eau a Merida*, 1885. Fotografía de Désiré Charnay de grabado impreso dibujado por E. Ronjat. Biblioteca del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.



Como resultado de este viaje existe más de un centenar de fotografías.⁸ En 1885, por otra parte, se publicó en París *Les anciennes villes du nouveau monde. Voyages d'explorations au Mexique et dans l'Amérique Centrale*, con 213 grabados, varios de ellos con la leyenda “a partir de una fotografía”, razón por la cual se ha asumido que estas imágenes corresponden en su totalidad a fotografías de Charnay. Sin embargo, no siempre esta suposición es cierta, pues de los 186 grabados con estas características, algunos derivan de originales fotográficos de otros autores como Huertas y Cía., Teoberto Maler, Alfred Maudsley y quizá otros que no han sido identificados hasta el momento.

Una de las imágenes “a partir de una fotografía”, es la que corresponde a “Mujeres mestizas y aguador en Mérida” (fig. 1), que incluye a un niño con una especie de jícara sobre su cabeza y un cántaro en las manos. Este grabado efectivamente está basado en una fotografía de Charnay capturada alrededor de 1881; sin embargo, incluye un elemento, el niño, que pudo ser añadido por el grabador a partir de lo que el autor menciona en su texto⁹ o a partir de la fotografía de otra persona.¹⁰ No obstante, aunque no sea una calca fiel de la fotografía, el grabado derivado sí tiene referencia en ella, por lo que es pertinente preguntarnos, ¿qué significaba en el siglo XIX que un grabado fuera realizado a partir de una fotografía? ¿Implicaba mayor objetividad, o sólo era un medio más para la obtención de imágenes que estampar en los textos ilustrados de esa época?

⁸ La mayoría de los positivos generados en estos viajes se encuentra en el Peabody Museum of Archaeology and Ethnology en la Universidad de Harvard y los negativos en el Musée du Quai Branly, en Francia. Una rápida revisión de ambos catálogos (disponibles en línea) nos permite dar un número aproximado.

⁹ Julieta Martínez, “Las mestizas yucatecas en la obra de Désiré Charnay (1860-1882)”, 55-57. En su texto Charnay dice: “Veo una joya: es un pequeño aguador, adorable, al que persigo y tomo una fotografía” (Charnay, *Les Anciennes*, 231.) Sin embargo, no hay evidencia de la existencia de ese cliché.

¹⁰ Alfonso Salas analiza algunos otros ejemplos del uso de composiciones en los grabados, “creando escenas costumbristas en contextos imaginarios”. Varias de estas imágenes tienen, efectivamente, su origen en fotografías; sin embargo, sostiene el autor, “el uso de algunas fotografías obedecía a dinámicas editoriales que buscaban conformar relatos y escenarios ficticios para orientar un determinado discurso”. (Salas, “Mujeres del istmo de Tehuantepec. Crítica a los usos y prácticas fotográficas de Teoberto Maler (1873-1877)”, 143-144). Véase Rodríguez, “Lo fotográfico mexicano. Fotografía, violencia e imaginario en los libros de viajeros extranjeros en México, 1897-1917”.



Figura 2. Désiré.Charnay. *Metisses à Merida*, ca. 1881 Positivo en albúmina. Fototeca Nacional - INAH.

Una pista que nos permite dar respuesta a estas dudas, a partir del ejemplo de Charnay, es plantear el contexto de producción de esta clase de textos e imágenes. Como hemos indicado, en el caso de este autor francés se puede observar la relación que existió durante el siglo XIX entre los viajes y las imágenes que fueron resultado de esos periplos, atendiendo a la demanda que había de ver, en el sentido más empírico, lo que había en los lugares que se visitaban, con la intención de reproducir la experiencia del viajero.

El hecho de que los libros, en específico los de viaje, hayan incluido ilustraciones, no fue una novedad decimonónica, puesto que desde antes del Renacimiento ya se hacía como una forma de validación y descripción de lo mencionado en el texto o de lo que se esperaba ver.¹¹ Sin embargo, fue a partir de los viajes científicos que se exacerbó la importancia de la evidencia, lo que dotó de veracidad a las ilustraciones, tratando de emular lo más posible lo visto para reproducir la experiencia del viajero. Habría que considerar que no se entendía el viaje sólo como un asunto “literario”, sino como un acercamiento al conocimiento.¹² En el siglo XIX se incrementó la aparición de libros de viaje ilustrados, álbumes litográficos y fotográficos de viajes como aquellos en torno a las ruinas romanas, las cuales desde antaño habían sido de interés, y algunos otros que se refieren a lugares explorados con un carácter colonial, como fueron las expediciones a Egipto, Siria y Java, entre otras.

En este punto también habría que mencionar que, para el siglo XIX, el único medio para la obtención y reproducción de imágenes era la impresión a través de múltiples técnicas, las cuales, como nos explica Ivins, tenían una tradición propia que implicaba no sólo cuestiones técnicas sino convenciones de cómo y qué se veía y de cómo esto se representaba.¹³ El conocer, por ejemplo, cómo se modificaban los dibujos hechos al natural en función de una estética específica derivada de las limitaciones técnicas, nos permite indagar cómo funcionaba la reproducción de su referente. Aunque la fotografía tenía su propia discusión respecto a estos temas, era el grabado lo que determinaba su existencia y difusión en los libros de viaje.

¹¹ Juan Pimentel, *Testigos del mundo*, 44. Para un recorrido sobre cómo se generaban los grabados y qué representaban éstos en los libros desde la Edad Media hasta el siglo XIX, está en Ivins, *Análisis de la imagen prefotográfica*.

¹² Juan Pimentel, *Testigos del mundo*, 129. Para conocer más acerca de las publicaciones periódicas sobre viajes, véase Venayre, “La Prensa de viajes en Francia durante el siglo XIX”; Cramaussel, “Francia y el Norte de México (1821-1867)”; Grijalba Castaños, “Viajar, contar, soñar...con Le Tour du Monde”, 77-78.

¹³ William Ivins, *Análisis de la imagen*, 64.

A pesar de que, en relativamente poco tiempo, se generaron técnicas para popularizar la elaboración de fotografías, como es el caso de la *carté de visite*, su circulación impresa en semanarios y libros sólo podía darse traducida a grabados, al menos hasta el último cuarto del siglo XIX. Es por ello que la llegada de la fotografía no desplazó a los grabados, sino que se convirtió en un nuevo referente para producirlos, pues supuestamente proporcionaban una veracidad incomparable frente a los elaborados a partir de dibujos “del natural” o que derivaban de la creatividad de los involucrados. Como dice Ivins: “antes de que aparecieran la fotografía y los procedimientos fotográficos, no había ni que esperar una manifestación visual como las conseguidas por la fotografía, y lo más que se podía pedir era una manifestación de primera mano hecha por un observador competente y honesto”.¹⁴

En este contexto —de viajes, grabados y fotografía— surgieron publicaciones como *L'illustración* y *Le Tour du Monde*, que daban una gran importancia a la imagen como soporte de la prosa presentada, y cuyo éxito editorial se debió al renombre de todos los involucrados: viajeros, fotógrafos, dibujantes y grabadores. Así lo externaba Edouard Charton, editor de *Le Tour du Monde*, en el prefacio de su primer número; él, tras hacer una reflexión sobre los objetivos de la revista y la importancia de las ilustraciones en su carácter informativo, indicaba la diferencia entre las imágenes inexactas en los libros de viaje desde la Edad Media y las que derivan del testimonio de dibujos realizados *in situ*, no influidos por ideas preconcebidas, fidelidad que se acentúa en los grabados a partir de una fotografía, porque:

La fotografía, que últimamente se está difundiendo en todas las regiones del mundo, es un espejo cuyo testimonio material no puede ser sospechoso, y debe preferirse incluso a dibujos de gran mérito si levantan la mínima duda. En las primeras veintiséis entregas que acabamos de terminar, varios de nuestros grabados más notables se han realizado a partir de fotografías. También podemos confiar en los dibujos hechos al natural.¹⁵

¹⁴ Ivins, *Análisis de la imagen*, 88.

¹⁵ Charton, “Preface”, VII.

Hasta aquí podríamos intuir que la fotografía en sí misma implicaba una mayor objetividad frente a otras representaciones visuales, por la veracidad de sus contenidos y su capacidad para aprehender la naturaleza, como era mencionado en la época. Esta objetividad, asumimos, era trasladada a los grabados que se derivaban de ella frente a los que se elaboraban a partir de otras matrices, o al menos ésa era la expectativa, la cual puede verse trastocada si nos detenemos a pensar cómo se generaban estos grabados.

Como la mayoría de las actividades humanas, la elaboración de las fotografías y los grabados era una empresa colectiva. En el caso de los grabados decimonónicos, como nos deja ver Ivins, se trataba de una industria bien establecida gracias al incremento del público lector y a los avances técnicos que permitieron generar no sólo un tipo de imágenes, sino muchos. Su cadena de producción implicaba el involucramiento de varias personas, cada una con un estilo y método propio abierto a la creatividad. Así pues “el pintor pintaba, el dibujante que trabajaba para el grabador copiaba en blanco y negro lo que el pintor había pintado, el grabador trasladaba a la plancha los dibujos de los dibujantes. En consecuencia, los grabados no eran sólo copias de copias sino traducciones de traducciones”.¹⁶

La fotografía no estaba exenta de este tipo de procesos, pues siempre hay una intervención humana. Beaumont Newhall comenta el caso de una empresa de daguerrotipos en los que también el trabajo se dividía: “el operador disponía de una placa, ya preparada por quienes la pulían y revestían, y después de tomar la imagen la pasaba a otros que la revelaban, al dorador que la enriquecía, al artista que la coloreaba”.¹⁷ Dadas las particularidades técnicas posteriores al daguerrotipo, es probable que estas prácticas continuaran a lo largo del siglo con las diferentes técnicas, formatos y soportes que sucedieron al invento de Daguerre. Si esto fuera así, habría que preguntarse si la colectividad en su elaboración afectaría nuestras suposiciones acerca de su singularidad y de la creatividad intrínseca en su elaboración.

¹⁶ William Ivins, *Análisis de la imagen*, 102.

¹⁷ Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, 39.



Figura 3. Désiré Charnay. *Palais des Nonnes, à Uxmal, façade de l'aile Nord*. Positivo en albúmina. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Arts, Prints and Photographs. Photography Collection, The New York Public Library.

Con estas reflexiones, es importante detenernos a pensar en la relación que existe entre lo registrado en la fotografía y lo representado en el grabado. Como hemos visto, se sabe que se generaron grabados “a partir de una fotografía” con la intención de difundir más ampliamente las imágenes fotografiadas, y dotar de veracidad a los grabados. Sin embargo, también vimos que hay casos en los que a este tipo de grabados se les añadían elementos ajenos a lo representado en la fotografía, y aun así se manejaba por parte de los editores el discurso de ser objetivos y veraces, lo que nos hizo preguntarnos si en realidad esto es cierto y si es posible jugar con el contenido de los grabados, aunque no correspondan propiamente a las fotografías en las que están basados.

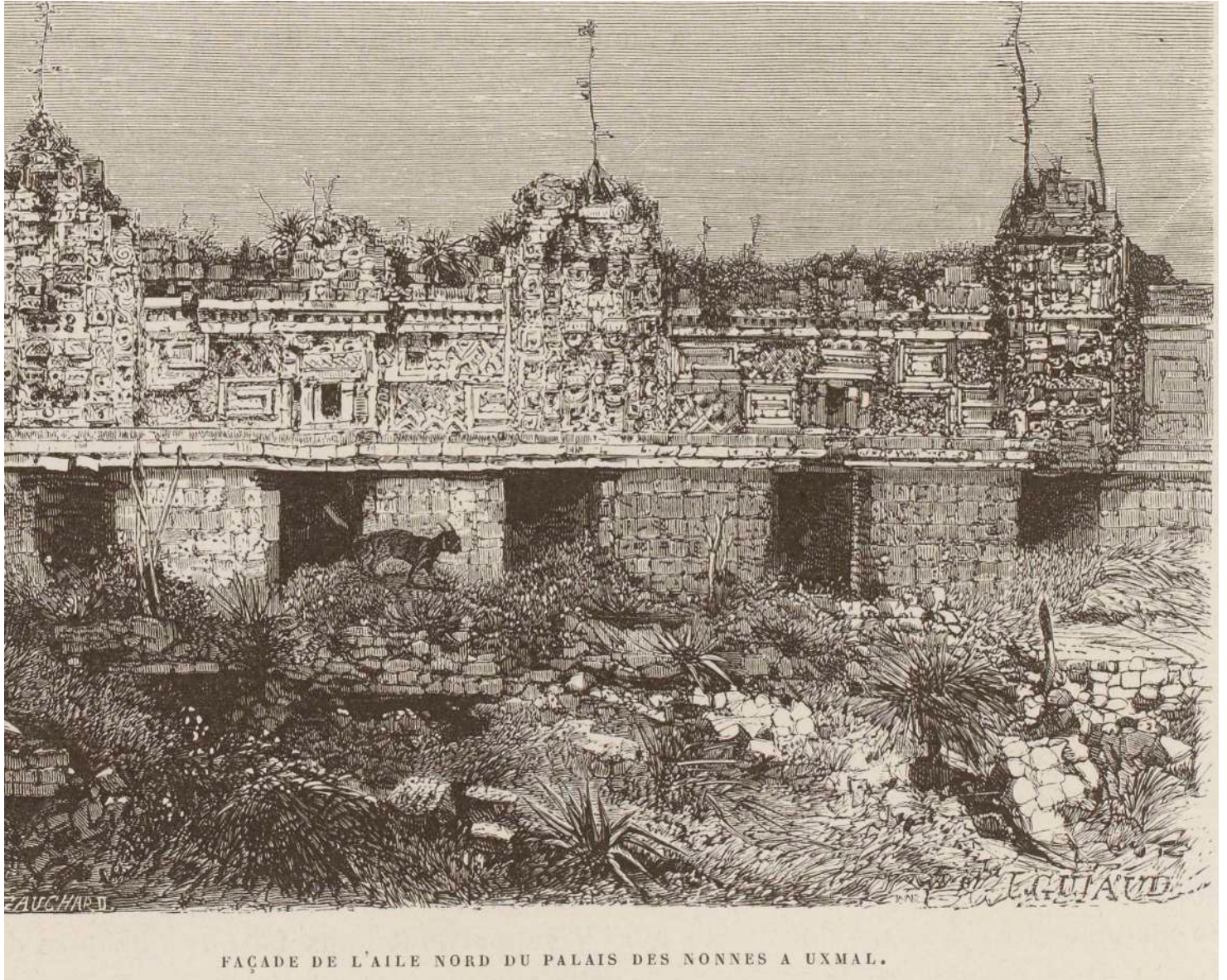


Figura 4. *Façade de l'aile nord du palais des nonnes a Uxmal.* 1885.
Fotografía de Désiré Charnay del grabado impreso de E. Ronjat.
Biblioteca del Instituto de Investigaciones José María Luis Mora.

El proceso de elaboración de un grabado involucraba tanto creatividad humana como experiencia técnica. En este sentido, como señala Thierry Gervais, había que considerar no sólo una intencionalidad premeditada de añadir cosas, sino que en sí mismo el grabado se trataba de una conceptualización sobre el ver y el representar que convivía con una serie de problemas técnicos a los que se enfrentaba el grabador con respecto a la fidelidad a la fotografía, así como los problemas de adaptabilidad de la fotografía para capturar algunas escenas, lo que hacía que los grabadores tuvieran que modificarlos, generando una imagen similar, aunque no igual, a la de la fotografía.¹⁸

Es por ello que podemos ver, en el caso de la publicación de Charnay, la generación de grabados a partir de una fotografía a la que se agregan nuevos elementos, no sólo con la intención de adaptar la imagen para hacerla más comprensible a su público, sino también para situarla en el ambiente en que fue elaborada, sin que ello necesariamente impactase en el discurso de fidelidad y objetividad al ser elaborado “a partir de una fotografía”. Además de la imagen ya mencionada de las mestizas, podemos ver esto en “Palacio del Gobernador en Uxmal” (figs. 3 y 4), en donde le “añaden” un animal salvaje el cual muy posiblemente pudo haber existido en las inmediaciones, según podemos contrastar en la narración escrita del autor.¹⁹

Lo anterior no hace al grabado menos fiel a la “realidad” del lugar que quiere representar, pues amplía la información del entorno con objetos que no necesariamente estuvieron ahí en el momento de la realización de la fotografía, pero que es posible que existieran, aunque esto implique ser menos fiel a su contenido explícito. Habría que pensar entonces que tanto la fotografía como los grabados derivados de ellas apelaban a una narrativa diferente que dependía de quién consumía estas imágenes y cuál era su finalidad.

¹⁸ Thierry Gervais, “D’après photographie”.

¹⁹ Désiré Charnay, *Anciennes*, 339.

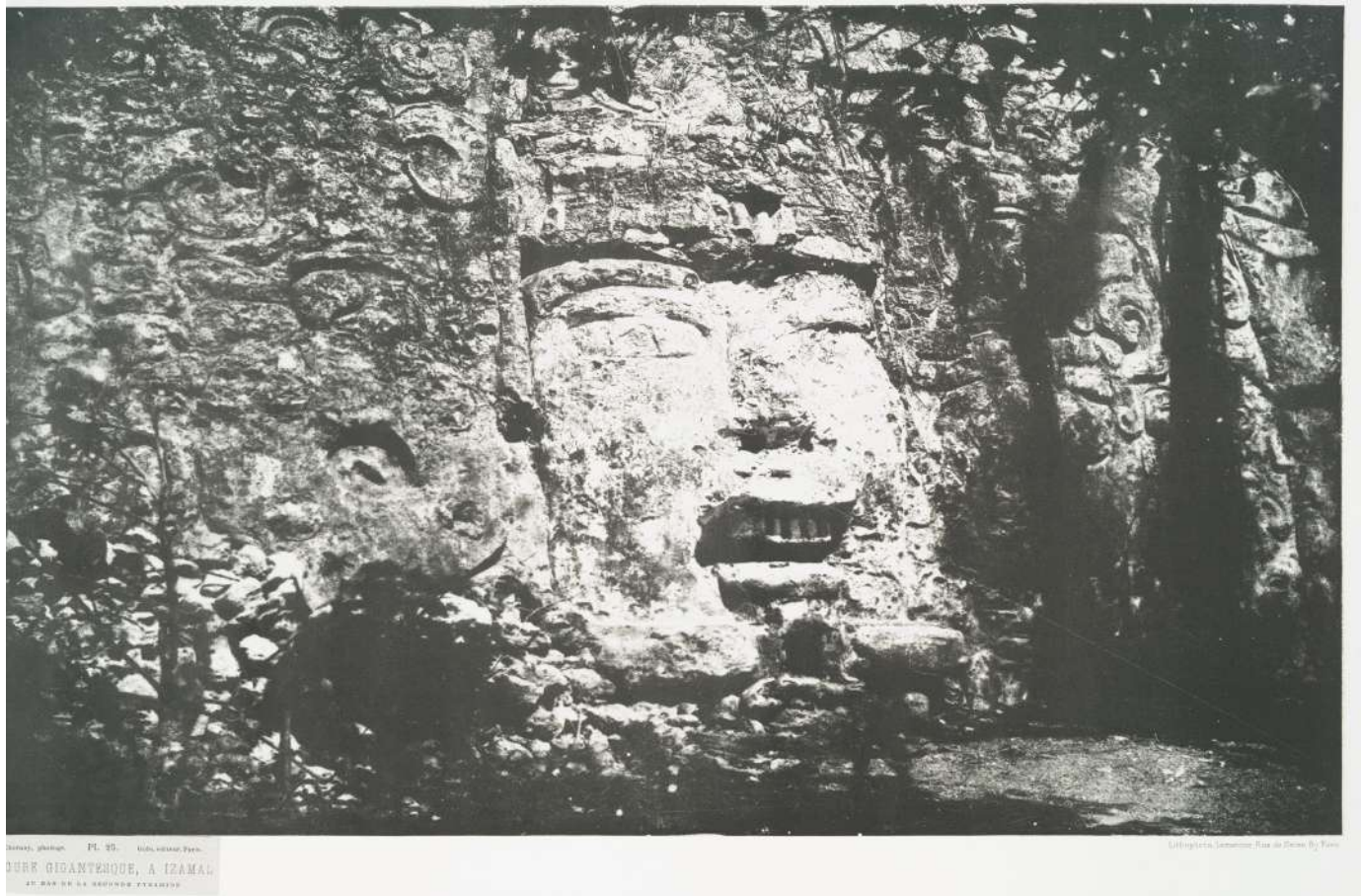


Figura 5. Désiré Charnay. *Figure gigantesque, à Izamal*. Positivo en albúmina. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Arts, Prints and Photographs Photography Collection, The New York Public Library.

Basándonos únicamente en los mecanismos que la generan y no en los procesos que la conciben, toda imagen derivada de una fotografía nos habla más acerca del contexto en que fue generada antes que de pruebas irrefutables de una situación. La propuesta es asumir que no toda la fotografía decimonónica es en sí misma objetiva ni todo grabado subjetivo, aún más cuando sabemos que conceptos como subjetividad, objetividad o veracidad pueden ser explicados históricamente.²⁰

²⁰ Juan Pimentel, *Testigos del mundo*.

Dos representaciones de lo ausente: fotografía y litografía

En la primavera de 1860, Désiré Charnay viajó del puerto de Veracruz a Sisal, Yucatán. Después de trasladarse a Mérida, procedió a organizar su expedición hacia Chichen Itzá. Para comenzar a aclimatarse en la península, decidió emprender una excursión a Izamal, de la cual sólo se conocen tres fotografías, entre ellas, la “Figura gigantesca en Izamal al pie de la segunda pirámide” (fig. 5), de gran valor por ser una de las pruebas que quedan de su existencia.

La escultura que Charnay capturó fue descubierta, literalmente, gracias a los trabajos de los indígenas de la región, contratados para retirar escombros y maleza para poder hacer fotografías de lo que él llamaba la pirámide de *Humpictok*. Según cuenta el viajero francés, se encontraba cubierta con una gran cantidad de rocas que con el tiempo se habían desprendido de la construcción de la cual formaba parte. Cuando regresó a Izamal entre diciembre de 1881 y enero de 1882 mencionó que la figura, la cual había sido descrita por Stephens y dibujada por Catherwood, ya estaba desaparecida y que la capturada por él aún existía en la fachada sur de la misma pirámide, dando a entender que se trata de dos mascarones distintos, lo cual ya había advertido desde 1863, cuando refirió que la figura de su fotografía era “más gigantesca aún” y que se hallaba en la base de la pirámide.²¹

La investigación arqueológica contemporánea indica que *Humpictok* se trata del edificio Kabul, en cuyas fachadas oriente y sur hay evidencia de la existencia de mascarones, y sugiere que en dicho edificio “hay una serie de relieves que van desde arriba del mascarón que corresponden al nivel del piso actual hasta un piso de estuco poco menos de dos metros hacia abajo”.²² La evidencia actual podría indicar que en efecto cada uno vio un mascarón diferente en su ubicación, pero no necesariamente en su manufac-

²¹ Désiré Charnay, *Ciudades y ruinas americanas*, 153.

²² Rafael Burgos Villanueva, “Un mascarón de estuco en la estructura Kabul, Izamal, Yuc.: ¿representación de un personaje mítico o histórico?”, 209-224.

tura. La discrepancia en su apariencia sería por la altura desde donde fueron vistas, pues es probable que Catherwood estuviera ubicado por lo menos dos metros más abajo que Charnay, por una cuestión de los niveles de la construcción. De ser así, la diferencia sería entonces sólo a nivel de la representación de los mascarones.

Podemos inferir que la exposición a la intemperie y los probables intentos por obtener “moldes” de dichos bajorrelieves, lo destruyeron. Sólo nos quedan las descripciones, la fotografía realizada por Charnay, y un grabado y una litografía hechos a partir de un dibujo de Catherwood, imágenes a las que nos referiremos más adelante. Es decir, tenemos como evidencia por lo menos una fotografía y un grabado, imágenes que simbolizan dos tipos diferentes de captura y representación de un objeto.

Ambas imágenes son testimonios que han perdurado hasta nuestros días, de la existencia de aquella escultura ante su desaparición, y nos dan la oportunidad de cuestionarnos cómo esas dos representaciones de lo que alguna vez fue pueden dar paso a interpretaciones diversas de un mismo hecho y del contexto en el que se llevaron a cabo. Comencemos por hablar de la fotografía, específicamente la generada en la segunda mitad del siglo XIX.

La fotografía elaborada por Charnay alrededor de 1860 nos muestra un mascarón tallado en piedra. Podemos inferir la fecha al conocer quién fue su autor y seguir sus andanzas. Sabemos que es Izamal porque así se menciona en el pie de foto, en el texto de *Cités et ruines américaines* y en *Les anciennes villes du nouveau monde*. Sabemos que lo vio, lo capturó y que no existe más.

Sin embargo, la foto en sí misma no nos permite saber todos esos datos, pues sólo nos da cuenta de que lo que conocemos como mascarón (una referencia iconográfica) estuvo ahí y fue fotografiado en un momento específico, despojado de su interpretación futura. Es decir, sólo nos muestra un indicio de su existencia. Generalmente asumimos que la fotografía es la captura de un momento específico y relevante para su creador. El acto de

fotografiar es complejo en sí mismo y cobra importancia al producir materiales con los que pueden reconstruirse hechos, pues es la evidencia de la existencia de lo que fue fotografiado, es decir, “atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver”.²³

En este sentido, podemos tener certeza de que la fotografía capturó la existencia de un objeto específico, un mascarón de Izamal. En términos generales, podríamos decir que la fotografía es un registro que nos permite hacer conjeturas posteriores a partir de ella. En el caso de estudios históricos, esto cobra importancia si consideramos que se trata de un medio para acercarnos a una parte de lo acontecido, por lo que es necesario su manejo, sistematización y estudio, a fin de hacerlo accesible y que dé información con el fin de construirla como fuente.²⁴

Una imagen fotográfica es, pues, una imagen única e irrepetible que hace referencia a un momento específico que puede ser replicado, pero que jamás será el mismo. Es probable, por ejemplo, que exista un mismo objeto fotografiado varias veces con diferencia de segundos, pero el simple hecho de dejar pasar ese tiempo ya genera un objeto diferente. Lo mismo ocurre cuando se hacen copias de una misma fotografía, en donde lo que se reproduce es la imagen capturada a la par de que se generan nuevos objetos, los cuales pueden tener diferencias en cuanto a sus características físicas.

Hasta ahora hemos establecido que la existencia de una imagen fotográfica implica la existencia de su referente, es decir, de lo que vemos fotografiado, pero ello no es condición de que sepamos qué es lo que representa. Esto es un proceso distinto en el que se da un significado que no existe *per se*. Es ahí en donde interviene el trabajo de investigación y estudio para la

²³ Philippe Dubois, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, 20.

²⁴ Peter Burke señala que, para este efecto, las imágenes deben estar supeditadas a un riguroso trabajo heurístico y se debe considerar que no son valiosas únicamente por su contenido iconográfico sino también por lo testimonial de lo que representa en un sentido iconológico, de interpretación “de las experiencias no verbales de las culturas del pasado”, así como de las formas, usos y las condiciones que las crearon. (Burke, *Visto y no visto*, 16-18.)

construcción del sentido de esa imagen. Esta distinción es importante, pues una es su condición ontológica y otra es la referencia a un sentido determinado, dependiendo de las circunstancias de la enunciación: “la foto no explica, no interpreta, no comenta, pues en sí no nos dice nada más que la existencia de tal o cual objeto huella de realidad”.²⁵

Podemos considerar que la capacidad de atestiguamiento de la fotografía, en cuanto evidencia de un momento determinado, implica que su elaboración depende de circunstancias específicas, las resoluciones que el autor tomó antes y después de ello. En efecto, la fotografía es el resultado de una serie de decisiones previas a su elaboración, de relaciones subjetivas del creador, es decir, “de decisiones más aleatorias, difíciles de aprehender con tan sólo observar una imagen”.²⁶ El primer momento sería antes de la exposición, pues tuvo que haber una selección de lo fotografiable y de lo que se quería retratar. En un segundo momento, el sentido de lo fotografiado. En el anterior podemos ver la construcción de la imagen que se quiere capturar y en el posterior, sus usos e interpretaciones por parte del mismo autor o de un editor, dibujante, grabador, etcétera, y que no necesariamente coinciden con el sentido que le dará el espectador y que depende de construcciones posteriores.²⁷

Así pues, continuando con nuestro ejemplo del mascarón de Izamal, sabemos que existió y que Charnay lo fotografió, pero eso nos lleva a inferir que para fotografiarlo tuvo que elegir el ángulo, la luz, si tomaba las escalinatas de las que formaba parte o si sólo se enfocaba en el mascarón, si lo hizo

²⁵ Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, 80.

²⁶ Michel Frizot, *El imaginario fotográfico*, 10.

²⁷ Entre ellas podemos mencionar el género fotográfico y la descontextualización de las imágenes derivados, entre otros motivos, por prácticas archivísticas o cambios en la manera en que se aborda su estudio. Esto es particularmente importante ya que, como dice Félix del Valle, aunque la polisemia es algo inherente a ella, “la fotografía sola, desprovista de datos, podrá ser interpretada de forma dispar en función del marco en el que se contemple o de la persona que la vea” y por eso es necesario su análisis documental, basado en una metodología histórica. Véase Krauss, “Los espacios discursivos de la fotografía”; Shaeffer, “La fotografía entre visión e imagen”; Del Valle Gastaminza, “El análisis documental de la fotografía”.

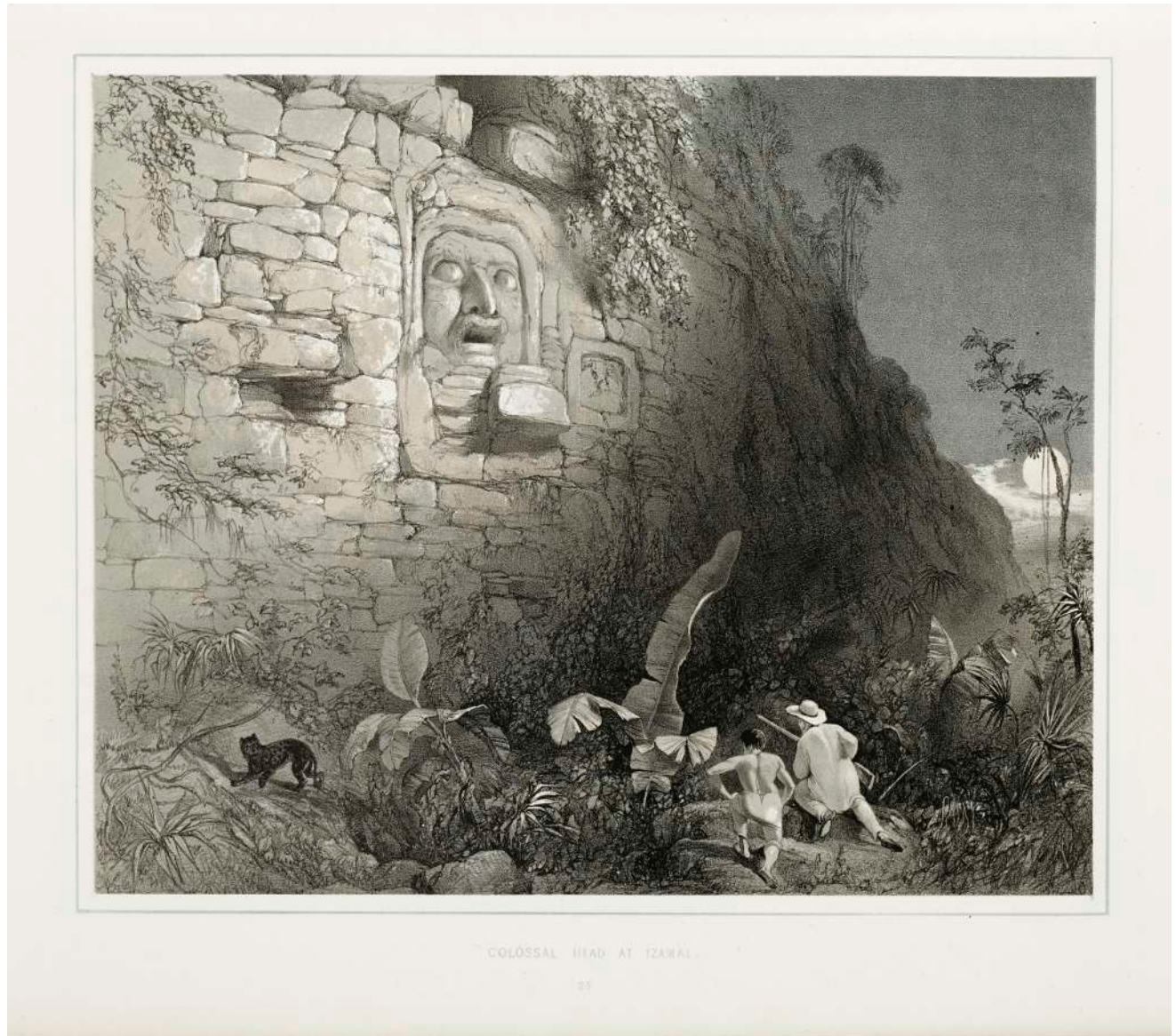
porque era ideal para representar el interés en ciertos objetos, y un largo etcétera. Hubo todo un trabajo previo de desmonte, de pruebas para preparar los tiempos necesarios de exposición, de preparación de los vidrios con la cantidad de emulsión necesaria y de otras decisiones técnicas; una serie de circunstancias previas que no se presentan de una manera evidente al ver la imagen, pero se deducen a través de ésta.

Todo lo anterior es importante porque nos establece una metodología a seguir para indagar más acerca de estas imágenes, su producción, sus motivos, sus circunstancias y, en este sentido, construirlas como una herramienta para generar conocimiento. La categoría de índice de la fotografía “manifiesta irreductiblemente la existencia del referente, pero esto no implica *a priori* que se le parezca. El peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético”,²⁸ lo que nos permite desmarcarnos de su interpretación como “espejo” de realidad, y ello condicionará el estudio que hagamos de las imágenes. Sin embargo, no podemos obviar que en el siglo XIX era considerada como tal, pues la fotografía simbolizaba un medio de aprehensión total de la naturaleza, debido a la “semejanza existente entre la foto y su referente”, pues era “percibida por el ojo natural como un ‘análogo’ objetivo de lo real”.²⁹ Con esta premisa, habría que preguntarnos cómo se consideraban otras formas de producción de imágenes, tales como el grabado, el dibujo y la litografía en cuanto a verosimilitud y objetividad, al menos en el siglo XIX, y esto qué puede aportar al estudio de la historicidad de las representaciones visuales. Dicho lo anterior, es momento de retomar las imágenes de Catherwood respecto al mascarón de Izamal.

En 1844 Frederick Catherwood publicó *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*. Esta obra contiene 25 litografías que derivan de los dibujos realizados *in situ* entre 1839 y 1841 en los viajes al lado de John Lloyd Stephens, en los que se muestran varios edificios o detalles de lo que actualmente conocemos como la zona maya. La mayoría

²⁸ Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, 31; *Estética fotográfica*, 8.

²⁹ Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, 20.



Frederick Catherwood. *Colossal head at Izamal*. 1844.
Litografía. The Louis Round Wilson special collections.
Rare book collection. University of North Caroline.

de estas litografías incluyen escenas que aprovechan la escenografía de las ruinas y la vegetación circundante lo que, en el caso de algunos otros autores, como los dibujos de Waldeck, son considerados demasiado influidos por el romanticismo y, por ello, falaces. No obstante, es reconocida su pericia para dibujar y la precisión de los detalles, debido al uso de una cámara lúcida.³⁰ Sea como fuere, en su momento representó un medio válido para el acercamiento y conocimiento de la civilización maya, y hasta la fecha sigue siendo un referente para los interesados en el tema.

Si comparamos la imagen de Catherwood correspondiente a la cabeza de Izamal (fig. 6) y la de Charnay (fig. 5), es evidente la diferencia, y por ello nos resulta ideal para reflexionar acerca de la veracidad y construcción de las imágenes. Ya hablamos sobre la condición de la fotografía como evidencia y mimesis del objeto capturado. La comparación entre esta litografía y la fotografía se presta para abundar en ello.³¹

La importancia de resaltar la objetividad y la veracidad de las imágenes tuvo incidencia en ciertos ámbitos, como en los viajes y las exploraciones de las llamadas antigüedades. Respecto a la dicotomía entre objetividad y subjetividad a partir del grabado o la fotografía y la consecuente extensión a diferenciar entre ciencia y arte, resulta significativo lo que menciona el viajero francés en torno a la cabeza de Izamal:

³⁰ Es un instrumento de óptica que funciona a través de un sistema de dos espejos que reflejan la imagen de un objeto superponiéndola sobre un papel. Con ello se conseguía hacer diseños con mayor exactitud. Fue una de las varias técnicas que se utilizaban para obtener imágenes copiadas “del natural”. En su viaje a Yucatán, Stephens comenta la inclusión de un aparato de daguerrotipo como parte de su equipaje, si bien las limitaciones técnicas hicieron preferible abandonar su uso para la reproducción de las ruinas; sin embargo, en el prefacio de la edición estadounidense de *Incidents of travel in Yucatan*, dice: “Las descripciones están acompañadas de ilustraciones completas de vistas en daguerrotipo y dibujos capturados en el sitio por Mr. Catherwood, y los grabados ejecutados bajo su supervisión personal.” (Stephens, *Incidents of travel in Yucatan*, IV.)

³¹ Catherwood, *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*, XXV. Catherwood estuvo con Stephens en Izamal entre marzo y abril de 1842, fecha en que realizó el dibujo que daría pie a la litografía que se menciona y a un grabado incluido en *Incidents of Travel in Yucatán*.

La base de otra elevación artificial, enclavada en el patio de una casa particular, presenta todavía los restos de unos rostros gigantescos, uno de ellos reproducido por Stephens y Catherwood en su álbum litográfico. Ésta es la ocasión para traer aquí el tema de cómo se transmite la historia. Estos señores ubican los rostros aquí mencionados en un lugar desierto; al pie de la pirámide se encuentra un tigre furioso, mientras los indios salvajes lo apuntan con sus flechas. A fuerza de exaltar el color local se falsea la historia y se confunde la ciencia. Estas figuras se encuentran en el centro mismo de la pequeña ciudad de Izamal. ¡Cuántos errores es necesario corregir, cada día de viaje, en las relaciones de los literatos... cuántas falsas ideas han sido difundidas entre la gente por los entusiastas que se extasían ante una brizna de hierba, iluminada por otro sol y un poco diferente de las que hallamos a nuestros pies, cuántos discursos tontos sobre las selvas vírgenes, el sol africano, el cielo mexicano, o sobre la majestad de tal naturaleza enclenque! ¿Por qué tanto afán en encontrar todo diferente?³²

En efecto, la litografía muestra un mascarón montado sobre una estructura mayor, a cierta altura y no al ras del piso, lo que le permite incluir elementos para dar más información del entorno. En el caso de la litografía se ve la vegetación, un animal salvaje y dos cazadores que esperan aprehenderlo, contrario a la fotografía de Charnay, la cual, de hecho, se encuentra descontextualizada al hacer énfasis en los detalles del bajorelieve. No obstante, las divergencias entre la fotografía y la litografía no demuestran falsedad, poca precisión o inexactitud. Se trata, como ya dijimos, de dos maneras de representación, pues como dice Rosalind Krauss acerca de estas discrepancias:

Cada una de ellas pertenece a un ámbito cultural específico, asume diferentes expectativas en lo que respecta al uso de la imagen y transmite un tipo distinto de conocimientos. Empleando una terminología más reciente, podría decirse que operan como representa-

³² Désiré Charnay, *Ciudades y ruinas*, 153; Stephens, *Incidents of Travel in Central America*, vol. I, 137-138.

ciones en el seno de dos espacios discursivos distintos, como miembros de dos discursos diferentes.³³

A pesar de lo dicho por Charnay, Stephens no omite mencionar que la ubicación de dicha cabeza se encuentra en una propiedad particular, incluso en una casa contigua al lugar de su alojamiento.³⁴ Acerca de cómo Stephens concebía las ilustraciones generadas por Catherwood, por lo menos en su primer viaje, el autor menciona lo siguiente:

Solo remarcaré que, desde el principio, nuestro gran objetivo y esfuerzo fue obtener copias verdaderas de los originales, sin agregar nada para el efecto como imágenes. El Sr. Catherwood hizo el esbozo de todos los dibujos con la cámara lúcida y dividió su papel en secciones, a fin de preservar la máxima precisión de la proporción. Los grabados se hicieron con el mismo respeto a la verdad, a partir de dibujos reducidos por el propio Sr. Catherwood, los originales también están en manos del grabador; y considero oportuno mencionar que una parte de ellos, de los cuales la portada era una, fueron enviados a Londres y ejecutados por grabadores en madera, cuyos nombres se encuentran entre los primeros en Inglaterra; sin embargo, aunque hechos con una habilidad exquisita y más efectivos como imágenes, fallaron en dar el verdadero carácter y expresión de los originales; y con una pérdida considerable tanto de tiempo como de dinero, fueron echados a un lado y grabados nuevamente en acero. Se le entregaron pruebas de cada placa al Sr. Catherwood, quien hizo las correcciones necesarias; y, en mi opinión, son copias tan verdaderas como pueden presentarse; y, excepto las piedras mismas, el lector no puede tener mejores materiales para la especulación y el estudio.³⁵

Habría que aclarar que el grabado y la litografía de la cabeza de Izamal son dos objetos distintos (de hecho, el grabado tiene menos información,

³³ Rosalind Krauss, "Los espacios discursivos de la fotografía", 46

³⁴ Véase John Stephens, *Viaje a Yucatán (1841-1842)*, 587.

³⁵ John Stephens, *Incidents of travel in Central America*, vol. I, 137-138.

aunque más que la fotografía); sin embargo, es pertinente señalar estos comentarios porque, a fin de cuentas, ambos derivaban de los dibujos realizados en el lugar. Es importante retomar la idea de veracidad que en el marco del pensamiento científico se desarrollaba en el siglo XIX, y cómo ello se asoció a la fotografía. Desde sus inicios, como un invento que permitía capturar una imagen mediante un aparato, se vinculó con características de objetividad por ser un acto en el que no había intervención de la creatividad humana, al ser obtenido de manera mecánica.

Ello generó expectativas en el ámbito científico, en donde se consideró que la fotografía permitiría un acercamiento fidedigno a los objetos de interés para variadas disciplinas: arqueología, antropología, etnografía, entre otras. Sin embargo, justamente por ser un acto mecánico, no se requería de mayor arte en su elaboración y no era necesaria una formación específica del operador de la cámara, por lo que los fotógrafos, incluso los que han sido considerados como viajeros o artistas, no siempre contaban con una especialización ni científica ni artística.³⁶

En este contexto, la fotografía tenía algunos detractores por sus limitaciones. En el caso que nos ocupa, resultan de particular interés las críticas de Frédéric Waldeck, quien había estado varios años de su vida dibujando las ruinas de Palenque, acerca de las fotografías de Charnay. Sus planteamientos respondían a “Antiquités mexicaines”, texto de Eugène Viollet Le Duc, en el que se enaltece la labor de Charnay, la cual destaca por la información que proporciona la fotografía, la cual “es inexorable, y tenemos que apegarnos a lo que nos muestra”. Waldeck no estaba de acuerdo, y subrayaba la imprecisión de la imagen fotográfica frente a los detalles que permite el dibujo:

La velocidad con la que se obtienen las impresiones fotográficas y su perfecta precisión son dos cualidades de primer orden, y dejo de lado el reproche de que son poco duraderas: los descubrimientos recientes parecen haber negado esta acusación. Pero lo que siempre será

³⁶ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, 56; J. Naranjo, “Introducción”, 11-22.

inferior en la fotografía comparada con otras artes gráficas, es que es impropia para reproducir los colores, los detalles exteriores quedan a la sombra, los interiores oscuros; exige para su operación de condiciones de distancia y emplazamiento que a menudo son difíciles o incluso imposibles de obtener; sobre todo que no puede dar de un monumento ni el plano ni el corte, ambas cosas de una extrema importancia en los estudios arqueológicos. En cuanto a la ejecución en sí, el dibujante tiene la gran ventaja sobre el fotógrafo de poder detenerse en las pequeñas cosas, detenerse con mayor frecuencia, lo que se refleja en los detalles, sobre la vista de descubrimientos y de observaciones que se escapan de una atención menos sostenida.³⁷

Este personaje rescataba el hecho de que, por ser un acto mecánico, no presentaba la misma agudeza visual o bien la misma sensibilidad que impone la humanización de la elaboración de una imagen, lo que, desde su perspectiva, constituía limitaciones técnicas de la fotografía para el acercamiento fiel y preciso de los objetos. Lo anterior planteaba para Waldeck un problema de origen de la fotografía, aunque con los años y los avances tecnológicos se intentaría reducir esta brecha por diferentes medios. La fotografía y el dibujo reflejaban en realidad dos prácticas que estuvieron unidas durante el siglo XIX, y que se diferenciaban en cuanto a sus posibilidades de representación, aunque de hecho compartían particularidades formales, tales como las convencionalidades iconográficas del dibujo, el grabado y la litografía.³⁸

La fotografía y el grabado representaban diferentes maneras de ver, de asumirse como espectador y de interpretar lo visto. En este sentido, no cuestionamos aquí el grado de exactitud del grabado o la litografía o si Charnay tenía razón de evidenciar sus errores, ni siquiera la calidad estética de uno u otro. Lo que se quiere hacer notar en este texto es que lo que se produjo tuvo suficiente grado de verosimilitud en ciertos contextos para

³⁷ Waldeck, "Les antiquités mexicaines et la photographie", 3; Viollet Le Duc, "Antiquités mexicaines", 3-4.

³⁸ *La fotografía en la arqueología española (1860-1960)*, 57-58.

darse por válido, ser creíble, aceptado y consumido. Charnay y otros autores prefirieron seguir publicando grabados a partir de los dibujos de Catherwood que elaborar nuevos a partir de fotografías del mismo objeto, o bien elegir los más exactos a falta de fotografías de las cuales echar mano. Como decía el francés: “tomaremos prestados los dibujos tan fieles de los monumentos, reproducidos con la cámara oscura por Catherwood, lo que los hace, a decir verdad, como de fotografías”.³⁹

Hacer referencia a la confiabilidad de imágenes emanadas de mecanismos de aprehensión de lo que se ve puede estar basado, en el caso de Charnay, en su interés por mantener un discurso de veracidad y certeza ante otras imágenes producidas sobre el mismo tópico, y sostener así su prestigio derivado de lo que capturaba con sus fotografías.

Desde sus primeros tiempos, la fotografía planteaba discusiones respecto a si podía ser considerada como una técnica “realista”, sobre todo en el ámbito del arte, y especialmente de la pintura, que en la época tenía como base para algunos la representación de la naturaleza y, por ende, su objetivo primario era la fidelidad hacia ella. Esta controversia se suscitó no sólo por parte de sus acérrimos defensores, como François Arago, sino también de los artistas, quienes no descartaban su importancia en la elaboración de obras de arte, como la pintura. Freund comenta: “Saber si el aparato fotográfico no era más que un instrumento técnico, capaz de reproducir las apariencias de manera puramente mecánica, o si había que considerarlo un auténtico medio de expresar una sensación artística individual, caldeaba las mentes de los artistas, críticos y fotógrafos”.⁴⁰

No es gratuito que un personaje como Charnay sostuviera divergencias o discusiones en sus textos con Stephens u otros autores,⁴¹ en torno a la

³⁹ Désiré Charnay, *Les anciennes*, 412. En dicha publicación hay más de una imagen de Catherwood. Cabe señalar que Charnay llama indistintamente a la cámara lúcida y la oscura; sin embargo, son dos mecanismos distintos.

⁴⁰ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, 67; Newhall, *Historia de la fotografía*, 73-84.

⁴¹ Menciona inconsistencias respecto a los grabados incluidos en las obras de Barade-

verosimilitud de las imágenes creadas a partir de la interpretación y la pericia de un dibujante o de los diversos personajes involucrados en la elaboración de los grabados. Sin embargo, en un momento en el que el acto de ver es relevante en cuanto acto empírico, las artes gráficas pueden ser más enriquecedoras, dado que al realizarlo interviene la experiencia de ver y representar lo que se ve, contextualizarlo, resaltar los detalles, es decir, vincularse de otra manera con el objeto.

En este sentido, podríamos pensar que la fotografía, al ser un acto mecánico, queda despojada de esta posibilidad de enriquecer lo que se reproduce, lo que indudablemente genera una experiencia diferente en el espectador. No obstante, pensar ello a pie juntillas sería ignorar las decisiones que Charnay debió tomar antes de descubrir su lente, sobre todo en pensar qué se debía capturar y de qué manera quería que se viera. Esto lo podemos ver en un ejemplo muy concreto de su estancia en Palenque, donde “sería necesario, adicionalmente, tirar al menos los árboles más estorbosos que cubrían el techo del edificio y desembarazar la fachada de las plantas trepadoras que obstruían la vista”.⁴²

Lo mismo podemos ver en pasajes en los que menciona la construcción de tarimas para alcanzar un mejor encuadre, o incluso, el mover los objetos de su contexto para obtener una mejor reproducción, como lo hizo en Palenque con una parte del tablero del Templo de las Cruces: “Cuando quise reproducirla más tarde fue necesario tallarla con un cepillo, lavarla y recargarla contra un árbol”.⁴³

Tomando en cuenta lo anterior, considero que no podemos decir que Charnay manipuló la generación de imágenes de las ruinas palencanas; sin

re y Saint Priest, respecto al Palacio de Palenque. Estas publicaciones incluyeron dibujos de Luciano Castañeda generados como parte de la expedición del capitán Dupaix entre 1805 y 1807, sólo que “retocados por varios artistas.” (Paz Cabello, “Arqueología ilustrada en el Nuevo Mundo”, 278.) El asunto de las representaciones visuales en arqueología es un tema que sale de los límites de este texto pero que evidentemente está relacionado.

⁴² Désiré Charnay, *Ciudades y ruinas*, 208.

⁴³ Désiré Charnay, *Ciudades y ruinas*, 209.

embargo, nos hace cuestionar el principio de mimesis y de reproducción objetiva y no intervenida de los objetos fotografiados. Ello nos hace reflexionar en torno a los usos que generalmente se adjudican a la fotografía, sobre todo la del siglo XIX, a la que, como cualquier otro documento, se exige una cuota de verdad. Enunciado esto, ¿podríamos seguir considerando inexactas las imágenes de Catherwood y exactas las de Charnay? Pienso que no. Charnay nos cuenta esta “manipulación” de la escena no por un acto de cinismo, sino porque no cree que sea motivo para dudar de su trabajo, del testimonio de su lente. Para sus parámetros, eso no resultaba importante, el registro puntual de las piezas o las construcciones en su contexto no eran tan prioritarios como la captura del objeto en sí mismo.

Aunque de manera general no puede compararse la fotografía con otros medios de producción de imágenes, debido a que corresponden a manufacturas diferentes, y por lo tanto a conceptualizaciones divergentes, podemos ver los diálogos y tensiones que generaba su coexistencia, al menos en el ámbito de las publicaciones de viajes, como pudimos verlo en este texto. Las técnicas que buscaban la reproducción de la naturaleza se fueron perfeccionando a lo largo de los años, de tal suerte que en algún momento de finales del siglo tomaron caminos diferentes como medios artísticos. No obstante, esta convivencia entre ambas técnicas nos permite reconocer las distintas maneras de representación visual que no necesariamente se sustituyen o se contraponen porque sus usos, como ya vimos, son distintos.

Conclusiones

En el presente texto se buscó reflexionar en torno a dos aspectos particulares de la producción de imágenes, en el contexto en el que la fotografía surgía como una práctica extendida. Se indagó en sus características desde una perspectiva histórica, y como parte de un entramado de relaciones y prácticas concretas que nos ayudan a entender las maneras de ver y plasmar lo visto través del tiempo.

Se intentó establecer que la fotografía y el grabado no eran medios contradictorios sino complementarios, puesto que, aun con sus virtudes, la fotografía no fue el medio más efectivo de representación de la naturaleza, por lo menos no en el ámbito de las imágenes impresas, debido a que el grabado por varios siglos fue el único medio de reproducción masiva de imágenes, a diferencia de la fotografía, cuya reproductibilidad en publicaciones no fue posible sino hasta finales del siglo XIX. Esta relación puede comprenderse mejor si recordamos que, aunque la fotografía comenzaba a popularizarse con formatos más pequeños y transportables, eso facilitó su elaboración y la circulación de los positivos generados individualmente, mas no su impresión.

La importancia de retomar los ejemplos concretos de Charnay se fundamenta en su actual inclusión en la historia de la fotografía y de la arqueología, la cual se basa esencialmente en la idea de veracidad que significaba la reproducción de lugares, objetos y personas con la cámara fotográfica, a través de testimonios supuestamente más “fieles” e “incuestionables” que otros. Analizar el origen de estos postulados nos puede llevar a nuevas líneas de investigación que enriquezcan nuestra percepción de la historia de la fotografía y de su uso en el estudio de lo social y cultural.

Fuentes consultadas

- Aguayo, Fernando. “Analizando un relato de fotografías “únicas”: Désiré Charnay (1857-1860)”. *Secuencia*, núm. 106 (2020).
- Barthe, Christine. “L’expérience du voyage”. En *Le Yucatán est ailleurs. Expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay*. París: Musée du Quai Branly-Actes Sud, 2007.
- Bittencourt, Juliana y Carrillo Medrano, Patricia E. “A través del lente del explorador: una aproximación al álbum fotográfico *Ciudades y ruinas americanas*, de Désiré Charnay”. *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 31 (2014). <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/11118> (consultado el 08 de julio de 2020).

- Burgos Villanueva, Rafael, et al. "Un mascarón de estuco en la estructura Kabul, Izamal, Yuc.: ¿representación de un personaje mítico o histórico?". *Los investigadores de la cultura maya*, núm. 21 (2013).
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Cabello, Paz. "Arqueología ilustrada en el Nuevo Mundo". En *De Pompeya al Nuevo Mundo: la Corona española y la arqueología en el siglo XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia. Patrimonio Nacional, 2012.
- Charnay, Désiré. *Cités et ruines américaines. Mitla, Palenque, Izamal, Chichén Itza, Uxmal*. París: Gidé éditeur / A. Morel et C., 1863.
- _____. *Ciudades y ruinas americanas*. Ciudad de México: Banco de México, 1994.
- _____. *Les anciennes villes du nouveau monde, voyages d'explorations au Mexique et dans l'Amérique Centrale*. París: Hachette et Cie., 1885.
- Chartón, Edouard. "Preface". En *Le Tour du Monde*, vol. 1, 1861/01.
- Cramaussel, Chantal. "Francia y el Norte de México (1821-1867)". En *México-Francia, memoria de una sensibilidad común siglo XIX-XX*, t. II. Coordinado por Javier Pérez Siller. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Puebla / El Colegio de San Luis / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2004.
- Davis, Keith. *Désiré Charnay, Expeditionary Photographer*. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1981.
- Díaz y de Ovando, Clementina. *Memoria de un debate (1880): la postura de México frente al patrimonio arqueológico nacional*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Esmeraldo, Sabrina. "Techniques photographiques de Désiré Charnay: les négatifs au collodion". En *Le Yucatán est ailleurs. Expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay*. París: Musée du Quai Branly / Actes Sud, 2007.
- Fontcuberta, Joan (coord.). *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. Ciudad de México: Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México / Almadía / Fun-

- dación Televisa/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Embajada de Francia, 2009.
- Gervais, Thierry. "D'après photographie". *Études photographiques*, núm. 13 (2003). <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/347> (consultado el 28 de enero de 2020).
- González, Susana. *La fotografía en la arqueología española (1860-1960): 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*. Madrid: Real Academia de la Historia. Universidad Autónoma de Madrid, 2007.
- Grijalba Castaños, Covadonga. "Viajar, contar, soñar... con Le Tour du Monde". En *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Actas del XI Congreso de la APFFUE, vol. II. Logroño: Universidad de La Rioja, 2003.
- Ivins, William MIII. *Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- Jancsó, Katalin. "Húngaros en los trópicos. Rosti Pál y otros viajeros en el Caribe y en América Central en la segunda parte del siglo XIX". *Acta Hispánica*, núm. 18 (2013). <https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/acthis/article/view/9723> (consultado el 1 de julio, 2020).
- Krauss, Rosalind. "Los espacios discursivos de la fotografía". En *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Martínez López, Julieta Izcarulli. "Viajeros, ruinas y fotografía en el siglo XIX: reflexiones en torno a Désiré Charnay y su obra *Ciudades y ruinas americanas*". Tesis de maestría en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- _____. "Las mestizas yucatecas en la obra de Désiré Charnay (1860-1882)". En *Fotógrafos extranjeros, mujeres mexicanas, siglo XIX*, Fernando Aguayo (coord.). Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2019 (libro electrónico).
- Naranjo, Juan. "Introducción". En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Newhall Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Pimentel, Juan. *Testigos del mundo ciencia, literatura y viajes en la ilustración*. Madrid: Marcial Pons, 2003.

- Rodríguez, José Antonio. "Lo fotográfico mexicano. Fotografía, violencia e imaginario en los libros de viajeros extranjeros en México, 1897-1917". Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Salas, Alfonso Adán. "Mujeres del istmo de Tehuantepec. Crítica a los usos y prácticas fotográficas de Teoberto Maler (1873-1877)". En *Fotógrafos extranjeros, mujeres mexicanas, siglo XIX*. Coordinado por Fernando Aguayo. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2019 (libro electrónico).
- Sellen, Adam T y Lynne S. Lowe. "*Ruinas de Yucatán*". *Álbum fotográfico del siglo XIX*. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México / Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2013.
- Shaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990.
- _____. "La fotografía entre visión e imagen". En *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Stephens, John L. *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*. Londres: J. Murray, 1841. 2 vols.
- _____. *Incidents of Travel in Yucatan*. Nueva York: Harper & Brothers, 1848.
- _____. *Viaje a Yucatán (1841-1842)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Valle Gastaminza, Félix del. "El análisis documental de la fotografía", 2006. <https://fvalle.wordpress.com/el-analisis-documental-de-la-fotografia/> (consultado el 1 de julio de 2020).
- Venayre, Sylvain. "La Prensa de viajes en Francia durante el siglo XIX". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. IX, núms. 1 y 2. (2004)
- Vigneaux, E. "Voyage au Mexique". En *Le Tour du Monde*, 1862/01.
- Viollet Le Duc, E. "Antiquités mexicaines". En *Le trait d'union*, 17 de abril de 1862.
- Waldeck, Frédéric. "Les antiquités mexicaines et la photographie". En *Le trait d'union*, 19 de abril de 1862.



Julieta Izcarulli Martínez López

Maestra en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha colaborado en la investigación histórica y catalogación de imágenes para la elaboración de las fototecas digitales en el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. Ha impartido charlas en torno a catalogación de fotografía en la Cineteca Nacional y sobre la fotografía en el siglo XIX en el Museo Nacional de Arte, en la Escuela Nacional de Estudios Superiores campus Morelia y en el Museo de la Mujer. Entre sus publicaciones se encuentran “Lineamientos para la descripción de fotografías” (2008) y “Las mestizas yucatecas en la obra de Désiré Charnay (1860-1882)” (2020). Actualmente colabora en el Acervo Iconográfico de la Cineteca Nacional.