

Un viaje a través de las imágenes de expediciones del siglo XIX sobre la cultura americana prehispánica

A journey through the images of 19th century expeditions on pre-Hispanic American culture

Estefanía Blasco-Dragun¹

Resumen

El estudio de las imágenes que circularon por Europa y Norteamérica en el siglo XIX constituyen una vía de acceso privilegiada al modo en que el occidente moderno construyó una imagen de América acorde a los vaivenes de sus pretensiones colonialistas. Estas imágenes, investidas de un valor epistemológico que requería el cumplimiento de los cambiantes criterios de veracidad científica, poseían a la vez un valor estético y de curiosidad que colaboraron en su aceptación y popularización. Junto a los objetos recolectados por las expediciones, estas imágenes formaron parte de los objetos americanos que se coleccionaron y clasificaron para consolidar un relato histórico en el cual el pasado de América Central estaría siempre subsumido al de las potencias coloniales.

Palabras clave Mesoamérica; arqueología maya; relatos de viaje; fotografía; antigüedades americanas

¹ Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Artes / Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” Buenos Aires/ UBA. Argentina E-mail: dragunes@protonmail.com ORCID: 0000-0001-6089-0314

Abstract

The study of the images that circulated in Europe and North America in the nineteenth century constitute a privileged access to the way in which the modern West built an image of America according to the ups and downs of its colonialist pretensions. These images, invested with an epistemological value that required compliance with the changing criteria of scientific veracity, also possessed an aesthetic value and curiosity that collaborated in their acceptance and popularization. Together with the objects collected by the expeditions, these images were part of the American objects that were collected and classified to consolidate a historical narrative in which the past of Central America would always be subsumed to that of the colonial powers.

Keywords: *Mesoamerica; Mayan archaeology; travel writing; photography; American Antiquities*

Buscar objetos, hacer imágenes, construir “América”

El conocimiento y reconocimiento del territorio americano siempre tuvo como trasfondo la voluntad de un dominio sobre los espacios y los recursos del nuevo continente. La clasificación de todo aquello que los europeos “descubrían” a su paso se constituyó en cada momento como una nueva etapa de colonización económica, cultural y política. Este proceso, iniciado con los primeros viajes exploratorios y continuados con los viajes de colonización del territorio, fue variando paulatinamente. A partir de las expediciones político-científicas del siglo XVIII los viajes pasaron a tener como objetivo la conquista pasiva, por adquisición de conocimiento. El descubrimiento consistió desde entonces en un gesto que convertía los conocimientos locales en conocimientos europeos nacionales y continentales, es decir, por un lado, como conocimiento europeo sobre lo americano, y por otro como competencia entre las distintas potencias europeas (Pratt, 2010). Se iniciaba de este modo la etapa del imperialismo informal, es decir, una versión más leve de imperialismo que tiene lugar cuando la colonización formal ya no es posible, pero las naciones europeas todavía buscan dominar culturalmente y expandirse económicamente (Aguirre, 2005).

Desde el momento en que el mundo occidental entró en contacto con el territorio americano y sus habitantes comenzaron a producirse una cantidad de relatos e imágenes que construyeron diversos modos de asimilar el

Nuevo Mundo a partir del marco de aquello ya conocido. Retóricamente, los relatos de viaje acuden a la comparación “como figura que permite precisar verbal y conceptualmente una realidad nueva (el término comparado) a través de una realidad conocida (el término comparante)” (Depetris & España, 2010, p. 24). De esta manera se marcaron relaciones imaginarias especialmente entre América y Asia, por un lado, y entre América y los relatos e imágenes fantásticas de la tradición antigua y medieval por el otro (Duviols, 1991).

Dentro de este proceso de conocimiento e interpretación entraba en juego la construcción de un ideario respecto de los habitantes originarios de América. A partir de la “leyenda negra” Occidente había logrado minimizar y despreciar el valor de las culturas indígenas sojuzgadas (Alcina Franch, 1991, p. 337). Tanto para dar un sentido histórico en el momento del surgimiento de la “conciencia planetaria” de Europa (Pratt, 2010, p. 44), como también para explicar la rica cultura material que se iría descubriendo especialmente desde fines del siglo XVIII, se consolidó la idea de que las poblaciones americanas debían descender de pueblos del viejo continente. Las diversas teorías difusionistas buscarían asimilar el origen de las culturas americanas a una serie de historias irresolutas o misterios de orden bíblico (Depetris, 2010, p.26) así como a diversos pueblos transatlánticos: fenicios, vikingos, egipcios o incluso chinos fueron alternativamente los antepasados propuestos.

Por su parte, las nuevas expediciones el siglo XVIII sumaron a la lógica propia de la literatura de viajes un nuevo paradigma científico basado en el método de la historia natural de la Ilustración, para producir una forma eurocéntrica de conciencia global o “planetaria” (Pratt, 2010, p. 26). La necesidad de incorporarse a las nuevas corrientes de la Ilustración marcó la forma en que Europa se posicionó como “sujeto” ante el resto del mundo, que pasaría automáticamente a tornarse en objeto de investigación, de exploración y campo fértil para proyectar y ensayar todo tipo de métodos y teorías explicativas. Surgieron así las instrucciones para la recogida, estudio y conservación de antigüedades, la creación de un marco institucional y la promoción de expediciones científicas. Estas relaciones harían que se fusionara en muchos casos la figura del viajero y la del científico, dado el aporte que los primeros realizarían al campo de las nacientes ciencias, y por la condición experimental de la nueva generación de científicos que viajaban a recolectar material y hacer sus observaciones *in situ*.

Los objetos recolectados durante esta nueva etapa continuarían la tradición de los anticuarios renacentistas, quienes habían consolidado ya la costumbre europea de enfocar la atención en objetos extraños o remotos en espacio o tiempo, estableciendo los principios de la fascinación cultural por aquello que es raro, exótico, y antiguo (Schnapp, 2013, p. 4). Se iniciaría así la construcción por parte de Occidente de un sistema de “objetos excéntricos, espacial y/o temporalmente, es decir, que remiten siempre al pasado, ya sea por antiguos o por etnográficos” (Bovisio, 2014, p. 7). Estos objetos culturales se mezclaban con elementos de la naturaleza en grandes colecciones que pretendían dar cuenta del mundo entero a través de estos fragmentos metonímicos. De la mano de Alexander von Humboldt la recolección de objetos comenzó a enfocarse especialmente en los artefactos culturales, ya que éstos presentaban evidencia histórica más confiable: a través de sus inscripciones, estilos y técnicas podrían ser sometidos a dataciones e interpretaciones posteriores. Los objetos americanos pasarían así de la categoría de “curiosidad” o “maravilla” a la de “documento histórico-arqueológico”.

Dentro de este paradigma de observación y clasificación de objetos y datos, cumplirán un rol sustancial los elementos de visión y de medición, por lo que es posible pensar en la relación establecida entre la necesidad de viajar a distancia para conocer y los instrumentos de visión que justamente lo que permiten es acortar la distancia entre el observador y lo observado (Penhos, 2012, pp. 16-17). Las imágenes realizadas durante los viajes fueron investidas de un valor epistemológico fundamental, tanto aquellas producidas por dibujantes especializados como las imágenes de vistas y panoramas pintorescos que incluían monumentos de la antigüedad. El reconocimiento del lugar que tenían los objetos y monumentos americanos hizo que se incluyeran, en gabinetes y museos de Europa “las imágenes (grabados primero, fotografías después) de aquello que no se podía trasladar. Los artistas acompañan tanto a naturalistas como a arqueólogos generando estas nuevas colecciones. Ahora no solo se recolectan los objetos en su formato material sino icónico” (Bovisio, 2014, p. 3) El coleccionismo de objetos e imágenes se convirtió así en la base de la historia tanto de las ciencias naturales como de la arqueología, en cuanto permitió establecer modelos abarcadores que contuvieran los distintos conjuntos de especímenes, pero también al establecer la forma de recolectar y presentar aquellos especímenes en las diversas publicaciones (Pillsbury, 2012, p. 12).

Durante el siglo XIX los relatos y sus imágenes, entremezclados con los debates científicos propios de la Ilustración comenzaron a circular en publicaciones, entre los círculos académicos en un primero momento, para luego extenderse entre un público más amplio, especialmente a partir de mediados del siglo. Esto hizo que se acrecentara el interés por el pasado cultural americano, no sólo en Europa sino también en los Estados Unidos. Como veremos a continuación, las imágenes serían construidas y sustentarían a su vez diversas teorías sobre el origen y el valor de las culturas del pasado americano, siguiendo distintas pautas e intereses en su construcción y posterior utilización.

Expediciones españolas, publicaciones inglesas y francesas

Las primeras imágenes sobre la cultura material del pasado americano que circularon por Europa en el siglo XIX fueron aquellas que provenían de las últimas expediciones impulsadas por la Corona española como parte de su ambicioso proyecto para estudiar los vestigios del territorio del imperio. En el contexto de las políticas borbónicas, la búsqueda de toda información respecto del legado cultural del cual la Corona aún era poseedora fue un tema de central importancia. El rey Carlos III fue reconocido por su interés anticuario y fue durante su reinado (1759-1789) que comenzó el estudio de las antigüedades americanas (Maier Allende, 2021, p. 68), las cuales terminarían en los gabinetes de curiosidades. Las expediciones enviadas a territorio americano para la recolección de datos y objetos que incorporar a los gabinetes de Historia Natural significaron un “esfuerzo excepcional por incorporar a España y su imperio ultramarino a las modernas corrientes de la ciencia europea” (Alcina Franch, 1991, p. 343).

Si bien existían menciones acerca de antiguas ciudades de piedra desde época de la colonia², fue especialmente el relato del Canónigo don Ramón Ordóñez y Aguiar, redactado en 1773, el que llamó la atención de Carlos III acerca de una ciudad en ruinas cercana al pueblo de Santo Domingo de Palenque, en la Provincia de Chiapas (Baudez & Picasso, 1992, p. 32). El

2 Fray Diego de Landa en 1560 había mencionado referencias a las ciudades de Izamal, Mérida y Chichen Itzá, además de la ciudad de Tulum, aun poblada a la llegada de los españoles. En 1576 la relación de Don Diego García de Palacio incluye la primera referencia a las ruinas de Copán y de 1696 data la primera referencia a Tikal y Yaxchilán (Baudez & Picasso, 1992, p. 29).

Brigadier D. José de Estachería, Gobernador y Capitán General de Guatemala tuvo a su cargo la tarea de recabar toda la información que fuese posible respecto de aquel sitio conocido por los indígenas lacandones como “casas de piedra” (Paillés & Nieto Calleja, 1992, p. 474). Una primera exploración estuvo a cargo del Teniente de Alcalde Mayor del pueblo de Palenque Don Joseph Antonio Calderón, quien visitó unos pocos días las ruinas que denominó la gran Ciudad Palencana y redactó en 1784 un escueto informe de 19 folios, acompañados de 4 dibujos a pluma (Alcina Franch, 1991, p. 339). Las noticias no tardaron en llegar a Carlos III, quien solicitó que se continuara explorando el lugar a fines de indagar la edad del asentamiento, número de pobladores, origen de sus fundadores, el estilo, medidas y materiales de las construcciones, y las causas de su decadencia. La segunda expedición tuvo lugar al año siguiente, de manos del italiano Antonio Bernasconi, Arquitecto de las Reales Obras de la Nueva Guatemala de la Asunción, cuyo informe constó de únicamente cuatro folios manuscritos, con mapas, planos y bocetos y un texto explicativo complementario. El mismo fue enviado por el Presidente Estachería a España, donde quedó al resguardo del Real Gabinete de Historia Natural.³

Las imágenes de Bernasconi debieron significar un cambio importante en cuanto a la importancia otorgada al registro gráfico, ya que en 1787 una tercera expedición fue encomendada, y esta vez, además de la designación del capitán de artillería Antonio del Río, se sumó un dibujante, Ricardo Almendáriz, con el fin de que el informe fuese convenientemente ilustrado (Alcina Franch, 1991, p. 340). Del Río produjo un informe más detallado, intentando cumplir con las exigencias reales acerca de los aspectos concernientes al origen y estado del sitio. Por su parte, Ricardo Almendáriz realizó una serie de 26 dibujos de carácter lineal, algo esquemático, pero con un afán descriptivo superior a las imágenes realizadas hasta el momento. El dibujante prestó especial atención a la representación de estructuras arquitectónicas, así como a las imágenes plasmadas en los relieves. El informe de Del Río, junto a una serie de “muestras” de objetos tomadas por el mismo y a los dibujos fueron enviados por Estachería al Real Gabinete de Historia Natural en 1789 (Brunhouse, 2000, p. 19).⁴

3 Fundada por Carlos III en el año de 1771 en Madrid, era la institución matriz a partir de la cual el rey esperaba reunir las mejores colecciones tanto del mundo de la naturaleza, como de las antigüedades de los territorios americanos (Alcina Franch, 1991, p. 333).

4 Para un análisis de estas imágenes véase Paillés & Nieto Calleja, 1992.

La muerte de Carlos III en 1788 dejó en manos de su sucesor, Carlos IV, la recopilación de información sobre las ruinas de los territorios coloniales. En esta nueva etapa la exploración tomó un carácter más programático, dentro del contexto de las “*Royal Anticuarian Expeditions*” (Achim, 2017, p. 96), incorporando el interés por la exploración los territorios entre la capital de Nueva España y la provincia de Chiapas, en lo que se denominaría la “Real Expedición Anticuaria de México”. La misma fue encabezada por Guillermo Dupaix, capitán de dragones retirado, quien había vivido 20 años en territorio mexicano, interesado particularmente en la exploración de ruinas. La expedición contó con José Luciano Castañeda, egresado de la Real Academia de San Carlos y profesor de dibujo y arquitectura, como dibujante oficial. Entre los años 1805 y 1808 se hicieron tres viajes, partiendo de la capital mexicana y teniendo como último destino las ruinas de Palenque. La Real Expedición Anticuaria se convirtió en la última gran expedición con características científicas que se desarrolló en el territorio virreinal de la Nueva España durante el reinado de los borbones y la primera de carácter arqueológico del XIX. Dupaix realizó una descripción de las ruinas y recogió varios objetos para adjuntar a su informe, en tanto Castañeda realizó una serie de dibujos, de una calidad indudablemente mayor a las de sus antecesores. El informe y las imágenes fueron enviadas a España, en medio de un contexto revulsivo que marcaría los inicios del proceso independentista en el territorio centroamericano.⁵

El hiato producido entre el fin de la Real Expedición Anticuaria de México en 1808 y la primera publicación en Europa del informe de Antonio Del Río en 1822, se debió por un lado a las guerras napoleónicas en territorio europeo y, por otro lado, a las independencias latinoamericanas. Fueron estos sucesos los que fortuitamente permitieron dar difusión fuera de España a los hallazgos arqueológicos centroamericanos, entre los círculos científicos europeos. De este modo las imágenes de Almendáriz y especialmente las de Castañeda, insertas en medio de textos de diversa índole (descripciones, manuscritos coloniales y prehispánicos y una cantidad de ensayos de eruditos) comenzarían a circular por Europa en los inicios del siglo XIX, construyendo una particular imagen del territorio americano, de sus habitantes y de los

5 Para un análisis comparativo de las tres versiones manuscritas del informe y los dibujos y las dos publicaciones véase Pedro Robles, 2009.

vestigios de una civilización del pasado cuyos misterios era preciso develar.

Por diversas vías, los informes de Del Río y de Dupaix encontraron su camino hacia manos de los editores franceses e ingleses, especialmente interesados en el pasado americano. En el año 1822 en Londres apareció ante el público científico europeo por primera vez el informe de Antonio Del Río, editado por Henry Berthoud bajo el título “*Description of the Ruins of an Ancient City, Discovered Near Palenque, in the Kingdom of Guatemala, in Spanish América: Translated from the Original Manuscript Report of Captain Don Antonio del Rio*” (Berthoud, 1822).⁶ El texto, de solo 128 páginas, acompañado de 15 grabados realizados por Jean Frédéric Waldeck a partir de los dibujos de Almendáriz, incluía el texto “Teatro Critico Americano: *A Critical Investigation and Research into the History of the Americans*”, del Doctor Paul Félix Cabrera, que completaba el resto de los dos volúmenes de la publicación. El informe de Del Río aventuraba posibles vínculos entre los constructores del sitio y los antiguos romanos:

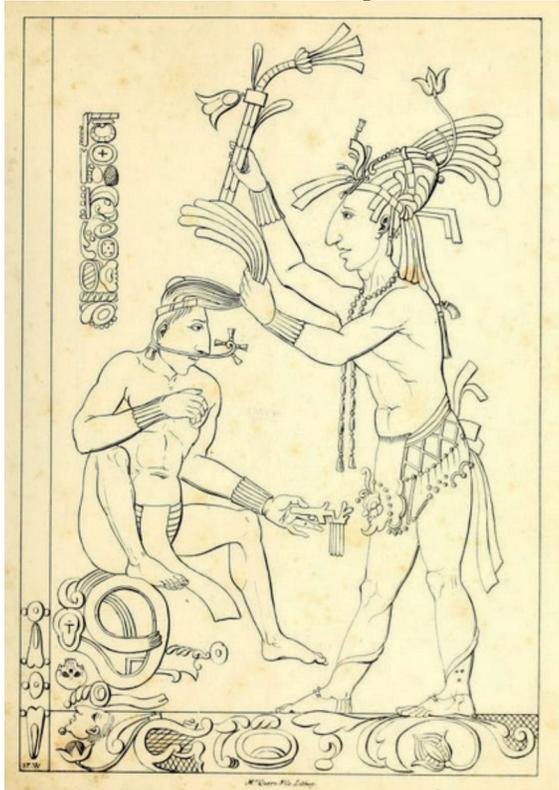
*“It might be inferred that this people had had some analogy to, and intercourse with the Romans (...) some inhabitants of that polished nation did visit these regions; and that, from such intercourse, the natives might have imbibed, during their stay, an idea of the arts, as a regard for their hospitality”*⁷ (Berthoud, 1822, p. 5).

Sin embargo, la edición dejaba este texto reducido a un prólogo de la voluminosa obra de corte difusionista de Cabrera, en la cual se exploraban algunos de los postulados de la época sobre el origen transatlántico de los pueblos americanos.

6 El texto fue traducido al francés en 1825 bajo el auspicio de la Sociedad Geográfica de París, luego al alemán y será publicado en Nueva York en 1832 (Brunhouse, 2000, p. 21).

7 “podría inferirse que este pueblo había tenido cierta analogía y relación con los romanos (...) algunos habitantes de esa refinada nación visitaron estas regiones; y que, a partir de tal relación, los nativos podrían haber absorbido, durante su estancia, una idea de las artes, como muestra de respeto por su hospitalidad”. Todas las traducciones son de mi autoría.

Figura 1
Relieve de Palenque

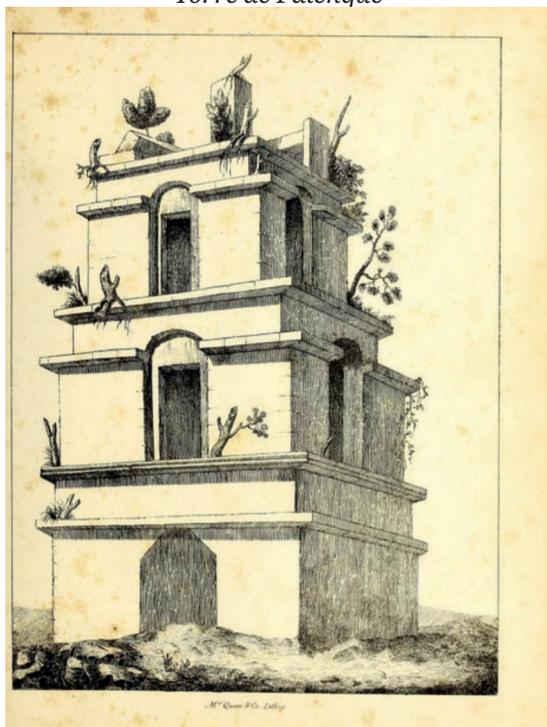


Fuente: Berthoud (1822, lámina 6)

Las imágenes de Almendáriz, ubicadas al final del libro, quedaron así ligadas al debate académico acerca del origen de los pueblos americanos, y de la construcción de aquellos monumentos. En las figuras, trazadas por su contorno, sin ninguna referencia a recursos de claroscuro, se presenta como un muestrario en el cual cada lámina trata un objeto singular, aislado, cerrado en sí mismo. En el caso de los relieves de estuco y de los fragmentos con jeroglíficos, esta elección compositiva se justifica como un recorte de cada una de las escenas o fragmentos a fin de lograr una representación centrada en los motivos. En la lámina 4 (figura 1) es posible observar el afán descriptivo en la reproducción de las posturas y rasgos de los personajes, así como en los detalles de su indumentaria, que son interpretados a fin de lograr una imagen completa. En el sector con escritura jeroglífica se mantiene este interés por

la representación de los contornos de aquellos caracteres inextricables a los ojos del dibujante. Este recurso de aislamiento del motivo es aún más notorio en la representación de la lámina 2 (figura 2) en la cual se hace evidente el recorte del elemento arquitectónico de su contexto original (rodeado de otras construcciones) y su representación sintética, completada a partir de referentes arquitectónicos occidentales, como es posible observar en el uso del arco de medio punto.

Figura 2
Torre de Palenque



Fuente: Berthoud (1822, lámina 2)

Por su parte, el texto redactado por Dupaix junto a las imágenes de Castañeda, fueron editados por primera vez en Londres bajo el título “*Monuments of New Spain*” (Kingsborough, 1831-1848). El informe formó parte de los 9 volúmenes de “*Antiquities of México*”, junto con materiales de diversa índole, como también de otros informes de expediciones, ediciones facsimilares de códices prehispánicos, textos coloniales, ensayos, y todo el material que Lord Kingsborough pudo compilar sobre el pasado americano. Esta combinación

de fuentes documentales y testimonios de primera mano se intercalaban con textos críticos de diversos autores que volvían sobre la cuestión del origen de los americanos, comparando sus monumentos con los de Egipto, India y el resto del viejo continente, o trazando especulaciones sobre la relación de las lenguas americanas con las de India y África. Los dibujos de Castañeda, 145 en total, fueron grabados por diversos artistas entre los que se encontraba nuevamente J. F. Waldeck.

Otra versión del mismo informe de Dupaix junto a los dibujos de Castañeda llegó a París, donde fue editado en 1834 bajo el nombre “*Relation des trois expéditions du capitaine Dupaix (...) accompagnée des dessins de Castañeda...*” (Baradère, 1834). Formaron parte de los dos volúmenes titulados “*Antiquities Mexicaines*”, prologados por Charles Farsi y con estudios de académicos de la talla de Alexandre Lenoir y de B. W. Warden. Los textos tenían nuevamente como tema central el origen de los habitantes americanos y la antigüedad de su existencia en América. Los dibujos de Castañeda se presentaron grabados en 206 láminas a cargo de diversos artistas franceses (Alcina Franch, 1991, p. 344).

El texto de Dupaix, que contenía una descripción elogiosa de las ruinas, exaltando la destreza de sus constructores y sus conocimientos en matemáticas, astronomía y arte, recurría al elogio de los dibujos de Castañeda, insistiendo en su fidelidad:

*“My only motive for removing this stone from its place, was the desire of possessing, some memorial of my journey, as well as a testimonial of the correctness of my draughtsman, whose uniform accuracy and fidelity I am bound to commend”*⁸ (Kingsborough, 1831-1848, v.VI, p. 377).

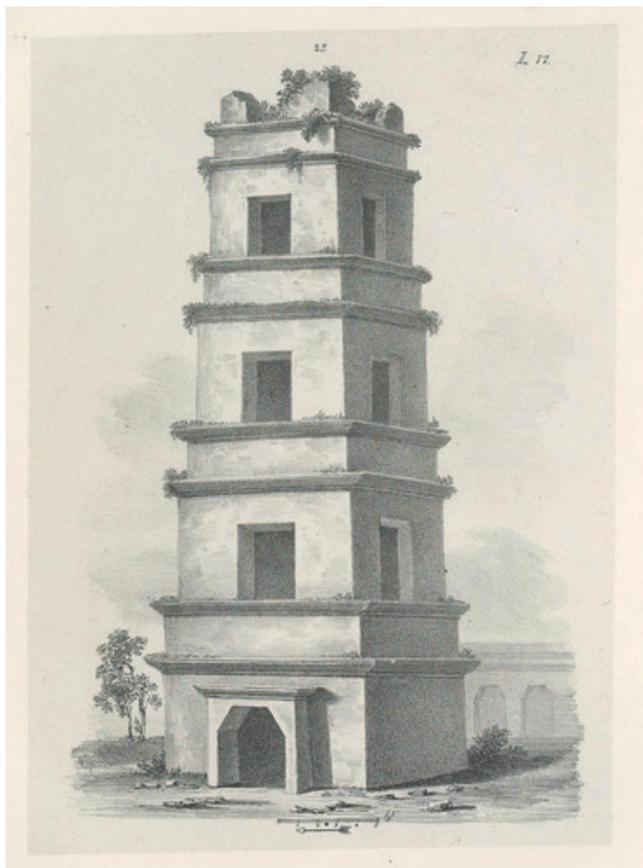
El interés en las imágenes como prueba de veracidad es acompañado por la recolección de objetos y sustentado por el relato, fórmula que se reiterará posteriormente en las expediciones. A la descripción de las ruinas, Dupaix intercalará anotaciones sobre el medio ambiente y especulaciones de carácter teórico sobre el origen y antigüedad de las construcciones. Sin embargo, explícita su postura ante las especulaciones de los teóricos europeos al respecto:

8 “Mi único motivo para quitar esta piedra de su lugar, fue el deseo de poseer algún recuerdo de mi viaje, así también como un testimonio de la corrección de mi dibujante, cuya precisión y fidelidad estoy obligado a elogiar”.

“Otros, tratando de los primeros pobladores del dicho continente, desde su gabinete, los mandan *ad libitum*, y a llegar por este o aquél rumbo de la esfera; sólo falta que a alguno de ellos los hagan bajar de la luna, por una línea vertical, al punto central de esta inmensa tierra” (Baradère, 1834, p. 35).

Se evidencia en este fragmento el alcance de los debates de la época en torno al origen de aquellas construcciones. Si bien Dupaix defiende la originalidad y el valor de los restos culturales hallados en sus viajes, consideraba que los habitantes contemporáneos de aquellas tierras no podían ser descendientes directos de los constructores, cuya sociedad debía haber sido muy antigua y evolucionada (Brunhouse, 2000, p. 32).

Figura 3
Torre de Palenque

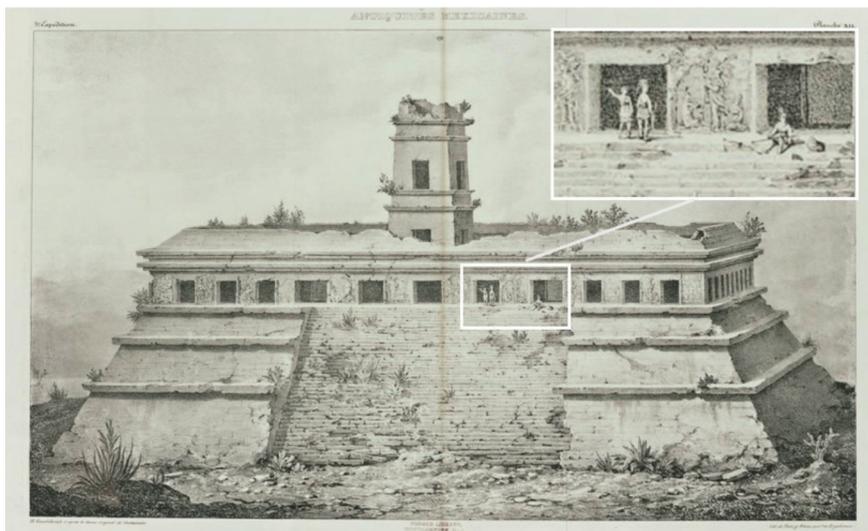


Fuente: Kingsborough (1831-1848, vol. IV, lamina 17)

Los grabados que aparecieron en ambas publicaciones, la inglesa y la francesa, basados en los dibujos de Castañeda, muestran por su parte un mayor dominio técnico, atribuible no sólo a la formación de los grabadores, sino al adiestramiento artístico del mismo Castañeda, quien debía contar con mayores recursos plásticos a la hora de plasmar las imágenes.⁹

⁹ Aventuramos aquí esta hipótesis basándonos por un lado en las similitudes entre los grabados de las ediciones francesa e inglesa (realizadas por distintos artistas pero que tuvieron por tanto que partir de los mismos o similares originales) y, por otro lado, en la diferencia entre estos grabados y los de Almendáriz, realizados por el mismo grabador, J. F. Waldeck, que seguramente se basó en un material de características muy diversas a las de Almendáriz.

Figura 4
Edificio mayor de Palenque



Fuente: Baradére (1834, lámina 12)

Estas imágenes (figuras 3 y 4), si bien conservan en algún punto el carácter de catálogo de muestras de antigüedades que observamos en los grabados de los dibujos de Almendáriz, presentan dos rasgos específicos que las sitúan en otro contexto visual: por un lado, incorporan un cuidadoso trabajo de claroscuro, resuelto de manera diferente en cada una de las dos ediciones. Por otro lado, los monumentos se encuentran contextualizados, es decir que se incorporan elementos del paisaje, que insertan a cada estructura en una geografía (imaginada por los grabadores) y también se añaden representaciones de los habitantes del lugar (figura 4). Si bien el recurso de incorporar la figura humana remite a una necesidad de escala, el hecho de presentar a los habitantes produce un efecto particular: al ser figurados bajo el prototipo de “indios”, semidesnudos y con tocados de plumas, conectan el pasado remoto de aquellos habitantes con el presente de las ruinas.

En cuanto a las diferencias entre ambas ediciones es posible notar que en la edición inglesa (figura 4) resaltan fuertemente las luces y sombras para destacar la textura del paisaje y de las ruinas (lo áspero, rugoso, tosco) y todo aquello que se aleje de la simetría y la intención de reconstruir imaginariamente las estructuras. De esta forma se congela el objeto en un pas-

ado eterno, captable por su belleza pintoresca, en medio de una naturaleza accidentada. En la edición francesa (figura 3) se percibe mayor luminosidad, destacando la nitidez en la representación del objeto, y buscando así mostrar la forma y volúmenes del mismo, aunque se conserva el afán por representar el contexto y la condición de vestigio del pasado. Si bien existen algunas diferencias entre las imágenes publicadas en las ediciones francesas e inglesa ambas comparten la construcción de la imagen en un contexto natural que resalta su cualidad de ruina, su misterio, a partir de su ubicación en un espacio salvaje y en un contexto temporal inquietante, que mezcla pasado y presente, e invita a su descubrimiento y a su rescate del olvido.

Más allá de las diferencias entre las tres publicaciones (la del informe de Del Río y las dos ediciones del informe de Dupaix), marcadas especialmente por los distintos modos de contextualizar y construir las ilustraciones como imágenes plásticas, con un mayor grado de destreza en los casos de las imágenes adjudicadas a Castañeda, es posible verificar que los temas elegidos para retratar se repiten en los tres casos. Otra de las constantes la constituye el hecho de presentarse cada elemento como un objeto separado, individualizado, como especímenes en un catálogo de antigüedades que podían ser apropiados por la visualidad europea anticuaria. Se presentan como elementos aislados, resaltando de esta forma su carácter de “piezas recolectadas” (Pedro Robles, 2009, p. 51) pasibles de ser catalogadas y clasificadas.

Este primer grupo de imágenes publicadas tiene un valor especial, no solo por informar a la visualidad europea sobre la cultura material americana, sino especialmente por impulsar nuevas investigaciones. Francia e Inglaterra se disputarán en la primera mitad del siglo XIX un espacio al que España ya había renunciado por razones históricas diversas, entre las cuales estuvo el proceso de independencia de las naciones americanas (Podgorny, 2007), pero manteniendo la hegemonía civilizatoria a manos de Europa. En esta puja Francia se proclamaría como precursora y pionera del “americanismo” moderno.

Difusión de las imágenes: de los círculos académicos al interés popular

Una vez establecido el contexto de competencia por el conocimiento de los restos culturales del territorio americano, la búsqueda de noticias sobre las ruinas americanas se acrecentó. La *Société de Géographie* de París,

creada en 1821 con el objeto de recolectar conocimiento “geográfico” alrededor del mundo antiguo y contemporáneo, fue quien encabezó la mayor parte de las iniciativas de investigación sobre el área. Es así como lanzó, en 1826 un premio para quien aportase informaciones fiables (escritas y gráficas) sobre aquellas tierras: mapas, planos topográficos, medidas, observación de las costumbres de los indígenas y datos sobre la edad de los edificios. Uno de los principales objetivos de la *Société* era obtener noticia gráfica confiable de las ruinas mesoamericanas (Depetris, 2010, p. 23).

El premio fue un estímulo financiero para que Jean Frédéric Waldeck, quien había realizado los grabados para las ediciones inglesas de los dibujos de Almendáriz y Castañeda, decidiera emprender su aventura exploratoria por tierras centroamericanas. Litógrafo, pintor, maquinista, dibujante, accionista de espectáculos “fantasmagóricos”, decorador de óperas... (Depetris, 2014, p. 9), Waldeck había llegado a México en el año 1825, pero no fue hasta 1832 que decidió recorrer los territorios de Chiapas y Yucatán para recolectar las informaciones gráficas y textuales demandadas por la *Société*. Para su viaje solicitó fondos del gobierno mexicano, de algunos parisinos y más tarde de quien se convertiría en su protector, el anticuario y editor Lord Kingsborough (Achim, 2017, p. 112).

El explorador mantuvo una extensa correspondencia, tanto con la *Société de Géographie* de París como con la *Royal Society* de Londres, las cuales comenzaron a publicar sus cartas. En ellas Waldeck se declaraba como “*le premier Américaniste*” (Brunhouse, 2000, p. 69) y se apegaba a las exigencias científicas de la época, describiendo y detallando sus descubrimientos, e intercalando con especulaciones respecto del origen de los americanos. Su formación como artista (declaraba haber estudiado en el taller del pintor neoclásico Jaques Louis David) le otorgó una ventaja fundamental a la hora de plasmar toda la información posible en forma gráfica, a partir de bocetos, planos y dibujos de los hallazgos.

Waldeck tenía proyectado publicar tres tomos con el recuento de sus viajes, aunque solo logró que editaran el que debía ser el tercer volumen, “*Voyage pittoresque et archéologique dans la province d’Yucatan*” en 1838. El mismo presentaba el relato de Waldeck y 21 de los dibujos realizados en Yucatán, los cuales mostraban a los habitantes del lugar, además de planos, alzados y detalles del sitio de Uxmal, al cual denominó Itzalane. Desde el título se indica el doble propósito de su libro: registrar un viaje científico y estético,

construyendo una experiencia visual que intenta hacer partícipe al lector de su viaje. Waldeck, como autor, reúne en su figura las características del viajero que entra en contacto con el territorio, que padece las vicisitudes del viaje, y que está informado sobre aquello que se discute en los círculos científicos europeos. La necesidad de respaldar sus datos lo lleva a insistir frecuentemente en la calidad y fidelidad de sus imágenes: “*je pus tracer une esquisse du bas-relief, esquisse que je considère comme un des dessins les plus précieux de ma collection. J’y apportai tant de soin, que je crois pouvoir répondre de sa fidélité*” (Waldeck, 1838, p. 105).¹⁰

La insistencia de Waldeck en su exactitud y fidelidad y su observación imparcial y testimonial (Depetris & España, 2010, p. 22) se combina a lo largo del texto con una serie de especulaciones diversas que el autor traza, por medio de su lógica y retórica analógicas, en relación a las similitudes formales entre las ruinas de Uxmal y las construcciones de los pueblos cartagineses, anmonitas, ofiritas y egipcios. Waldeck construye de este modo un juego especular entre Oriente y América Central,¹¹ el cual lo lleva a proponer un origen hebreo de los antiguos pobladores de la región, a partir de especulaciones de orden filológico. Por otro lado, los aspectos plásticos de la cultura material que encuentra en sus exploraciones, lo llevan a suponer el origen de los creadores de aquellas obras en las Indias Orientales: “*en somme, tout, jusqu’à présent, dans les figures et les hiéroglyphes des Mayas, me révèle une origine asiatique*” (Waldeck, 1838, p. 101).¹²

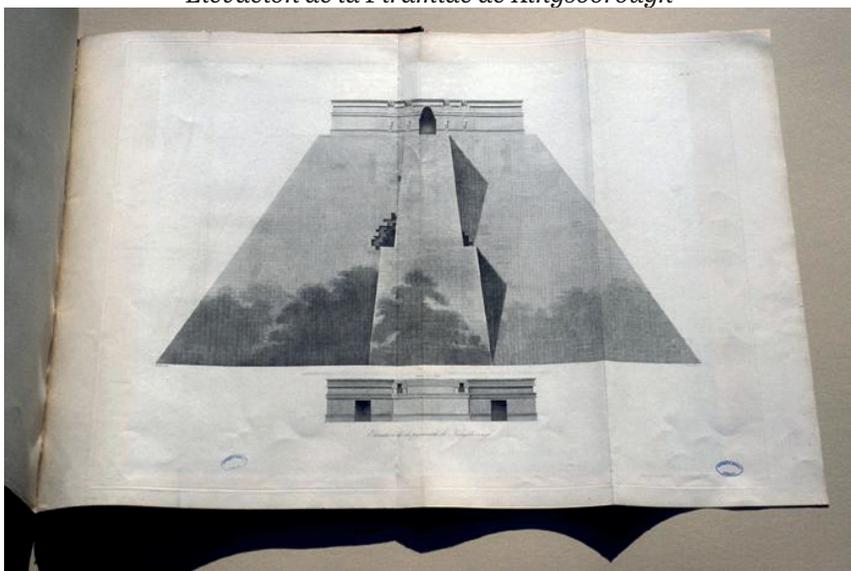
La búsqueda constante de paralelos se vincula con la necesidad de postular una explicación para la construcción de aquellos sitios. Su concepción de los habitantes de América como seres en estado ignorancia, barbarie intelectual, cobardía, pereza y vicio, le impedía considerarlos realizadores de obras tan acabadas (Depetris, 2014, pp. 117-120).

¹⁰ “pude trazar un boceto del bajorrelieve, boceto que considero uno de los dibujos más preciados de mi colección. Le he incorporado tanto cuidado que creo poder dar fe de su fidelidad”.

¹¹ En época de Waldeck, por Oriente se aludía a los territorios bíblicos y la India Oriental, bajo el dominio imperial de Inglaterra y Francia. El interés europeo neoclásico y romántico se centra en un Oriente imaginario, “de interés estético, lugar donde Occidente busca y encuentra fuentes de inspiración, temas, modelos que dan forma a una necesidad de misterio, exotismo y pintoresquismo (...) un Oriente entendido como el lugar de los orígenes: origen de la humanidad según la Biblia, origen de las lenguas, origen de las religiones, origen de la escritura” (Depetris, 2010, pp. 23-24).

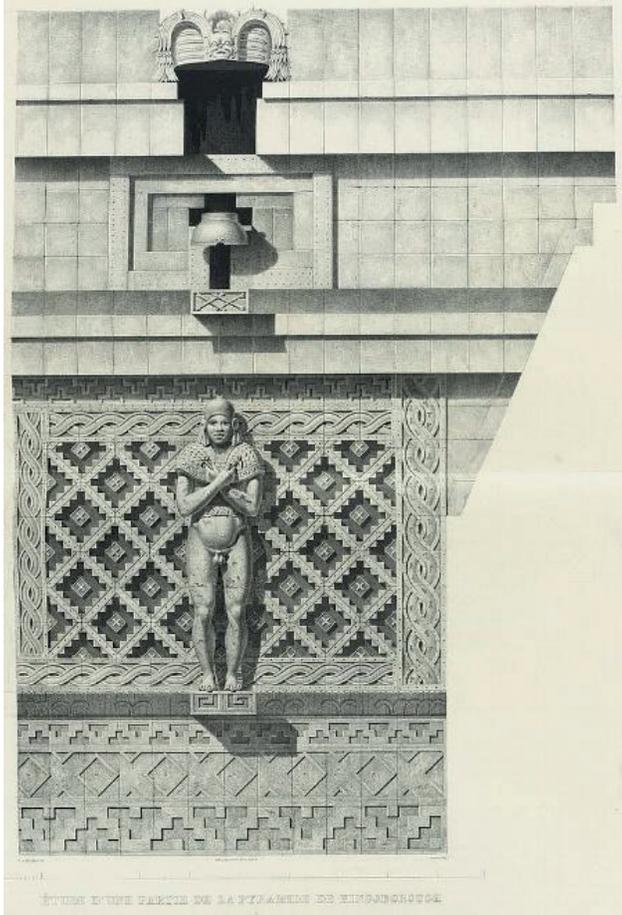
¹² “en suma, todo hasta hoy en las figuras y en los jeroglíficos de los mayas me revela un origen asiático”.

Figura 5
Elevación de la Pirámide de Kingsborough



Fuente: Waldeck (1838, lámina X)

Esta postura, que parece buscar más una autoafirmación de sus teorías orientalistas que la exactitud que Waldeck reclama de los exploradores previos, se hace presente en sus imágenes. Si bien la gran producción gráfica que el autor realiza incluye pinturas construida al estilo de los paisajes con ruinas de influencia romántica y carácter neoclásico dada su formación académica, su publicación es acompañada por esquemas y dibujos de un corte mucho más racional. Vemos en el dibujo de la pirámide del adivino en Uxmal (figura 5), bautizada por Waldeck “pirámide Kingsborough” en honor a su patrocinador, que el autor no pretende ofrecer una imagen de este monumento tal como se presentaba, en su estado de ruina, sino que recurre a una reconstrucción. Esta decisión permite a Waldeck reinterpretar constantemente las figuras que observa, dotándolas de elementos correspondientes a los cánones de representación egipcios.

Figura 6*Estudio de una pare de la Pirámide de Kingsborough*

Fuente: Waldeck (1838, lámina XI)

Desde la forma general de la pirámide, el artista torna la ruina en una construcción racional de contornos rectos, asimilable a una pirámide egipcia idealizada (Evans, 2004, pp. 41-42). En el detalle de la misma pirámide (figura 6) encontramos nuevamente el referente egipcio en las figuras humanas, combinadas con una anatomía reformulada a partir de los cánones clásicos grecolatinos. Si bien en Uxmal es posible hallar personajes de brazos cruzados sobre el pecho, la reinterpretación de Waldeck fuerza la comparación incorporando la capa corta característica de los dignatarios egipcios. Inten-

sifica de esta manera los paralelos entre lo que sostiene haber visto, y aquello conocido de la antigüedad egipcia.¹³ Las imágenes y algunas de las ideas de Waldeck recibieron duras críticas en la época, así como en épocas posteriores, lo cual dificultó la difusión de sus imágenes, más allá de las publicadas en “*Voyage Pictoresque...*”, al menos en aquel momento.¹⁴ Tan solo un año después de la publicación de Waldeck la investigación del área centroamericana tomará un giro inesperado de la mano de una pareja de exploradores cuyo punto de partida no será Europa, sino Norteamérica.

Fue en la ciudad de Londres donde se conocerían el abogado estadounidense Jon Lloyd Stephens y el arquitecto y artista inglés Frederick Catherwood. Ambos habían realizado previamente y por separado, viajes a Italia, Grecia, Egipto y el cercano Oriente. En el caso de Stephens, estos viajes habían resultado en la publicación de libros de viaje bastante populares en Estados Unidos; en el caso de Catherwood, su rol como dibujante en la expedición de Robert Hay a Egipto en el año 1829 le permitió interiorizarse en formas arquitectónicas diferentes de aquellas conocidas previamente, “ampliando su universo visual y conceptual, lo cual resultaría fundamental para comprender y valorar los estilos de construcción que vería luego en su viaje por América” (Blasco Dragun, 2018, p. 31). Las imágenes de sus viajes serían el material que Catherwood presentaría en los entonces populares panoramas de Londres y luego en Nueva York, donde fundaría su propio negocio.¹⁵

Motivados por la lectura de los informes de Del Río, Dupaix y Waldeck y las imágenes que acompañaban estas publicaciones, así como por la posibilidad de obtener material novedoso para nuevos libros y panoramas, ambos decidieron viajar juntos a territorio centroamericano, apoyados por un nombramiento de Stephens como Secretario de Asuntos Americanos

13 La comparación entre las culturas mesoamericanas y egipcias pueden rastrearse hasta los inicios del siglo XVII en las ideas de Athanasius Kircher, principalmente debido a la presencia de pirámides y de escritura jeroglífica.

14 Sus imágenes de Palenque, pensadas para un segundo volumen de su libro, no fueron publicadas hasta la década de 1860, cuando fueron seleccionadas para ilustrar un texto de Charles Etienne Bresseur de Beaubourg titulado “*Monuments anciens du Mexique, Palenque, Ocosingo et autres ruines de Vancienne civilization du Mexique*”.

15 Los panoramas eran edificios construidos especialmente para albergar imágenes a modo de escenografía en la cual las personas que pagaban su entrada podían tener una experiencia de 360° de los paisajes lejanos y exóticos. Catherwood construye en Nueva York “*The Broadway Panorama*”, también conocido como *Catherwood Panorama*, o *Catherwood Rotunda* (Bourbon, 1999, pp. 38-39)

ante la Confederación Centroamericana (Bourbon, 1999, p. 43). En el primero de sus viajes esta pareja de exploradores recorrería una gran cantidad de sitios, entre los cuales destacan Copán, Quiriguá, Palenque y Uxmal. De regreso a Nueva York las experiencias de este primer viaje serían volcadas en dos volúmenes acompañados de 78 grabados en base a los apuntes tomados por Catherwood durante la travesía. En 1841 vería la luz la primera edición de los dos volúmenes de *“Incidents of Travel in Central América, Chiapas and Yucatán”*, y sería el año en que ambos viajeros regresarían a la península yucateca. Este segundo viaje tendría como fruto otros dos volúmenes titulados *“Incidents of Travel in Yucatán”*, publicados por primera vez en 1843, e ilustrados por 120 grabados creados en base a los dibujos y daguerrotipos realizados por Catherwood.

Ambos libros alcanzaron una enorme popularidad y extrema difusión, gracias al precio accesible de la edición y al interés despertado por las imágenes. El mayor protagonismo que irían cobrando las figuras en las sucesivas ediciones de los *“Incidents of Travel ...”* y la publicación de un compilado de litografías por parte de Catherwood (1844) son prueba de la importancia que estas representaciones visuales cobrarán, independizándose paulatinamente del texto de Stephens. Por primera vez una publicación con imágenes sobre la cultura material del pasado americano alcanzaría difusión en círculos más amplios, y no solo entre las sociedades científicas de la época.¹⁶ Stephens conocía la fórmula para lograr la popularidad de sus libros: el texto no sólo debía ser un recuento de información sino además debía privilegiar las peripecias sufridas por el narrador/viajero, desplegando sus impresiones personales, haciendo estas narraciones más accesibles y atractivas para el público general. Esta expedición incorporó además objetivos acordes al cientificismo de la época, procurando recolectar fragmentos de los monumentos y proyectando la realización de moldes, a fin de crear un museo de antigüedades americanas en Nueva York.

Stephens recurrirá, así como habían hecho sus predecesores Del Río, Dupaix y especialmente Waldeck, de forma constante al apoyo de las imágenes producidas por Catherwood como prueba de veracidad de aquello que narra:

16 Durante los seis meses posteriores a su primera publicación, se debieron realizar un total de 11 reimpressiones de los dos libros, con un total de aproximadamente 20000 ejemplares vendidos (Evans, 2004, p. 70).

*“our great object and effort was to procure true copies of the originals, adding nothing for effect as pictures. Mr. Catherwood made the outline of all the drawings with the camera lucida, and divided his paper into sections, so as to preserve the utmost accuracy of proportion”*¹⁷ (Stephens et al., 1841, p. 137).

También incluirá en el relato sus ideas en torno al misterio sobre el origen de aquellos sitios y de sus constructores. Es aquí donde se produce un cambio fundamental, ya que Stephens logra acertar en sus suposiciones no sólo acerca de los temas representados en los monumentos, sino también en la identidad de sus constructores como pobladores originarios americanos: *“there are strong reasons to believe them the creation of the same races who inhabited the country at the time of the Spanish conquest, or of some not very distant progenitors”*¹⁸ (Stephens, 1843, p. 95).

Estas ideas estarían profundamente imbricadas con la agenda política de dominación de la región, por medio de la cual los Estados Unidos reclamarán todos los recursos del hemisferio occidental, incluyendo la propiedad intelectual y la historia en sí misma (Villela, 2012, p. 157). Las imágenes creadas por Catherwood serán el anclaje visual de estas teorías: en su construcción se observa por primera vez un interés detallado, minucioso, no sólo en la toma de medidas sino en la búsqueda por plasmar el más mínimo detalle de estos monumentos, los cuales, en definitiva, debían constituirse como las antigüedades propias de América, originales y distintas de las del viejo mundo.

17 “nuestro gran objetivo y esfuerzo fue obtener copias fieles de los originales, sin agregar nada al efecto de las imágenes. El Sr. Catherwood trazó el contorno de todos los dibujos con la cámara lúcida y dividió su papel en secciones, para preservar la máxima precisión en la proporción”.

18 “existen fuertes razones para considerarlas creaciones de las mismas razas que habitaron el país en la época de la conquista española, o de algunos progenitores no muy lejanos”.

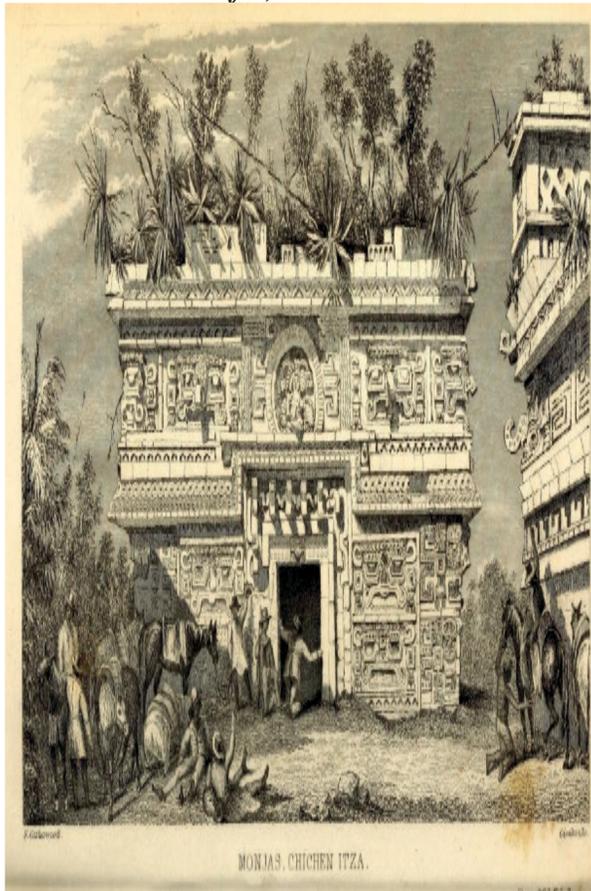
Figura 7
Monumento L de Copán, frente y dorso



Fuente: Stephens (1841, vol. I, p. 158).

Es posible observar lo minucioso de su dibujo en el detalle de las estelas grabadas con imágenes y jeroglíficos (figura 7) en las cuales se logra percibir la mediación de la cámara lúcida como auxiliar a la representación. La misma facilitó la plasmación de la imagen general y sus proporciones, dando tiempo al artista para luego detallar cada uno de los componentes del monumento, procurando la mínima intervención posible en la reconstrucción de las formas.

Figura 8
Monjas, Chichén Itzá



Fuente: Stephens (1843, vol. II, p 293)

La geografía centroamericana también se vuelve protagonista en muchas de las imágenes, en las cuales Catherwood vuelca la experiencia personal con aquella naturaleza salvaje. El contexto natural se integra, esta vez no como una contextualización compositiva, sino como una integración entre las ruinas y el territorio (figura 8). Vemos aquí también la inclusión de los habitantes del lugar, como referencia de escala, pero también como reafirmación de la presencia constante de aquellos sujetos, que, en la construcción romántica de estas imágenes, rememoran un pasado idílico de interacción entre los antepasados americanos y aquellos pobladores que Catherwood

retrata. Aunque separados por un hiato temporal que los tornó una versión degradada de sus antecesores, aquellos habitantes eran por primera vez reconocidos como los descendientes de las culturas que construyeron ese majestuoso escenario en el cual el dibujante los ubica.

Estas imágenes mezclan los rasgos científicos con el trasfondo romántico, estrechamente vinculado a la formación del artista en la *Royal Academy* de Londres, para construir un registro con un alto grado de fidelidad y lograr a la vez el efecto de teatralidad e impacto en el espectador (Villela, 2012, p. 144). La narración de las imágenes se entrelaza con la narración histórica que produce un salto en el tiempo para relacionar a los habitantes de Yucatán con los grandes constructores y artistas del pasado (Blasco Dragun, 2018, p. 62).

Es en este momento, a mediados del siglo XIX, en que se producen los primeros viajes impulsados por las potencias europeas y norteamericana con el fin de recabar información fiable sobre las antigüedades americanas. Estos construirán dos paradigmas diametralmente opuestos: de manos de Waldeck las ruinas visitadas son reconstruidas visualmente a fin de resaltar y forzar los vínculos entre éstas y los habitantes del Viejo Mundo, especialmente de “Oriente”. En cambio, Catherwood utiliza esa información visual del Viejo Mundo para reforzar el carácter único de las ruinas americanas, ubicadas en su propia geografía.

La imagen “fiel” del pasado americano

Más allá de la novedosa aproximación ideológica y la gran popularidad de los libros de Stephens y Catherwood, pasarían casi dos décadas antes de que nuevos expedicionarios recorrieran aquellas tierras para recolectar información que permitiera sustentar la teoría del gran pasado americano. Fue en torno a 1860 cuando se suscitó un renovado interés por las exploraciones en el área; por un lado, gracias al renovado interés político y económico francés, cristalizado en la Segunda Ocupación francesa y la designación de Maximiliano I de México. Por otro lado, bajo el renovado interés norteamericano en estos espacios centroamericanos, y particularmente en la península de Yucatán. El poderío cultural y económico de la Estados Unidos de posguerra renovó el impulso a las investigaciones que consolidaran un origen común para el pasado de Norteamérica y el legado mesoamericano.

En esta particular configuración de relaciones entre las potencias,

sería un explorador estadounidense de origen francés quien retomaría la línea de exploraciones en el territorio centroamericano y mexicano. Desiré Charnay había nacido en Lyons Francia, pero vivía desde 1850 en los Estados Unidos, donde logró identificarse con el ideal de unidad americana. Gracias a su identidad franco-americana, el explorador obtuvo apoyo político y económico de ambas naciones para la realización de dos viajes. El primero de ellos, iniciado en 1857 incluyó la visita a los sitios de Mitla, Palenque, Izamal, Chichèn Itzà y Uxmal, donde Charnay, por primera vez, logró fotografiar directamente los monumentos que encontraba a su paso.

Los avances en el sistema fotográfico le permitirían a este explorador no sólo tomar imágenes en menos tiempo que sus antecesores, sino también respaldar la realización de las imágenes con la mediación del dispositivo técnico, logrando un paso más en la objetividad que requería su estudio académico (Baudez & Picasso, 1992, p.84). Charnay logró realizar varias copias de un mismo negativo (a diferencia de los daguerrotipos tomados por Catherwood), lo cual hizo posible poner a disposición del público las fotografías. Sin embargo, dada la dificultad que conllevaba el transporte del equipo y el proceso de toma de cada fotografía, sólo conseguiría un reducido número de ejemplares por sitio (Evans 2004:106). Charnay expuso sus imágenes en París, logrando así el apoyo para la impresión en 1863 de su libro "*Cités et ruines américaines*", el cual incluía un portfolio con 49 fotografías. Si bien esta publicación resultó de baja circulación en un primer momento¹⁹, dados los altos costos de reproducción de imágenes en la época, reviste la importancia de haber presentado las primeras imágenes fotográficas de los antiguos monumentos mesoamericanos (Evans, 2004, p. 105).

El texto redactado por Charnay, cuya prosa se asemejaba al estilo de Stephens, aparecía prologado por el Ministro de Bellas Artes de Napoleón III, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, quien discurría sobre una comparación entre las técnicas de construcción de distintos pueblos para concluir que los antiguos americanos serían descendientes de una raza aria vinculada a los Vikingos. Charnay por su parte, retomando parte de las ideas de Le-Duc sostendría que los pueblos que habían realizado aquellas construcciones eran descendientes de los Toltecas, antepasados de los antiguos pobladores de Norteamérica y Mesoamérica.

19 La obra no fue traducida al inglés hasta fines de la década de 1880.

Una de las principales fuentes de estas ideas acerca del origen tolteca de las poblaciones americanas antiguas provenía del abate Brasseur de Bourbourg (Evans, 2004, p. 113) quien formaba parte, junto a Le-Duc, de la *Commission Scientifique du Mexique*, institución creada en torno a las pretensiones coloniales francesas sobre México. Brasseur, quizá el principal editor de documentos prehispánicos y coloniales sobre Mesoamérica, postulaba una teoría difusionista, pero esta vez auténticamente americana, cuyo origen se remontaba a la Atlántida. Tal idea de una migración de norte a sur fue retomada, entre otros²⁰, por Charnay:

*“Il est à considérer d’ailleurs que les nombreuses traces d’établissements appartenant à une haute antiquité et visibles encore dans les vallées du Mississippi, du Missouri et de l’Ohio, (...) et semblent plutôt être dus à des tribus ou peuplades en cours d’émigration (...) mais dès que l’on entre dans le Mexique, les ouvrages de fortifications, les enceintes qui couronnent certains plateaux, paraissent élevés au contraire par des populations définitivement établies sur le sol et voulant s’y maintenir”*²¹ (Charnay, 1863, pp. 24-25).

El interés que representaban estas teorías para la consolidación cultural de los Estados Unidos, impulsarían un segundo viaje de Charnay, a fines de conseguir material para sustentar la teoría del origen tolteca de las poblaciones Norte y Centroamericanas. Emprendería así un nuevo viaje a Yucatán en 1882, en vistas a tomar nuevas fotografías, y generar moldes de los monumentos. Ambos procesos (el fotográfico y en la creación de moldes) habían mejorado considerablemente en los últimos 20 años, lo cual permitió a Charnay la obtención de gran cantidad de material con el cual trabajar posteriormente en su estudio en París (Evans, 2004, p. 114). Los resultados de ambos viajes fueron volcados en su *ópera magnum* “*Les anciennes villes du Nouveau monde*” editada en París en 1885, en Londres en 1887 y en Nueva York en 1888.

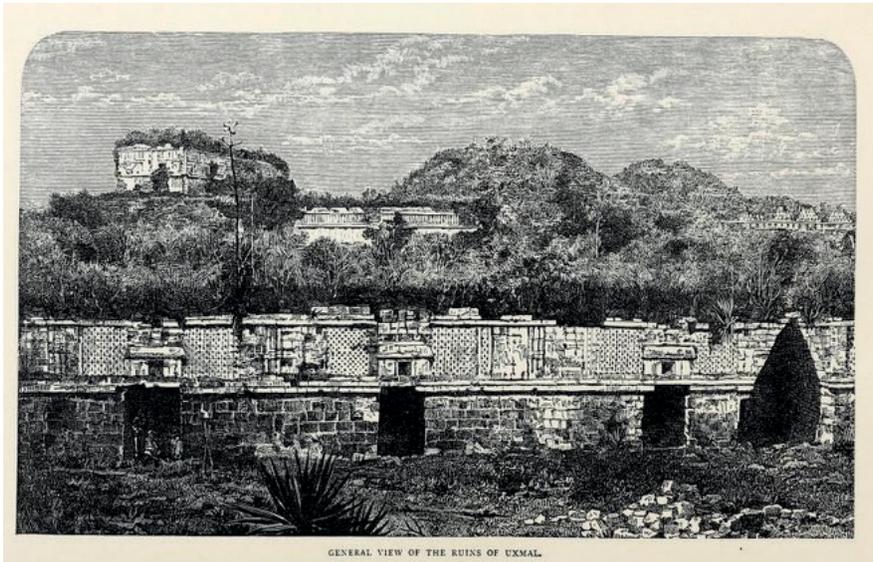
20 Otros seguidores de las teorías de Brasseur fueron el matrimonio Le Plongeon, quienes también explorarían el territorio centroamericano, publicando notas y libros ilustrados con fotografías, en los cuales expondrían algunas interpretaciones bien fundadas sobre la cultura maya, junto con las más bizarras teorías relativas su origen y sus logros culturales (Evans, 2004, p.127).

21 “Debe considerarse, además, que los numerosos vestigios de establecimientos pertenecientes a la alta antigüedad y aún visibles en los valles del Mississippi, el Missouri y el Ohio (...) más bien parecen deberse a tribus o tribus en proceso de emigración (...): estos recintos tienen un carácter transitorio; pero tan pronto como se entra en México, las obras de fortificación, los recintos que coronan ciertas mesetas, parecen por el contrario levantados por poblaciones definitivamente establecidas sobre el terreno y deseosas de permanecer en él”.

En ella Charnay construye nuevamente un relato con un fuerte carácter autorreferencial, y un claro objetivo científico. Se observa la aparición de sus fotografías junto a dibujos de Catherwood e incluso fotografías de su contemporáneo Alfred Maudslay, mostrando el modo en que se estaba construyendo un nuevo tipo de conocimiento sobre el territorio, en el cual las imágenes que ya podían considerarse como “fieles” podrían ser utilizadas en diversas publicaciones de manera intercambiable.

Figura 9

Vista general de las ruinas de Uxmal

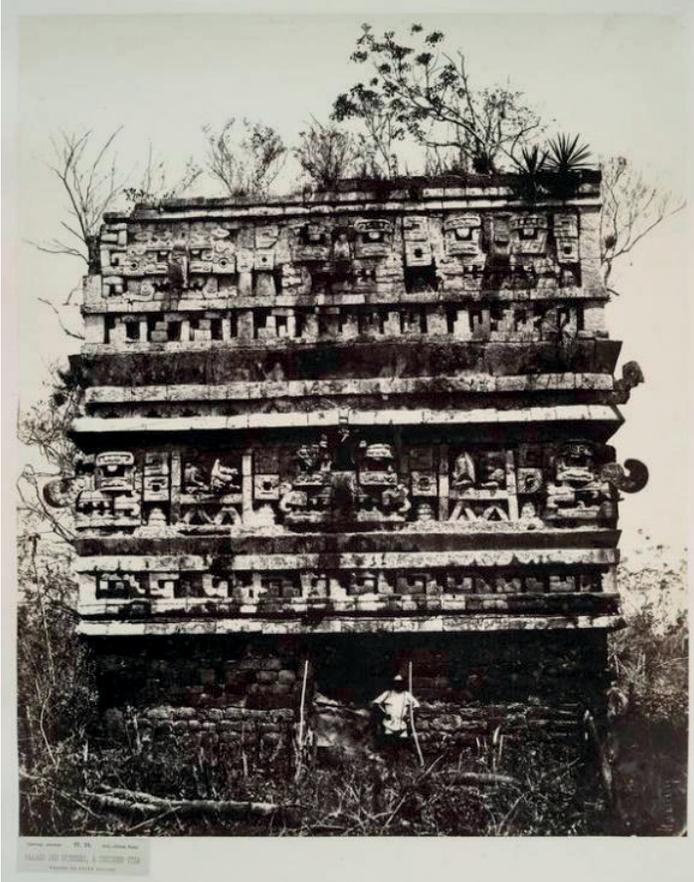


Fuente: Charnay (1888, p. 407)

Las imágenes de Charnay logran conectar las estructuras no solo con una geografía local sino también con el resto de los monumentos, explicando por primera vez las relaciones espaciales entre las estructuras de un mismo sitio (figura 9). Invitan así al espectador a ser un participante más de aquellos espacios, asociados asimismo con los habitantes originarios, haciéndolos posar en sus fotografías tal y como iban vestidos (Pedro Robles, 2009, p. 53). El vínculo entre monumentos, territorio y habitantes del lugar juega nuevamente en sus imágenes como reafirmación del pasado auténticamente americano.

Figura 10

Palacio de las Monjas, Chichen Itzá: fachada del pasillo izquierdo



Fuente: The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection, The New York Public Library. (1862 - 1863). Recuperado de <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-128a-a3d9-e040-e00a18064a99>

En cuanto a los aspectos estéticos de sus fotografías es posible volver a encontrar el valor de la textura y lo rugoso propio de la imagen pintoresca. La inclusión del paisaje, la intensificación de las luces y sombras proyectadas y la inclusión de los habitantes vuelven a confluír en las imágenes de Charnay para construir la idea de aquellas ruinas, ahora americanas, pero aun misteriosas, que debían ser “rescatadas” por los culturalmente avanzados franceses y, espacialmente, estadounidenses.

El desarrollo de la fotografía y el nuevo contexto político abrieron la puerta en esta última etapa del siglo XIX a nuevos exploradores que, al igual que Charnay, recorrerían el territorio a fines de obtener información fidedigna. La misma sería publicada con mayor frecuencia tanto en los boletines de las sociedades científicas y anticuarias a ambos lados del atlántico, como posteriormente en las revistas de circulación masiva.

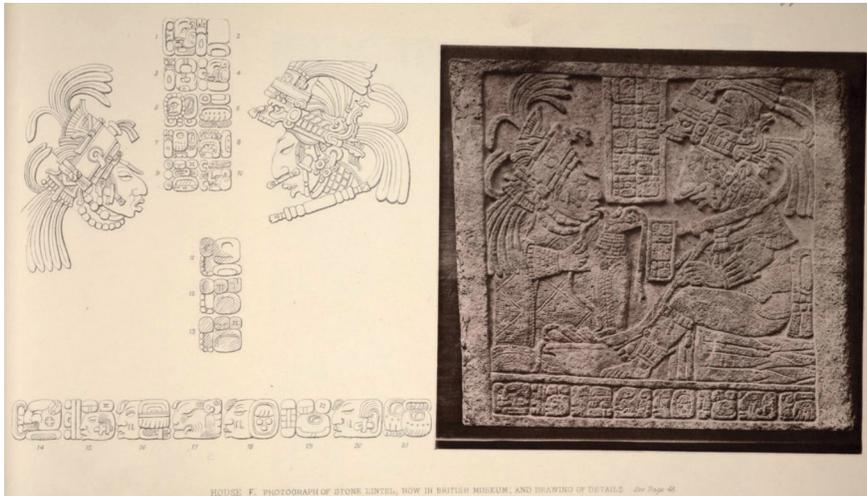
Fue Alfred Percival Maudslay quien capitalizó estas técnicas de reproducción artística en un discurso más acorde al naciente científicismo del siglo XX, sentando las bases para los posteriores estudios mayistas. Este explorador, que tenía una sólida formación en geología, zoología y botánica gracias a sus estudios en Cambridge (Graham, 2002), viajó a Copán, Quiriguá, Tika, Palenque, Yaxchilán y Chichén Itzá entre 1882 y 1891. Sus investigaciones tuvieron como resultado la publicación de “*Biología Centrali-Americana...*” en 5 volúmenes de texto y 4 de imágenes, reproducidas con la nueva técnica de huecograbado que significó la mayor calidad de ilustración lograda hasta el momento (Pillsbury, 2012, p. 44). Estas fotografías y los dibujos publicados junto a ellas se convirtieron en un *corpus* fundamental a la hora de interpretar los monumentos americanos, su iconografía, e hicieron posible el posterior desciframiento de la escritura maya. Por todo ello es que se considera imposible de exagerar la importancia que tuvo la publicación de Maudslay para la investigación sobre los mayas (Coe, 1999, p. 111).

Es significativo verificar que esta obra, editada solo un lustro después que el libro de Charnay, pertenece a una nueva generación de publicaciones, en la cuales ya no hay lugar para las especulaciones sobre el origen y valor de la cultura material americana, debatidos desde hacía casi un siglo. Maudslay repone el contexto científico de investigaciones que se abrían paso en la región y menciona a los investigadores contemporáneos, de la talla de Edward Seller, Teobert Maler y Edward Thompson. El autor recurre no solo a la cita de documentos coloniales, sino también de textos escritos en lenguas mayas, para exponer el amplio panorama que conformaba la cultura mesoamericana antigua:

“it may undoubtedly be conceded that at the time of the Spanish conquest the Quichés and Cachiquests lived in organized communities and that they were fairly proficient in the arts, without attempting to exhalt their culture to the same level with that of the builders of Palenque or Copan, or the great towns in Yucatan”²² (Maudslay, 1889-1902, p. 31)

Figura 11

Casa F. Fotografía de dintel de piedra, actualmente en el Museo Británico, y dibujo de detalles.



Fuente: Maudslay (1899-1902, Atlas, vol. II, lámina 85)

Los dibujos que aparecieron en la publicación cumplirían un nuevo rol, como apoyo a la imagen fotográfica de relieves con diseños demasiados intrincados como para lograr captar sus contornos sin visualizarlos *in situ*, ya que permitían organizar los datos visuales más fácilmente (Pillsbury, 2012, p. 22). Es posible observar (figura 11) cómo estos dibujos traducen a contornos más comprensibles los diseños y los tornan, nuevamente, “tipos” pasibles a

²² “indudablemente se puede conceder que en la época de la conquista española los quichés y cachiquests vivían en comunidades organizadas y que eran bastante hábiles en las artes, sin que pretendieran exaltar su cultura al mismo nivel que los constructores de Palenque o Copán, o de los grandes pueblos de Yucatán”.

ser clasificados, compilados, interpretados. Maudslay fue el primer estudioso en utilizar los dibujos de manera esquemática coloreando los motivos individuales y mostrando varios ejemplos a fin de ofrecer herramientas para la clasificación iconográfica. Este mismo tratamiento otorgado a los jeroglíficos fue lo que permitió el trabajo posterior de los epigrafistas para su desciframiento, iniciando por el mismo trabajo de J. T. Goodman, que constituye el prólogo a la publicación.²³

Figura 12

Casa de las Monjas Edificio independiente. Desde el oeste



Fuente: Maudslay (1899-1902, Atlas, vol. III, lámina 17)

²³ La publicación de Maudslay proveyeron por primera vez ilustraciones precisas de textos mayas clásicos completos, y en una gran cantidad. Este material fue el que permitió, junto a la publicación del famoso “alfabeto de Landa” en 1862 de manos de Brasseur, el desciframiento de la escritura maya (Coe, 1999, p. 109).

Las fotografías de la publicación de Maudslay intercalan la presentación de los motivos individuales de los relieves (figura 11) con la mostración de las estructuras (figura 12). En estas últimas es donde volvemos a encontrar la presencia de los habitantes, contextualizando nuevamente aquellas ruinas, vinculándolas a un pasado perdido, esperando ser rescatadas, descifradas por la nueva ciencia, a partir del esfuerzo mancomunado de las distintas naciones que seguirían ejerciendo su dominación cultural en la región.

Maudslay, al igual que Charnay, produjo una gran cantidad de moldes para su posterior reproducción, que permitieron recrear los monumentos mesoamericanos en los museos de Europa y Norteamérica (Fash, 2004), entre los cuales se contaban el Museo Británico, el Peabody y el Trocadéro. Estos museos, junto a las universidades e instituciones de la talla de los institutos Carnegie y Smithsonian se encargarían de patrocinar, en el siglo siguiente, las exploraciones, y la recolección e interpretación de los materiales culturales americanos, sobre las bases científicas que se habían ido construyendo desde época de Catherwood.

A modo de cierre

Las imágenes que circularon a lo largo del siglo XIX construyeron una particular visión sobre América, especialmente acerca de los orígenes de los habitantes del territorio y de la identidad de los constructores de aquel mundo material misterioso y majestuoso que se encontraba en ruinas, fagocitado por la naturaleza salvaje del Nuevo Mundo. Junto a los relatos e informes de los viajes y expediciones a lo largo del proceso expansionista de Europa produjeron “al resto del mundo” para los europeos (Pratt, 2010, p. 25). Este proceso de conocimiento se constituyó en un modo de dominación, en el cual las imágenes tuvieron un rol central como registro de lo real: un registro que pretendía ser fiable, pero, como vimos, se encontró en cada momento cargado de expectativas y conceptos previos.

Comprender que las imágenes no son reflejos pasivos de una realidad externa, y que invisten una autoridad que suele trascender a su referente, lleva nuestra mirada hacia el modo en que la información es organizada, codificada, percibida e intercambiada (Pillsbury, 2012, p. 22): a partir de recursos plásticos propios la imagen se constituye en sí misma visual y conceptualmente como un objeto de estudio. Su capacidad de presentar los datos de un

modo más inmediato que el relato, salvan la distancia entre el observador y el objeto de estudio, (lejano temporal y espacialmente) y le otorgan centralidad en el proceso de producción del conocimiento. El discurso tiene la capacidad de evocar experiencias de orden visual, pero no puede provocarlas, “en tanto que las imágenes son representaciones de datos de la realidad visual que además se presentan como nuevas experiencias visuales” (Penhos, 2012, p. 23).

La historia de las imágenes del siglo XIX acerca de la cultura material americana puede ser pensada como un trayecto evolutivo en pos de una mayor fidelidad en la representación. Estas exigencias de veracidad y de testimonio estuvieron presentes desde los inicios de las exploraciones en América Central, en los requerimientos de los reyes borbónicos. Los registros escritos e icónicos fueron enviados, junto a materiales recolectados como prueba de su veracidad, hacia los gabinetes donde fueron clasificados a fin de catalogar las antigüedades del territorio como parte de las riquezas imperiales. La posterior difusión de estas imágenes en los círculos académicos europeos impulsó a exploradores *amateurs* a viajar para construir sus propias imágenes. La fidelidad de las mismas quedó en esta nueva etapa respaldada por la autenticidad de la experiencia, reforzando su exactitud a partir del testimonio en primera persona (Pillsbury, 2012, p. 37). Sin embargo, las imágenes producidas *in situ* podían, como hemos visto, ser constructos subjetivos. La mediación de los instrumentos de visión, como la cámara lúcida, y luego el daguerrotipo, auxiliaron el proceso de toma de imágenes y reforzaron su pretendida objetividad. Finalmente, el progreso técnico de la fotografía la convirtió en la herramienta principal de la ilustración arqueológica, aunque ésta no fue capaz de suplantar al dibujo como un modo de expresar ideas (Pillsbury, 2012, p. 46). Fueron entonces necesarias la interacción de la fotografía, el dibujo y los moldes de los monumentos, para lograr recrear aquel mundo material y trasladarlo donde fuese posible observarlo, estudiarlo e incluso experimentarlo.

Oscilando entre las exigencias propias del cientificismo ilustrado y la búsqueda de un impacto visual ligado a la sensibilidad e intuición, estas imágenes que circularon en el occidente moderno sustentaron desde parámetros racionales y emocionales las pretensiones colonialistas. Luego de las independencias latinoamericanas, cuando el poder español se vio resquebrajado, las numerosas fisuras políticas y sociales permitieron que fueran infiltrán-

dose nuevas potencias imperialistas para ubicar al pasado americano dentro el relato histórico universal, según sus cambiantes intereses. Fue así como la identidad de las ruinas y los habitantes de América Central pasaron a ser necesariamente un subproducto de la grandiosa civilización antigua del viejo continente, de la cual habrían heredado los conocimientos necesarios para el logro de tan fabulosas construcciones. Sólo hacia el final del siglo, las pretensiones científicas, culturales e identitarias de los Estados Unidos lograrían no sólo disputar sino apropiarse definitivamente de aquel pasado como original, propio del continente, cuyos constructores habrían sido auténticos americanos.

Sin embargo, aquel pasado glorioso, peor o mejor ubicado en la cronología de la historia universal, siempre había resultado en un inevitable decline: los habitantes de Centroamérica, descendientes o no de civilizaciones transatlánticas, habían caído en desafortunada degeneración. En definitiva, aquellos habitantes, ante los ojos occidentales, nunca fueron capaces de comprender, valorar o cuidar de los restos materiales de su glorioso pasado. Es por ello que las potencias continuaron ejerciendo su tutela sobre este pasado, adjudicándose el derecho de estudiar, recolectar, reproducir, y construir discursos sobre aquellos vestigios.

Referencias

Achim, M. (2017). *From idols to antiquity: Forging the National Museum of Mexico*. University of Nebraska Press.

Aguirre, R. D. (2005). *Informal empire: Mexico and Central America in Victorian culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press. <https://www.jstor.org/stable/4618915>

Alcina Franch, J. (1991). Guillermo Dupaix y los orígenes de la arqueología en México. *Estudios de historia novohispana*, 10.

Baradère, H. (Ed.) (1834). *Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du Colonel Dupaix, ordenées en 1805, 1806 et 1807, par le roi Charles IV, pour la recherche de antiquités du pays, notamment celles de Mitla et de Palenque*. 2 Vols. París: Jules Didot.

Baudez, C. F., & Picasso, S. (1992). *Lost cities of the Maya*. Londres: Thames & Hudson.

Berthoud, H. (Ed.). (1822). *Description of the Ruins of an Ancient City, Discovered Near Palenque, in the Kingdom of Guatemala, in Spanish America: Translated from the Original Manuscript Report of Captain Don Antonio del Rio: Followed by Teatro Crítico Americano, A Critical Investigation and Research into the History of the Americans, by Doctor Paul Felix Cabrera*. Londres: Suttaby.

Blasco Dragun, E. (2018). La nueva visión del territorio mesoamericano y de las ruinas mayas a través de los dibujos del artista inglés Frederick Catherwood. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*. <https://doi.org/10.25185/3.2>

Bourbon, F. (1999). *The lost cities of the Mayas: the Life, Art, and Discoveries of Frederick Catherwood*. Ciudad de México: Artes de México.

Bovisio, M. A. (2014). El periplo del objeto mitológico: Itinerarios simbólicos del arte prehispánico entre los siglos XVI y XX. *Journal de Ciencias Sociales*, 0(2). <https://doi.org/10.18682/jcs.vo12.252>

Brunhouse, R. L. (2000). *En busca de los Mayas: Los primeros arqueólogos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Catherwood, F. (1844). *Views of ancient monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*. Londres.

Charnay, D. (1863). *Cités et ruines américaines. Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal*. París: Gride Editeur.

Coe, M. D. (1999). *Breaking the Maya code*. New York: Thames & Hudson.

Depetris, C. (2014). *El héroe involuntario: Frédéric de Waldeck y su viaje por Yucatán*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Depetris, C., & España, R. (2010). Oriente está en Yucatán. El viaje de Frédéric De Waldeck. En C. Depetris (Ed.), *Viajeros por el mundo maya* (pp. 21-32). Universidad nacional autonoma de Mexico.

Duviols, J. P. (1991). Visión primitiva del Nuevo Mundo según los viajeros europeos. 1492 *Dos mundos, paralelismos y convergencias*, 108-117.

Evans, R. T. (2004). *Romancing the Maya: Mexican antiquity in the American imagination, 1820-1915*. Austin: University of Texas Press.

Fash, B. W. (2004). Cast Aside: Revisiting the Plaster Cast Collections from Mesoamerica. *Visual Resources*, 20(1), 3-17. <https://doi.org/10.1080/0197376042000191541>

Graham, I. (2002). *Alfred Maudslay and the Maya: A Biography*. University of Oklahoma Press.

Kingsborough, E. K. (Ed.). (1831-1848). “Viaje de Guillermo Dupaix sobre las antigüedades Mexicanas. *The Monuments of New Spain*”, en: *Antiquités of Mexico*. Londres: Havell and Colnaghi, Son and Co. 9 Vols. Vols. IV, V (pp. 207-343) y VI (pp. 468).

Maier Allende, J. (2021). Carlos III y las antigüedades americanas. En *La arqueología ilustrada americana: La universalidad de una disciplina: Vol. 2º* (pp. 67-81). Enredars.

Maudslay, A. P. (1889-1902). *Biologia Centrali-Americana: Archaeology*. 5 Vols. Londres: R.H. Porter, Dulau & Co.

Paillés, M. de la C., & Nieto Calleja, R. (1992). Palenque en el siglo XVIII, Primeras expediciones de la Corona Española: Joseph Antonio Calderón y Antonio Bernasconi. En J. P. Laporte, H. Escobedo, & Villagrán de Brady (Eds.), *VI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala* (pp. 474-504). Museo Nacional de Arqueología y Etnología.

Penhos, M. (2012). Viajes, viajeros e imágenes: Una relación necesaria. En M. I. Baldasarre & Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias del arte en la Argentina*. Vol 2. Buenos Aires: CAIA/EDUNTREF.

Pillsbury, J. (2012). Perspectives Representing the Pre-Columbian Past. En J. Pillsbury (Ed.), *Past presented: Archaeological illustration and the ancient Americas* (pp. 1-46). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica.

Schnapp, A. (2013). Introduction. The roots of antiquarianism. En A. Schnapp (Ed.), *World Antiquarianism: Comparative Perspectives* (pp. 1-10). Getty Publications.

Stephens, J. L. (1841). *Incidents of travel in Central America, Chiapas, and Yucatan*. New York: Harper & Brothers.

----- (1843). *Incidents of travel in Yucatan*. New York, Harper & Brothers.

Villela, K. D. (2012). Beyond Stephens and Catherwood: Ancient Mesoamerica as Public Entertainment in the Early Nineteenth Century. En J. Pillsbury (Ed.), *Past presented: Archaeological illustration and the ancient Americas* (pp.

143-172). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Waldeck, F. de. (1838). *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatan (Amérique Centrale), pendant les années 1834 et 1836*. Paris: Bellizard Dufour et co.