

## ***Ruinas en un lente. A propósito de las fotografías de ruinas del pasado indígena mexicano de Désiré Charnay (siglo XIX)***

antonio.depedro@uptc.edu.co

por Antonio E. de Pedro

profesor titular en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (Colombia)

### **Resumen**

El siguiente texto tiene como objetivo principal reflexionar sobre la representación de la antigüedad, acercándonos, para ello, al estudio de la fotografía de ruinas y tomando como caso las fotografías realizadas por Désiré Charnay sobre los monumentos y ciudades de los indígenas prehispánicos mexicanos. El historicismo y sus empatías con la fotografía del siglo XIX, el culto por los monumentos y la construcción del deseo en procura de un goce, individual y colectivo, de la antigüedad histórica son cuestiones que serán analizadas en este texto.

**Palabras clave:** Désiré Charnay, fotografía de ruinas, historicismo, arqueología mexicana.

### ***Ruins in a lens. About the photographs of ruins of the Mexican indigenous past by Désiré Charnay (19th century)***

#### **Abstract**

The main purpose of the following text is to reflect on the representation of antiquity. In order to do so, we will study the photography of ruins; more specifically, we will deal with the case-study of the photographs taken by Désiré Charnay depicting the monuments and cities of the Mexican prehispanic Indians. Historicism and its empathies with nineteenth-century photography, the worship of monuments, and the construction of *desire* in search of an individual and collective *enjoyment* of historical antiquity are questions that will be analyzed in this text.

**Keywords:** Désiré Charnay, photography of ruins, historicism, Mexican archeology.

## **Ruinas en un lente. A propósito de las fotografías de ruinas del pasado indígena mexicano de Désiré Charnay (siglo XIX)**

### **1**

En el año de 1863, la fotografía de ruinas se incorporó a las representaciones visuales de la arqueología pre-hispánica mexicana. Una figura destaca en estos inicios: el fotógrafo francés Désiré Charnay (1828- 1915).<sup>1</sup>

Désiré Charnay llegó a México, por primera vez, en noviembre del año de 1857.<sup>2</sup> Fascinado por los relatos sobre antiguas ciudades indígenas perdidas en las selvas mexicanas, descritos por el norteamericano John Lloyd Stephens e ilustrados por dibujos y pinturas del artista inglés Frederick Catherwood,<sup>3</sup> se dispuso a recorrer la ruta geográfica trazada por ambos viajeros. A su regreso a París, después de esta primera experiencia que duró hasta el año de 1860, llevó a cabo una exposición de sus fotografías que llamó la atención del emperador francés Napoleón III, quien decidió patrocinar la publicación de *Cités et ruines Americaines. Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal* (1863). Esta obra recogía en dos volúmenes la mayor parte de sus fotografías realizadas a la técnica del colodión húmedo. La edición de la obra fue acompañada de un estudio de Eugène Emannelle Viollet-le-Duc, en el que el célebre

---

<sup>1</sup> [Este enlace le llevará a visualizar varias imágenes](#) del libro de Charnay *Ruines du Mexique et types mexicains*, lo que le permitirá al lector de este texto tener una referencia visual clara del tipo de imágenes a las que hacemos referencia en nuestro análisis.

<sup>2</sup> El fotógrafo francés visitaría México dos veces más. La segunda visita la realizaría entre 1880 y 1882, esta vez patrocinado por la Comisión Científica de París. En este viaje recorrió el sureste del país: la Península de Yucatán, Teotihuacán, Ozumba, Tula, Comalcalco, Palenque y Yaxchilán. Su tercer y último viaje lo realizó a fines del año 1886, recorriendo particularmente Yucatán, además de otras ciudades. De ese viaje se publicaría la obra *Ma dernière expédition au Yucatan* (véase: Ochoa, Lorenzo. "Pasajes Amargos. Prólogo", en: Charnay, Désiré. *Ciudades y ruinas americanas*. Consejo Nacional Para las Cultura y las Artes: México, 1994, pp. 11-27).

<sup>3</sup> Charnay había tenido conocimiento de sus obras *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan* e *Incidents of Travel in Yucatan*, durante su estancia en Nueva Orleans, Estados Unidos, durante el tiempo que ejerció en dicha ciudad, entre 1850 y 1851, como profesor de francés (véase: Ochoa, Lorenzo. "Pasajes Amargos. Prólogo", en: Charnay, Désiré. *Ciudades y ruinas americanas*. Consejo Nacional Para las Cultura y las Artes: México, 1994, pp. 11-27). [Siguiendo este enlace el lector de este texto podrá visualizar](#) distintas obras del artista inglés Frederick Catherwood.

arquitecto francés reiteraba su tesis de que a cada grupo humano le correspondía una técnica específica de construcción.

El procedimiento técnico del colodión húmedo utilizado por Désiré Charnay, también conocido como *litofotos*, consistía en la aplicación de esta sustancia química sobre placas de cristal pulido y transparente.<sup>4</sup> Como resultado se obtenían tanto imágenes en positivo como en negativo.<sup>5</sup> Los procedimientos para realizar las fotografías debían realizarse con gran rapidez para mantener húmeda la emulsión. Después de elegir el objeto a fotografiar, se pasaba a un «cuarto oscuro», una especie de «pequeño laboratorio» que el fotógrafo debía llevar consigo en sus viajes, y en el que, casi a oscuras, se recubrían las placas de cristal con colodión yodurado. Primero había que mantener la placa horizontalmente. Luego, con un efecto calculado de la mano, ni lento ni rápido, se inclinaba el cristal para que el líquido espeso se extendiera uniformemente sin que una sola gota mojase el reverso del cristal. Después se hundía la placa durante 30 segundos en un baño de plata. Con posterioridad se retiraba la placa con un garfio de plata y se ponía un trocito de papel secante en el ángulo desprovisto de colodión que correspondía al lugar sujeto por los dedos al extender la emulsión. Cogiendo el cristal por ese ángulo se le hacía extender hacia el ángulo opuesto. Se colocaba entonces en un chasis y se cubría el reverso con un papel secante: se cerraba el chasis. El chasis era de construcción especial y tenía una ranura inclinada cuya pendiente abocaba a un agujerito que obturaba un pedacito de esponja que permitía el derrame del excedente de colodión durante la operación. Era imprescindible mantener el chasis en vertical y el ángulo perforado hacía el suelo. Comprobar el enfoque, preparado previamente, colocar el chasis, y abrirlo al empezar la exposición, quitando suavemente el tapón del objetivo. La exposición duraba entre 2 y 20 segundos, según la iluminación y el tipo de objetivo empleado. Finalmente, se pasaba a revelar la placa que, una vez fijada, lavada y secada, se protegía con un barniz para resguardar la capa finísima de colodión.

---

<sup>4</sup> Años antes de su uso por Charnay, en el año 1851, el escultor y también fotógrafo inglés, Sir Frederick Scott (1813-1857) lo había ensayado con éxito, proponiendo su uso generalizado en un texto publicado en la revista inglesa *The Chemist* (Sougez, 2006:127).

<sup>5</sup> Para más información sobre esta técnica, [siga este enlace](#).

## 2

Désiré Charnay fue un fotógrafo esencialmente de ruinas. De restos arqueológicos de civilizaciones antiguas visibles en la superficie del paisaje. Este apunte no es menor, porque un fotógrafo de ruinas no es un arqueólogo, ni tampoco un fotógrafo-arqueólogo, como los que hoy encontramos en las excavaciones. Es un viajero que se traslada al sitio donde las ruinas se encuentran, y después de superar enormes contratiempos, llega a completar su trabajo.

Pero, ¿qué tipo de imágenes fotográficas son las que capta un fotógrafo de ruinas? Monumentos aislados o formando conjuntos arquitectónicos. La excepcionalidad de los objetos fotografiados dota, a su vez, a estas fotografías de esta misma excepcionalidad. Con el paso del tiempo, imágenes como las realizadas por Charnay han adquirido un notable prestigio, tanto para la historia de la fotografía, como para los estudiosos de la antigüedad americana.

La filósofa chilena Elizabeth Collingwood-Selby sostiene la tesis de que se ha producido una significativa relación entre el historicismo y los inicios de la fotografía. Para Collingwood-Selby, el historicismo pensaba la relación del presente "con la verdad del pasado que ha de ser conocida tal como los discursos de la fotografía del siglo XIX y de parte importante del siglo XX" (2012: 92).

En la tecnología fotográfica del siglo XIX, el historicismo encontró razones de peso para desplazar a la escritura "de su sitio privilegiado" (Collingwood-Selby, 2012: 92). Este «desplazamiento», para la filósofa chilena, tendría una notable influencia sobre el modo en que esta corriente concebía el relato histórico. De manera que el historicismo no recurriría a la escritura simplemente como escritura, «sino como fotografía». Y habría pensado "la técnica de inscripción escritural como técnica de inscripción fotográfica", lo que incidiría sobre las tareas del historiador que ya no serían comparadas con las del escritor, sino con las del fotógrafo (Collingwood-Selby, 2012: 93).

Esta empatía entre historicismo y fotografía era expresada, según Collingwood-Selby, en un «método» que garantizaría la extrema objetividad, neutralidad, imparcialidad y fidelidad del conocimiento (2012: 93). La "naturaleza mecánica del procedimiento fotográfico de reproducción de la realidad visible", sería entonces la garante de esa

objetividad y neutralidad, que no había tenido hasta entonces precedentes en la Historia (2012: 97).

Visto así, la fotografía mostraría las *cosas mismas*, tal y como fueron en el pasado. De acuerdo a sus propias leyes y a su propia fidelidad, “las que podrán, en y por sí mismas, registrarse, representarse y perdurar intactas en su lumínica inscripción” (Collingwood-Selby, 2012: 101). Estas apreciaciones entendían, de hecho – en relación con el uso que se les ha dado a las imágenes por parte de la Historia – las fotografías como un instrumento auxiliar de la disciplina, al apostar por unas imágenes fotográficas en las que, contrariamente a lo que ocurría con las imágenes de los pintores, quedaba superada la «subjetividad artística» o las pasiones que siempre animaban a los artistas, con sus “prejuicios y limitaciones”. Muy por el contrario, el fotógrafo, con su “ojo técnico y desafectado de la cámara, la mano y el *lápiz de la naturaleza misma*” le proporcionaría a los historiadores “el testimonio fiel y la memoria sin recuerdo de la verdad de las cosas, una verdad escrita no por y en función de otros sino por ellas mismas, en función de sí mismas” (Collingwood-Selby, 2012: 101).

### 3

Ahora bien, lo cierto es que la fotografía de ruinas no estaba tan alejada del ideario artístico manejado por los pintores como la corriente historicista suponía. Si nos acercamos, por ejemplo, a la siguiente imagen de Frederick Catherwood ([imagen 1](#)), y la comparamos con la siguiente imagen fotográfica de Désiré Charnay ([imagen 2](#)), se puede comprobar hasta qué punto las fotografías de Charnay *asimilan* el modelo de la pintura de ruinas practicado por el artista inglés. Esta asimilación nos sitúa frente a tres consideraciones que quiero ahora destacar. La primera: que la fotografía de ruinas no desarrolló un lenguaje visual propio, ni objetivo, ni tan aséptico como preveía el historicismo, sino que, por el contrario, se conformó – y esta puede ser una expresión un poco fuerte, pero no menos cierta – con *imitar* el modelo de representación pictórica existente. Modelo que, tanto en la pintura como en la fotografía, se resume en la expresión: *ruinas en un paisaje*.

La segunda consideración destaca el hecho de que la representación de la arquitectura como ruina fue un tema recurrente de la pintura europea desde el Renacimiento. Pero no fue hasta el siglo XVII cuando estas representaciones adquirieron mayor personalidad dentro del género paisajista denominado *Paisajismo Heroico*. Un paisajismo que estuvo especialmente representado por artistas como Nicolás Poussin, Claudio de Lorena o Salvatore Rosa.

En las composiciones de Poussin las ruinas, preferentemente de resonancias romanas, pueden aparecer conjuntamente con restos medievales a modo de *escenografías históricas*, en las que se conjuga el tema cristiano y pagano. En esa misma línea, en las composiciones de Claude Lorrain (Claudio de Lorena) aparece la ruina convertida en parte sustancial de sus afamadas *escenas pastoriles*. Así, la campiña europea se vio poblada de referentes clásicos atemporales: mezcla de ruinas clásicas con arquitecturas del presente, que incitaban al goce intelectual que producía el desciframiento de los *acertijos visuales* a los que nos tiene acostumbrado el artista francés. Salvatore Rosa, tercero de los artistas del *Paisajismo Heroico*, introducía sus ruinas en un todo en el que naturaleza y arquitectura formaban una unidad compositiva. Escenificaciones de un fuerte sensualismo, en las que se recrea la metáfora del tiempo como destructor de las obras humanas.

En el siglo XVIII, con la llegada del pintoresquismo, el inglés William Gilpin, pintor y teórico, se preguntaba: "*¿Hay acaso, mejor adorno para un paisaje que las ruinas de un castillo?*" (Gilpin, 2004: 71; cursivas mías). Para el pintoresquismo, las ruinas arquitectónicas del pasado histórico europeo podían representarse de dos maneras: a modo de *fantasías arquitectónicas* y como *objetos encontrados*. La *fantasía arquitectónica*, como ruina artificial, provoca un goce estético en su encuentro con el paseante. Y si bien no destila el mismo fragor poético que los *objetos encontrados*, según aprecia Simón Marchán, sí se asemeja a éstos "tanto por sus apariencias como por su capacidad para incitar la imaginación y conciliar la autenticidad y la vetustez simuladas de lo encontrado con la realidad de su artificio" (2008: 436).

Los *objetos encontrados*, por su parte, despertaron especial interés en los viajes a lugares lejanos. Considerados como *exóticos* por la mentalidad ilustrada de la época, su

reconocimiento, afirma Marchán, “sobreviene a medida que las “gentes de gusto” las contemplan no sólo ni tanto como restos de la *antiquities* cuando cual rasgos distintivos que se fusionan y confunden con el paisaje natural” (2008: 435).<sup>6</sup> Yo destacaría, más bien, que no es la *fusión* con el paisaje de las ruinas lo que excita la imaginación del viajero, sino la condición de la ruina como obra humana, convertida por el tiempo en *naturaleza*: naturaleza histórica.

La tercera de nuestras consideraciones destaca la circunstancia de que el modelo pictórico de ruinas era ya, en pleno siglo XIX, un modelo institucionalizado. Desde el siglo XVIII había logrado una enorme popularidad entre el público culto europeo. De manera que la fotografía de ruinas, si bien deseaba competir con la pintura, no encontró, en aquellos momentos, argumentos válidos para romper con ese modelo pictórico. Principalmente porque no poseía un modelo alternativo que convocase, como lo había hecho la pintura en su momento, a un nuevo público entusiasta.

#### 4

Ciertamente, la fotografía de ruinas ni era exclusivamente una fuente de documentación objetiva, como el historicismo quería subrayar, ni tampoco estaba alejada definitivamente de las concepciones estéticas que animaban desde antiguo al quehacer histórico. Como afirma Jacques Rancière, la Historia, como disciplina, “solo ha sido siempre historia de aquellos que ‘hacen la historia’”. Lo que cambia con el transcurrir del tiempo es la identidad de los ‘hacedores de historia’” (2013: 20). En este sentido, ninguna *mirada de la cámara* podía sustituir el relato del historiador. Entre otras razones, porque el mismo historicismo estaba compuesto de un *corpus de narraciones* que «objetivaban» el mismo *saber histórico*. Se componía de “la colección de lo que es digno de ser convertido en memoria” (Rancière, 2013: 57). Lo que por su magnitud merecía ser retenido, meditado e imitado. Aunque, si bien la fotografía no perseguía los mismos fines que la pintura, en particular la pintura de historia, “con su poder de condensar en la representación de un instante privilegiado la potencia de generalidad y de ejemplo” (Rancière, 2013: 59), la fotografía de ruinas sigue perteneciendo al género de las *miradas que relatan*. Ahora

---

<sup>6</sup> Cursivas en el original.

bien, ¿qué cosas relatan? Las experiencias del sujeto ante los restos del pasado. La idea fundacional de *lo histórico*, como lo que es digno de *preservarse y mostrarse*, sigue perviviendo en la imagen fotográfica de la ruina. Si el relato histórico destaca *lo memorable*, lo digno de *ser representado*, de *ser inscrito y elegido*, la fotografía, en su metaforización como «escritura de luz», se comporta también como *escritura de lo memorable*.

Para el historicismo, el pasado queda concebido como un «lugar muerto». Pero un *lugar* que se puede visitar en el presente. Restos, monumentos.. o reliquias, diría el filósofo español Gustavo Bueno: toda ruina del pasado es reliquia del presente.<sup>7</sup> De manera que las reliquias pueblan el presente:

El “presente” (constituido por las reliquias) aparece así, tras el trabajo del historiador, inmerso en un “pasado” fantasmagórico, al mismo tiempo que este pasado se nos presenta como una atmósfera que se respira únicamente desde el presente. Pero este presente es precisamente el presente fiscalista constituido por las reliquias. [...] serán entendidas, de entrada, (para decirlo en terminológica semiótica) como *significantes* (presentes) de unos *significados* (pretéritos) que subsisten más allá de ellos. Las reliquias serán *signos* que nos representan algo distinto de ellos mismos; son reflejos de un *pasado perfecto* (Bueno, 1978: 5).<sup>8</sup>

Reliquias que pueblan el presente como *fantasmas* de un pasado, afirma Gustavo Bueno. A lo que yo puntualizaría que las reliquias se comportan más bien como *espectros*. ¿En qué sentido? Bajo la idea de que “no hay realidad sin el espectro” (Žižek, 2017: 118). ¿Por qué no hay realidad sin el espectro? Lo que experimentamos como *realidad* no es «la cosa misma». Ésta se encuentra siempre—ya simbolizada, “constituida, estructurada mediante mecanismos simbólicos” (Žižek, 2017: 118). Pero esta simbolización nunca logra ocultar totalmente lo *real*. De manera que lo *real* es esa *parte de la realidad* “que

---

<sup>7</sup> Véase: Bueno, Gustavo. “El concepto de historia fenoménica”, en: *Revista El Basilisco*, 1ª época, nº 1, 1978, pp. 5-16. Disponible en: <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas10101.htm>, Consultado en línea 5 de febrero de 2016.

<sup>8</sup> Cursivas en el original.



*permanece no simbolizada y que siempre regresa bajo el aspecto de apariciones fantasmales*" (Žižek, 2017: 118);<sup>9</sup> es decir: "la realidad no es nunca directamente "ella misma", se presenta sólo mediante su simbolización incompleta–fallida, y las apariciones espectrales se materializan en la brecha misma que separa eternamente a la realidad de lo real, y gracias a la cual la realidad posee eternamente el carácter de ficción (simbólica): el espectro da cuerpo a aquello que escapa a la realidad (simbólicamente estructurada)" (Žižek, 2017: 118).

La *reliquia–espectro* constata que la *cosa es cosa del pasado*. Esta condición espectral nos aleja, en su visión en el presente, de la *cosa como verdaderamente ha sido*; es *cosa no simbolizada*. Por ello, cuando creemos estar frente al pasado, aun cuando hemos viajado a su encuentro, el pasado, como tal pasado, no está *allí*. Es el *no–lugar* del lugar llamado pasado. No está allí. No está esperando al historiador, al arqueólogo, al fotógrafo con su cámara. El pasado ya no está en ninguna parte:

[...] si el pasado se caracteriza precisamente por ser una pérdida, por ser aquello que no puede jamás presentarse en el presente como presente, sino sólo como aquello que retorna en el presente como falta (*como reliquia–espectral*), como aquello que el presente ha perdido (*lo que nunca podrá definitivamente simbolizar*), entonces será necesario reconocer que el pasado no puede ni podrá nunca manifestarse en la historia en y por sí mismo (Collingwood-Selby, 2012: 47; paréntesis y cursivas mías).

## 5

Si la fotografía de ruinas no es fotografía del pasado, tampoco es fotografía histórica. ¿Qué es entonces la fotografía de ruinas? Sólo es lo que puede ser: *ruinas en un paisaje*.

A principios del siglo XX, el historiador del arte austriaco Alois Riegl (1857-1905), Conservador del Museo de Artes Decorativas de Viena, publica *El culto moderno a los monumentos* (1903). En esta obra, Riegl plantea una serie de valores que califica de rememorativos en relación con el culto a los monumentos por parte de sus

---

<sup>9</sup> Cursivas en el original.

contemporáneos (2008: 47- 99); e identifica tres tipos de valores rememorativos: el valor de antigüedad, el valor histórico y el valor rememorativo intencionado (2008: 47-68). A nosotros nos interesa el valor de antigüedad.

¿Cómo se descubre este valor de antigüedad de un monumento? Resumiendo muy apretadamente, este valor se descubre “a primera vista por su apariencia no moderna” (2008: 49), es decir, como afirma Riegl:

[...] de la mano humana exigimos creación de obras cerradas como símbolo de génesis necesaria según las leyes de la naturaleza; por el contrario, de la acción de la naturaleza en el tiempo exigimos la destrucción de lo cerrado como símbolo de la extinción, igualmente necesaria según leyes naturales. [...] desde el punto de vista del valor de antigüedad lo que *causa un efecto estético* en el monumento son los signos de deterioro, la desintegración de la obra humana cerrada por medio de las fuerzas mecánicas y químicas de la naturaleza, de aquí se deduce que el culto al valor de antigüedad no sólo no ha de tener interés en la conservación del monumento sin que sufra alteraciones, sino que esto ha de ir en contra de sus intereses (2008: 51-52; cursivas mías).

Riegl nos pone sobre aviso sobre el *carácter estético* de la ruina. De su enorme capacidad para excitar nuestra sensibilidad:

Es bien cierto que las ruinas *resultan tanto más pictóricas* cuantos más elementos sucumben a la erosión: en efecto, *su valor de antigüedad se va haciendo cada vez menos extensivo con el progresivo deterioro* [...] Un simple montón de piedras no es suficiente para brindar al que lo contempla un valor de antigüedad; *por lo menos ha de quedar aún una huella clara de la forma original, de la antigua obra humana, de lo que fue anteriormente* [...] (2008: 53; cursivas mías).

“Resultan más pictóricas”: esa es la frase empleada por el historiador austriaco. Pero lo pictórico de la representación de una ruina, y en ello incluimos a la fotografía, no está en

colocar la cámara en cualquier parte: *“Un simple montón de piedras no es suficiente para brindar al que lo contempla un valor de antigüedad”* (Riegl, 2008: 53; cursivas mías). No. Es necesario que exista una intención de transmitir ciertas sensaciones que el viajero contempla al observarlas. Como afirma el mismo Riegl:

[...] *el valor de antigüedad prescinde en principio totalmente de la manifestación individual localizada como tal y valora únicamente la impresión anímica subjetiva que causa todo monumento sin excepción alguna, es decir, sin tener en cuenta sus características objetivas específicas, o más exactamente, teniendo en cuenta solamente aquellas características que indican la asimilación del monumento en la generalidad (las huellas de la vejez), en lugar de las que revelan su individualidad originaria y objetivamente cerrada* (2008: 39-40; cursivas mías).

En relación con lo anterior, es bueno recordar como Charnay relata, más de una vez, que para realizar sus fotografías es necesario modificar lo encontrado:

Las ruinas se hallan a doce kilómetros por lo menos del pueblo. El ruido de los machetes que golpean los troncos de los árboles me advirtieron que estábamos aproximándonos. Sin embargo, no se percibía el menor rastro de los monumentos: la selva virgen nos envolvía en la espesura de sus sombras y avanzábamos con dificultad. [...]

En verdad, se podía pasar a diez metros del palacio sin llegar a verlo.

Entonces comprendí las dificultades que me esperaban para poder reproducir esos monumentos. Todo estaba negro, vermiculado, ruinoso, perdido. No podía, además, empezar a trabajar enseguida, puesto que el trabajo de los indios no avanzaba tan rápido como lo había pensado; necesitaba dos días más para permitirme tomar una perspectiva de la fachada. Tenían, además, que derribar por lo menos los árboles más grandes que cubrían los techos de los edificios y limpiar la fachada de plantas trepadoras que obstruían la vista (1994: 214).

La fotografía de ruinas, como la pintura, toma sólo aquello que resulta *representativo*, despojándose de todo aquello que no va a producir un sentimiento en el espectador: “La torre ofrece una vista de las más pintorescas: árboles enormes han crecido en el interior del segundo piso y parecen salir de una caja, como los naranjos en nuestros invernaderos. Las raíces han perforado los muros circulando la torre como los cercos de una inmensa tinaja y amenazan destruirla por la irresistible presión de su creciente vigor” (Charnay, 1994: 222).

Una valoración estética de la antigüedad es solo posible en la medida en que *miremos* con los «ojos del arte». En la medida en que abandonemos la idea historicista del documento. Mirar con los «ojos del arte» es mirar teniendo como modelo la pintura de ruinas. Mirar con los «ojos del arte» es poner «ruinas en un lente», es decir: “*la impresión anímica subjetiva que causa todo monumento sin excepción alguna*” (Riegl, 2008: 39).<sup>10</sup> De esto trata la fotografía de ruinas de Désiré Charnay:

La luna se levantaba tarde, resbalaba oblicuamente sus rayos plateados en la sombra espesa de la selva; después, penetrando en el espacio de claridad que rodea el palacio, lanzaba en mi soledad, por el juego de las sombras y luces, todo un pueblo de fantasmas. Graciosas o terribles, pesadas, ligeras o diáfanas, con la ayuda de mi imaginación, estas fantásticas apariciones tomaban a mis ojos el cuerpo de la realidad.

[...]. Hubo un momento en que mudo, aterrado, confundido, vi formularse, pero en todo su poder y en toda su aplastante majestad, la más alta expresión del genio humano de las artes: el Dios de Rafael separando las tinieblas de la luz. ¡Ah! Ahí estaba el creador de los mundos, tal y como la imaginación humana ha podido concebirlo, [...]. Temblando, aniquilado, creí ver a Dios mismo viniendo a despertar de su sueño secular a los habitantes de estas ruinas (Charnay, 1994: 224).

---

<sup>10</sup> Cursivas mías.

La antigüedad no tiene valor histórico en *sí misma*. Las representaciones de ruinas, de monumentos del pasado, bien sea en una imagen pictórica o en una imagen fotográfica, tan solo sirven para imaginar la antigüedad. Para convocar en el presente al *pasado* como una reliquia, como *espectro*: “Las ruinas sólo habían de traer a la conciencia del que las contempla el contraste auténticamente barroco entre la grandeza de antaño y la degradación del presente” (Riegl, 2008: 43).

## 6

¿Por qué nos atraen y nos entusiasman las imágenes del pasado? ¿Por qué sentimos un placer ante imágenes como las de Charnay? De seguro debe haber *algo más allá* de lo que Gustavo Bueno planteaba en su concepción fenoménica de la Historia: “Es la extensión o propagación de esta percepción (se refiere al hecho de que la reliquia siempre debe admitir su condición de objeto fabricado por humanos), la que determinará, desde dentro, sus límites, aquello que es *natural*, como clase complementaria de lo que ha sido fabricado por los hombres o, incluso, por sus predecesores antropomorfos” (1978: 9; paréntesis mío).

El filósofo esloveno Slavoj Žižek nos recuerda un famoso pasaje de la introducción de Karl Marx a los *Grundrisse*, o *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* (1857-1858),<sup>11</sup> en el que Marx se preguntaba: “¿cómo es posible que la poesía de Homero, a pesar de estar condicionada por su época, haya mantenido su atractivo hasta nuestros días?” (2016: 356). Žižek plantea que el problema no es explicar “cómo algo relacionado con la *Ilíada* era posible solo en la sociedad griega temprana; antes bien, el problema es explicar por qué este producto de la sociedad griega temprana todavía nos habla y despierta nuestro entusiasmo” (2016: 356-357). Si cambiamos el asunto que le preocupa a Marx y al pensador esloveno – los versos de Homero – por «nuestro asunto» – la fotografía de ruinas – podemos seguir preguntándonos: ¿cómo es posible que unas ruinas perdidas en el interior de las selvas mexicanas pudieran atraer tanto la atención de un fotógrafo francés, para que éste se desplazase a miles de kilómetros, y obtuviese unas

---

<sup>11</sup> Es el conjunto de anotaciones que realizó Marx, consideradas como borradores de su obra *El Capital*. Se puede consultar en línea: [<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1857/grundrisse/>].

simples fotografías pasando todo tipo de penalidades? ¿Cómo estas fotografías, en muchos aspectos deterioradas por el paso del tiempo, nos siguen fascinando, hasta tal punto que incluso algunos, entre los que me encuentro, seguimos reflexionando y escribiendo sobre ellas?

Slavoj Žižek queda decepcionado con la respuesta de Marx: está no estaba a la "altura de su pregunta" (2016: 357). Según el filósofo esloveno, Marx es ingenuo al recurrir "al paralelismo entre épocas de la historia europea y las etapas del desarrollo de un individuo humano" (2016: 357). Un paralelismo que, para el pensador esloveno, está "profundamente adeudado a la tradición del Romanticismo alemán" y a su irresistible encanto de la sociedad de la antigua Grecia, "como el encanto eterno de la 'infancia de la humanidad'" (2016: 357). Para Žižek, el problema de esta lectura historicista de la historia, del "atractivo universal de la poesía de Homero" (2016: 357), está mal planteado: "El problema no es por qué la poesía de Homero conserva su atractivo universal a pesar de sus raíces en una constelación histórica específica, sino todo lo contrario: ¿por qué un producto de estas condiciones históricas (y no otras) conserva un atractivo universal?" (2016: 357).<sup>12</sup>

Para responder la cuestión planteada en relación con nuestro asunto, podemos recorrer dos caminos argumentales. El primero entendería estas fotografías de ruinas como una muestra de una *mirada occidentalista* hacia el *otro no europeo*, como podría esgrimir un investigador poscolonial: esa *mirada* vendría marcada por los presupuestos del «eurocentrismo visual». Y confirmaría, una vez más, la incompreensión histórica que los europeos han sentido hacia los indígenas americanos, desde el momento mismo en que invadieron el continente. Eurocentrismo que, inicialmente, se dedicó a la destrucción de las obras indígenas para dar paso, luego, durante el siglo XVIII, a una interpretación exótica de las mismas, al compararlas con el referente clásico de la antigüedad greco-latina. Finalmente, ese «eurocentrismo visual», en el siglo XX, las convertiría en objetos y

---

<sup>12</sup> Cursivas en el original.

monumentos representativos de un *Arte Primitivo*, que serviría de nutriente estético al desarrollo de las vanguardias del arte europeo.<sup>13</sup>

Pero existe un segundo camino argumental alejado de la interpretación anterior. Este camino argumental se sitúa en el marco de la cuestión relativa al *atractivo universal* planteado más arriba por Žižek. En ese sentido, mi propuesta parte de que estas imágenes se proponen como un instrumento de sensibilización: son imágenes que nos enseñan cómo desear el pasado. Para disfrutar con el pasado, primero hay que desearlo. Y es precisamente en el contexto de la *idea de deseo* en el que debemos inscribir estas fotografías de ruinas. Un *deseo* desplegado en un momento particularmente vital del colonialismo capitalista. Puesto en marcha por un desarrollo industrial y tecnológico al que queda asociada la invención de la fotografía como nuevo sistema de observación y representación.

No obstante, también hoy, en el marco de un capitalismo posmoderno y global, se sigue manteniendo este *deseo* por la antigüedad. Y ello desde una doble lectura. De una parte, reconociendo estas fotografías como *muestras únicas* de una etapa en la que la fotografía no está sometida todavía a los sistemas de reproducción en serie – el mismo Walter Benjamin así lo reconocía respecto a los procedimientos instaurados por Daguerre, de las que son directamente herederas (2013: 24) –. Por otra parte, podemos identificarlas como *arqueología historicista* que se sigue ofreciendo como prueba documental de un mundo ya perdido.

Lo que tienen en común ambos momentos históricos del capitalismo no es su caracterización positivista y universalista del historicismo – la idea de la constante histórica – sino, más bien, la misma idea de lo *Real*. Un *Real* como lo *no-histórico*, presente en toda lectura historicista, en toda historicidad. Es decir, ese «punto muerto» que, como *antinomía*, comparten todas las épocas (Žižek, 2016: 362). La superación de “lo universal como el género que se divide en especies particulares”, viene dado por un intercambio de lugares entre ambos:

---

<sup>13</sup> Incluso, en favor de la anterior argumentación, se recordaría el hecho de que Désiré Charnay formó parte de la *Commission Scientifique du Mexique*, organizada por Napoleón III tras la invasión francesa del país que culminó con la imposición del Emperador Maximiliano. La participación de Charnay fue como fotógrafo auxiliar y experto en logística (Monge, 1987: 25).

Tenemos una serie de Universales, de matrices interpretativas universales; todas son respuestas a la "particularidad absoluta" de lo Real traumático, del equilibrio de un antagonismo que disloca, y así "particulariza", el marco neutral-universal, por lo que el esquema de la relación entre lo Universal y lo Particular pasa a ser el siguiente:

[...] *no sólo no hay incompatibilidad conceptual entre lo Real como núcleo no-histórico e historicidad, sino que es el trauma de lo Real lo que pone en marcha, una y otra vez, el movimiento de la historia, y la impulsa hacia historizaciones/ simbolizaciones siempre nuevas* (Žižek, 2016: 363; cursivas mías).

## 7

Para poder gozar de la representación de la antigüedad lo primero es preguntarse *¿cómo saber desearlo? ¿Cómo?:* caracterizando el papel del sujeto frente a la ruina. En ese sentido, el sujeto no participa de la narrativa visual como un sujeto implícito, es decir, que el sujeto siempre es *espectador*. El pasado *está ante mí*; ante el lente de mi cámara. Está *ahí* en forma de ruina, de *reliquia espectral*, para ser observado. De manera que la «fantasía de realidad», siguiendo a Žižek, crea una "gran cantidad de "posiciones del sujeto", pasando su identificación de espectador, de una a otra" (Žižek, 2017: 16). Constituyendo «sujetos múltiples» que esquivan cualquier tipo de implicación en la realidad: él sólo es un viajero entretenido en ser espectador del pasado. Un espectador que retiene para siempre la imagen de una ruina, con el fin de mostrársela a sus contemporáneos europeos, personas que jamás han estado allí, y probablemente jamás lo estarán, pero que disfrutarán con las imágenes que yo les mostraré, *deseando haber estado allí*.

El *deseo* de ese fotógrafo–espectador siempre deviene *deseo del otro*. De ese *otro* ausente del *lugar del pasado*. Es entonces cuando el trabajo y las penalidades del trabajo como fotógrafo cobran toda su significación simbólica: manifestación particular de un universal historicista. Disfrutemos entonces el pasado. Mientras más extraño y lejano esté, mayor será nuestra capacidad de desear. Lo que quiere el *otro* de mí, de mi



trabajo como fotógrafo, es que le enseñe a *desear el pasado*. Y eso sólo lo puedo lograr cuando el *otro* desee *estar en mi lugar*. Justamente *ahí*: frente al pasado.

El argumento del culto a los monumentos propuesto por Riegl va justamente en la misma dirección: el culto es deseo por el pasado. Para desear algo hay que *mostrar* cómo se desea; y para gozar del deseo, es necesario establecer un culto, una protección sobre ese pasado. Del deseo por ese pasado, por su gozo, es que nace la misma idea de *patrimonio*: sólo se conserva lo que se ama; pero para amar, es necesario saber *cómo amar*.

En el desarrollo de la la historia de la cultura visual europea, la pintura de ruinas primero, y luego la fotografía de ruinas, han compartido esa *enseñanza*. Inicialmente el *Paisajismo Heroico* del siglo XVII, luego el pintoresquismo creando la idea estética de la belleza pintoresca, como lo que se espera que tiene que estar allí: una imagen de la campiña suiza sin montes nevados y vacas pastando en verdes valles atravesados por un río no resulta belleza pintoresca; unas ruinas sin vegetación tropical que las invada, las circunden, tampoco resultan *bellas*.

## 8

Hoy en día, existe una segunda lectura de todo lo que hasta aquí hemos rastreado y analizado. Una lectura que ha desarrollado físicamente la fantasía historicista de poder «visitar el pasado».

En el proyecto arqueológico de la actual república mexicana, desarrollado a lo largo del siglo XX, se han establecido zonas arqueológicas para la exhibición de los conjuntos urbanísticos del mundo prehispánico. Partiendo del concepto de patrimonio arqueológico, con sentido social y cultural, la incorporación de dichas zonas arqueológicas a los itinerarios del turismo internacional las ha convertido en manifestaciones prioritarias del turismo cultural de masas. En este sentido, se trata de combinar, al decir de los expertos, “lo pedagógico, lo estético y lo lúdico, con lo erudito, lo interactivo, lo evocativo y lo maravilloso” (Hernández, 2010: 266).

Lo que se exhibe en estas zonas arqueológicas son ruinas intervenidas: *lugares que preservan la memoria de la antigüedad*. Así, podemos pasear entre sus monumentos,

fotografiarnos junto a ellos e, incluso, combinar nuestra estancia en esos sitios con el desarrollo de otras actividades lúdicas como el baño en playas adyacentes. Introducidos en una *escenificación del pasado*, recreamos, hasta cierto punto, experiencias vividas por viajeros como Charnay. Aunque quizá sería más acertado hablar de experiencia más cercana a la del parque temático, estilo Disneyland.

Uno de sus mayores atractivos consiste en que el visitante es consciente de que se encuentra rodeado de edificios *reales*, edificios con historia y no simples reproducciones de cartón piedra. Monumentos que han estado allí por siglos, nos fascinan y nos imponen con su presencia. La educación de nuestro deseo por el pasado ha entrado ya en una etapa de *goce fisicalista* que se escenifica en el hecho de que formamos parte de la *representación del pasado*. Así, somos los protagonistas de una escenografía y, consciente o inconscientemente, sabedores o no del referente histórico arqueológico, procuramos continuidad simbólica a la vieja, pero aún viva, idea historicista de que el pasado, ese «lugar muerto» sigue inscrito en nuestro presente.

## **Bibliografía**

- Benjamin, Walter. "Pequeña historia de la fotografía", en: Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía* [José Muñoz Millanes (ed.)], Valencia: Ediciones Pre-Textos: 21-58.
- Bueno, Gustavo. "El concepto de historia fenoménica", en: *Revista El Basilisco*, 1ª época, núm. 1, 1978: 5-16. Disponible en: <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas10101.htm>, Consultado en línea 5 de febrero de 2016.
- Charnay, Désiré. *Ciudades y ruinas americanas*. CONACULTA: México, 1994.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2012.
- Gilpin, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* [ed. y estudio introductorio de Javier Maderuelo]. Madrid: Editorial Abada, 2004.
- Gosden, Cris. *Arqueología y colonialismo. El contacto cultural desde 5000 a.C hasta el presente*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2008.
- Marchán, Simón. "La disolución de lo clásico en el Relativismo del gusto", en: *Revista Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, 2008: 427-446.

Mongne, Pascal. *Désiré Charnay, Le Mexique 1858-1861. Souvenirs et impressions de voyages*. París: Éditions du Griot, 1987.

Ochoa, Lorenzo. "Pasajes Amargos. Prólogo", en: Charnay, Désiré. *Ciudades y ruinas americanas*. Consejo Nacional Para las Cultura y las Artes: México, 1994: 11-27.

Rancière, Jacques. *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Editorial Visor, 2008.

Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2006.

Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI editores, 2017.

-. *El resto indivisible*. Buenos Aires: Ed. Godot, 2016.