



## ICONOGRAFÍA DE LA OTREDAD: EL VALOR EPISTEMOLÓGICO DE LA FOTOGRAFÍA EN EL RETRATO CIENTÍFICO EN EL SIGLO XIX

Ricardo Guixà Frutos\*

Facultad de Bellas artes Sant Jordi (UB) y Escuela Superior de Diseño ESDI (URLL)

### Resumen:

Este artículo estudia la influencia del retrato científico decimonónico en la construcción visual de la otredad, desde una perspectiva epistémica, mediante un análisis histórico de las confluencias entre la fotografía y la ciencia positivista.

**Palabras clave:** Fotografía, otredad, ciencia, siglo XIX, epistemología, retrato, antropología, identidad.

### Abstract:

This paper investigates the role of nineteenth-century scientific portrait in the visual construction of otherness, from an epistemic perspective, through the historical analysis of the confluences between photography and positivist science.

**Keywords:** Photography, otherness, science, XIX century, epistemology, portrait, anthropology, identity

\* Ricardo Guixà Frutos es licenciado en Bellas Artes por la rama de imagen. Se doctoró en el mismo centro en el 2009. Es Profesor asociado de fotografía en la facultad de Bellas Artes de Barcelona (UB) y Profesor titular en la Escuela Superior de Diseño ESDI (URLL).

Revista Sans Solçil - Estudios de la Imagen, N°4, 2012, pp. 53-73

**Recibido:** 12 de Junio del 2012

**Aceptado:** 11 de julio de 2012

## Introducción

Es un hecho constatable que la fotografía ha jugado un papel fundamental en la definición de las políticas de representación y categorización del otro, marcando de forma indeleble el imaginario colectivo asociado al concepto de alteridad. Más aún, sus imágenes se han erigido en la piedra angular que articula la construcción visual de la otredad y de nuestra propia identidad. Esta primacía nace el siglo XIX con el propio medio, y está sustentada en el uso que de ella han hecho todas las ciencias relacionadas al estudio de la naturaleza física, social y cultural del ser humano.

El proceso que ha llevado los productos de la cámara a tan privilegiada posición viene determinado por su particular naturaleza epistemológica, convirtiéndolos en un instrumento indispensable para el estudio y comprensión del universo que nos rodea, nosotros mismos y nuestra actividad a lo largo de la historia.

En este sentido, resulta altamente significativo que el nuevo sistema de representación fuera concebido durante el primer tercio del siglo XIX, en el mismo período en que la ciencia adquiere su mayoría de edad. Para algunos historiadores de la fotografía, a los que me adhiero, las causas que provocaron su aparición hay que buscarlas en el terreno de la ciencia y la técnica y no en los del arte y la representación social, y se debieron en gran medida a la creciente exigencia por parte de la comunidad científica de representaciones realmente veraces, en el que no mediase la intervención del artista. Un nuevo ingenio capaz de crear imágenes fiables del mundo natural que estuviera a la altura de las expectativas cognoscitivas de objetividad y precisión demandadas por el incipiente aliento positivista de la época.

Efectivamente, la ciencia moderna nació en el siglo XVII al adoptar por primera vez la estrategia de tomar como base los hechos observacionales, situando la vista en el centro neurálgico del procedimiento práctico de investigación. Pero, a finales del XVIII y principios del XIX, los estudios sobre el funcionamiento de la visión fisiológica y otros sentidos pusieron en evidencia la inevitable subjetividad de nuestra capacidad perceptiva,

produciendo una paulatina pérdida de confianza en los datos obtenidos por su mediación. Como consecuencia, se impuso la necesidad de encontrar un sistema alternativo capaz de sustituir al ser humano en esta tarea.

La fotografía supuso la culminación de esta búsqueda en el terreno de la representación visual que se había iniciado con la perspectiva durante el renacimiento. Pero, a diferencia de los sistemas de representación tradicionales, la cámara materializaba la incorpórea y fugaz imagen retiniana de manera mecánica mediante el poder de la óptica y la química combinados, creando la imagen por la acción directa de la luz. Esta particular relación con lo real le permitió a convertirse en un instrumento revelador capaz de facilitar una comprensión de la naturaleza de mayor alcance y precisión, asumiendo toda la carga ideológica inherente al método científico.

Bajo este punto de vista, la confluencia entre fotografía y ciencia era inevitable, tal y como se constata en el premonitorio discurso pronunciado por Arago durante la esperada sesión de la academia de ciencias del 7 de Julio de 1839. En ella, los principales testigos del descubrimiento coincidieron en destacar la importancia de sus posibles aplicaciones en el campo de la ciencia, así como los indudables beneficios que estos reportarían al trabajo de los investigadores.

Pero, a pesar de este optimismo inicial, durante las siguientes décadas las expectativas se vieron frustradas ya que la baja sensibilidad de los primeros soportes limitó la posibilidad real de aportar conocimiento de auténtico valor científico, confinando la fotografía a la función de un testigo mudo, rápido y preciso de la realidad, gracias a su facultad para superar el potencial retentivo de la mente, creando representaciones visuales capaces de detener el tiempo y recortar el espacio, una moderna memoria artificial que se fue adaptando progresivamente a las condiciones de observación objetiva requeridas por las diferentes campos del saber.

### El retrato científico

Con las rápidas mejora técnicas del Daguerrotipo y calotipo, la posibilidad real de retratar a personas de manera relativamente rápida y eficaz abrió las puertas de su aplicación a un amplio número de investigadores que trabajaban sobre la apariencia humana. La fisonomía, la antropología y algunas ramas de la medicina encontraron en la cámara la herramienta ideal para sus pesquisas. El retrato se volvió ciencia por mediación de la fotografía, adquiriendo esta especial categoría de conocimiento gracias la fidelidad y precisión atribuidas a los documentos por ella suministrados.

Evidentemente, este género no se abordaba con las mismas expectativas que el retrato tradicional, y aunque los fotógrafos aportaban inevitablemente un cierto estilo a las imágenes, se procuraba la máxima objetividad. En una toma fotográfica con fines médicos era necesario preparar el cuerpo de forma apropiada para poder mostrar con el mayor detalle posible aquello que se quería destacar. Habitualmente se empleaban fondos neutros, monocromos si era viable. No siempre resultaba fácil la elección del punto de vista, la distancia focal y la luz más adecuada, máxime si además era necesario salvaguardar el anonimato de sus modelos, situación especialmente crítica en el caso de enfermedades de transmisión sexual que podían estigmatizar socialmente al retratado.

Por otro lado, En el contexto del siglo XIX, otra importante limitación para estas prácticas fue la estricta moral Vitoriana, extensible a los principales países del occidente civilizado. Para la mentalidad puritana tan característica del pensamiento decimonónico la exposición visual del cuerpo humano, muy especialmente el femenino, era un importante tabú que actuó como freno para cualquier tipo de actividad relacionada con su representación visual, particularmente si el sistema empleado era la cruda y directa fotografía.

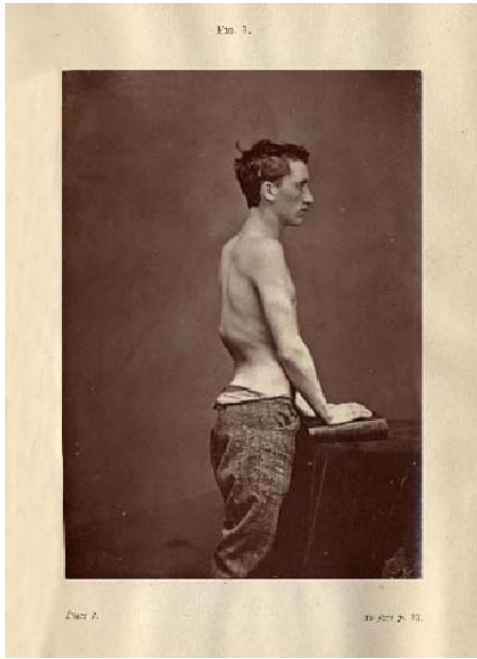
### Males a flor de piel

Un terreno en el que las imágenes fotográficas se ganaron una fama de objetividad sin igual fue en el de la documentación médica de las enfermedades, potenciada por la necesidad de crear un material pedagógico de estudio y enseñanza de los diferentes síntomas y su proceso de curación. Esta iniciativa nació por la exigencia de institucionalizar la práctica de la medicina en base a un sistema universal y homogéneo para todos los médicos y doctores, destinado a facilitar el diagnóstico y tratamiento. Una visualización de la anatomía patológica con fines didácticos capaz de mejorar la comprensión de la enfermedad. Con esta meta se publicaron atlas, manuales y revistas ilustradas que proporcionaban archivos visuales destinados a divulgar y establecer una documentación fiable y duradera.

Bajo este panorama, los propios doctores se encargaron de esta labor de documentación contratando a fotógrafos profesionales o realizando ellos mismos las tomas, creando un registro visual como apoyo a su labor médica. Fotografías de antes y después una intervención quirúrgica, o de un tratamiento con vistas de frente y perfil, así como anomalías y casos patológicos conformaron estas colecciones de uso privado.

El primer tema para este tipo de imágenes fueron obviamente aquellas enfermedades cuyos síntomas se manifestaban de manera externa, tales como las afecciones de la piel, deformaciones del cuerpo o males similares. En general, se retrataba cualquier manifestación anormal o excepcional del cuerpo humano. (Ilustración 1)

La fotografía dermatológica fue iniciada en 1864 por Alexander Balmano y continuada por los franceses Alfred Ardí y Aimé de Montméja. Habitualmente se trataba de fotografías de los casos más destacables, coloreadas a mano de forma selectiva para dar un mayor realismo a los efectos de la enfermedad sobre la piel. Una cartografía de las lesiones cutáneas que permitía comparar procesos similares para facilitar el diagnóstico en futuras ocasiones.



**Ilustración 1.** Lewis Sayre. Enfermedad lumbar y curvatura vertebral. 1877.

En este terreno específico, la estrecha colaboración entre médicos y fotógrafos, quedó perfectamente ilustrada en el comentario escrito por A. Montméja, y publicado en la revista fundada por él mismo y el Doctor Hardy Clinique photographique de l'Hôpital Saint-Louis: «Dans le courant de l'été 1866, M. Hardy eut connaissance d'essais photographiques faits en Angleterre, et me confia, dès lors, le projet d'étudier avec lui ce nouveau procédé d'iconographie dermatologique. Je commençai par devenir photographe. (...) Les coloris confiés à des mains habiles s'exécutent entièrement sous mes yeux avec la sanction de M. Hardy qui juge en dernier ressort »<sup>1</sup>. (Ilustración 2)

Curiosamente, la popularidad de estas, a menudo escalofrantes, fotografías fue mucho mayor de lo habitual para el resto

de la imaginería científica, gracias al morboso interés de la sociedad decimonónica

1 Aimé de Montméja, « Clinique photographique de l'Hôpital Saint-Louis », en *Photo Illustrated Medical Literature*, consultado el 11 de Agosto del 2005 <http://www.artandmedicine.com/Index.html>

En el transcurso del verano de 1866, Sr. Hardy tuvo conocimiento de ensayos fotográficos hechos en Inglaterra, y me confió, desde entonces, el proyecto de estudiar con él este nuevo procedimiento de iconografía dermatológica. Comencé por hacerme fotógrafo. (...) Los coloreados confiados a manos hábiles son ejecutados bajo mi supervisión con el beneplácito del Sr. Hardy quien juzga en última instancia.

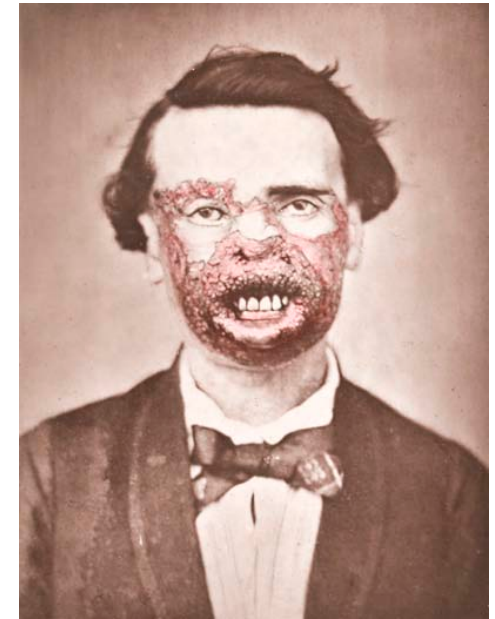
por lo raro y monstruoso. Las terribles alteraciones físicas provocada por la enfermedad, habitualmente restringida a la esfera de lo privado o al terreno de la medicina profesional, ocultas habitualmente de la escrupulosa mirada de una sociedad caracterizada por la importancia otorgada a las apariencias, quedaban expuestas de manera precisa, amparadas en el aura de veracidad asociada a la imagen fotográfica, generando una nueva imaginería de la diferencia.

El otro ya no era un exótico habitante de un alejado continente, sino un ciudadano de su propia raza cuyo mal alteraba los estándares de la normalidad, para situarlo en el terreno de lo grotesco y extraordinario.

Hasta su prohibición, las barracas de feria se alimentaron de estos seres desposeídos de su condiciones humana, o en los límites de ella. Mujeres barbudas, hombres elefante, gigantes y enanos, los denominados “born freaks” produjeron una enorme curiosidad científica y social dando pie a una potente iconografía de la alteridad cuya influencia perdura hasta nuestros días. (Ilustración 3)

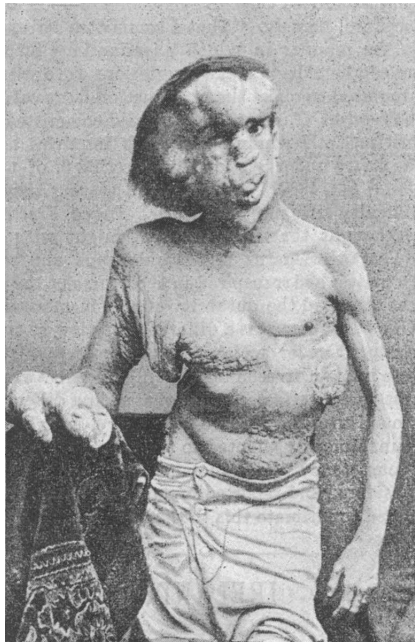
### Imágenes del cuerpo, enfermedades del alma

Con al implantación de la filosofía cartesiana, a mediados del siglo XVII la ciencia se vio obligada a establecer un una nueva medida en relación a la imagen del alma. Reelaborando



**Ilustración 2.** Aimé de Montméja. Perdidada tuberculosa de la nariz. 1868





**Ilustración 3.** Frederick Treves. Retrato científico de Joseph Merrick, el hombre elefante. 1889.

el pensamiento de Descartes, Johann Sigismund Elsholtz desarrolló su Antropometría basada en la idea de que “tout repose sur un fondement unique, à savoir la concordance des différentes parties du corps entre elles... , ensuite, le fait que le visage est comme un miroir, reflétant toute l’harmonie des autres membres”<sup>2</sup> Esta idea sirvió como punto de partida para la fundación de la fisiognomía como una rama de la ciencia encargada de estudiar el comportamiento de las persona a través de sus rasgos faciales y las relaciones entre el carácter y aspecto físico de los individuos. Así el rostro quedaba conectado con las pasiones y los conflictos interiores como un espejo del alma y su estado de salud.

Durante el siglo XIX surgió una auténtica obsesión por reflejar el rostro humano por medio de la fotografía. Con la implantación de

la fisiognomía se abrió al retrato científico un nuevo territorio por explorar, en el que las apariencias anormales y expresiones del rostro fueron percibidas como herramientas para diagnosticar la locura y otras enfermedades mentales. El notable éxito social de la frenología de Franz Joseph Gall empujó definitivamente estas pesquisas. Y aunque no

<sup>2</sup> Johann Sigismund Elsholtz, “Antropometría”. Citado por Elizabeth Madlener en « L’exploration physiognomonique de l’âme » en *L’âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*. P.227 (Paris : editorial Gallimard, 1994), 262.

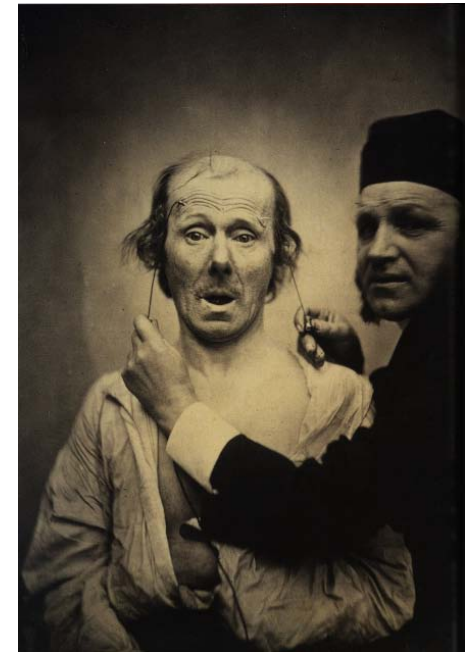
Todo se basa en un único fundamento, a saber, la concordancia de las distintas partes del cuerpo entre ellas ..., después, el hecho de que la cara sea como un espejo, reflejando todo la armonía de los otros miembros.

todos los sectores de la cultura acogieron estas ideas con entusiasmo, el interés por ellas estaba firmemente afianzado en el pensamiento de la comunidad científica y la propia sociedad decimonónica.

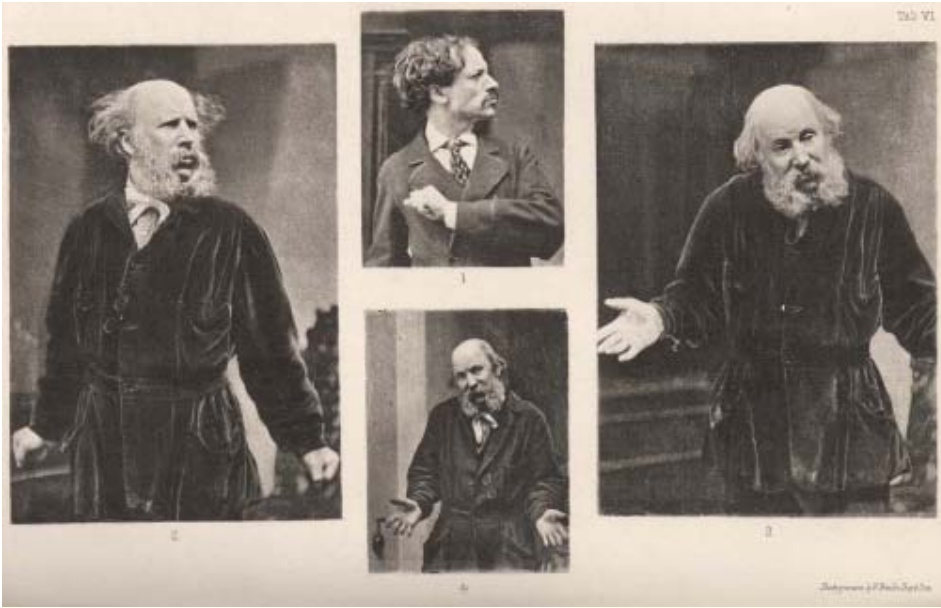
Para una auténtica comprensión del gesto y la expresión no se podía obviar la fisiología y el funcionamiento físico de los mecanismos que los desencadenan. El estudio de la musculatura facial y el carácter asociado a las expresiones hallaron en la fotografía la forma precisa de captar toda la amplia gama de posibilidades formales del rostro humano. Pero, ciertamente no bastaba con fotografiar a alguien riendo o llorando sin más, era necesario la sistematización y el rigor científico en este proceso. (Ilustración 4)

En este campo destacan los reveladores trabajos del médico Guillaume Duchenne du Boulogne en torno a la fisonomía, inspirados en los obras del filósofo y científico Johann Kaspar Lavater y los estudios sobre anatomía de la expresión del cirujano y anatomista Charles Bell, cimentando la idea de que la fotografía era “verdadera como un espejo”.

Otro insigne científico que mantuvo un vivo interés por las imágenes de Duchenne fue el padre de la teoría de la evolución de las especies Charles Darwin. Fascinado por el estudio de la expresión escribió *The expression of Emotion in Man and Animals*, que



**Ilustración 4.** Guillaume Duchenne du Boulogne. Lámina del libro *Mécanisme De La Physiognomie Humaine Ou Analyse Electro-Physiologique De L’expression Des Passions Applicable A La Pratique Des Arts Plastiques*. 1862.



**Ilustración 5.** Oscar G. Rejlander. Imágenes de *The expression of Emotion in Man and Animals*. 1872

ilustró con fotografías de Duchenne y otras que encargó al reconocido fotógrafo pictorialista Oscar G. Rejlander. Darwin, convencido del valor documental de este tipo de imágenes, escribió: “I have found photographs made by the instantaneous process the best means for observation, as allowing more deliberation.”<sup>3</sup> Y aunque Darwin no compartió por completo la teoría muscular de Duchenne mantuvo el mismo interés y confianza en la fotografía que él. (Ilustración 5)

<sup>3</sup> Charles Darwin, *The expression of the emotions in man and animals* (London, John Murray, 1872), 148, consultado el 13 de Agosto del 2006, [http://pages.britishlibrary.net/charles.darwin3/expression/expression\\_intro.htm](http://pages.britishlibrary.net/charles.darwin3/expression/expression_intro.htm)

He descubierto que las fotografías realizadas mediante el proceso instantáneo son el mejor medio para la observación, pues permiten más calma.

### Las caras de la locura

En el contexto de la medicina decimonónica, con la cámara como herramienta analítica de investigación, el estudio de las enfermedades de la mente a través del retrato recogió el testigo de la fisiognomía y se convirtió en un género descriptivo con resonancias morales. La clasificación de los diferentes estados de la mente fue asociada a sus signos externos, por lo que su registro metódico y científico se presentó como una pieza clave en la comprensión de las perturbaciones y desordenes de la psique.

Se considera que Hugh Welch Diamond fue el padre de la fotografía clínica, al sustituir los dibujos que habitualmente se empleaban para ilustrar los tratados sobre estos temas por fotografías. Siguiendo una de las corrientes de pensamiento dominantes de la época, este miembro fundador de La Royal Photographic Society de Londres, estaba convencido que la supremacía de la fotografía se debía a su propia naturaleza gnoseológica. Es decir, cada imagen producida por la cámara se trataba de un “registro perfecto y fidedigno”, pues era el medio que poseía la “Verdad” en si mismo y se constituía como “el representante de la verdad en el Arte”<sup>4</sup> y, por tanto, como la herramienta ideal de cualquier búsqueda científica. (Ilustración 6)

En los álbumes fotográficos que se conservan se aprecia siempre un mismo criterio de composición y encuadre para todas las imágenes basado en las pautas de la ilustración “sin estilo”. Encuadres frontales, fondos neutros, a menudo una simple tela colgada, plano medio o tres cuartos, otorgaban todo el protagonismo a la persona retratada. Los protagonistas de todas estas imágenes son sus pacientes del manicomio, que sirvieron tanto como modelos pasivos para los retratos como sujetos activos de sus experimentos.

La utilidad de estos atlas frenopáticos era múltiple. En primera instancia se presentaban como documentos que permitían clasificar a los afectados por algún mal mental en

<sup>4</sup> Sader L. Gilman, *The face of madness. Hugh W. Diamond and the origin of psychiatric photography* de, citadas a su vez por John Tagg en *El peso de la representación* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 104.



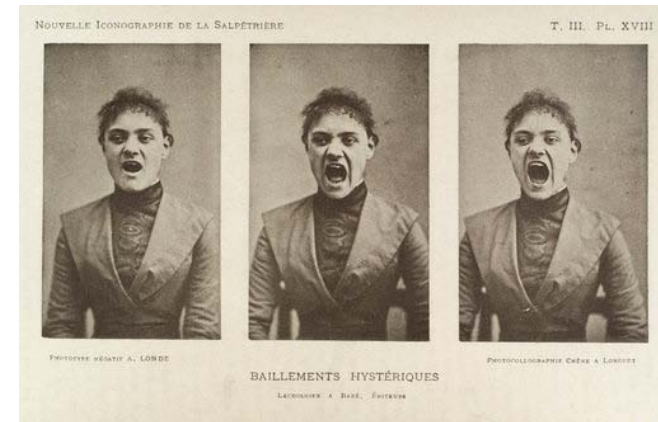
**Ilustración 6.** Hugh Welch Diamond. Mujer sentada con pájaro. C. 1855.

Tomado como base los signos externos del rostro, la gesticulación y la postura corporal, asociándolos a determinados tipos de enfermedad, catalogó las diferentes patologías en “tipos” fácilmente identificables.

Charcot tuvo una clara conciencia de la importancia del papel de la fotografía en esta empresa documental, por lo que a menudo pidió colaboración a fotógrafos o médicos expertos en fotografía como el mencionado Duchenne, los internos D. M. Bourneville y Paul Regnard, o el principal teórico de la fotografía médica de su época Albert Londe. La

diferentes tipos según su fisonomía: melancólico, paranoico etc. Además, también facilitaban a los médicos una herramienta de orientación, diagnóstico e incluso de identificación de los enfermos. Siguiendo con esta misma línea de trabajo, el proyecto más ambicioso del retrato médico decimonónico fue L'Iconographie photographique de la Salpêtrière coordinado por el Dr. Charcot desde 1862. Este influyente y reputado médico francés dio una nueva orientación a la medicina de la mente sentando las bases de una psicología visual al renovar el estudio de la patología nerviosa.

Caracterizado por una aplicación innovadora de las terapias, Charcot introdujo el empleo de la hipnosis y la imagen en un intento de visibilizar los males ocultos del alma a través del cuerpo.



**Ilustración 7.** Albert Londe. Estudios sobre la Histeria. 1893

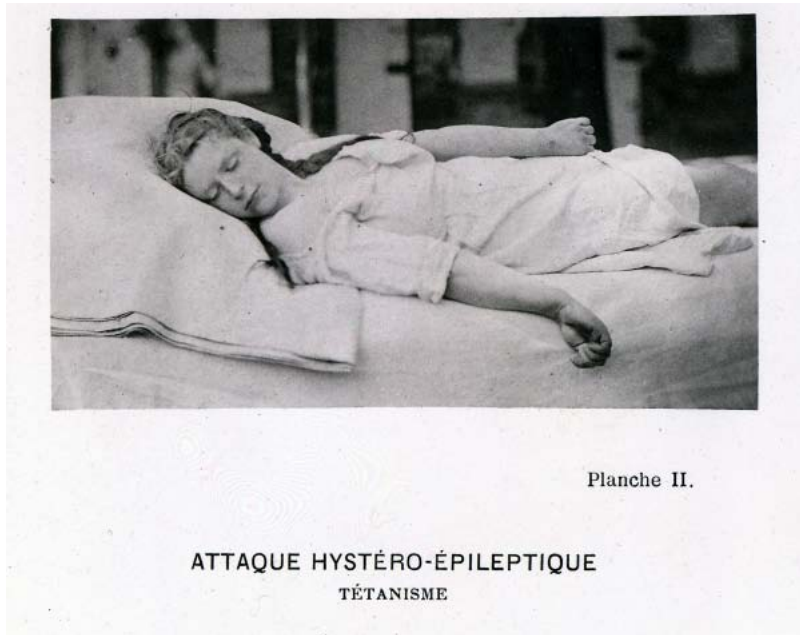
culminación de este interés por el nuevo medio fue la fundación del primer laboratorio de fotografía oficial de una entidad hospitalaria que permitió crear una abundante iconografía científica asociada al los estudios de psicología.

De entre todas las contribuciones de Charcot destaca sus trabajos sobre la histeria, que le valieron una reputación internacional. Intentando poner orden a la confusión reinante en torno a esta enfermedad, el célebre neurólogo se propuso estudiarla en profundidad por medio de la observación. Mediante métodos de Hipnosis consiguió identificar los tres estados físicos que definían sus síntomas<sup>5</sup>.

En estas investigaciones la fotografía tuvo un papel crucial, como señaló Georges Didier-Huberman en su monografía *Invention de l'hystérie*. Según este reconocido pensador, los internos de Salpêtrière identificados como personas histéricas fueron metódicamente fotografiados por el equipo de Charcot para poder suministrar estas imágenes a sus colegas escépticos como prueba visual de una forma específica de la histeria. (Ilustración 8)

<sup>5</sup> Aunque actualmente las teorías sobre la histeria de Charcot han sido ampliamente refutadas, sus contribuciones a la neurología y psicología lo sitúan entre los más renombrados médicos del siglo XIX.





**Ilustración 8.** Bourneville y Regnard. Ataque histérico –epileptico con tetanismo. De la “Iconographie photographique de la Salpêtrière. 1878.

Esta proceder se comprende mejor situado en el contexto de su época, y más concretamente en el ambiente académico del París de finales del siglo XIX, en el la teatralización de los conocimientos científicos era una forma más de divulgación de las mas novedosas teorías médicas, tal y como ilustra perfectamente el cuadro de 1887 de A. Brouillet titulado Lección clínica en la Salpêtrière en el que se ve al propio Charcot ante un nutrido grupo de alumnos y oyentes en una de sus famosas sesiones del martes en las que presentaba casos de pacientes bajo los efectos de un ataque de Histeria. (Ilustración 9)

“Charcot nunca sospechó que sus pacientes pudieran simular los síntomas que sabían que se esperaban de ellas, o que la repetición de estas crisis dramáticas frente al público hubieran podido ser maquinadas por los asistentes o por los alumnos, tras bambalinas,



**Ilustración 9.** A. Brouillet. Une leçon clinique à la Salpêtrière . 1887.

con el fin de satisfacer a su maestro”<sup>6</sup>. Pero, independientemente del valor científico de sus deducciones y la falta de vigencia de estas teorías, resulta evidente la importancia otorgada al valor documental de la fotografía y su posterior influencia en la imagen popular de los enfermos aquejados por estos males de la mente..

Y como muestra de la verdadera intención del reputado doctor basten unas significativas declaraciones pronunciadas en su defensa ante las repetidas acusaciones de inventar los síntomas de una enfermedad por él imaginada: “Sería verdaderamente asombroso que pudiera crear así enfermedades por voluntad expresa de mi capricho y de mi imaginación. Pero, en realidad, mi labor allí es únicamente la de fotógrafo; registro lo que veo”<sup>7</sup>. Y ya se sabe, la cámara no podía mentir.

<sup>6</sup> Héctor Pérez-Rincón, *El teatro de las histéricas. De cómo Charcot descubrió entre otras cosas que también había histéricos* (México: editorial Fondo de Cultura Económica, 1998),

<sup>7</sup> Citado por Georges Didi-Huberman en *La invención de la histeria, Charcot y la iconografía de la Salpêtrière*, 45, 178.



La enfermedad mental conlleva un tipo de alteridad sutil por su invisibilidad. Difícil de detectar a través de la apariencia física al permanecer oculta en el interior de la mente. Las fotografías de Charcot visualizaban esta desviación de la normalidad mediante una imagería cuidadosamente pautada que, autorizada por el prestigio de los productos de la cámara, otorgaba un estatus especial a las histéricas de la Salpêtrière. Extrañas en su propia sociedad, seres humanos de apariencia estándar que traspasaban las fronteras de la otredad al ser presas de los raptos de locura transitoria, convirtiéndose así personajes capaces de materializar con sus gestos y expresiones los estados alterados del alma.

### **Fotografía Judicial. El principio de identidad.**

Todas las características con las que hemos ido definiendo la concepción científica de la fotografía en el siglo XIX y su asociación al documento veraz, condujeron consecuentemente a que los medios policiales y judiciales se fijaran en ella como un instrumento ideal para la identificación y control de los individuos. Su facilidad para ser ejecutada y archivada alimentó la idea de crear un fichero de delincuentes -o posibles delincuentes- dispuesto a ser consultado cuando fuera necesario.

Las prácticas fotográficas de Hugh W. Diamond ya había anticipado la recopilación sistemática de personas con el fin de ser clasificadas por medio de fotografías. Como señala John Tagg, este procedimiento comenzó a extenderse a partir de los años sesenta y setenta en colegios, hospitales, cárceles y orfanatos, hasta el punto de que en algunas de estas instalaciones surgió la necesidad de un departamento fotográfico estable. El retrato sistemático de los integrantes de estas comunidades fluctuantes se convirtió en una especie de censo visual que facilitaba el control de altas y bajas y, sobre todo, de los propios sujetos fotografiados.

En este tipo de imágenes se fue conformando un estilo en el que la persona, y muy específicamente su rostro, en posición frontal o casi frontal, tomaba el máximo

protagonismo gracias a los fondos lisos y neutros, a la iluminación uniforme y difusa, y a la nitidez del enfoque dada por la profundidad de campo. A estas características se sumó la incorporación del nombre de cada individuo retratado, y un sistema de clasificación numérica en la propia fotografía que configuró un modelo de ficha o carta de identificación que fue adoptado y remodelado por Alphonse Bertillon, fundador de la fotografía judicial.

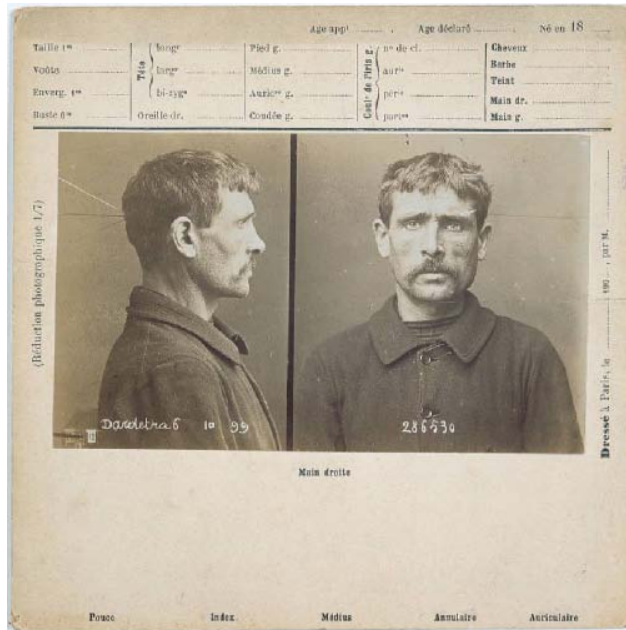
En 1872 se instauró de manera oficial el primer servicio de identificación judicial basado en la imagen, gracias al éxito que un año antes había supuesto el uso de los archivos fotográficos policiales para el reconocimiento de los implicados en la rebelión de la comuna de París. El responsable de su constitución y diseño fue el médico Alphonse Bertillon quién, inspirado en los procedimientos antropológicos, ideó una combinación de la señalética antropométrica y fotografías pensado para ser implantado como el sistema definitivo para el registro visual de individuos.

El denominado Bertillonaje “tuvo por objeto la identificación y clasificación de personas, especialmente de criminales, con dos premisas antropológicas fundamentales: las dimensiones de los huesos no cambian durante la edad adulta y son diferentes en cada persona”<sup>8</sup>. (Ilustración 10)

Mediante un minucioso sistema de medición y catalogación de las distintas partes corporales, se abría una ficha con las correspondientes medidas antropométricas de cráneo, antebrazo izquierdo, pie izquierdo, longitud del dedo medio izquierdo y color de los ojos. A estos datos les acompañaba una fotografía de frente y otra de perfil, complementada con otras tomas de detalles significativos de cada delincuente, como por ejemplo orejas, pelo, tatuajes, lunares, cicatrices, arrugas, y todo aquello que permitiera su identificación

---

8 Sánchez Vigil, Juan Miguel y Fernández Fuentes, Belén, *La fotografía como documento de identidad*. Documentación de las Ciencias de la Información, vol. 28, 192, consultado el 12 de marzo del 2012. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1222912>



**Ilustración 10.** Alphonse Bertillon. Ficha judicial de Sr. Dardetra. 1899.

de manera más precisa. Mediante este procedimiento configuró un archivo de más de 75.000 fotografías que demostró ser de gran eficacia práctica para las instituciones de control del estado.

Pero el procedimiento propuesto por Bertillon iba más allá de ser un simple retrato, convencido de la superioridad documental que otorgaba la cámara. Con la voluntad consciente de alejarse de todo compromiso estético y estilístico, claramente orientado hacia su racionalización científica, promulgó una receta en la que codificaba la pose, la iluminación, el formato y la escala de reducción con la finalidad de “producir la imagen más parecida posible. O dicho de forma más concreta: producir la imagen que sea más

fácil de reconocer, la que resulte más fácil de identificar en relación al original”<sup>9</sup>.

El éxito de este procedimiento hizo que Bertillon ampliase el abanico de usos de la cámara, clasificando sistemáticamente tipos de narices, orejas y otras facciones de la cara para facilitar su comparación, adentrándose en el terreno de la fisonomía. En su afán de veracidad inventó procedimientos para conocer el tamaño real de un objeto y, en general para hacer de la fotografía una herramienta de reconocimiento más precisa y fiable. (Ilustración 11)

En todas estas prácticas el medio fotográfico se ponía al servicio de la ciencia y el estado, asentando de manera definitiva ante la sociedad su estatus como documento visual veraz incapaz de mentir. “La photographie s’est arrogé un pouvoir scientifique en prétendant apporter la preuve –au-delà de la similitude- de l’identité entre plusieurs éléments anatomiques qui conclut à une identité individuelle”<sup>10</sup>. En consecuencia, sus imágenes accedían a un nuevo nivel de autoridad que las dotaba de una mayor capacidad para configurar el imaginario colectivo de occidente.

Un caso particularmente interesante desde la perspectiva de la otredad es el del médico y criminólogo italiano Cesare Lombroso, fundador de la antropología criminal e integrante junto con Enrico Ferri y Raffaele Garofalo de la Scuola Positiva Italiana. En su “Tratado Antropológico Experimental del Hombre Delincuente”, publicado en 1876, dedujo mediante el método inductivo y empírico, basado en la observación, que los criminales con delitos graves tenían en común una serie de taras genéticas que se manifestaban físicamente en la anatomía y, de manera más concreta, en los rasgos que define el rostro.

<sup>9</sup> Alphonse Bertillon, “La fotografía judicial”. En la recopilación de textos de Juan Naranjo *Fotografía antropológica y colonialismo (1845-2006)* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 105.

<sup>10</sup> Michel Frizot (cor.), *Nouvelle histoire de la photographie* (Paris: Editions Adam Biro. Bordas, 1994), 263 La fotografía asume un poder científico pretendiendo aportar la prueba – más allá de la semejanza- de la identidad entre varios elementos anatómicos que concluye con una identidad individual



**Ilustración 11.** Alphonse Bertillon. Cuadro sinóptico de clasificación narices y orejas. C. 1903.

El enfoque antropológico propuesto por Lombroso partía del hecho de que la criminalidad era resultante de tendencias biológicas innatas. Así pues, el “Homo delinquens”, en la mayoría de los casos, era una individuo hipoevolucionado, un ser atávico producto de la regresión a etapas primitivas que conservaba algunos de los rasgos característicos de los antiguos humanos: mentón prominente, ojos huidizos y o achinados, cabello grueso y tupido, frente estrecha, orejas de soplillo, pómulos salientes, labios delgados, nariz aguileña, mirada fija, poca barba, asimetría facial, tatuajes en la piel y otras particularidades especiales como estrabismo, párpados caídos o aspecto femenino en los hombres y masculino en las mujeres.

Para entrar dentro de un tipo de criminal específico, un individuo debía poseer al menos cuatro de los denominados “stigmata degenerationis”. Más aún, cada delito en particular estaba ligado a algunas de estas anomalías morfológicas, como la nariz aguileña a los ladrones, los arcos superciliares salientes con los violadores y el dedo gordo del pie más separado con las prostitutas. En

general, se tratarían de facciones que los seres humanos normales, más evolucionados, tendrían ya superadas. Residuos hereditarios que se constituían como signos distintivos de los delincuentes, según estudios estadísticos del propio Lombroso que, a pesar de no satisfacer los criterios científicos de la época, le permitió sentar las bases de su teoría pretendidamente objetiva en la que no se excluía ninguna clase de criminal

Se trataría así de una materialización de la maldad, visibilizada en determinadas fisionomías, fruto de un patrimonio genético de naturaleza animal. En este sentido, el criminal representaría un retroceso evolutivo que irrumpe en la sociedad moderna como un elemento transgresor y demoniaco. En términos de Lombroso, una especie de hombre salvaje en tierra civilizada; una minoría bárbara que se asemejaba sospechosamente a las descripciones de indígenas de diferentes razas. En suma, un extraño diferente y peligroso potencial propagador del caos. Como señala Peter Strasser a propósito de esta tema “Dans l’univers des formations mythiques, le mal est en général l’étranger, l’autre, celui que n’est pas moi”<sup>11</sup>.

Para ilustrar sus teorías y confirmar estas hipótesis, Lombroso estudió cientos de cráneos de criminales, pero consciente de las limitaciones de este proceder, y convencido de la rostro es el espejo del alma, encargó una serie de retratos siguiendo las pautas establecidas por Bertillon para asegurarse una tipificación de carácter científico dentro del estándar judicial. Con estas imágenes y otras recopiladas de distintas fuentes, entre las que se incluían dibujos, creó atlas con tipos de delincuentes para ilustrar sus argumentos por medio de comparaciones entre los distintos sujetos, persuadido de la capacidad de la cámara para proporcionar una descripción aséptica del individuo. Las fotografías tenían básicamente un mismo encuadre de plano medio corto, con la cabeza como protagonista y estaban ordenadas en una retícula numerada que facilitaba la comparación de los rasgos comunes. Con la misma filosofía Lombroso realizaba moldes de la cara de los convictos

<sup>11</sup> Peter Strasser, « Cesare Lombroso: l’homme délinquant ou la bête sauvage au naturel ». *En L’âme au corps*, 356. En el universo de las formaciones míticas, el mal es en general el extranjero, el otro, aquel que no soy yo.



para conservar una huella fidedigna de su aspecto. (Ilustración 12 y 13)

En sus obras, el criminólogo italiano otorgó una gran importancia estas representaciones cuyas imágenes fueron empleadas para facilitar una mejor identificación de los criminales. En más de una ocasión los acusados fueron condenados a causa del peso de los argumentos Lombrosianos, debido en parte a la extraordinaria difusión mundial de la que fueron objeto en su época.

En la actualidad algunas de las ideas de Lombroso todavía permanecen presentes en la teoría criminológica. No obstante, aquellas que se refieren a la relación entre el aspecto físico y la delincuencia han sido rebatidas, quedando completamente desfasadas. Sin embargo, y curiosamente, los arquetipos que en ellas se describían han permanecido en la cultura popular, particularmente en la literatura popular, el cómic y en los productos audiovisuales, cuyos malvados profesionales suelen ajustarse a los rasgos descritos por Lombroso, creando así una iconografía en el que el “otro” criminal es reconocible de un golpe de vista, perpetuando arquetipos obsoletos pero tremendamente potentes visualmente.

De esta manera los trabajos de Lombroso y Charcot consolidaron una de las principales características que definieron el particular estatus de lo fotográfico a finales del siglo XIX. A este respecto, Natalia Brizuela afirma: “La fotografía les permitía a estos científicos una serie de operaciones: por un lado, exhibir aquello que sólo ellos veían, justificando así sus hallazgos; por otro, observar, en esas fotografías, detalles de aquellos cuerpos enfermos, detalles que la óptica técnica podía mostrarles y que incluso a sus ojos -tan adiestrados para ver- se les escapaban, para entonces poder así diagnosticarlos, clasificarlos y eventualmente proponer curas para ellos”<sup>12</sup>.

12 Natalia Brizuela, “Estado y positivismo en el XIX, o los desertores sociales en la narrativa de Diamela Eltit”, *Casa de las Américas*: enero-marzo de (2003), consultado el 17 de Mayo del 2012, <http://www.lettras.s5.com/eltitcuba0808034.htm>

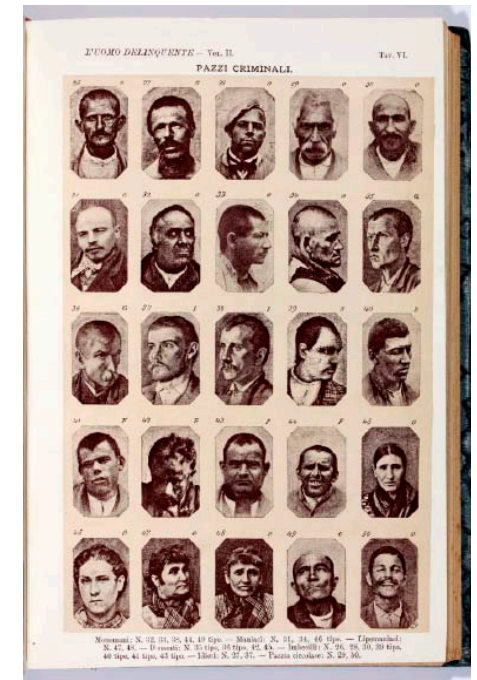
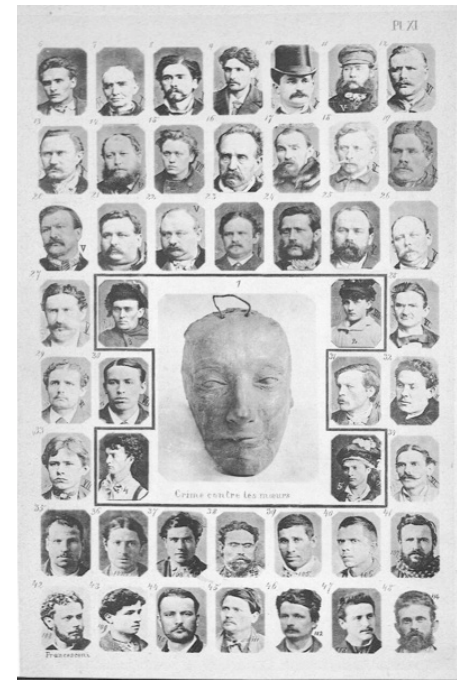


Ilustración 12 y 13. Cesare Lombroso. Páginas del Atlas de l'homme criminel. 1887

En la misma línea de trabajo los antropólogos adoptaron la fotografía en un afán de capturar mediante sus placas una imagen capaz de definir al ser humano en toda su extensión.

### La fotografía antropológica

El concepto de identidad al servicio de la descripción del otro, arriba mencionado, se constituyó como la piedra angular del denominado retrato etnográfico o antropológico. Como señala Cristian Jure “la antropología en su desarrollo histórico fue constituyéndose



como ciencia particular elaborando explicaciones de la “otredad cultural” a partir de la constitución de una imagen, de un modelo de quienes consideraba objetos de su estudio”<sup>13</sup>.

La importancia otorgada a la representación rápida, precisa y fiable del cuerpo humano hizo de esta disciplina uno de los campos de acción más productivos de la fotografía científica del siglo XIX. Un considerable número de fotógrafos profesionales y amateurs realizaron una ingente producción que sólo recientemente ha empezado a salir a la luz. Esta gran profusión de imágenes se debió en gran medida a la excelente adecuación del nuevo medio a las necesidades de la incipiente ciencia, pero también gracias a la pronta adopción de la misma por parte de antropólogos y etnólogos, que vieron en ella las cualidades necesarias para la documentación de sus observaciones.

Por otro lado, tampoco hay que olvidar el valor comercial de estas imágenes, que promovieron un prolífico negocio fotográfico dada su popularidad entre la burguesía de occidente que, ávida de exotismo e imbuida por el espíritu romántico del gusto por lo lejano e insólito, las coleccionaba en álbumes de curiosidades. La vida y la apariencia de estos seres humanos, habitantes de recónditos y misteriosos lugares, cobró un enorme interés a raíz del renovado proceso de colonización iniciado durante el siglo XIX por las principales potencias europeas.

La antropología decimonónica discurrió paralela a este nuevo período de expansión colonial de carácter capitalista e imperialista, marcando de manera indeleble el uso de la fotografía y su estatus cognoscitivo. Desde que Daguerre y Talbot la entregaron a la sociedad, la cámara se convirtió en un accesorio imprescindible para cualquier tipo de viaje y expedición científica o militar. Por aquel entonces, los estudios etnográficos y antropológicos<sup>14</sup> vivían los primeros e incipientes pasos en un proceso de consolidación

---

13 Jure, Cristian. *La construcción de la alteridad a través de las imágenes* (2000), consultado el 12 de abril del 2012, [http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Cristian\\_Jure.htm](http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Cristian_Jure.htm)

14 Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española la antropología se define como la ciencia

del valor científico de sus investigaciones y métodos de trabajo.

Como señala el historiador Juan Naranjo en su libro *Fotografía antropológica y colonialismo*, a principios del siglo esta ciencia del hombre era básicamente una antropología física, que tenía sus raíces en la medicina y basaba sus deducciones en la apariencia superficial de las personas, asociando el estudio del hombre al estudio de su cuerpo, en una labor de recopilación, catalogación y comparación inspirada en las ciencias naturales.

Ante la enorme dificultad de traer a los individuos que se quería examinar, la opción más lógica fue reemplazarlos mediante representaciones de la mayor exactitud posible, característica que satisfacían únicamente el molde directo y la fotografía. Tal y como apuntó P. J. Jehel, el inconveniente de la primera estribaba en la complejidad del proceso de la ejecución de los moldes. La segunda, en cambio resultaba comparativamente mucho más fácil, ofreciendo así un servicio insustituible al etnólogo. (Ilustración 14)

Otra ventaja incomparable del invento de Daguerre, en términos del profesor de anatomía e historia natural Etienne-Renaud-Agustin Serres, era que ya no sería imprescindible emprender largos y fatigosos viajes, pues las imágenes de los diferentes tipos humanos irían hacia los antropólogos materializadas en fotografías. El inconveniente de tan espléndida perspectiva era que el incipiente método todavía adolecía de un procedimiento de trabajo suficientemente estricto para adecuarse a un estudio con pretensiones científicas, amen de resultar técnicamente limitado para el fin pretendido.

Habitualmente, durante casi todo el siglo XIX, la labor propiamente etnográfica de la recogida de información en el lugar de origen era realizado por militares, misioneros, exploradores o cónsules, sin formación específica en la disciplina. El material por ellos

---

que trata del hombre, física y moralmente considerado, y la etnografía como la ciencia que estudia las razas y los pueblos en todos los aspectos y relaciones. Habitualmente se asocia la primera a una investigación de gabinete y la segunda con el trabajo de campo.



**Ilustración 14.** E. Thiesson. Mujer nativa de Sofala (Mozambique), de 30 años de edad con el pelo blanco. Daguerrotipo, 1845.

aportado era posteriormente analizado por antropólogos teóricos, que frecuentemente vivían en las grandes metrópolis de Europa, por lo que su conocimiento directo de las razas estudiadas se limitaba frecuentemente a los nativos que viajaban a las grandes capitales para ser expuestos y estudiados, y a los datos aportados por estos etnólogos amateurs. Bajo este panorama, la fotografía adquirió un valor sobredimensionado por el especial idiosincrasia de su información. (Ilustración 15)

Por estas razones, pesar de la gran cantidad de fotografías de carácter antropológico que circulaban en Europa desde mediados del siglo, los científicos percibieron una falta de rigor en el proceso de la toma, pues muchas de estas imágenes habían sido creadas con fines puramente

comerciales, y otras por personas sin la suficiente preparación, por lo que adolecían del método necesario para realizar un estudio de valor científico.

Con frecuencia estos pioneros recurrían al estereotipo o idealización romántica del salvaje, dando una imagen falsa de la auténtica realidad social y cultural de los pueblos estudiados. Era normal la puesta en escena marcada por las influencias del orientalismo o los tópicos del África negra. En 1869 el biólogo Thomas Henry Huxley escribió al respecto: “Existe ya un gran número de fotografías etnológicas, pero carecen de valor debido a que

no han sido tomadas de acuerdo con un plan bien ideado y tipificado. El resultado es que rara vez son mesurables o comparables unas de otras, y que no puede obtenerse de ellas la información precisa referida a las proporciones y configuración del cuerpo, que es lo único que tiene verdadero interés para un etnólogo”<sup>15</sup>

Sin embargo, otros muchos antropólogos parecían no percibir estos inconvenientes, convencidos que el propio instrumento era de por sí un método científico y poseía un valor ontológico incuestionable. El mismo Serres opinaba: “C’est cette réalité toute nue et sans art que nous fournit le daguerréotype, ce qui donne aux figures obtenues par ce moyen une certitude que nul autre ne saurait remplacer”<sup>16</sup>.

Además, dado que básicamente buscaban una descripción de la apariencia física, la información suministrada se antojaba suficiente, en coherencia con el valor que



**Ilustración 15.** Maurice Bucquet. Negros de África en el jardín de aclimatación de París. 1892.

15 Huxley, Thomas Henry. “Carta a lod Granville” en *Fotografía antropológica y colonialismo*, 47

16 Etienne Serres, “Rapport de la Commission de l’Académie des Sciences pour l’expédition scientifique en Amérique du Sud menée par Emile Deville”, en *La Lumière* del 7 de agosto de 1852, en *Photographie et anthropologie en France au XIXe siècle*, 1994-1995, 130, consultado el 25 de julio del 2006, [www.a-m-e-r.com/.../dea/photo\\_anth19e.pdf](http://www.a-m-e-r.com/.../dea/photo_anth19e.pdf)

Es esta realidad completamente desnuda y sin arte que proporcionamos el daguerrotipo, lo que da a las figuras obtenidas por este medio una certeza a que ningún otro (medio) podría sustituir.

les otorgaban los sabios en sus trabajos de divulgación. De hecho, estas imágenes eran presentadas ante la sociedad por los propios investigadores como pruebas incontestables de una realidad sin distorsiones.

Para evitar estos problemas, Los viajeros, exploradores, médicos y militares que realizaban el papel de etnógrafos ocasionales, a menudo se pasaban por la sede de la sociedad antropológica para recibir instrucciones sobre el modo más adecuado de tomar las fotografías y hacer mediciones, estimulados por la exigencia de convertirse en “ojos de la ciencia”. No obstante, a la hora de la verdad el seguimiento de estas indicaciones era poco estricto y los indígenas no siempre facilitaban el proceso de investigación.

A este problema arriba comentado, se le vino a sumar la rápida europeización de las nuevas culturas colonizadas, con la consecuente desaparición de sus costumbres ancestrales, e incluso de la propia raza, lo que urgió a los investigadores a una priorización de su estudio. La antropología se erigió en preservadora de la pureza de las razas, y la fotografía como el instrumento para registrar esas diferencias que las hacían heterogéneas.

En las últimas décadas del siglo XIX la antropología evolucionó hacia un modelo científico en el que se unificaron las labores del etnógrafo y el antropólogo, facilitando así un mayor rigor en la recogida de datos. La operación fotográfica fue asumida por los propios antropólogos, y apareció la figura del etnógrafo-fotógrafo capacitado para realizar la tomas con un criterio científico. Una de las consecuencias de este proceso fue la sistematización y adaptación de la fotografía a las necesidades particulares de la etnografía.

Ya en 1841, la sociedad etnológica de Paris propuso el empleo del doble punto de vista de frente y perfil para poder obtener una información adecuada sobre el volumen del cuerpo fotografiado (Ilustración 16). Con la introducción del concepto de “tipo” propuesto por Adolphe Quételet, y la búsqueda de un individuo promedio ideal que incorporaba la estadística el estudio de lo social, los antropólogos encontraron una herramienta de

trabajo que dotaba de mayor rigor científico a sus estudios. Estas necesidades indujeron a la captura de un mayor número de retratos etnográficos, aumentando todavía más su producción.

La irrupción de la antropometría en los estudios antropológicos de la mano del Paul Broca, miembro fundador fundador de la Sociedad Antropológica de Paris, y su conjunción con el método estadístico de Quételet, hicieron que la fotografía etnográfica adoptase renovados métodos de trabajo. Con este nuevo paradigma, la exigencia de establecer un sistema que facilitase la toma de medidas en las fotografías, provocó la introducción de una escala de referencia en la propia escena: fondos cuadrículado, señales métricas para calcular proporciones, armazones de madera reglados, ampliaron las prestaciones de cada imagen desde un punto de vista científico, pero dificultando la ya ardua labor de los esforzados etnólogos.

Lo cierto es que estos métodos de salón no siempre se mostraron prácticos al a hora de ser aplicados en el transcurso de la las expediciones científicas, muy especialmente las largas y pesadas mediciones antropométricas, por lo que la fotografía vio reforzado su papel documental. Sin embargo, el proceso fotográfico también tenía sus inconvenientes pues no siempre era fácil convencer a los pueblos de razas primitivas que se negaban insistentemente a ser fotografiados.

A estos obstáculos hubo que añadir las limitaciones técnicas del proceso, que, pese a los rápidos progresos de los materiales fotosensibles, todavía no habían podido resolver la representación del color, causando con ello un severo impedimento para la consecución de una descripción perfecta de la piel y sus sutiles matices cromáticos.

Paradójicamente, esta limitación provocó que en ciertos casos los etnólogos alterasen la apariencia física de la persona en un intento de que la realidad se ajustase a la reproducción fotográfica. Por ejemplo E. Trutat<sup>17</sup> aconsejaba empolvar un cabello rubio para que se

17 Eugène Trutat, *La photographie appliquée à l'histoire naturelle* (Paris, Gauthier-Villars, 1884), 20-21.



**Ilustración 16.** Philippe Potteau. Kawasaki. Médico de 1re clase de la embajada japonesa. Nacido en Yedo, Japón, 1862.

viera realmente claro, manipulación que contrastaba incongruentemente con la búsqueda de realismo y veracidad característica del uso de la cámara. Tan fuerte era el poder de la credibilidad fotográfica que era preferible una realidad alterada a una representación inadecuada.

A pesar de estos esfuerzos por conseguir imágenes imparciales y neutrales, de carácter científico, la mirada del antropólogo a menudo estaba inevitablemente sesgada por su origen cultural, marcada indeleblemente por una educación de mentalidad europeísta. Como afirma Edward Said “la antropología es, ante todo, una disciplina que ha sido constituida y construida históricamente, desde su mismo origen, a través de un encuentro

etnográfico entre un observador europeo soberano y un nativo no-europeo que ocupaba, por así decir, un estatus menor y un lugar distanciado. (Said, 1996; 34-35)

En consecuencia, una gran mayoría de los retratos antropológicos de esa época mostraban una imagen del “otro” representado condicionada por las ideas preconcebidas de su autor. Como señala Theresa Harlan al hablar de la invasión de Norteamérica por los pueblos europeos, “la fotografía estaba al servicio de las ideologías y representaciones expansionistas de la frontera, que retrataban a los pueblos indígenas como feroces salvajes indignos de una sociedad cristiana blanca, o como pueblos moribundos incapaces de comprender el mundo “mejor” de esa sociedad”<sup>18</sup> (Ilustración 17)

Otro ejemplo de esta visión mediatizada de la alteridad lo constituyen las exhibiciones de carácter etnológico o etnográfico de vocación pseudocientífica o, más frecuentemente, lúdico-comercial que abundaron en las principales capitales de Europa y los Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Iniciadas como un espectáculo de gran éxito comercial heredero de los “Freak shows” arriba mencionados, fueron posteriormente englobadas en exposiciones universales o internacionales, diseñadas para publicitar el potencial económico, tecnológico y cultural de del país que las organizaba.

Estas muestras presentaban ante los ávidos ojos del espectador decimonónico grupos de seres humanos procedentes de remotas colonias con una intención supuestamente científica. Sin embargo, exhibidos como animales salvajes, el carácter de espectáculo circense propio de estas representaciones resultaba claro y patente, con la consiguiente degradación de los individuos allí presentados. De hecho era frecuente que dichas muestras fueran celebradas en circos o incluso en parques zoológicos, como el conocido “Jardin d’acclimatation” de París, poniendo de manifiesto “que para la sociedad del momento

<sup>18</sup> Theresa Harlan, “Ajuste de enfoque para una presencia indígena”, en *Fotografía antropológica y colonialismo (1845-2006)*, 231.





**Ilustración 17.** Edward S. Curtis. Boda kwakiutl con la teatralización de la ceremonia del potlatch, décadas después de su prohibición por considerarla anti cristiana. 1914.

ambas comunidades de seres vivos participan de una casi idéntica esencia animal”<sup>19</sup>.

En el último tercio del ochocientos estos espectáculos aumentaron su frecuencia, expandiéndose por todas las grandes capitales europeas, llegando incluso a sus provincias en ferias regionales gracias al creciente interés del público. “C’est alors par millions que les Français (y otros pueblos), de 1877 au début des années 30, vont à la rencontre de l’Autre. Un « autre » mis en scène et en cage. Qu’il soit peuple « étrange » venu de tous les coins du monde ou indigène de l’Empire, il constitue, pour la grande majorité des

<sup>19</sup> Juan Miguel Sánchez Vigil, y Belén Fernández Fuentes. *La fotografía como documento de identidad*, consultado el 12 de marzo del 2012 <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1222912>

métropolitains, le premier contact avec l’altérité. L’impact social de ces spectacles dans la construction de l’image de l’Autre est immense. D’autant qu’ils se combinent alors avec une propagande coloniale omniprésente (par l’image et par le texte) qui imprègne profondément l’imaginaire des Français”<sup>20</sup>. (Ilustración 18)

Este enorme interés de los ciudadanos europeos por los lugares exóticos, y particularmente por sus habitantes, transcurrió paralelo al la construcción del discurso racista propio de las políticas imperialistas decimonónicas basadas en una jerarquización de las razas humanas. La naciente ciencia moderna, con los antropólogos al a cabeza, contribuyó enormemente a sentar las bases de este discurso intolerante y segregacionista, intentando demostrar la superioridad moral y cultural de la raza blanca. Detrás de este afán se encuentra una imperante necesidad nacional de posicionarse en el nuevo mundo surgido tras la revolución industrial. “Certes, la construction de l’identité de toute civilisation se bâtit toujours sur des représentations de l’autre qui permettent - par effet de miroir - d’élaborer une autoreprésentation, de se situer dans le monde”<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Bancel, N., Blanchard, P. y Lemarie, S. *Ces zoos humains de la République coioniale. Des exhibitions racistes qui fascinaient les européens*. Le Monde Diplomatique agosto 2000 16-17, consultado el 23 de mayo del 2012 <http://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/14145>

Fue entonces cuando los franceses por millones (y otros pueblos) desde 1877 al inicio de los años 30, van al encuentro con el Otro. Un "otro", escenificado y enjaulado. Que sea pueblo "extranjero" venido de todos los rincones del mundo o nativo del Imperio, es, para la gran mayoría del área metropolitana, el primer contacto con la alteridad. El impacto social de estos espectáculos en la construcción de la imagen del Otro es inmensa. Sobre todo cuando se combinan con una propaganda colonial omnipresente (mediante la imagen y el texto) que penetra profundamente el imaginario francés..

<sup>21</sup> Bancel, N., Blanchard, P. y Lemarie, S. *Ces zoos humains de la République coioniale*.

Ciertamente, la construcción de la identidad de cualquier civilización se edifica siempre sobre las representaciones del otro que permiten - por el efecto espejo- desarrollar un auto-representación, situarse

La fotografía antropológica participó de esta misma filosofía, ya que la necesidad de dominar al otro para confirmar la propia superioridad pasaba por controlar su representación, y los hijos del daguerrotipo eran las imágenes más avanzadas del momento; las más exactas, las más precisas, las más imparciales; aquellas que tenían un certificado de validez científica de indudable valor heurístico. Al igual que en los “zoos humanos” toda la vasta producción fotográfica de etnólogos y antropólogos, salvo honrosas excepciones, se esforzó por mostrar a los indígenas como seres inferiores, casi animales, vestigios de una fase evolutiva anterior, sumisos ante la supremacía de sus conquistadores. En suma, salvajes que vivían como salvajes, se comportaban como salvajes y pensaban como salvajes.

Toda la prensa gráfica de la época, desde los semanarios populares a las revistas de divulgación científica, se hizo eco de estas fotografías a raíz del interés suscitado por el proceso de colonización. En el imaginario del ciudadano europeo medio quedó claramente visualizada la diferencia existentes entre ellos mismos, pertenecientes a la raza civilizada, y los aborígenes extranjeros, pertenecientes a las razas inferiores. (Ilustración19)

A pesar de los éxitos, a finales del siglo XIX y principios del XX, el interés de los antropólogos por la fotografía se fue disipando progresivamente a causa de una pérdida de confianza en la misma. Ciertamente, los resultados obtenidos hasta el momento no habían sido capaces de mostrar esa imagen, más conceptual que real, del individuo “tipo” universal al que aspiraban. Más bien al contrario, la multitud de detalles absolutamente personales de cada humano representado conducían a una idea de un ser particular, único e intransferible, que no se ajustaba a su búsqueda teórica.

Otro factor determinante de este cambio fue el creciente desencanto ante las restricciones técnicas del material fotosensible cuyas soluciones tardaban demasiado en llegar. También hay que considerar las evidentes dificultades para aplicar las estrictas normativas impuestas por la Sociedad Antropológica de Paris, cuyo abandono gradual

en el mundo.



**Ilustración18.** Poblado somalí. Zoo humano en el “Jardín d’acclimatation de Paris, 1895.

derivó hacia una antropología de la observación más participativa y vivencial, en la que la calidad de experiencia directa del investigador devino un valor fundamental.

Bajo este nuevo marco conceptual los antropólogos siguieron empleando la fotografía como una herramienta de documentación. Y a pesar de estos profundos cambios en los métodos de trabajo, el sentimiento dominante entre los profesionales de esta ciencia social siguió siendo el mismo: la fotografía como una evidencia incontestable que permitía ver más allá de nuestros ojos desnudos. Como recalca Jehel al respecto: “Il (soulignait) enfin le caractère “ fugace ” et “ insaisissable ” de l’objet d’étude des anthropologues, du fait que certains détails significatifs sont à peine perceptibles à l’œil, mais aussi la rapidité d’observation que la photographie (est) capable d’appréhender”.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Pierre-Jérôme Jehel, *Photographie et anthropologie en France au XIXe siècle*, 64, 1995, consultado el 8 de



**Ilustración 19.** Los Gallas en el jardín zoológico de aclimatación. 1877

Ciertamente, esta visión intolerante de la otredad fue cediendo terreno a una mayor comprensión de los pueblos indígenas, transformando progresivamente al mentalidad occidental a lo largo del siglo XX. Sin embargo la inquietud delante de la alteridad no es fácilmente superable -como muestra el auge actual de partidos políticos xenófobos- poniendo de manifiesto el miedo atávico hacia el extraño, combatido con una racionalización de un racismo que estigmatiza al otro, dejando patente que este complejo de superioridad formulado y razonado por los antropólogos positivistas decimonónicos permanece peligrosamente latente en el inconsciente colectivo europeo.

Agosto del 2006, [http://www.a-m-e-r.com/Recherches/dea/photo\\_anth19e.pdf](http://www.a-m-e-r.com/Recherches/dea/photo_anth19e.pdf)

Destaca por fin el carácter “fugaz” e “imperceptible” del objeto de estudio de los antropólogos, debido a que algunos detalles significativos son apenas perceptibles para el ojo pero también la rapidez de observación, que la fotografía es capaz de aprehender. (traducción del autor)

## Conclusión

Así pues, queda patente que durante el periplo histórico que transcurre desde la invención de la fotografía hasta los inicios del siglo XX, la particular carga cognoscitiva conquistada por la fotografía en su contacto con la ciencia de espíritu positivista le otorgó un estatus dominante entre los demás sistemas de representación visual. Los productos de la cámara se convirtieron en sinónimos de imparcialidad, rigor y fidelidad a lo real. Avalados por esta prebenda, los retratos científicos practicados en el campo de la medicina y la antropología física modificaron de forma permanente el imaginario colectivo de la alteridad, construyendo una particular iconografía del otro cuya fuerza visual ha perdurado en la cultura popular hasta nuestros días.

Por otro lado, a pesar de los evidentes avances en el terreno de la integración social, el enfermo, el loco, el marginado, el extranjero; o simplemente el feo, el raro, el extraño; aquel cuya apariencia no se ajusta a los cánones visuales marcados por los documentos fotográficos que han definido la identidad visual del ciudadano medio occidental, tiene marcado el estigma de la alteridad asociado a una connotación negativa que es necesario superar definitivamente.

\*\*\*



## Bibliografía

- Bancel, N., Blanchard, P. y Lemarie, S. «Ces zoos humains de la République coioniale. Des exhibitions racistes qui fascinaient les européens». *Le Monde Diplomatique* agosto 2000 16-17, consultado el 23 de mayo del 2012, <http://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/14145>
- Bertillon, Alphonse «La fotografía judicial». En la recopilación de textos de Juan Naranjo *Fotografía antropológica y colonialismo* (1845-2006). Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Brizuela, Natalia. «Estado y positivismo en el XIX, o los desertores sociales en la narrativa de Diamela Eltit», *Casa de las Américas*: enero-marzo de (2003), consultado el 17 de Mayo del 2012, <http://www.letras.s5.com/eltitcuba0808034.htm>
- Darwin, Charles. *The expression of the emotions in man and animals*. London, John Murray, 1872, consultado el 13 de Agosto del 2006, [http://pages.britishlibrary.net/charles.darwin3/expression/expression\\_intro.htm](http://pages.britishlibrary.net/charles.darwin3/expression/expression_intro.htm).
- Diamond, Hug Welch-. Carta dirigida a W. H. Fox Talbot, 1852, consultado el 13 de Agosto del 2006, <http://www.foxtalbot.arts.gla.ac.uk/corresp/06634.asp?target=3>.
- Diamond, Hug Welch. *On the Application of Photography to the Physiognomy and Mental Phenomena of Insanity*. Publicado en *The Photographic Journal*, edición de Julio. De 1865.
- Didi-Huberman, Georges. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra Editorial, 2007
- Elsholtz, Johann Sigismund. “Antropometría”. Citado por Elizabeth Madlener en *L'exploration physiognomonique de l'âme*. En *L'âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*. P.227. Paris : editorial Gallimard, 1994.
- Frizot, Michel (cor.). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Editions Adam Biro. Bordas, 1994.
- Gunthert, André. «La rétine du savant». *La fonction heuristique de la photographie*. Études photographiques, nº 7 (2000) : 28-48.
- Harlan, Theresa. “Ajuste de enfoque para una presencia indígena”, en *Fotografía antropológica y colonialismo* (1845-2006).
- Huxley, Thomas Henry. “Carta a lod Granville” en *Fotografía antropológica y colonialismo*
- Jehel, Pierre-Jérôme. *Photographie et anthropologie en France au XIXe siècle*, 1995, consultado el 8 de Agosto del 2006, [http://www.a-m-e-r.com/Recherches/dea/photo\\_anth19e.pdf](http://www.a-m-e-r.com/Recherches/dea/photo_anth19e.pdf)
- Jure, Cristian. *La construcción de la alteridad a través de las imágenes*, 2000, consultado el 12 de abril del 2012, [http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Cristian\\_Jure.htm](http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Cristian_Jure.htm)
- Montméja, Aimé de. “Clinique photographique de l'Hôpital Saint-Louis”. en *Photo*



*Illustrated Medical Literature*, consultado el 11 de Agosto del 2005,

<http://www.artandmedicine.com/Index.html>

-Pérez-Rincón, Héctor. *El teatro de las histéricas. De cómo Charcot descubrió entre otras cosas que también había histéricos*. México: editorial Fondo de Cultura Económica, 1998.

-Said, Edward. “Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología”, en *Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el saber académico*, Tomo I. González Stephan, Beatriz ed. (Caracas: Nueva Sociedad, 1996)

Sánchez Vigil, Juan Miguel y Fernandez Fuentes, Belén. *La fotografía como documento de identidad. Documentación de las Ciencias de la Información*, vol, 28, consultado el 12 de marzo del 2012

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1222912>

-Serres, Etienne. “Rapport de la Commission de l’Académie des Sciences pour l’expédition scientifique en Amérique du Sud menée par Emile Deville”, en *La Lumière del 7 de agosto de 1852*. En *Photographie et anthropologie en France au XIXe siècle, 1994-1995*. Consultado el 25 de julio del 2006,

[www.a-m-e-r.com/.../dea/photo\\_anth19e.pdf](http://www.a-m-e-r.com/.../dea/photo_anth19e.pdf)

Strasser, Peter. « Cesare Lombroso: l’homme délinquant ou la bête sauvage au naturel ». En *L’âme au corps*.

-Tagg, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.