

Vol. 7, No. 1, Fall 2009, 119-145

www.ncsu.edu/project/acontracorriente

Fotografía y teratología en América Latina
Una aproximación a la imagen del monstruo en la
retratística de estudio del siglo XIX¹

Andrea Cuarterolo

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano
(UBA)/CONICET

Introducción

Para la mayoría de los países latinoamericanos, el siglo XIX fue el siglo de su emancipación política y de su constitución en estados nacionales. En este período ya no sería tan decisivo el uso de las armas, como el afianzamiento de las ideas de la Ilustración y de los valores de civilización y progreso sostenidos por los nuevos detentadores del poder: los burgueses. Esto significó, entre otras cosas, “constituir el cuerpo de la nación vinculado a los diferentes grupos sociales y étnicos en un ‘proyecto’ de construcción de la identidad: dar consistencia, en suma, al recién adquirido gentilicio nacional, una noción generalizada e inclusiva, independientemente de las enormes diferencias y, en consecuencia, contradicciones existentes entre sus elementos constitutivos en lo económico-social, político y cultural” (Navarrete 11).

¹ Una versión previa de este artículo fue publicada en Barrancos, Dora et al. (comps.), *Criaturas y saberes de lo monstruoso*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2008.

La fotografía, asociada en este período casi exclusivamente a la práctica retratística, cumplió un rol fundamental en el proceso de homogeneización social, construyendo la imagen de un “ciudadano domesticado, previsible y, en consecuencia, indiferenciado; pero, sin duda alguna, conciente individualmente de formar parte de la élite social” (Navarrete 14).

El retrato en el siglo XIX fue sin duda una imagen cuidadosamente construida, producto del esfuerzo de las elites burguesas por imponer al futuro una determinada imagen de sí mismas. Sin embargo, si enfocamos la cuestión en forma dialéctica, comprobaremos que todo proceso identitario parte de la representación invertida de un opuesto. No son sólo las características que elegimos para definirnos las que construyen nuestra identidad, sino también aquello que marcamos como diferente, eso que cada época y sociedad designa como anormal. Slavoj Žižek sostiene que la “diversidad” fascinante del otro funciona como un fetiche por medio del cual podemos preservar la identidad no problemática de nuestra posición subjetiva” (141). ¿Pero qué define esa otredad? Cada sociedad decide qué entra y qué queda fuera de los límites de la normalidad. Así, la categoría de lo anormal depende siempre de una relación de poderes.

El uso ‘panóptico’ de la fotografía

Según Michel Foucault², en el paso del siglo XVIII al XIX se operó un cambio de modelo de control político, que dio paso al nacimiento de la sociedad disciplinaria. Los modos de ejercer el poder sobre lo diferente o potencialmente peligroso dejaron de ser la exclusión y el castigo y pasaron a ser el control y la vigilancia. Para explicar esta nueva tecnología del poder, Foucault compara a la sociedad moderna con el Panóptico diseñado en el siglo XIX por el jurista inglés Jeremías Bentham. Esta figura arquitectónica concebida en un principio para las prisiones, pero generalizada, luego, en otro tipo de instituciones, inducía al recluso a un estado consciente y permanente de visibilidad que garantizaba el funcionamiento automático del poder. Así, el dispositivo se convirtió en una suerte de metáfora de la nueva sociedad disciplinaria. Ya no se trataría de expulsar lo diferente sino de asignarle un sitio, de ponerlo en cuarentena con el propósito de observarlo y

estudiarlo. El principal objetivo de este nuevo modelo de control político era, entonces, el de detectar a aquellos individuos que no se ajustaban a las reglas, para tratar de encauzarlos o conducirlos hacia una idea predefinida de normalidad.

El desarrollo, por esta época, de ciencias como la antropología, la criminología o la psiquiatría es una prueba de este creciente interés por identificar aquello que, ya fuera por carecer de un espacio dentro de la sociedad o por cumplir en ella funciones negativas, caía fuera de los límites del orden preestablecido. La confianza ciega que la sociedad decimonónica depositaba en la capacidad de la fotografía para reproducir objetivamente la realidad hizo que este medio se convirtiera en un instrumento insuperable para identificar y clasificar todo aquello que no entraba en la normalidad homogenizante de la época. La fotografía pasó a ser, entonces, uno de los más novedosos engranajes del gran panóptico de la sociedad disciplinaria moderna.

En la década de 1880, el francés Alphonse Bertillion había elaborado un método para la identificación de criminales que incorporaba la fotografía como pieza primordial. Este método fue pronto adoptado en diversas partes del mundo. En 1887, el Comisario de Pesquisas de la Policía de Buenos Aires, José Álvarez, más conocido como Fray Mocho, publicó su célebre *Galería de Ladrones Comunes*, una nómina de doscientos delincuentes que incluía no sólo detallados informes de los antecedentes personales y judiciales, sino también una fotografía de frente y perfil de cada preso. Muy pronto esta práctica fue utilizada también para el registro de prostitutas y hacia principios de siglo se intentó imponerla entre algunos sectores que comenzaban a demostrarse conflictivos, como los obreros e inmigrantes. En abril de 1899, por ejemplo, un decreto municipal promulgado por iniciativa del intendente de la ciudad de Buenos Aires Adolfo Bullrich obligó a los cocheros a realizarse un retrato fotográfico para confeccionar una ficha individual y un carnet profesional. Los trabajadores, indignados por esta disposición que consideraban los ponía casi al mismo nivel que a los delincuentes, organizaron una huelga y un insólito desfile de carruajes por las calles metropolitanas a modo de protesta. Enarbolando enormes carteles con leyendas del tipo “Retraten a los ladrones públicos”, “Retraten a los caloteadores”, “No somos vagos”, los

² Véase Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*.

cocheros pusieron en evidencia su descontento ante este nuevo tipo de prácticas disciplinarias y mantuvieron a la ciudad sin coches de alquiler durante días.

El uso ‘panóptico’ de la fotografía no se limitó al ámbito criminológico. La fotografía de tipos populares, por ejemplo, fue uno de los géneros más difundidos durante la segunda mitad del siglo XIX. Inicialmente destinadas a satisfacer la curiosidad del público europeo sobre las características físicas de los habitantes de sus “exóticas” colonias al otro lado del Atlántico, estas imágenes pronto se convirtieron en un registro de las diferentes razas a las que había que civilizar. La antropología también se sirvió de la fotografía como auxiliar en la clasificación de sus objetos de estudio. Hacia fines del siglo XIX, la acelerada desaparición de muchas tribus indígenas en casi toda Latinoamérica la volvió un medio sumamente apropiado para el registro y la clasificación de los diferentes pueblos aborígenes.

Sin embargo, de todos los usos que la sociedad disciplinaria dio a la fotografía en Latinoamérica, quizás el menos estudiado sea el de la fotografía médica. Si para Foucault, el ejercicio moderno del poder era principalmente del orden de la normalización de los individuos, la medicina tuvo un rol fundamental en el funcionamiento de este sistema. El proceso de medicalización de la sociedad impuso como meta la empresa perpetua de restituir al individuo al sistema de la normalidad y, por tanto, se volvió indispensable la constante distinción entre lo sano y lo patológico. La fotografía fue un instrumento privilegiado en esta tarea clasificatoria.

Las primeras imágenes médicas datan de la etapa misma del daguerrotipo. Ya en 1840, tan sólo un año después del anuncio del invento, Alfred Donné, médico del hospital de la Charité en París, realizó una serie de microfotografías de diferentes tipos de tejidos y fluidos humanos, utilizando una cámara de daguerrotipos adaptada a un microscopio; y en 1844, los fotógrafos Octavius Hill y Robert Adamson realizaron la primera fotografía conocida de un enfermo, al retratar a una mujer que padecía de bocio.

A partir de la década de 1850, y a medida que el mercado de la fotografía crecía en forma exponencial en Europa y los Estados Unidos, los aparatos y materiales fotográficos se hicieron cada vez más accesibles para un creciente número de retratistas aficionados, entre

ellos médicos y científicos ansiosos por utilizar el nuevo invento en sus propias investigaciones. Las enfermedades de origen mental fueron uno de los temas predilectos de la temprana fotografía médica. En 1852, por ejemplo, el médico francés Duchenne de Boulogne retrató a un grupo de enfermos con trastornos neurológicos, y entre 1848 y 1859, el psiquiatra inglés Hugh Diamond hizo lo mismo con varios de sus pacientes internados en el Springfield Hospital de Surrey. En los Estados Unidos, otros médicos siguieron el mismo camino. Durante la Guerra de Secesión norteamericana, por ejemplo, el Dr. Reed B. Bontecou, cirujano en jefe del Hospital General de la Armada en Washington, fotografió a muchos de sus pacientes heridos en el frente de batalla con el propósito de crear un registro para el recién inaugurado Museo Médico de la Armada.

Muy pronto, diferentes instituciones médicas comenzaron a contar con su propio servicio fotográfico. En 1869, el patólogo Alfred Hardy y el Dr. Aimé de Montméja, Jefe de Oftalmología del Hospital de Saint Louis en París y pionero de la fotografía médica, fundaron allí el primer servicio fotográfico reconocido oficialmente. Más célebre aun es el caso del hospital parisino de la Salpêtrière, donde, desde el año 1862, el doctor Jean-Martin Charcot desarrollaba revolucionarias investigaciones sobre la histeria femenina. El servicio fotográfico de esta institución fue fundado en 1875 por Paul Régnard y Désiré M. Bourneville, pero fue la incorporación del fotógrafo Albert Londe en 1882 la que jugó un papel crucial en la historia de la fotografía científica. Las imágenes que Londe tomó de las pacientes allí internadas fueron parte integral del proyecto epistemológico de Charcot y contribuyeron no sólo a documentar, sino más bien a recrear la noción de histeria desarrollada y “puesta en escena” por este médico en sus célebres conferencias.³ Londe fue, además, un gran difusor de las aplicaciones científicas de la fotografía, y sus libros, *La Photographie Moderne* (1888) y *La photographie médicale* (1893), fueron una fuente vital de información técnica y práctica para la formación de nuevos profesionales en este campo.

Monstruos en la fotografía del siglo XIX

Dentro del corpus de imágenes médicas y antropológicas realizadas en el transcurso del siglo XIX en Latinoamérica, sin duda las que hoy generan mayor curiosidad son aquellas que entran en el campo de la teratología. Teratología es el nombre que se le dio a la disciplina que estudia las anomalías en el desarrollo embriológico, y sus causas. El término fue utilizado por primera vez en 1832 por el zoólogo francés Isidore Geoffroy Saint Hilaire en su célebre libro *Historia general y particular de las anomalías en la organización de los hombres y los animales*, más conocido como *Tratado de Teratología*. En esta monumental obra de cuatro volúmenes, Saint Hilaire desarrollaba su teoría del detenimiento embrionario, según la cual las anomalías se producirían por una interrupción en el desarrollo normal del feto, y proponía una amplia clasificación de los diferentes tipos de monstruos que sería ampliamente utilizada por la medicina en todo el mundo. Es interesante notar que, a partir de ese momento, el discurso médico incorporó en la descripción de este tipo de patologías el calificativo de “monstruo”, que por siglos había estado reservado al campo de lo fantástico o mitológico y que evocaba una serie de prejuicios y temores más asociados al pensamiento medieval que al cientificismo decimonónico

En el siglo XIX, esos desafortunados individuos que caían en la categoría de lo monstruoso generaban una verdadera fascinación. En gran parte, este interés provenía de la difusión que las polémicas teorías de Charles Darwin habían tenido entre la opinión pública culta. Para comienzos de la década de 1860, Darwin ya había publicado el *Origen de las especies*, y sus ideas sobre la selección natural y la supervivencia de las especies más aptas eran ampliamente conocidas en los círculos intelectuales latinoamericanos.

Para Michel Foucault, el monstruo humano era, en el siglo XIX, un individuo que no sólo violaba las leyes de la naturaleza sino también las leyes de la sociedad.⁴ Además de representar una excepción en relación con la forma de la especie, planteaba problemas concretos a las regularidades jurídicas. ¿Cómo tratar a un hermafrodita? ¿Debe

³ Para un análisis más exhaustivo del trabajo de Charcot véase Didi-Huberman, Georges, *Invention of hysteria. Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*.

⁴ Véase Foucault, Michel. *Los anormales*.

considerárselo un hombre o una mujer? ¿Tiene autorización para contraer matrimonio?, y si es así, ¿con un individuo de qué sexo? Cuando nace un monstruo con dos cuerpos o dos cabezas, ¿hay que darle un bautismo o dos? ¿Un niño deforme tiene derecho a la herencia paterna o no debe considerárselo un individuo completo? El monstruo humano planteaba entonces un problema jurídico y biológico que combinaba lo imposible con lo prohibido. La fotografía se encargó muy pronto del registro de estos individuos que caían en el dominio de lo inclasificable.

Fotografía y teratología en el discurso médico

Contrariamente a lo que sucedió en muchos países de Europa y en los Estados Unidos, donde un acceso más democrático a la tecnología permitió que muchos médicos y científicos pudieran experimentar por sí mismos con el nascente arte fotográfico, los orígenes de la fotografía médica en Latinoamérica estuvieron estrechamente relacionados con la retratística de estudio. En efecto, no existían aún, hacia finales de siglo, muchos médicos que pudieran asumir la tarea de registrar fotográficamente a sus pacientes, y por lo tanto debió recurrirse a los únicos que, por ese entonces, tenían la experiencia y la tecnología para realizar este tipo de trabajo: los retratistas comerciales. El fotógrafo portugués Christiano Junior, activo en la Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay durante la segunda mitad del siglo XIX, fue, sin duda, uno de los pioneros de la fotografía médica en Latinoamérica. Hacia 1866, mientras se encontraba al frente de un estudio en la Rua da Quitanda 45 de Río de Janeiro, realizó, muy probablemente a raíz del encargo de algún médico u hospital de la capital carioca, un curioso álbum con casos notables de elefantiasis. Se trata de un minucioso registro de un grupo de pacientes afectados por esta enfermedad, muy común en los países cálidos, que produce una obstrucción de los vasos linfáticos y causa impresionantes deformidades en los miembros inferiores.⁵ La

⁵ Al parecer, éste no fue el único trabajo de este tipo que emprendió el fotógrafo. En el curso de esta investigación encontramos información sobre la existencia de otro álbum de unas veinticinco imágenes, también presumiblemente realizado por Christiano Junior, que documenta diversos tipos de afecciones en la piel, tales como rupia, condromas y otras lesiones producidas por enfermedades infecciosas como la sífilis. El coleccionista argentino Carlos Vertanessian tuvo en su poder una serie de fotografías pertenecientes tanto al álbum de la elefantiasis como al de las afecciones de la piel. Estas últimas imágenes coinciden además con la descripción del álbum de

mayoría de los enfermos son esclavos negros, pero también se incluyen algunos casos de hombres de raza blanca, e incluso mujeres.

La circulación de este álbum no se circunscribió al campo elitista de los profesionales médicos. Cuando Christiano mudó su estudio a Buenos Aires se llevó consigo este trabajo, aun sabiendo que tenía muy pocas probabilidades de comercializar ese material en nuestro país. En 1876, ya en Buenos Aires, participó en la segunda exposición anual de la Sociedad Científica Argentina, que por primera vez incluyó una sección de fotografía, tipografía y telegrafía. Junior decidió presentar un conjunto de retratos, vistas y costumbres del país, junto con las fotografías de la elefantiasis. El jurado, compuesto entre otros por Estanislao Zeballos, le otorgó la medalla de oro, y en agradecimiento Junior donó estas imágenes a la Sociedad Científica.⁶ Al año siguiente, quizás alentado por el éxito obtenido en esta muestra, volvió a presentar estas fotografías en la Primera Exposición del Club Industrial y fue nuevamente premiado. Christiano editó entonces, por propia iniciativa, un catálogo razonado con el material exhibido, en el que describía por primera vez sus imágenes de la elefantiasis con las siguientes palabras: “Un álbum con varias fotografías de individuos atacados de elefantiasis. Lo formamos durante nuestra residencia en Río de Janeiro, en 1866, y según el parecer de los médicos nacionales y extranjeros que lo han visto, ningún fotógrafo hasta aquella fecha, había sacado del natural un trabajo semejante”.⁷ La existencia de al menos cinco álbumes de esta temática, uno de ellos dedicado “a los señores médicos de Buenos Aires”, es prueba de que Christiano siguió haciendo reproducciones de estas imágenes en nuestro país y, lejos de esconderlas, se encargó de hacerlas circular por los ámbitos especializados. Aunque era poco factible que este material proveyera al fotógrafo de algún tipo de rédito económico, Junior sabía que estas empresas, que ponían el nuevo arte fotográfico al servicio de la ciencia, eran sumamente prestigiosas para una sociedad cada vez más imbuida de las ideas del positivismo.

Christiano Junior sobre enfermedades infecciosas incluído en el catálogo *on line* de publicaciones médicas del siglo XIX Cabinet of *Art and Medicine*, que lo data aproximadamente en 1865. Véase

www.artandmedicine.com/biblio/authors/Christiano2.html y www.artandmedicine.com/biblio/authors/Christiano.html

⁶ Véase *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Tomo II, 2do semestre de 1876, 126-150.

⁷ Citado por Alexander, Abel, *Christiano Junior y su álbum de Elefantiasis*, informe inédito gentileza del autor.

Christiano Junior no fue el único fotógrafo comercial en realizar fotografías que pudieran encuadrarse en el campo de la teratología. La *Revista Médico Quirúrgica* fue una de las primeras publicaciones médicas que existieron en la Argentina. Desde su primer número en 1866 y por casi veinte años, esta revista de aparición quincenal, que contaba entre sus redactores con figuras de la talla de los doctores Telémaco Susini o Ángel Gallardo, abordó en forma local temas y cuestiones que hasta entonces sólo habían circulado en nuestra comunidad científica a través de las publicaciones que llegaban de Europa. Además de discutir problemáticas y casos médicos específicos de nuestra geografía, esta revista fue una de las primeras en incluir fotografías (FOTO 1). Hasta 1890, año de introducción de la técnica del fotograbado de medio tono, los libros y revistas no podían incluir imágenes más que en forma de grabado o de fotografías pegadas. Este último sistema, que implicaba el montado de un positivo en papel albuminado por cada ejemplar de la publicación en cuestión, era sumamente costoso. Sin embargo, ciertos libros o revistas de calidad solían incluir algunas pocas imágenes originales de este tipo. En el número del 23 de noviembre de 1882, la *Revista Médico Quirúrgica* incluyó en su portada una fotografía pegada de un paciente afectado de una total atrofia de los miembros superiores e inferiores (FOTO 2.1). La foto estaba acompañada por la leyenda “monstruo unitario de la familia de los ectromelianos”, término que correspondía a la ya mencionada clasificación propuesta por Geoffroy Saint Hilaire en su *Tratado de Teratología*. La fotografía estaba firmada en el borde inferior por el fotógrafo de origen húngaro Emilio Halitzky, activo en Buenos Aires desde 1866. Al igual que en el caso de Christiano Junior, este profesional no tuvo ningún tipo de reparo en realizar una imagen bastante alejada de los parámetros del “buen gusto” de la época. Por el contrario, no sólo firmó su foto sino que agregó la dirección de su estudio en la calle Tacuarí 82, de la misma manera que lo haría en cualquier fotografía tomada en su galería. Si bien estos trabajos debían ser bien remunerados por los médicos de la época, es indudable que la realización de estas imágenes era para los retratistas comerciales una cuestión de prestigio. De todas las fotografías de este tipo que se publicaron en la *Revista Médico Quirúrgica*, ésta es la única que está firmada. Sin embargo, la estética de las demás imágenes sugiere que

también fueron tomadas por fotógrafos de estudio, tal vez incluso por el mismo Halitzky.

La ausencia de reglas definidas para la realización de esta clase de retratos daba cuenta de la extrema novedad de la fotografía médica. Lógicamente, los retratistas comerciales contratados para la tarea trasladaban a estas imágenes muchas de las técnicas, convenciones estéticas y códigos de representación típicos de su oficio. Muchas veces, el único rastro que delataba las exigencias propias del registro médico era el hecho de que los sujetos posaran desnudos, pero aun en esos casos el fotógrafo frecuentemente realizaba también una imagen del sujeto vestido. La verosimilitud de la fotografía parecía ser condición suficiente para los médicos, que aparentemente no imponían a los fotógrafos ningún otro tipo de exigencia. Aunque existían algunos primeros planos que fragmentaban el cuerpo del enfermo focalizándose sólo en las zonas más afectadas, la mayor parte de estas imágenes tomaba a los sujetos de cuerpo entero, sin omitir el rostro. Los enfermos no eran todavía fotografiados como especímenes destinados únicamente a ejemplificar una patología, como sucedería más adelante, sino que se los capturaba en su condición de individuos, utilizando para ello la mayoría de las técnicas y convenciones propias del retrato burgués.

Los ‘monstruos’ aparecían con frecuencia retratados en estudios decorados con fondos pintados de motivos arquitectónicos o bucólicos paisajes que introducían la figura en el contorno de un mundo irreal (FOTO 2.1 y 2.2). Se repetían, además, poses y gestos típicos de los retratos de estudio, seguramente sugeridos por el propio fotógrafo (FOTO 3.1 y 3.2).

De la misma manera, se utilizaban muchas de las técnicas ensayadas en el desempeño de la profesión. Por ejemplo, hasta fines del siglo XIX era extremadamente raro en las fotografías infantiles que el fotógrafo bajara la cámara al nivel del niño. Por el contrario, solía subirse al infante a algún tipo de mueble o plataforma para fotografiarlo a la misma altura que a un adulto. Ésta es la misma técnica que encontramos en algunas fotografías latinoamericanas de enanos (FOTO 5.1 y 5.2). El sujeto era subido a una silla e incluso fotografiado junto a un acompañante de tamaño normal, que servía de referencia y reforzaba la pequeñez del paciente (FOTO 6.1 y 6.2).

Era también frecuente la utilización de muchos de los elementos simbólicos que en el retrato burgués funcionaban como marcas de clase, tales como ornamentados muebles de salón, columnas y balaustradas, libros, alfombras o cortinados (FOTO 4.1 y 4.2).

Sin embargo, la mayoría de las fotografías médicas carecía de la principal y más frecuente marca de clase: la vestimenta. Desnudos o vestidos con ropas miserables que delataban el origen humilde de muchos de ellos, los sujetos de los retratos médicos eran introducidos a través de la fotografía en un mundo que no les era propio. La contraposición de sus cuerpos deformes y mutilados con la ostentación y riqueza de las escenografías de las galerías de pose, producía un poderoso efecto de extrañamiento. Este efecto se acrecentaba aun más en los casos en que las fotografías eran acompañadas por algún tipo de texto que analizaba el caso médico representado. La *Revista Médico Quirúrgica*, por ejemplo, publicaba junto con cada fotografía una detallada historia clínica del enfermo, que incluía una gran cantidad de datos personales, tales como composición familiar, nivel educativo, tipo de vivienda, ocupación, carácter del paciente, etc. En la mayoría de los casos discutidos en esta publicación, se trataba de pacientes de origen humilde que, por lo general, acudían al hospital por primera vez en su vida. De esta manera, mientras la fotografía descontextualizaba al sujeto y lo introducía en un mundo ficticio que le era ajeno, el texto se ocupaba de describir minuciosamente su entorno, restituyéndolo a su universo de pertenencia.

La fotografía de monstruos fue concebida como un instrumento empíricamente confiable para documentar y clasificar lo anormal o patológico. Sin embargo, las mismas características discursivas de la imagen atentaron contra ese objetivo. Más que proveer información sobre el sujeto retratado y sobre su contexto, la fotografía introducía al monstruo en un mundo burgués conocido y manejable. A través de su elaborada puesta en escena, estas imágenes contribuían a codificar al “monstruo”, lo volvían comprensible, reduciendo así lo extraordinario a lo ordinario.

Fotografía y teratología en el discurso antropológico

La relación entre fotografía y teratología no fue privativa del discurso médico. La antropología también utilizó el dispositivo fotográfico para construir su propia versión de la monstruosidad.

Hacia fines del siglo XIX, ciertos pensadores del positivismo europeo, tales como Herbert Spencer, intentaron aplicar las ideas de Darwin sobre la evolución de las especies al campo de la sociología. El esquema spenceriano proponía una estructura social equilibrada en la que cada miembro tenía asignado un lugar y una función. De la misma manera que existían en el modelo darwiniano especies más aptas para sobrevivir que otras, Spencer sostenía que dentro de la sociedad existían clases menos adaptadas o capaces de sumarse al camino ininterrumpido del progreso. Estas ideas fueron extremadamente productivas para muchos de nuestros intelectuales latinoamericanos. La tesis de que ciertas clases eran superiores social y culturalmente servía para justificar no sólo el desarrollo desigual de las regiones del continente sino también la concentración del poder en manos de una elite aristocrática. Marta Penhos sostiene que hacia fines de siglo, “el destino de los indígenas, sellado por las leyes de la supervivencia del más apto, se percibió como un hecho más en la inevitable marcha del progreso” (25).

Si la medicina dividía a los individuos en sanos y enfermos, la antropología se focalizó en el binomio progreso/atraso. Este proceso estuvo acompañado de un viraje en la representación del indio por parte de la sociedad blanca. Los indígenas dejaron de ser sinónimo de peligro y se convirtieron en objeto de estudio de ciencias que, como la antropología, buscaban elucidar el origen de las razas latinoamericanas. La teratología tenía mucho que decir cuando se trataba de definir orígenes. Isidore G. Saint Hilaire sostenía que las condiciones ambientales podían afectar al organismo en su estado embrionario y producir diversos tipos de monstruos. Estos cambios se transmitían por herencia y provocaban a largo plazo la transformación de las especies. En otras palabras, un detenimiento en el desarrollo del feto producía un monstruo, y cuando esta alteración se propagaba, surgía una nueva raza. Esta idea permitió estudiar a los pueblos indígenas latinoamericanos desde el concepto de degeneración o anomalía. Según Frida Gorbach:

Si un cuerpo anómalo era el resultado de un detenimiento embrionario [...] entonces las razas americanas podían explicarse de la misma manera como se explicaba el nacimiento de un monstruo: algo en la geografía detuvo el desarrollo del embrión en una fase anterior a su conformación final, la anomalía se adaptó a la naturaleza americana y nació entonces una raza intermedia, ubicada a medio camino entre los animales y el hombre (62).

En efecto, ya desde el siglo XVI, cuando los primeros europeos tomaron contacto con los milenarios pueblos que habitaban nuestras tierras, se asoció a los indígenas con animales, híbridos y monstruos. La misma palabra Patagonia, que designa la región austral de nuestro país, proviene de la creencia de los primeros exploradores de que la región estaba habitada por gigantes. Mateo Martinić Beros relata que la iconografía y la literatura de la época representaban a los patagones en un contexto fabuloso, en el que se incluían otros seres cuyo tamaño era proporcionado al de aquellos, tales como animales descomunales, o incluso monstruos marinos.⁸ Los aborígenes, por su parte, eran mostrados como individuos de gran estatura, ataviados con pieles o túnicas y armados con arcos, flechas y escudos, en actitudes que recordaban a los gigantes homéricos. A pesar de que Martinić Beros sostiene que tanto el mito del gigantismo como su expresión iconográfica cedieron a fines del siglo XVIII, existen fotografías que contradicen esta afirmación. El investigador chileno Christian Báez, analiza en su artículo “Tierra de Gigantes” la imagen de un indio selknam fotografiado junto a un individuo de raza blanca al que supera ampliamente en tamaño (FOTO 8). Si bien es posible que existiera una diferencia de estatura real entre ambos sujetos, el fotógrafo acrecienta el efecto colocando al indígena en primer plano y ubicando al individuo blanco ligeramente hacia atrás. La voluntad por parte del fotógrafo de apoyar el mito del gigantismo a través de su imagen delata, según Báez, una intencionalidad oculta. “El gigante se configura como una manera de engrandecer la propia empresa de conquista, la exaltación del otro— asignándole cualidades extraordinarias—es una propia proyección de la satisfacción del ego. Mientras más grande, valiente y feroz es mi adversario, mayor es mi victoria” (67).

⁸ Véase Martinić Beros, Mateo, “Del mito a la realidad”, 19-20.

En su nueva condición de objetos de estudio, los indígenas latinoamericanos se volvieron pronto piezas vivientes de las grandes exposiciones mundiales o de las ferias y espectáculos ambulantes, que constituían un redituable negocio en diversos puntos de nuestro continente y Europa. En estos ámbitos, los aborígenes eran exhibidos para el divertimento del público occidental, junto con fenómenos de circo, contorsionistas y otras “maravillas” del estilo. Despojados de su dignidad, la única función de estos individuos era la de ratificar la inferioridad social que la sociedad blanca les había asignado. En estas exhibiciones nuevamente se homologó a los indígenas con lo monstruoso mediante constantes asociaciones que los acercaban al reino animal. En 1881, por ejemplo, un grupo de indios fueguinos fue secuestrado y embarcado a Europa, donde fueron exhibidos como feroces caníbales en distintas ciudades del viejo continente. Durante su estadía en París, se encerró a estos aborígenes en el “Jardín zoológico de aclimatación”, un espacio ideado por el mismo Isidore-Geoffroy Saint Hilaire, que tenía como propósito facilitar el estudio del comportamiento animal, especialmente de su vida reproductiva. Para deleite del público europeo, el nuevo “habitat” de los fueguinos se completó con precarias réplicas de sus viviendas originarias, utensilios autóctonos traídos en el viaje, algunas aves y animales pequeños y diferentes tipos de restos óseos que ayudaban a reforzar las teorías sobre el canibalismo y salvajismo de estos pueblos. Los indígenas fueron visitados en el zoológico por diversos científicos y antropólogos, que los estudiaron midieron y catalogaron como bestias salvajes, además de ser fotografiados por célebres retratistas como Pierre Petit.⁹ Este fotógrafo, dueño de uno de los estudios más exclusivos de París, realizó varias tomas en el zoológico de aclimatación, que capturaban a los fueguinos en el contexto de este espacio construido de acuerdo al imaginario europeo de la época. Los aborígenes posan frente a la primitiva choza de hojas, las mujeres aprietan contra sus pechos desnudos a sus niños y los hombres portan los arcos y lanzas que los identifican como cazadores (FOTO 9). Contrariamente a los registros fotográficos de carácter más puramente antropológicos realizados de este mismo grupo, por ejemplo por Gustave Le Bon, en las imágenes de

⁹ Para más información sobre el secuestro de estos indígenas fueguinos en 1881 véase Gómez, Juan, “Desde Ushuaia hasta el Cabo de Hornos. La Patria

Pierre Petit el espacio construido en el que se inserta a los indígenas -no muy diferente, por otra parte, a uno de los tantos telones pintados con motivos exóticos que formaban parte de la escenografía de las galerías de pose- tiene un peso fundamental en la narrativa de la imagen.

Pocos años después, en 1889, tuvo lugar otro caso bastante similar. El empresario francés Maurice Maître llevó a Paris a once desafortunados indígenas de la tribu selk'nam para exhibirlos en la gran Exposición Universal que, paradójicamente, conmemoraba los cien años de la Revolución Francesa. La gira del empresario continuó en Londres donde los selk'nam fueron exhibidos en el Acuario de Westminster. Para resaltar la supuesta ferocidad de estos indígenas y sugerir sus costumbres antropófagas, Maître los alimentaba con carne de caballo y pescado crudos y los mantenía en un estado de suciedad y absoluto abandono. Cuatro de los once onas perecieron a lo largo del viaje. Los sobrevivientes fueron expuestos, por último, en el Musée du Nord y en el Musée Castan de Bruselas, dos ferias o teatros de atracciones, donde los aborígenes compartían cartel con enanos, figuras de cera, marionetas, bailarines exóticos, ilusionistas y otros espectáculos similares.¹⁰ Maître los mostró al público europeo “con pesadas cadenas [...] ‘cual tigres de bengala’”¹¹ y se fotografió junto a ellos frente a un telón pintado con motivos selváticos, mientras sostenía en sus manos una fusta para domar bestias (FOTO 10). En este caso la imagen yuxtapone al blanco y al “salvaje”, enfatizando claramente la relación jerárquica. Maître se representa a sí mismo como un cazador junto a su presa.

La animalización del indígena se facilitaba aún más cuando éste efectivamente poseía alguna patología médica que lo encuadraba en el campo de la teratología. Máximo y Bartola, por ejemplo, eran dos enanos microcéfalos a los que se exhibía como supuestos descendientes de la nobleza azteca. Habían nacido realmente en San Salvador y su madre los había vendido a un comerciante europeo que los llevó de gira por Inglaterra. Hacia 1850, estos hermanos, que sufrían además de

de los Yamanas” y Baez, Christian y Peter Mason, *Zoológicos humanos*.

¹⁰ Para más información sobre el secuestro de estos indígenas selk'nam en 1889 véase los textos de Baez Christian y Peter Mason, “Detrás de la imagen. Los Selk'nam exhibidos en Europa en 1889” y “In Heavy Chains like Bengal Tigers. Native People of Tierra del Fuego on Show in London in 1889”.

¹¹ Martín Gusinde toma esta frase de Julios Popper. Véase Gusinde, Martín, *Los Indios de Tierra del Fuego*, 152.

retraso mental, fueron contratados por el famoso empresario norteamericano P. T. Barnum para formar parte de su museo viviente. La deformidad en la cabeza, que producía su condición, hizo que se los asociara a las antiguas culturas mayas que solían deformar conscientemente sus frentes. Su falta de desarrollo intelectual servía para reforzar la idea de que los indígenas formaban parte de una etapa anterior de la evolución humana. En 1883, los hermanos fueron fotografiados por el norteamericano Chas Eisenmann, un retratista especializado en fotografía de fenómenos de circo (FOTO 11).¹² Eisenmann los retrató disfrazados con una grotesca vestimenta que, seguramente, respondía al imaginario occidental de lo que debía ser un atuendo indígena. En los *cabinets* que el fotógrafo vendía en serie a un público masivo ávido de entretenimiento barato, aparecía la leyenda “Aztecas del Antiguo México”. Nuevamente aparece en la imagen la figura yuxtapuesta del blanco para marcar relaciones de jerarquía. En este caso, el aventurero norteamericano que explotaba a los mellizos microcefálicos, aparece sujetando con orgullo a Máximo del cabello, tal como si fuera una presa que acaba de cazar.

Igualmente célebre es el caso de Julia Pastrana, una india mexicana que sufría de hipertrichosis (FOTO 12). Esta condición se caracterizaba por el crecimiento excesivo de vello en la cara y el cuerpo, el tamaño exagerado de las orejas y la nariz, y una dentadura grotesca. Apodada también la “mujer gorila” o “la mujer más fea del mundo”, su aspecto general la acercaba a una suerte de eslabón perdido en la cadena evolutiva. Pastrana fue descubierta por un empresario que se convirtió en su representante y la introdujo en el mundo del espectáculo. Pronto se volvió famosa y su manager, temeroso de perder los jugosos beneficios que le aportaba su exhibición, le propuso matrimonio. Julia quedó embarazada y dio a luz a un infante también deforme pero ninguno de los dos sobrevivió al parto. Tristemente, su trágica historia no terminó allí, pues el inescrupuloso marido decidió embalsamar los dos cuerpos y continuó exhibiéndolos por Europa en un ataúd de cristal. Tanto las fotografías de Pastrana viva como las de su momia (FOTO 13) formaron parte del redituable negocio generado en torno a su figura y a su historia.

¹² Para un análisis más amplio de la fotografía de fenómenos de Chas Eisenmann véase Mitchell, Michael, *Monsters. Human Freaks in American's*

Conclusión

Según Peter Burke todo grupo puede enfrentarse a la alteridad de dos posibles maneras. Una es “negar o ignorar la distancia, asimilar a los otros a nosotros o a nuestros vecinos, mediante la utilización [consciente o inconsciente] de la analogía” (155). Esta visión del otro como reflejo del yo, contribuye a hacer inteligible lo exótico, a domesticarlo. Contrariamente, la otra posibilidad consiste en inventar otra cultura opuesta a la propia, en convertir en “otros” a nuestros congéneres, dotándolos de características inversas—y frecuentemente negativas—a las que me definen. Para recuperar o reconstruir estas imágenes mentales, dice Burke, “resulta indispensable a todas luces el testimonio de las imágenes visuales [pues] [...] mientras que los escritores pueden ocultar sus actitudes mentales detrás de una descripción impersonal, los artistas se ven obligados por el medio que utilizan a asumir una postura clara” (156), representando a esos otros ya sea como espejos o como inversiones del yo. Teniendo en cuenta estas dos formas de reacción ante la alteridad, podemos concluir que la imagen fotográfica del monstruo en el siglo XIX fue utilizada por el discurso médico y por el discurso antropológico en forma antagónica. Por un lado, el retrato médico introducía al monstruo en un mundo burgués, conocido y manejable, codificándolo y volviéndolo comprensible. A través de una elaborada puesta en escena, la fotografía hacía, de alguna manera, lo que la medicina no podía: restituía al “monstruo” al mundo “civilizado”. Por otro lado, en el retrato del indígena, los fotógrafos de estudio tendieron a utilizar la imagen del monstruo para construir un estereotipo del otro, que adoptó la forma de una imagen inversa de sí mismo. Estas fotografías servían para deshumanizar al indio, para animalizarlo o acercarlo a una etapa anterior de la evolución humana, en definitiva, para apoyar la idea de su pertenencia a la barbarie.

Todo individuo se define a sí mismo a través de la construcción de un otro, que le resulta a la vez atractivo y repulsivo. En una escala mayor las sociedades se definen a través del mismo proceso dialéctico. A este respecto es sumamente iluminadora la metáfora del estaño del espejo, que propone Slavoj Žižek en su libro *Por qué no saben lo que hacen*. El estaño del espejo es la parte donde la superficie reflectora está

rayada, de modo que vemos el revés oscuro, detrás de la imagen. La reflexión del sujeto en el espejo encuentra su límite en el “estaño del espejo”, en los puntos donde, en lugar de devolverle a quien se mira su propia imagen, el espejo lo enfrenta con un punto negro carente de sentido en el cual no puede reconocerse. Pero son justamente esas rayas negras las que delatan a la imagen especular como construcción y develan la existencia de un sujeto real frente al espejo. Si el retrato fotográfico fue el espejo en el que se miró la burguesía decimonónica, la fotografía del monstruo, es sin duda el estaño de ese espejo, el punto negro que detrás de los prejuicios y estereotipos presentes en toda construcción del “otro” permite distinguir la verdadera visión del “yo” implícita en esas imágenes.

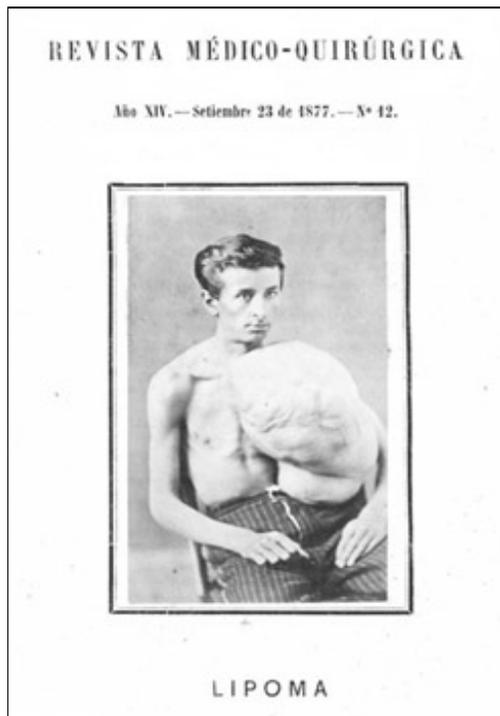


FOTO 1

FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO

Paciente con lipoma de enorme dimensión

Albúmina

Buenos Aires, 1877

Foto publicada en la *Revista Médico Quirúrgica*, Año XIV, n° 12, 23 de septiembre de 1877.

FOTOS 2.1 y 2.2



EMILIO HALITZKY
*Monstruo unitario de la familia de los
ectromelianos*
Buenos Aires , albúmina, 1882
Fotografía publicada en la *Revista Médico
Quirúrgica*. Año XIX, nº 18, 23 de diciembre de
1882.



G. MONEGAL
Fernando Monegal
Buenos Aires, carte de visite, 1889
Colección de la autora

FOTOS 3.1 y 3.2

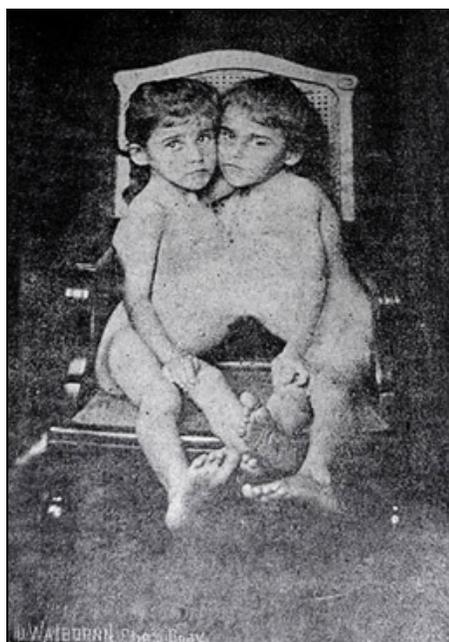
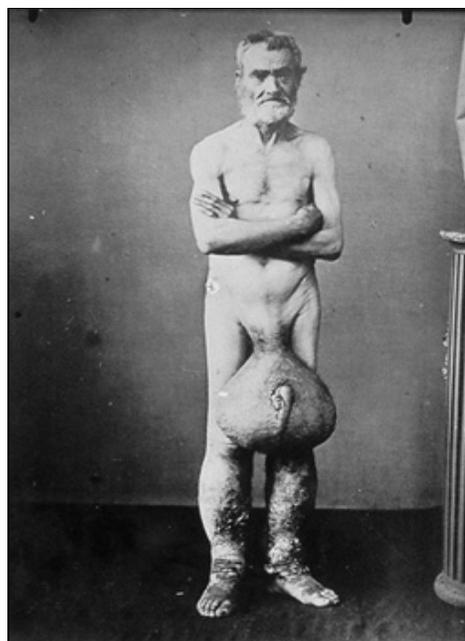


FOTO GRABADO DE D. WALBORN
Las siamesas Rosalina y María
Río de Janeiro, junio de 1899



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO
Dos hermanas
Buenos Aires, ca 1870

FOTOS 4.1 y 4.2



CHRISTIANO JUNIOR
Enfermo de elefantiasis
Río de Janeiro, ca. 1866
Álbum de casos notables de elefantiasis



OFFER Y COCA
Caballero
Carte de visite, Buenos Aires, ca. 1865
Colección de la autora

FOTOS 5.1 y 5.2



FOTO ATRIBUIDA A CHRISTIANO JUNIOR
Enana de 70 centímetros
Ca. 1870



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO
Niña sobre silla
Carte de visite, Buenos Aires, ca 1868
Colección de la autora

FOTOS 6.1 y 6.2



FOTO ATRIBUIDA A CHRISTIANO JUNIOR
Enana de 70 centímetros
Ca. 1870



FOTOGRAFÍA MAUREL
Otilia Saravi y Carlos Horne
Carte de visite, Montevideo, Ca. 1865
Colección de la autora

FOTOS 7.1 y 7.2



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO
Paciente con afección anestésica
 Buenos Aires, Albúmina, 1877
 Fotografía publicada en la *Revista Médico Quirúrgica*. Año XIV, nº 8, 23 de julio de 1877.



B. LOUDET
Caballero
 Carte de visite, Buenos Aires, ca. 1870
 Colección de la autora

FOTO 8



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO
"Gigante" Selknam de
Tierra del Fuego
 Ca.1880

FOTO 9

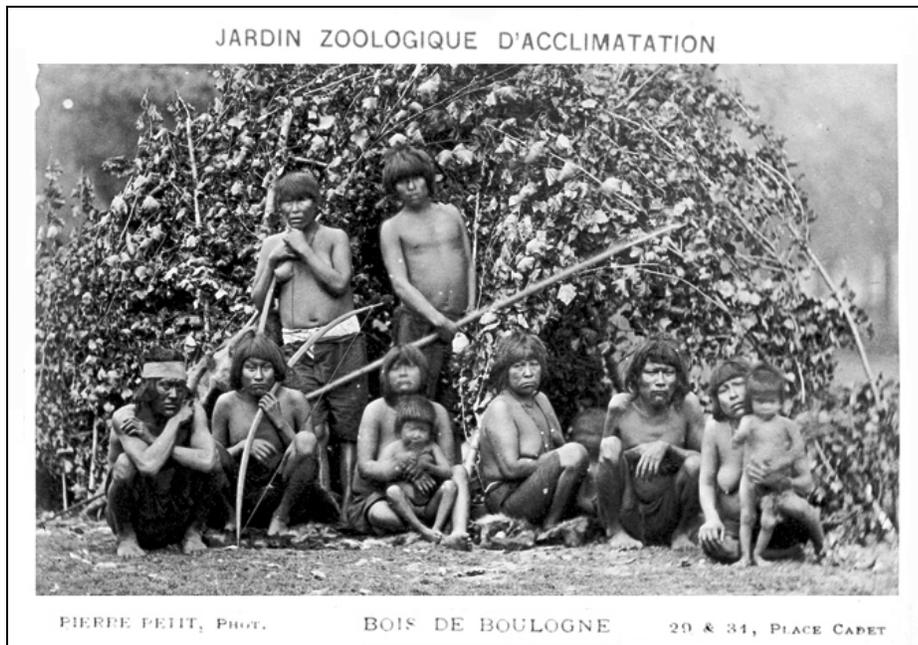


FOTO PIERRE PETIT
Indios yamanas en el Jardín Zoológico de Aclimatación, Bois de Boulogne, Paris, septiembre de 1881

FOTO 10



El empresario Maurice Maître y un grupo de Selk'nam en la Exposición Universal de París de 1889



FOTO 11

CHAS EISENMANN
Los enanos microcéfalos, Máximo
y Bartola, supuestos
descendientes de la nobleza azteca
Carte de visite, ca. 1883

FOTOS 12 y 13



FOTÓGRAFO NO IDENTIFICADO
*La mexicana, Julia Pastrana, apodada "La
mujer más fea del mundo", Ca. 1858*



BERM ZRONE
La momia de Julia Pastrana y su hijo
Carte de visite , Dresden, ca. 1861

Bibliografía

- Alexander, Abel, Beatriz Bragoni y Luis Priamo. *Un país en transición. Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste. Christiano Junior, 1867-1883*. Buenos Aires: Fundación Antorchas, 2002.
- Báez Allende, Christian. "Tierra de gigantes. Fotografías de los selk'nam de la Tierra del Fuego". *Memoria del 8º Congreso Nacional y 3º Latinoamericano de Historia de la Fotografía*. Buenos Aires: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2006. 65-68.
- Báez Allende, Christian y Peter Mason. "Detrás de la imagen. Los Selk'nam exhibidos en Europa en 1889". *Revista Chilena de Antropología visual* 4 (2004): 253-267. 28 Oct. 2005 <http://www.antropologiavisual.cl/baez_mason.html>.
- - -. "In Heavy Chains like Bengal Tigers. Native Peoples of Tierra del Fuego on Show in London in 1889" en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 42 (2005): 99-114.
- . *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y 'mapuche' en el Jardín d' Acclimatation de París, siglo XIX*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2006.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Burns, Stanley. *A Morning's Work. Medical Photographs from the Burns Archive & Collection 1843-1939*. Santa Fe: Twin Palms Publishers, 1998.
- Cuarterolo, Andrea. "El retrato fotográfico en la Buenos Aires decimonónica: la burguesía se representa a sí misma". *Revista Varia História* 35 (Junio de 2005): 39-53.
- . "El estaño en el espejo. Monstruos en la fotografía latinoamericana del siglo XIX". Barrancos, Dora, et al. (comp.). *Criaturas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2008. 67-87.
- Didi-Huberman, Georges. *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- Edwards, Elizabeth. *Anthropology & Photography 1860-1920*. Londres: Royal Anthropological Institute, 1994.

- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1976.
- - -. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Gómez, Juan. “Desde Ushuaia hasta el Cabo de Hornos. La Patria de los Yamanas”. *Memoria del 8º Congreso Nacional y 3º Latinoamericano de Historia de la Fotografía*. Buenos Aires: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2006. 141-152.
- Gorbach, Frida, “Los indios del Museo Nacional. La polémica teratológica de la patria”. *Ciencias* 60-61 (Octubre 2000 - Marzo 2001): 57-63.
- Gusinde, Martín. *Los Indios de Tierra del Fuego: resultado de mis cuatro expediciones en los años 1918 hasta 1924 organizadas bajo los auspicios del Ministerio de Instrucción Pública de Chile*. Tomo I. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana, 1982.
- Hunter, Jack. *Freak Babylon. An Illustrated History of Teratology & Freakshows*. Londres: The Glitterbooks of London, 2005.
- Martinić Beros, Mateo. “Del mito a la realidad”. Casamiquela, Rodolfo, et al. *Del mito a la realidad. Evolución iconográfica del pueblo tehuelche meridional*, Viedma: Fundación Ameghino, 1991.
- Mason, Peter. “The Lives (and Deaths) of Fuegians and their Images”. *The Lives of Images*. Londres: Reaktion Books, 2001. 19-54.
- Mitchell, Michael. *Monsters. Human Freaks in American’s Gilded Age. The Photographs of Chas Eisenmann*. Ontario: ECW Press, 2002.
- Navarrete, José Antonio. “Las buenas maneras. Fotografía y sujeto burgués en América Latina (siglo XIX)”. *Aisthesis* 35 (2002-2003): 10-15.
- Penhos, Marta. “Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y Principios del XX”.
- Penhos, Marta, et al. *Arte y Antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005. 17-64.
- Poole, Deborah. “An image of ‘Our Indian’: Type Photographs and Racial Sentiments in Oaxaca 1920-1940”. *The Hispanic*

American Historical Review (HAHR) 84:1 (Febrero de 2004): 37-82.

Torres, José Manuel. *La retina del sabio. Fuentes documentales para la historia de la fotografía científica en España*. Santander: Aula de fotografía de la Universidad de Cantabria, 2001.

Žižek, Slavoj. *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

Documentos y fuentes

Anales de la Sociedad Científica Argentina, Tomo II, 2do semestre de 1876.

Junior, Christiano. *Álbum de enfermedades infecciosas*, ca.1865.

Junior, Christiano. *Casos Notables de Elefantiasis, durante su permanencia en el Brasil* (Álbum fotográfico). Río de Janeiro, ca. 1866.

Londe, Albert. *La photographie médicale: Application aux sciences médicales et physiologiques*, Paris: Gautier-Villars, 1893.

Londe, Albert. *La Photographie Moderne. Pratique et Applications*. Paris: G. Masson, 1888

Revista Médico Quirúrgica, Año XVI, nº 13. (8 de octubre de 1879).

Revista Médico Quirúrgica. Año XIV, nº 8. (23 de julio de 1877).

Revista Médico Quirúrgica. Año XIV, nº 12. (23 de septiembre de 1877).

Revista Médico Quirúrgica. Año XIX, nº 18.(23 de diciembre de 1882).

Saint-Hilaire, Isidore Geoffroy. *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux ... comprenant des recherches sur les lois et des variétés et vices de conformation, ou Traité de tératologie*, 4 vols., Paris: J.-B. Baillièrre, 1832-1836.