

# *Cuerpos patológicos: fotografía y medicina en el siglo XIX.*

**Beatriz Pichel**

Montfort University (Leicester)

Fecha de aceptación definitiva: 16 de octubre de 2015

**Resumen:** Este artículo examina distintas aproximaciones a la fotografía médica del siglo XIX, y argumenta que, más allá del análisis visual, debemos examinar las condiciones materiales en las que las fotografías fueron tomadas y reproducidas. Para ello, toma como caso de estudio las revistas ilustradas *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1875-1880) y *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* (1888-1918). Un análisis minucioso demuestra que las distintas prácticas fotográficas que constituyeron cada publicación construyeron el cuerpo de la histeria de manera diferente, tanto a nivel visual como médico.

**Palabras clave:** Fotografía médica, histeria, Salpêtrière, historia del cuerpo, prácticas fotográficas.

**Abstract:** This article examines different approaches to nineteenth-century medical photography. It argues that we should go beyond the visual analysis to examine the material conditions in which photographs were taken and reproduced. It does so taking as a case study two illustrated journals: *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1875-1880) and *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* (1888-1918). An exhaustive analysis demonstrates that the different photographic practices materialised in each publication constructed visually and medically the hysterical body in a different way.

**Key words:** Medical photography, hysteria, Salpêtrière, history of the body, photographic practices.

### *Orígenes de la fotografía médica*

El 22 de Mayo de 1856, el psiquiatra Hugh Diamond presentó ante la Royal Society en Londres su estudio “Sobre la aplicación de la fotografía a los fenómenos fisionómicos y mentales de la locura.”<sup>1</sup> Aficionado a la fotografía desde que se anunciara públicamente unos años antes y contribuyente habitual en revistas especializadas como *Notes & Queries* y el *British Journal of Photography*, Diamond empezó a retratar a sus pacientes en 1848. En el texto desgranaba su experiencia como superintendente en la sección de mujeres del Surrey County Lunatic Asylum, y defendía que la fotografía podía hacer una gran aportación a la práctica psiquiátrica. Mientras que

“el Metafísico y el Moralista, el Médico y el Fisiólogo se aproximarán a esta cuestión [el tratamiento del desorden mental] a partir de sus puntos de vista, definiciones y clasificaciones particulares, el Fotógrafo, por otro lado, no necesita en la mayoría de los casos la ayuda de un lenguaje propio, sino que prefiere escuchar, con la imagen frente a él, al silencioso pero elocuente lenguaje de la naturaleza”<sup>2</sup>.

Frente a los lenguajes especializados que necesitan inventar palabras para cada variación del ánimo, Diamond defendía que la fotografía “habla por sí misma.”<sup>3</sup> Ponía el ejemplo del psiquiatra francés Pinel, quien enumeraba las características del rostro de un paciente con demencia. Sin embargo, “quien no haya sido testigo de esta exhibición de sufrimiento humano, ya sea en el original o en la copia dibujada, puede a penas imaginar el estado peculiar de esta postración mental”<sup>4</sup>. Esta defensa del realismo de la fotografía revela las ideas positivistas que se encontraban a la base del pensamiento de Diamond. El proyecto de la psiquiatría y la fisionomía decimonónicas de establecer una ciencia de los fenómenos mentales basado en el análisis de los rasgos faciales se inscribe en la mentalidad positivista desarrollada por Auguste Comte entre otros, según la cual el único conocimiento válido es el conocimiento científico –aquel que ha sido verificado por la ciencia<sup>5</sup>. En este contexto, las fotografías se convirtieron en herramientas positivistas para confirmar hechos científicos, esto es, los trastornos mentales de los pacientes<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> DIAMOND, H. W.: “On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity”, Read before the Royal Society, May 22, 1856. En GILMAN, S. L.: *The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Vermont, Echo Point Books, 1976, pp. 17-24.

<sup>2</sup> DIAMOND, H. W.: “On the Application”, p. 19.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>5</sup> CHUNG, M. y NOLAN, P.: “The influence of positivistic thought on nineteenth century asylum nursing”, *Journal of Advanced Nursing*, 19, (1994), pp. 226-232. Ver también MICALÉ, M. S.: “Discourses of hysteria in fin-de-siècle France”, en M. S. Micalé(ed.), *The Mind of Modernism. Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America, 1880-1940*, Stanford, Stanford University Press, 2004, pp. 71-92.

<sup>6</sup> Ver CIANCIO M.B. y GABRIELE, A.: “El archivo positivista como dispositivo visual-verbal. Fotografía, feminidad anómala y fabulación”, *Mora*, 18, 1 (enero/julio 2012). Último acceso 13 Noviembre 2016 [www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-001X2012000100003](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2012000100003)

Para Diamond, la fotografía era un “registro perfecto y fiel” del paciente que podía usarse de distintas maneras en el asilo [Figura 1]<sup>7</sup>. Su uso más inmediato era, en este sentido, el de revelar el problema mental de los pacientes. Siguiendo la tradición fisionómica y positivista, Diamond defendía que el aspecto exterior de los pacientes se correspondía con su estado interno<sup>8</sup>. Por tanto, la fotografía podría usarse como una herramienta para, literalmente, *leer* el cuerpo, fijando una imagen para el diagnóstico. Esta era, precisamente, la ventaja de la fotografía frente a la observación inmediata del paciente. Las fotografías creaban una imagen permanente que podía ser consultada sin la presencia física del enfermo o del resto de médicos, lo que permitía comparar retratos de distintos pacientes, pero también de las distintas fases que experimentaba un solo paciente.



Figura 1. “Religious melancholy”, lithograph by W. Bagg. *The Medical Times and Gazette*, vol 37, part 1, plate 1, June 26, 1858, p. 14. Wellcome Images.

Diamond quería demostrar, además, que la fotografía podía servir como cura a algunos delirios. En este sentido, contaba la historia de A.D., una paciente de 20 años que había sido admitida en el hospital en agosto de 1854. Como otros enfermos, A.D. sufría delirios que le hacían creer que era una reina. Ante esto, Diamond le dijo un día que quería retratar “a todas las reinas que están bajo mi cuidado”, a lo que ella respondió con un gesto de desdén. La paciente preguntó cómo podía ser que hubiera tantas reinas en el asilo, y que dónde habían recibido el título. “*Se lo han imaginado*”, le informó Diamond, a lo que ella respondió

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 24. La figura 1 es una litografía de una de sus fotografías. “Religious melancholy”, lithograph by W. Bagg. *The Medical Times and Gazette*, vol 37, part 1, plate 1, June 26, 1858, p. 14. Wellcome Images.

<sup>8</sup> PEARL, S.: “Through a Mediated Mirror: The Photographic Physiognomy of Dr Hugh Welch Diamond”, *History of Photography*, 33, 3 (2009), pp. 288-305.

diciendo que “yo nunca me he imaginado delirios tan ridículos. Ellos dan pena, pero *yo* nací siendo Reina”<sup>9</sup>. En los días posteriores, seguía Diamond, la paciente se divirtió mirando su propio retrato y conversando sobre él. Cuatro meses más tarde fue dada de alta, perfectamente consciente de que no era una reina, y riendo de sus delirios.

Finalmente, Diamond recomendaba al resto de superintendentes usar fotografías como referencia para los casos en los que el paciente fuera internado de nuevo. Siguiendo el sistema de las prisiones, Diamond sugería crear un registro fotográfico de los pacientes, de manera que se pudiera comprobar de forma más eficiente el historial del paciente. Los retratos, en este sentido, trataban de ser lo más neutros posible. El paciente, normalmente sentado, era fotografiado de frente o desde una perspectiva de tres cuartos. En la línea de los retratos victorianos, estas imágenes solían incorporar otros objetos que ayudaban a dar significado al conjunto, como unos libros, un pájaro o una cesta<sup>10</sup>. Estas imágenes debían mostrar tanto los rasgos de la enfermedad, de tal forma que los síntomas pudieran ser reconocidos en otros pacientes, como los rasgos individuales del enfermo que permitirían identificarle en caso de un nuevo internamiento.

Este texto de Diamond, de apenas siete páginas, es uno de los más conocidos en historia de la fotografía. Diamond ha sido considerado el precursor de la fotografía médica, y la psiquiatría el primer campo médico en el que se llevó a cabo un uso sistemático de la fotografía<sup>11</sup>. Esta retórica del “primer fotógrafo” o “la primera vez que” es muy común en las historias de la fotografía del siglo XIX. El propio relato sobre la múltiple “invención” de la fotografía por Louis-Jacques-Mandé Daguerre y Henri Fox Talbot, sigue esta tendencia que recalca el primer daguerrotipo, el primer calotipo o los primeros en usar el colodión. Este discurso tiende a personalizar las innovaciones tecnológicas, construyendo relatos descontextualizados en torno a las grandes figuras.

Hugh Diamond es una de estas grandes figuras. Fue el primer psiquiatra en presentar públicamente la fotografía de asilo, y sus ideas permearon posteriores intentos de médicos y fotógrafos no solo en Inglaterra. Sin embargo, su importancia histórica e influencia no debe ser sobrevalorada. El relato de las grandes figuras corre el riesgo de ignorar la multitud de prácticas fotográficas que se desarrollaron en estos años, asumiendo que el trabajo de los pioneros se convirtió en el estándar que siguieron sus contemporáneos<sup>12</sup>. Una mirada más atenta a las

<sup>9</sup> DIAMOND, H. W.: “On the Application”, p. 23.

<sup>10</sup> Ver GREEN-LEWIS, J.: *Framing the Victorians. Photography and the Culture of Realism*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.

<sup>11</sup> GILMAN, H.W.: *The Face of Madness*, p. 5.

<sup>12</sup> Para una crítica en este sentido sobre la “invención” de la fotografía, ver SHEEHAN, T. y ZERIVGON, A.: *Photography and its Origins*, London, Routledge, 2015.

dinámicas particulares que se establecieron en cada institución desvela, por el contrario, una miríada de usos, ideas, tecnologías e imágenes que no pueden reducirse a una única aproximación. De hecho, no todas las instituciones siguieron el modelo que Diamond creó (véase: un médico aficionado a la fotografía que decidió, por cuenta propia, realizar retratos de sus pacientes). Hospitales como La Salpêtrière en Francia crearon laboratorios fotográficos, dirigidos por fotógrafos y no por médicos. Del mismo modo, las fotografías en tanto documentos médicos no sirvieron solo para diagnosticar y clasificar, sino que tuvieron múltiples funciones, a menudo solapadas.

La siguiente sección revisará las principales aproximaciones historiográficas a la fotografía médica. Mientras que la mayoría de los autores han identificado las imágenes médicas con la mirada clínica o el poder del estado, este artículo defiende que entender las condiciones materiales en las que se desarrollaron las prácticas fotográficas en el ámbito médico es indispensable para interpretar las imágenes, y leer los cuerpos patológicos que crearon. Para ello, tomaré como caso de estudio la producción fotográfica del hospital parisino de la Salpêtrière. Las lecturas tradicionales de estas imágenes han incidido en el alto componente sexual de las posturas de las mujeres afectadas de histeria, mientras que un análisis minucioso de los elementos espaciales y materiales de las prácticas fotográficas pone en duda que se pueda generalizar esta interpretación.

### *¿A qué llamamos “fotografía médica”?*

Como el historiador de la medicina Sander L. Gilman y otros reconocen, la fotografía médica no se incluyó en los estudios históricos hasta los años sesenta del siglo XX<sup>13</sup>. Como muchos otros tipos de fotografía, las imágenes médicas no pertenecían al canon que se había formado en historias generalistas de la fotografía. Su recuperación en tanto documentos históricos empezó con artículos como los de Alison Gernsheim y Robert Ollerenshaw<sup>14</sup>. No parece coincidencia que este renovado interés académico se diera precisamente cuando los hospitales británicos formalizaron la institucionalización de la fotografía a través de la creación de departamentos de fotografía e ilustración médica<sup>15</sup>. Tras estos intentos de los años sesenta, la fotografía médica entró de lleno en el mundo académico a finales de los años setenta y los años ochenta de la mano de los nuevos estudios de teoría e historia de la fotografía que inauguraron, entre otros, Victor Burgin, John Tagg y

<sup>13</sup> GILMAN: *The Face of Madness*.

<sup>14</sup> GERNSEIM, A.: “Medical Photography in the Nineteenth Century”, *Medical and Biological Illustration*, 11 (Abril 1961), pp. 85-92; OLLERENSHAW, R.: “Medical Illustration: the Impact of Photography on Its History”, *Journal of the Biological Photographic Association*, 36 (1968), pp. 6-13.

<sup>15</sup> McFALL, K. J.: “A Critical Account of the History of Medical Photography in the UK” IMI Fellowship submission. Último acceso 13 noviembre 2016 [www.migroup.co.uk/wp-content/uploads/2013/05/A-critical-account-of-the-history-of-medical-photography-in-the-UK.pdf](http://www.migroup.co.uk/wp-content/uploads/2013/05/A-critical-account-of-the-history-of-medical-photography-in-the-UK.pdf)

Allan Sekula<sup>16</sup>. Esta nueva corriente historiográfica, entre cuyas raíces estaban la semiótica y el marxismo, empezó a considerar como objetos legítimos de estudio las fotografías corrientes que no pertenecían necesariamente al ámbito del arte o del fotoperiodismo. Un precedente de este tipo es la obra ya clásica de Pierre Bourdieu *Un arte medio*, en la que examina la función de la fotografía familiar en tanto reproductora de la ideología burguesa<sup>17</sup>.

Una de las lecturas de la fotografía médica más influyente ha sido la que elaboró John Tagg en *El peso de la representación*. Este estudio seminal aplica los análisis de Michel Foucault sobre el poder disciplinar en el Estado moderno a la fotografía. Tagg señala, en este sentido, que

“Al igual que el Estado, la cámara nunca es neutral. Las representaciones que produce están sumamente codificadas, y el poder que ejerce nunca es su propio poder. Como medio de registro, llega a la escena investida de una autoridad particular para interrumpir, mostrar, y transformar la vida cotidiana; con un poder para ver y registrar (...) No se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hacen uso de ella, que garantiza la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad”<sup>18</sup>.

Para Tagg, la fotografía no puede reducirse, por tanto, a sus imágenes. En lugar de aplicar métodos propios de la historia del arte, el historiador debería comprender las prácticas fotográficas como parte de las estructuras de poder de cada época. La cámara se convierte, así, en un medio de legitimación del Estado y sus instituciones, incluidas las instituciones médicas. De ahí que Tagg no examine el trabajo de Diamond desde un punto de vista estético, sino como una herramienta de control. No es casualidad, por tanto, que las relacione con las primeras fotografías tomadas por la policía. Para Tagg, estas fotografías son el punto donde “los discursos de la psiquiatría, la fisonomía, la ciencia fotográfica y la estética coincidían y se superponían”. Este punto de coincidencia no era sino un “espacio regulador” foucaultiano, en él coincidían “una observación cada vez más íntima y un control más sutil”<sup>19</sup>. Tagg, por tanto, interpreta las funciones de identificación de pacientes y enfermad que Diamond atribuía a sus fotografías como una herramienta de vigilancia más.

<sup>16</sup> BURGÍN, V. (ed.): *Thinking Photography*, London, Palgrave Macmillan, 1982; TAGG, J.: *The Burden of Representation. Essays on Photographs and Histories*, London, Palgrave Macmillan, 1988; SEKULA, A.: “The Body and the Archive”, *October*, 39 (1986), pp. 3-64.

<sup>17</sup> BOURDIEU, P.: *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Ed Minuit, 1965. Traducción en español: *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

<sup>18</sup> TAGG, J.: *The Burden of Representation*. Traducción en español por FERNÁNDEZ LERA, A.: *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 85.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 106-107.

Las fotografías de Diamond también han sido objeto de estudio por parte de Chris Amirault, quien las interpreta de nuevo siguiendo a Foucault<sup>20</sup>. A diferencia de Tagg, cuya inspiración es *Vigilar y castigar*, Amirault recurre a *El nacimiento de la clínica* para explicar las similitudes del discurso médico y fotográfico<sup>21</sup>:

Como afirma Foucault, el discurso médico moderno, estaba consistentemente estructurado a través de un discurso de la visión, y esos discursos produjeron “el gran mito de la Mirada pura que sería puro Lenguaje, un ojo que habla... Este ojo parlante sería el siervo de las cosas y el maestro de la verdad (114)”. Para muchos en el siglo diecinueve, la fotografía médica proporcionaba la tecnología que podía extender esta *mirada médica* más allá del doctor individual que observa<sup>22</sup>.

El artículo de Amirault se dedica, precisamente, a examinar la fotografía a través de la categoría foucaultiana de la mirada médica. Amirault le otorga dos sentidos principales. Por un lado, la fotografía, así como la “mirada pura” del médico, se consideraba un “lenguaje puro”: un lenguaje inmediato, transparente. De igual modo que la medicina clínica simplemente observaba, reconociendo los rasgos objetivos de la enfermedad, la fotografía capturaba estos rasgos sin mediación alguna. Sin embargo, Amirault señala que las fotografías médicas se solapaban con la mirada médica no solo por compartir esa supuesta pureza. Las fotografías, así como el diagnóstico del médico, no podían escapar de la subjetividad de esa mirada. Amirault reconoce esa mirada, especialmente en los casos de fotografías de mujeres enfermas, desnudas o semidesnudas, como una mirada masculina y heterosexual, una mirada de dominación<sup>23</sup>. La fotografía médica, entendida como una extensión de la mirada médica, convirtió los sujetos en “pacientes, cuyos cuerpos podían revelar la enfermedad sin que fuera necesario reconocer a la persona”<sup>24</sup>. En este sentido, la fotografía médica se entiende de nuevo como una práctica disciplinar: un instrumento de imposición a través del cual el médico construía a los sujetos en tanto pacientes, y por tanto, objetos de su conocimiento.

Esta interpretación de la mirada médica ha prevalecido en buena parte de estudios sobre la fotografía médica. Sin embargo, este modelo también es criticado –como buena parte de los estudios de tradición foucaultiana– por otorgar todo el poder al médico y la institución médica, dejando poco lugar para la agencia in-

<sup>20</sup> AMIRAULT, C.: “Posing the Subject of Early Medical Photography”, *Discourse*, vol. 16, nº 2 (1993/94), pp. 51-76.

<sup>21</sup> FOUCAULT, M.: *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975. En español: *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 1986; FOUCAULT, M.: *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 1963. En español: *El nacimiento de la clínica*, Madrid, Siglo XXI, 2007.

<sup>22</sup> AMIRAULT, C.: “Posing the Subject”, p. 60. El énfasis es mío.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 72.

dividual del paciente y los posibles procesos de resistencia. Erin O'Connor trata, precisamente, de alejarse del paradigma de la mirada médica en su artículo "Camera Medica", uno de los más conocidos del campo e incluido en el monográfico sobre fotografía y medicina en *History of Photography* (1999)<sup>25</sup>.

O'Connor también sitúa a Hugh Diamond en el centro de su análisis y admite, como Gilman, Tagg y Amirault, que la fotografía médica ha sido un campo históricamente abandonado. O'Connor se propone en este artículo restaurar la importancia que la fotografía médica ha tenido en la historia de la fotografía, no tanto como documento científico sino como arte<sup>26</sup>. Su objetivo es elaborar una ontología de la fotografía siguiendo las reflexiones de Roland Barthes y Walter Benjamin. O'Connor defiende que la fotografía no era solo la forma más apropiada de documentar la medicina, sino que la medicina se convirtió en el campo más apropiado para expresar lo que era la fotografía. La razón de ello se encuentra en la relación entre la fotografía y la enfermedad. La fotografía médica afirmaba la existencia de una enfermedad al captar y mostrar sus signos externos. En este proceso, el sujeto debía desaparecer: el objeto de la fotografía era la enfermedad, aquello que podía abstraerse del enfermo en particular y por tanto, proyectarse en cualquier otro individuo. Esta falta de personalidad del paciente es precisamente el fundamento de los retratos de Hugh Diamond. Para O'Connor, los retratos de "imbéciles" que no enfocan, que están desprovistos de inteligencia, asemejan el comportamiento de la cámara, que tampoco puede seleccionar los elementos más relevantes, sino que registra todo lo que se encuentra frente a ella, sin razonar. Las imágenes de desórdenes mentales son fotografías que, según O'Connor, simbolizan por tanto toda la operación fotográfica.

Sin embargo, en el proceso de abstraer la esencia de la fotografía médica, O'Connor, Tagg y Amirault olvidan algo fundamental: la práctica. En sus análisis, todas las imágenes están sujetas a la misma interpretación, independientemente de quién las tomara, dónde se publicaran, o quién fuera su público potencial (intelectual y geográfico). Es significativo, de hecho, que el artículo de O'Connor se titule "cámara médica", como si solo hubiese existido una cámara de uso médico, o como si estas fueran todas iguales e intercambiables. La literatura fotográfica de la época demuestra que la situación fue la contraria. Tanto los fotógrafos profesionales como los amateur pasaron gran parte de su tiempo trabajando en los materiales, desarrollando nuevos objetivos, obturadores, emulsiones,

<sup>25</sup> O'CONNOR, E.: "Camera Medica. Towards a Morbid History of Photography", *History of Photography*, Vol. 23, nº 3 (1999), pp. 232-244. O'Connor utiliza sin embargo la categoría de mirada médica en un artículo anterior (ver más adelante en este artículo).

<sup>26</sup> El vínculo con el mundo del arte es también bastante habitual, y por ejemplo Amirault también lo expone en su artículo. Un buen análisis del lado artístico de la fotografía médica puede encontrarse en BIERNOFF, S.: "Flesh Poems: Henry Tonks and the Art of Surgery", *Visual Culture in Britain*, 11, 1 (2010), pp. 25-47.



procesos de revelado, etc. Estas innovaciones no eran solo producto de técnicos de laboratorio, sino que toda la comunidad se implicó en el debate, proponiendo mejoras o señalando problemas. El propio Diamond contribuyó a estas discusiones sobre materiales fotográficos. Por tanto, no es posible examinar la ontología de la fotografía médica sin tener en cuenta las condiciones materiales en las que se desarrolló.

En los últimos años, los trabajos de Tanya Sheehan, Jennifer Tucker o Kelley Wilder, entre otros, han desarrollado nuevos marcos de interpretación para la fotografía médica y científica<sup>27</sup>. Ninguno de estos trabajos se centra en las fotografías de pioneros como Hugh Diamond, sino en las prácticas materiales en el laboratorio o el estudio fotográfico y los discursos en la prensa fotográfica y científica. Estas autoras han defendido que la fotografía médica no puede ser reducida a sus imágenes, pero tampoco al poder institucional o al paradigma del arte. Frente a la cuestión sobre la representación que domina los estudios de Tagg, Amirault y O'Connor, la nueva historia fotográfica se pregunta por lo que *hace* la fotografía.

Desde que Lorraine Daston y Peter Galison publicaron el artículo “The Image of Objectivity” en 1992, la mayor parte de la discusión sobre fotografía científica se ha centrado en su relación con lo que estos autores denominan “objetividad mecánica”<sup>28</sup>. Idealmente, el conocimiento científico debería ser objetivo, dejando a la naturaleza “hablar por ella misma”, sin la intervención de las ideas, expectativas o deseos del científico. De ahí que la cámara fotográfica, que en teoría registraba lo que se situaba frente a ella sin intervención del fotógrafo, se haya considerado como el ideal de la objetividad mecánica materializado<sup>29</sup>. Sin embargo, Daston y Galison ya advierten en su libro que no siempre fue así. En esta línea, Tucker demuestra en *Nature Exposed* que la objetividad de las imágenes fotográficas nunca fue algo que se diera por supuesto. Antes bien, que un documento fotográfico fuera considerado “objetivo” dependía de procesos más complejos que la mera construcción mecánica de la cámara, en los que intervenían asuntos de clase y género<sup>30</sup>. Por su parte, Sheehan ha examinado las sinergias de los discursos médicos y fotográficos, descubriendo que los fotógrafos comerciales establecieron su reputación pública en tanto profesionales apropiándose de la retórica de los médicos. Esta investigación se aleja, por tanto, del mero análisis visual, o, de nue-

<sup>27</sup> SHEEHAN, T.: *Doctored. The Medicine of Photography in Nineteenth Century America*, Pensilvania, The Penn State University Press, 2011; TUCKER, J.: *Nature Exposed. Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 2005; WILDER, K.: “Visualizing Radiation: The Photographs of Henri Becquerel”, en L. DASTON y E. LUNBECK: *Histories of Scientific Observation*, Chicago, Chicago University Press, 2011, pp. 349-368.

<sup>28</sup> DASTON, L. y GALISON, P.: “The image of objectivity”, *Representations*, 0, 40 (1992), pp. 81-128.

<sup>29</sup> DASTON, L. y GALISON, P.: *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.

<sup>30</sup> TUCKER, J.: *Nature Exposed*.

vo, de la mera aspiración a la objetividad, para centrarse en las prácticas diarias de los fotógrafos profesionales.

Este apartado ha examinado distintas respuestas a esta pregunta ¿a qué llamamos fotografía médica? Para Tagg, la fotografía médica se define por la relación institucional y el poder del que está investida, mientras que para Amirault, lo más característico es su superposición con la mirada médica y, por tanto, la cosificación que hace del sujeto, convertido en paciente. Según O'Connor, la fotografía médica es el paradigma de lo que la fotografía es. Finalmente, Tucker o Sheehan no proporcionan definiciones, pero abren el campo de lo que podemos considerar como "fotografía médica". Este artículo defiende que, más que una definición, necesitamos realizar un análisis crítico de esta categoría, que tenga en cuenta todos los elementos históricos, visuales y materiales de esta práctica. Los cuerpos han sido y son fotografiados en un espacio determinado, mediante una cámara en particular, por un fotógrafo, un médico o un asistente, que trabajaba o no para una institución. Las fotografías, reveladas y positivadas a través de distintos procedimientos, fueron archivadas, publicadas, retocadas e intercambiadas. Todos estos elementos demuestran que los cuerpos no estaban ahí solo para ser representados. Para leer los cuerpos patológicos de la fotografía médica necesitamos examinar las relaciones materiales, visuales, espaciales y emocionales entre los distintos cuerpos que componían el acto fotográfico.

### *Cuerpos patológicos en el estudio fotográfico*

El laboratorio fotográfico parece, por tanto, el lugar idóneo para comenzar el estudio material de las prácticas fotográficas en el hospital. Un ejemplo temprano de la institucionalización de la fotografía es el hospital parisino de la Salpêtrière y las dos revistas que editó, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1875-1880) y *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (1888-1918). A pesar de la excepcionalidad de este hospital, el análisis de los distintos laboratorios y estudios fotográficos que se desarrollaron en el último cuarto del siglo XIX ofrece estrategias para el análisis de la fotografía médica más allá de las imágenes.

El hospital de la Salpêtrière en París no solo se convirtió en el siglo XIX en el centro de referencia sobre histeria<sup>31</sup>. Charcot se basaba en el diagnóstico de la enfermedad a través de la observación del paciente. Se trataba, por tanto, de una práctica altamente visual que encontró en las imágenes su mejor aliado. Como historiadores del arte y la medicina han demostrado, el estudio de la histeria y otros trastornos nerviosos relacionados se materializó en dibujos, ilustraciones, moldes

<sup>31</sup> Un análisis interesante de la Salpêtrière como institución está en MICALE, M. S.: "La Salpêtrière in the Age of Charcot: An Institutional Perspective on Medical History in the Late Nineteenth Century", *Journal of Contemporary History*, 20, 4 (1985), pp. 703-731.

de cera y, por supuesto, fotografías<sup>32</sup>. Este material visual no solo representó la enfermedad, sino que sirvió para comunicar y desarrollar la investigación. Su centralidad en la práctica médica es evidente al examinar la organización de la Salpêtrière. Además de las salas médicas, bajo el mandato de Jean-Martin Charcot se crearon un anfiteatro grande para las lecturas públicas, un laboratorio de investigación, un estudio artístico, un museo patológico, una sala de electroterapia y un estudio fotográfico en 1878. Como señala Asti Hustvedt, estas reformas fueron financiadas con fondos públicos, que se lograron gracias a las conexiones políticas de Charcot y de Désiré-Magloire Bourneville, quien se incorporó como interno en 1868<sup>33</sup>.

Además de sus estudios médicos, Bourneville se había labrado una carrera sólida como periodista especializado en medicina, fundando las revistas *Le Mouvement Médical*, *La Réforme Médicale* y la influyente *Le Progrès Médical*, todas ellas de tendencia progresista. Fue seguramente esta experiencia periodística la que animó a Bourneville a proponer fotografiar los pacientes durante los ataques, y crear la revista *Iconographie photographique de la Salpêtrière* en 1875, dirigida por él mismo, Charcot y Paul Regnard. En 1888, esta revista se reeditó como *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, dirigida por Charcot, Albert Londe, Paul Richer, Georges de la Tourette y otros.

Este material visual ha sido ampliamente examinado. La mayoría de los trabajos siguen el modelo desarrollado por Georges Didi-Huberman y se centran en las imágenes publicadas en *Iconographie photographique*, mientras que otros estudios más recientes, como el de Mary Hunter, examinan indistintamente las fotografías de ambas revistas. Estos relatos no dan cuenta, sin embargo, de las profundas diferencias institucionales, materiales y visuales que distinguen ambas revistas. A pesar de que tanto *Iconographie photographique* y *Nouvelle iconographie* se basan en material recogido en la clínica y ambos incluyen artículos que buscan identificar los signos visibles de la histeria, tanto el contexto en el que se produjeron como el tipo de imágenes que reproducían son diferentes. Cada una de las revistas pertenece a una época distinta de la Salpêtrière, tanto a nivel visual como médica. Distinguir estas dos etapas permite no solo comprender mejor el desarrollo de la investigación médica sobre la histeria, sino también demostrar el papel fundamental que tuvieron las prácticas fotográficas en ella.

<sup>32</sup> GILMAN, S.: "The image of the hysteric", en S. Gilman, H. King; R. Porter, G.S. Rousseau y E. Showalter (eds.), *Hysteria Beyond Freud*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 345-436; DIDI-HUBERMAN, G.: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982. Traducción al español: *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007; HUNTER, M.: "Hysterical Realisms at the Hôpital de la Salpêtrière", en *The Face of Medicine. Visualising Medical Masculinities in Late Nineteenth Century Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2016.

<sup>33</sup> HUSTVEDT, A.: *Medical Muses. Hysteria in Nineteenth-Century Paris*, London, Bloomsbury, 2011, pp. 161-162.

Podemos señalar tres factores fundamentales que distinguen las dos revistas. En primer lugar, las revistas trataron temas médicos distintos. Cada número de *Iconographie photographique* contenía diversos casos de estudio, todos tratados en la Salpêtrière, que tomaban la forma de historias clínicas. Estos casos relataban la historia de las pacientes: la razones de su ingreso, los antecedentes médicos familiares, sus experiencias vitales, los ataques que había experimentado desde el ingreso y los tratamientos a los que se había sometido. Casi todas estas historias estaban ilustradas por varias fotografías. El objetivo de estas historias clínicas era identificar los síntomas físicos de la histeria, clasificarlos y, dentro de lo posible, encontrar una solución médica. *Nouvelle iconographie*, sin embargo, actualizó esta perspectiva. Siguiendo el modelo de otras revistas científicas de la época, cada número contenía artículos escritos por médicos de la Salpêtrière y de otras instituciones que relataban historias clínicas pero también tratamientos experimentales. Más importante, a medida que pasaban los años el centro de atención se fue desviando del ataque de histeria a los trastornos histéricos, la hipnosis y, en general, los trastornos nerviosos.

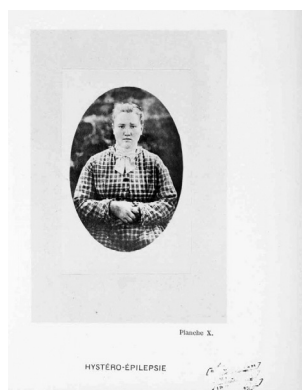
En segundo lugar, la maquetación y estructura en ambas publicaciones fue distinta. Mientras que el primer número de *Iconographie photographique* solo incluía las imágenes, los siguientes tres ejemplares ensamblaron las historias clínicas recogidas por Bourneville y las fotografías realizadas por Regnard. Este hecho produce una disrupción en la lectura, como señala Hustvedt, ya que las imágenes no siempre se corresponden exactamente al texto, interrumpiendo la narración<sup>34</sup>. Al contrario de lo que sucede en *Nouvelle Iconographie*, en estos primeros ejemplares texto e imagen no están integrados. Esta diferencia se debe también a las técnicas de reproducción fotográfica empleadas en cada revista. Como Mary Hunter señala, los historiadores suelen pasar por alto que las fotografías incluidas en el primer número de *Iconographie photographique* fueron copias a la albúmina, pegadas en el papel<sup>35</sup>. Esta era la manera más extendida de reproducir fotografías en 1870, y daba lugar, como puede verse en la figura 2, a imágenes amarillentas que se desgastaban con el tiempo<sup>36</sup>. *Nouvelle iconographie*, por el contrario, integró las imágenes en el papel a través del fotograbado. De hecho, tan importante era la técnica de reproducción que, como la figura 3 muestra, no solo se acreditaba al fotógrafo sino también al taller responsable del grabado (Chêne & Longuet)<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> HUNTER: *The Face of Medicine*.

<sup>36</sup> Planche X, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1875, vol. 1. Wellcome Images.

<sup>37</sup> "Suggestions par les sens dans la période cataleptique du grand hypnotisme", *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1891. Wellcome Images.



Figuras 2 y 3.

En tercer lugar, la diferencia fundamental que encuentro entre estas dos publicaciones reside en el espacio y los objetos fotográficos que se movilizaron en cada una de las etapas. En lo que sigue, examinaré cómo las prácticas fotográficas puestas en marcha en la Salpêtrière en la década de los setenta, y a partir de 1882, determinaron el tipo de fotografías que se hicieron. Uno de los puntos a los que prestaré más atención es la interpretación que los historiadores han hecho de estas fotografías, especialmente en relación a la sexualización de las pacientes y la enfermedad.

Las imágenes tomadas por el médico Paul Regnard entre 1875 y 1880 son casi todas al aire libre, con las enfermas sentadas en una silla, apoyadas en la pared o un árbol, o, como en las más famosas imágenes, en la cama. A pesar de que, desde 1878 había un estudio fotográfico en la Salpêtrière, parece que éste solo servía como laboratorio para el revelado e impresión de las fotografías. Esto se debe a razones tanto fotográficas como médicas. Por un lado, la toma al aire libre de las fotografías era habitual en la década de 1870, ya que los procedimientos y cámaras de la época necesitaban largos tiempos de exposición y una gran fuente lumínica, y hasta finales del XIX no se estandarizó el empleo de luz artificial. Por otro lado, el objetivo de estas imágenes era captar el ataque de histeria. Como este no podía ser provocado ni podía preverse, el fotógrafo tenía que perseguir al paciente y retratarle en el lugar donde sufriera el ataque.

Algunas de las imágenes de *Iconographie photographique* son similares a las tomadas por Diamond en los años cincuenta. Por ejemplo, la figura 2 muestra a una mujer sentada, con los brazos cruzados sobre el abdomen, mirando fijamente a la cámara. En línea con los retratos psiquiátricos, esta imagen mostraba los

rasgos fisionómicos del rostro y las manos, de manera que el ojo entrenado pudiera interpretarlos. Sin embargo, las fotografías más célebres son las que capturan instantes del ataque en la cama de las enfermas (Figura 4)<sup>38</sup>. Didi Huberman, Hunter y Hustvedt han señalado que estas imágenes están cargadas de sexualidad. Además de los signos inequívocos de la cama, el camisón desabrochado y las sábanas revueltas, las poses que adoptaban las histéricas durante la tercera fase del ataque, caracterizada por Charcot como “pasional”, dieron lugar a un imaginario médico que erotizaba a la paciente y su enfermedad. Sin embargo, tal y como recuerda Hunter, estas fotografías de enfermas “en poses orgásmicas” no representan el total de la producción fotográfica de la Salpêtrière, y por tanto no todas las imágenes deben considerarse desde esta óptica.

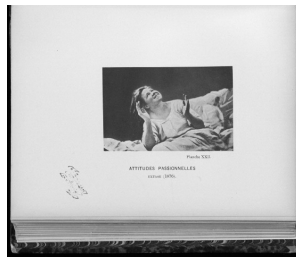


Figura 4.

*Iconographie photographique* publicó su último número en 1880, cuando Regnard y Bourneville abandonaron la Salpêtrière —éste último para incorporarse en el hospital de Bicêtre, donde continuó su actividad fotográfica<sup>39</sup>. Su salida no significó, sin embargo, el fin de la fotografía en la institución. En 1882 entró como químico en el laboratorio el fotógrafo Albert Londe, quien en 1884 comenzó a dirigir el servicio fotográfico<sup>40</sup>. Londe se convirtió en uno de los fotógrafos más reconocidos de Francia. Ocupó puestos de relevancia en la *Société française de la photographie*, donde presentó todas sus innovaciones tecnológicas, fue el fundador y presidente de la *Société des excursionistes amateurs de la photographie* y publicó libros y artículos sobre diversos aspectos de la fotografía, desde el uso de la luz artificial hasta técnicas de revelado y positivado. Fue además, junto a Étienne-Jules Marey, el impulsor de la cronofotografía en Francia<sup>41</sup>. Su trabajo nunca se li-

<sup>38</sup> Planche XXII, “Attitudes passionnelles: extase (1876)”, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, vol. 2, 1878. Wellcome Images.

<sup>39</sup> FAURE, M.R.: “La photographie scientifique de Bourneville”, *Communication et langages*, nº 135, (2003), pp. 104-124.

<sup>40</sup> El estudio más completo sobre el trabajo de Alberto Londe sigue siendo BERNARD, D. y GUNTHER, A.: *L’instant revé. Albert Londe*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993.

<sup>41</sup> Ver BRAUN, M.: *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago, Chicago University Press, 1992.

mitó, sin embargo, al ámbito médico. Realizó experimentos con luz artificial para tomar buenas imágenes de actores en movimiento, y aplicó la cronofotografía para capturar el brillo de fuegos artificiales y el movimiento de las olas del mar<sup>42</sup>.

Si hay un hilo común en su trabajo, es la constante renovación y adaptación de la tecnología fotográfica a las circunstancias particulares de cada sesión. De hecho, es imposible entender la producción de Londe sin tener en cuenta el material con el que trabajaba. Londe, al igual que muchos fotógrafos profesionales durante el siglo XIX, no solo hacía fotografías. Fue un técnico que experimentó con multitud de productos para dar con la combinación más potente de magnesio en polvo para proporcionar luz artificial, construyó él mismo dos cámaras distintas de nueve y doce objetivos, trabajó con ópticos para diseñar lentes, etc. Mientras que el objetivo era realizar imágenes fotográficas, el procedimiento material era tanto o más importante que estas. De ahí que en su libro de 1893 *La photographie médicale*, la primera obra dedicada exclusivamente a la fotografía médica, Londe dedicase los primeros capítulos a examinar el material fotográfico y el espacio que ofrecía las mejores condiciones para dicha tarea<sup>43</sup>. Frente a Bourneville y Regnard, que no dieron detalles sobre su práctica fotográfica, Londe se explayó en este y otros artículos publicados en revistas especializadas en fotografía y en ciencia, como el *Bulletin de la Société Française de la Photographie* y *La Nature*.

El primer elemento que discute Londe es una “instalación modelo”, un ejemplo paradigmático de las características espaciales y materiales del laboratorio fotográfico<sup>44</sup>. Según su experiencia en la Salpêtrière, un laboratorio fotográfico médico debería estar compuesto por un taller acristalado, un cuarto oscuro y un laboratorio de revelado.

En relación al taller acristalado, Londe señala cuatro elementos que el fotógrafo debería tener en cuenta: el emplazamiento, la orientación, el modo de acristalamiento y su disposición<sup>45</sup>. Mientras que estos elementos eran comunes en la construcción de cualquier estudio fotográfico, Londe los adaptó a la vida en el hospital. Por ejemplo, mientras que los estudios solían construirse en las plantas más altas de los edificios para tener más luz, Londe aconsejaba construirlos en la planta baja para que los enfermos no tuvieran que subir demasiadas escaleras<sup>46</sup>. A continuación, describía la organización del taller. Estaba compuesto por un decorado, cuyo color podía ser negro, gris oscuro o gris claro (dependiendo de si

<sup>42</sup> Ver BERNARD, D.: “La lumière pesée. Albert Londe et la photographie de l'éclair magnésique”, *Études Photographiques*, 6 (1999), pp. 53-62.

<sup>43</sup> LONDE, A.: *La photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Paris, Gautiers et fils, 1893.

<sup>44</sup> LONDE, A.: *La photographie médicale*, p. 8. Cursiva en el original.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

el paciente estaba desnudo o vestido), unas cortinas que debían ser blancas o azules (para evitar efectos perniciosos en la luz), una cama para los pacientes que no podían moverse y un escenario para el resto de enfermos. Sobre el escenario, los enfermos podían andar o sentarse en una silla, en cuyo caso Londe recomendaba el uso de un apoya-cabezas, siempre y cuando fuera posible. Por último, describía un método de suspensión para los pacientes que no podían sostenerse por sí mismos, pero que no eran retratados en la cama<sup>47</sup>. *La photographie médicale* continuaba detallando los instrumentos que debían formar el cuarto oscuro y el laboratorio de revelado: placas de cristal, cámaras, lentes, obturadores e instrumentos suplementarios, como un aparato para poder fotografiar manos con precisión.

Esta cuidadosa organización material tenía como objetivo la sistematización de la producción fotográfica. Como Londe y otros señalaban, una de las mayores ventajas de la fotografía como documento médico es que permitía comparar distintos casos sin la presencia del paciente<sup>48</sup>. Sin embargo, para poder comparar el contenido de las imágenes, éstas tenían que ser tomadas siguiendo los mismos procedimientos. Lo que Londe presenta en *La photographie médicale* no es una simple descripción de su laboratorio, o ni siquiera una guía de recomendaciones para otros fotógrafos, sino el primer protocolo de fotografía médica. En este sentido, su fotografía se asemeja a los proyectos de Alphonse Bertillon y Marey más que a la fotografía realizada por Regnard en la Salpêtrière. Londe controlaba todo el acto fotográfico: no solo el tiempo de exposición de la placa fotográfica o la velocidad del obturador, sino también la luz, la distancia entre la cámara y el paciente, el lugar en el que posaba, la pose que debía adoptar, o la perspectiva desde la que debía retratarse. Mientras que las coincidencias en los retratos anteriores se debían a circunstancias externas, en la fotografía de Londe eran producto de un control minucioso sobre todos los elementos que producían la imagen final.

Desde esta perspectiva, no podemos investigar a través de la misma óptica la fotografía publicada en *Iconographie photographique* y en *Nouvelle Iconographie*. Aunque la imagen predominante en el imaginario colectivo y la crítica académica es la de Augustine y sus expresiones pasionales, estas fotografías no son representativas del conjunto de imágenes producidas en la Salpêtrière, y mucho menos del trabajo de Albert Londe, quien buscaba representar los sujetos de manera homogénea. La reproducción de algunas fotografías ocupaba toda la página, como sucede en *Iconographie photographique*, aunque lo más común era la publicación de varios retratos en una misma página, en tablas de dos, tres, seis u ocho imágenes, en las que todas ellas tenían el mismo tamaño. Para reforzar la similitud entre ellas, Londe solía recortar las originales para la publicación, de manera que tanto la fotografía como el sujeto fueran del mismo tamaño. Además, todos los

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 5.



pacientes eran retratados en el mismo lugar, y ante el mismo fondo neutro, lo que permitía una continuidad visual, tal y como puede observarse en la figura 3.

Estas condiciones provocaron que los ataques histéricos se presentaran de manera totalmente distinta. Mientras que las imágenes de *Iconographie photographique* están casi todas borrosas porque pretendían captar el movimiento en pleno apogeo, las fotografías de Londe son, en su mayoría, perfectamente nítidas e inmóviles. Esto no solo se debe a la mejora del equipo fotográfico, y al uso de placas de cristal con mayor sensibilidad, sino también al tipo de ataque en el que Londe estaba interesado. Como he mencionado anteriormente, desde finales de la década de los ochenta, los médicos de la Salpêtrière dejaron de estudiar los ataques de histeria cuyas fases ya habían sido definidas por Charcot y Richer, para centrarse en experimentos con la hipnosis y los trastornos nerviosos. Estos cambios en la agenda médica llevaron aparejados un cambio en las imágenes. El fotógrafo ya no tenía que perseguir a las pacientes para retratar, con suerte, el ataque, sino que el ataque se provocaba delante de la cámara. Del mismo modo, las histéricas actuaban cada vez menos en la cama. Las imágenes las muestran de pie o sentadas en una silla sobre el escenario del estudio fotográfico. En casos en los que se encontraran inmobilizadas, eran retratadas tumbadas en la cama, pero a diferencia de lo que ocurría en la etapa de *Iconographie photographique*, la cama se encontraba en el estudio fotográfico, no en los dormitorios. El tipo de gestos que se fotografiaron fueron, por tanto, distintos. Los grandes gestos pasionales dieron paso a los gestos controlados bajo hipnosis. En varios experimentos que buscaban determinar la excitabilidad de los músculos y los sentidos de las histéricas, las pacientes eran dormidas y sometidas a distintos estímulos, como olores, sonidos o electrificaciones localizadas, como ocurre en la figure 3<sup>49</sup>. Estos gestos eran provocados a voluntad, y las poses que adoptaban las pacientes durante el trance duraban más.

### *Un caso de estudio: la anorexia histérica*

Este control sobre las poses, junto a la sobria escenografía y los vestidos corrientes, rebajaba, si no eliminaba por completo, el componente sexual de las imágenes. La sexualidad de las pacientes histéricas no era un tema dominante en *Nouvelle iconographie*, pero no se abandonó por completo. En los casos de trastornos nerviosos como contracturas, los enfermos, tanto hombres como mujeres, eran fotografiados desnudos. Las poses, frente al fondo gris oscuro, trataban de ser lo más 'neutras' posibles. Los pacientes tenían que permanecer de pie, de frente y de perfil a la cámara, de manera que el trastorno quedara patente. Como muchos

<sup>49</sup> He examinado algunos de estos experimentos con hipnosis en PICHÉL, B.: "From Facial Expressions to Bodily Gestures. Passions, Photography and Movement in 19th-C French Sciences", *History of the Human Sciences*, 29, 1 (2016), pp. 27-48.

de sus contemporáneos, para Londe los desnudos de su producción no eran pornográficos, sino que se debían al interés médico<sup>50</sup>. De ahí que pudiera hacer primeros planos del aparato reproductivo de un hombre afectado de la enfermedad de Thomsen y publicarlo a página completa en *Nouvelle Iconographie* en 1892<sup>51</sup>.

Ese mismo año, la revista publicó un artículo sobre anorexia histérica, ilustrado con fotografías de Londe y otro fotógrafo identificado solo por una X<sup>52</sup>. Wallet, el médico que firmaba el artículo, reconocía la particularidad de esta enfermedad, que solo afectaba a mujeres jóvenes entre 15 y 20 años, se asociaba a la histeria pero no presentaba más síntomas histéricos (era, por tanto, el único síntoma de histeria) y que se caracterizaba por una decisión voluntaria de dejar de comer. Erin O'Connor señala que esta identificación de la enfermedad, compartida con algunas diferencias por médicos europeos en el XIX, tuvo dos consecuencias principales<sup>53</sup>. La atención prestada a los signos corporales de la delgadez provocó que la enfermedad se asociara exclusivamente con los síntomas corporales y no con las posibles causas que desencadenaban el trastorno. El uso de fotografías por parte de médicos como el británico William Withey Gull construyó “la anorexia como una enfermedad cuya esencia estaba confinada a la superficie del cuerpo”<sup>54</sup>. Por otra parte, O'Connor explica que la intervención médica a través de la alimentación forzada no solo trataba de restaurar el peso sino también los caracteres sexuales secundarios como los pechos que las pacientes perdían en el proceso de la enfermedad. Esta recuperación era importante según O'Connor porque “un cuerpo sin los marcadores sexuales estándar era una aberración médica y social, una aberración que era poco femenina no porque no fuera saludable, sino porque era poco saludable de una manera poco femenina”<sup>55</sup>.

En su artículo, O'Connor argumenta que las fotografías sirvieron para confirmar esta mirada médica que limitaba el problema de la anorexia a sus síntomas externos: la pérdida o ganancia de masa muscular y caracteres sexuales secundarios. Aunque su análisis de la interpretación médica de la enfermedad es iluminador, O'Connor solo examina las fotografías en tanto imágenes. De hecho, muchos de los ejemplos son ilustraciones hechas a partir de fotografías, pero esta traducción entre distintos medios no se menciona. Si queremos comprender el papel de las fotografías en el desarrollo del conocimiento médico sobre la anore-

<sup>50</sup> HUNTER, M.: *The Face of Medicine*.

<sup>51</sup> HUET: “Contribution à l'étude de l'excitabilité électrique des muscles dans la maladie de Thomsen”, *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, tomo V, 1892, pp. 1-17.

<sup>52</sup> WALLET: “Deux cas d'anorexie hystérique”, *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, tomo V, 1892, pp. 276-280.

<sup>53</sup> O'CONNOR, E.: “Pictures of Health. Medical Photography and the Emergence of Anorexia Nervosa”, *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 5, No. 4, (Abril 1995), pp. 535 – 572.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 549

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 552-553.

xia, y las consecuencias de éstas sobre los cuerpos de las mujeres, debemos examinar las prácticas fotográficas con más detenimiento.

En el artículo de Wallet publicado en *Nouvelle iconographie*, las cuatro imágenes de Londe estaban agrupadas, como era costumbre, en una sola página, y retrataban a la enferma en estado normal y durante la enfermedad [Figura 5]<sup>56</sup>. A pesar de ser una enfermedad que se caracterizaba por una pérdida de masa corporal importante, las fotografías de Londe no muestran a la paciente totalmente desnuda. Mientras que en su estado normal la mujer se encuentra vestida, en las imágenes de la enfermedad se tapa con una mantilla blanca, dejando visibles solo los hombros, las espátulas y la clavícula, además de los pómulos. La prominencia de los huesos se acentúa por el uso de la luz, que produce sombras en los lugares indicados. A diferencia del resto de retratos de pacientes, los ojos de esta mujer están borrados, lo que sugiere que se quería esconder su identidad. Lo mismo ocurre en las otras dos imágenes del artículo, cuya cara estaba tapada por líneas blancas. Las razones de este anonimato no son claras, ya que el texto no lo explica y no hay nada particular en este caso que sea diferente a los demás (por ejemplo, los niños y niñas también se fotografiaban desnudos, y sus caras eran a menudo visibles). Por otra parte, las marcas están hechas sobre las fotografías, lo que sugiere que el anonimato debía afectar a la publicación de las imágenes, y no a su producción o conservación en el hospital.

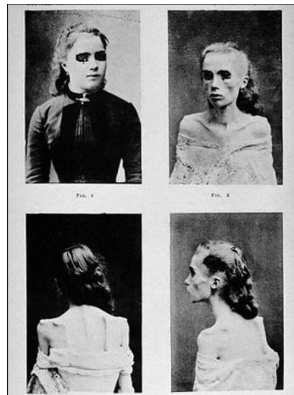


Figura 5

Más interesante que las razones me parecen las consecuencias de estas marcas. Como ocurría con otras imágenes de la época, intentar tapar resultaba más erótico que enseñar frontalmente. Este hecho estaba reforzado por la retórica empleada por el médico en el artículo, que no dudaba en señalar que para estas

<sup>56</sup> Plates XXVI, XXXVII: "Emaciation dans l'anorexie hystérique", *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, vol. 5, 1892.

“chicas jóvenes ... la causa de esta resolución de dejar de comer, convertida casi sin esfuerzo en un hábito, era el miedo a verse un poco gorda. Ella no pensaba que este estado de delgadez fuera desagradable, y que la coquetería debería haberla parado antes”<sup>57</sup>.

Esta retórica aparece de nuevo en el artículo sobre un caso de anorexia histérica del doctor Georges Gasne publicado en *Nouvelle iconographie* en 1900, quien comenzaba la descripción del cuerpo de la paciente señalando “la conservación (remarcable por las circunstancias) de la glándula mamaria”<sup>58</sup>. Esta retórica es similar a la desarrollada por Gull, ya que reconoce que lo habitual en estas enfermas es perder los caracteres sexuales secundarios. Sin embargo, al señalar este detalle, Gasne reafirma la construcción de género de estas enfermas y las sexualiza, convirtiendo su cuerpo en un objeto de deseo para la mirada masculina<sup>59</sup>.

Gasne acompañaba el artículo con dos imágenes de la paciente de cuerpo entero, por delante y por detrás, totalmente desnuda aunque con la cara también cubierta<sup>60</sup>. Tal y como argumenta O'Connor, estas fotografías movilizaron la sexualidad de las pacientes. Sin embargo, en estos casos la sexualización se materializó en la propia retórica médica. Para los médicos de la Salpêtrière, estas pacientes no eran seres asexuales, sino que seguían siendo mujeres. Esta idea la expresaron en los textos y, más importante para este artículo, en la manera en que usaron las fotografías.

Los casos de anorexia eran singulares, pero las fotografías tomadas en la Salpêtrière siguieron el mismo procedimiento instaurado por Londe, lo que sugiere que la enfermedad en sí misma no fue tratada de manera especial, sino que se entendía como una manifestación más de la histeria. En la figura 5, las enfermas se encuentran claramente en el escenario del estudio, posando ante un fondo gris oscuro o negro. De nuevo, las fotografías que ocupan la misma página están recortadas para ocupar el mismo tamaño, lo que refuerza la continuidad entre los cuerpos y permite la comparación visual entre ellos. El acto de fotografiar y posar permaneció sin variaciones; lo que distinguió a estas imágenes de otras fueron las modificaciones posteriores: el borrado de las caras y la retórica paternalista y sexual del texto. Estas fotografías de *Nouvelle iconographie* retomaban la sexualiza-

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 278.

<sup>58</sup> GASNE, G.: “Un cas d’anorexie hystérique”, *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, 1900, pp. 51-56.

<sup>59</sup> En este punto sigo a Judith Butler y su identificación del género con el sexo, cuando afirma “si el cuerpo puro no se puede encontrar, si lo que se puede encontrar es el cuerpo situado, un lugar de interpretaciones culturales, entonces la teoría de Simone de Beauvoir parece preguntar implícitamente si el género no era sino el sexo” BUTLER, J.: “Sex and Gender in Simone de Beauvoir’s Second Sex”, *Yale French Studies*, 72 (1986), p. 46.

<sup>60</sup> *Ibidem*. Ver también WILSON, S.: “The Iconography of Anorexia Nervosa in the Long Nineteenth Century”, en F. SCOTT, K. SCARTH y J.W. CHUNG, *Picturing Women’s Health*, New York, Routledge, 2016, pp. 77-104.

ción del cuerpo de la histérica presente a lo largo de *Iconographie photographique*. Ambas publicaciones presentaron ejemplos de sexualidades patológicas, unas por defecto (anoréxicas) y otras por exceso (los gestos pasionales Augustine), pero lo hicieron de maneras distintas. Las fotografías de Augustine [figura 4] la presentaban revolviéndose en camisón en su cama y llevaban títulos como “actitud pasional: éxtasis”. En estas imágenes, la sexualidad se encontraba implícita tanto en la pose como en la interpretación médica. El protocolo fotográfico de Londe, sin embargo, conllevaba la inmovilización del paciente en un espacio neutro, y no hacía distinciones entre hombre y mujeres. En este caso, fue el discurso médico que acompañaba las imágenes, y las modificaciones visuales posteriores como las máscaras sobre la cara, los que sexualizaron las imágenes.

### *Conclusiones*

La fotografía médica nunca funcionó de una manera unívoca y uniforme. Incluso en una misma institución, las fotografías se tomaron y se reprodujeron de maneras distintas. Estas prácticas materiales afectaron al tipo de imágenes que se podían hacer (al aire libre o en el estudio, por ejemplo) así como a los discursos médicos. Este artículo ha tratado de demostrar que no es posible asignar una única función histórica a la fotografía, ya sea ésta la de materializar la mirada médica o las estructuras de poder. La historia de la fotografía médica es una historia de prácticas múltiples que convergen, se transforman o desaparecen según el momento y el lugar.

Es necesario tener en cuenta esta multiplicidad y examinar no solo las imágenes, sino sobre todo las prácticas materiales de la fotografía. Para desentrañar el acto fotográfico, debemos examinar los objetos, las acciones y los espacios en los que tuvo lugar. Esta perspectiva permite leer el cuerpo patológico no solo en tanto imagen, sino como un cuerpo que estuvo presente e interactuó con otros cuerpos y objetos.