

**ÁLBUM DE LOS MUTILADOS DE LA
GUERRA DEL PACÍFICO.
DEL REGISTRO MÉDICO A LA
ESTETIZACIÓN DEL CUERPO HERIDO**

ÁLBUM DE LOS MUTILADOS DE LA GUERRA DEL PACÍFICO.
FROM THE MEDICAL RECORD TO THE AESTHETICIZATION OF
THE WOUNDED BODY

CECILIA RODRÍGUEZ LEHMANN

Universidad Austral de Chile
Campus Isla Teja, Valdivia, Chile
cecilia.rodriguez@uach.cl

RESUMEN

En este artículo abordamos los procesos de estetización del cuerpo herido que se presentan en el *Álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico* (1884). Este álbum recoge 130 fotografías de mutilados de guerra, acompañados de un breve texto que describe el tipo de herida y los datos del soldado. Se trata de un registro problemático ya que debe lidiar con los vestigios físicos y simbólicos de la guerra y que acude a una serie de estrategias visuales muy complejas. La exhibición de ese cuerpo obedece, en principio, a objetivos médicos y administrativos, sin embargo, el álbum, así como las fotografías que contiene,

recurren a procesos de estetización de esa herida al utilizar formas fotográficas propias de otras esferas como el retrato burgués o las formas idealizadas de las bellas artes. Estas apropiaciones intentan anular la potente carga traumática del mutilado y sus consecuencias políticas. Son, además, estrategias que develan la dificultad para lidiar fotográficamente con el cuerpo del mutilado y las estrategias visuales y políticas que esta dificultad conlleva.

PALABRAS CLAVE: fotografía, mutilados, Guerra del Pacífico, estetización, álbum.

ABSTRACT

In this article, we study the aestheticization of the wounded body in *Álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico* (1884). This album collects 130 photographs of war mutilated soldiers, accompanied by a brief text describing the type of wound and the soldier's data. These pictures are problematic since they must deal with the physical and symbolic vestiges of war. The exhibition of this mutilated body responds to a medical and administrative objective, however, the album, as well as the photographs it contains, shows sometimes else. By appropriating photographic forms typical of other spheres such as the bourgeois portrait or the idealized forms of the Fine Arts, the album tries to embellish the wound. These appropriations attempt to nullify the potent traumatic burden of the mutilated and its political consequences. They are, in addition, strategies that reveal the difficulty to deal photographically with the mutilated body and their political consequences.

KEYWORDS: Photography, Mutilated, War of the Pacific, Aestheticization, Album.

Recibido: 02/11/2021

Aceptado: 16/03/2022

En 1884 se edita en Chile el *Álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico*, un registro que contiene 130 fotografías de soldados mutilados en la Guerra del Pacífico (1879-1884) acompañados de un breve texto escrito a mano, que describe algunas características del retratado y el tipo de herida que sufrió. Se nos informa el nombre, la edad, la ocupación que tenía antes de ir a la guerra, su estado civil, su región de origen, si sabía leer, el tipo de amputación y la prótesis que le correspondía (si era el caso).

Este álbum corresponde al registro de los mutilados que llevó el doctor David Salamanca, quien había sido designado presidente de la comisión de cirujanos; comisión encargada del registro de los cuerpos amputados durante la guerra. Este registro (fotográfico y textual) tenía fines prácticos: la entrega de prótesis médicas y la asignación de recursos de invalidez. La fotografía y el texto fijaban la identidad del sujeto y dejaban constancia de su herida para que el gobierno pudiera compensar el sacrificio durante la guerra con una pensión o prótesis. Recordemos que en 1881 se promulgó la Ley de Recompensas¹ que pretendía ayudar a los veteranos de guerra y que asumía su bienestar físico como un deber del Estado, esta ley sustentaba la idea de que era labor del Estado velar por los cuerpos quebrados por la guerra.

A primera vista podríamos pensar que este álbum solo funcionaba como un registro médico, el registro de un cuerpo herido, de su identidad y del miembro mutilado². Se trata de un simple acto burocrático con fines prácticos: registrar, identificar, medir, el cuerpo amputado para poder ser completado por el Estado con una prótesis. Sin embargo, al examinar este álbum encontramos, y es lo que espero demostrar acá, una serie de operaciones visuales que hablan

¹ La Ley de Recompensas fue aprobada en 1881 con el objeto de ofrecer algunos beneficios y ayudas económicas tanto a los veteranos como a sus viudas y familiares. Además de recompensas económicas ofrecía algunos beneficios como educación para los hijos en escuelas de agricultura y minería. Igualmente el Estado se comprometía a entregar las prótesis necesarias para los mutilados durante la guerra.

² Este tipo de álbumes que registraban a los mutilados para luego compensarlos con prótesis fueron utilizados por primera vez en la guerra civil estadounidense. El fotógrafo Reed. B. Bontecou fotografió a los mutilados para que luego fueran compensados. Un trabajo muy interesante pero que se escapa de los objetivos de este trabajo sería la comparación entre estos dos registros y sus operaciones simbólicas. Varias páginas de este álbum se encuentran en la Biblioteca del Congreso en Washington.

de lo difícil que resulta lidiar con la representación del cuerpo amputado y de los embates reales de la guerra. La iconografía de los héroes y los campos de batalla, tan valiosa para el Estado y su discurso heroico de los vencedores, debe hacer aquí algunas maniobras simbólicas y estéticas. Este álbum es un documento donde se combinan distintas formas de entender lo fotográfico y maneras de concebir el cuerpo, la guerra y el heroísmo.

Estas maniobras simbólicas son llevadas a cabo por dos estudios fotográficos: el de Spencer y Días –los fotógrafos del campo de batalla de la guerra– y el de Leblanc y Adaro, uno de los estudios fotográficos más prestigiosos de la época. Estos dos estudios generan, a mi entender, tres tipos de representación de los mutilados, a las del cuerpo burgués fragmentado, el retrato desnudo de la medicina y la estetización del cuerpo herido. Estas tres representaciones se entretajan en el álbum para mostrarnos, precisamente, las dificultades de esa representación y su deseo de construir un discurso aparentemente dignificador y heroico.

Intento acercarme a este registro desde una mirada interdisciplinaria que combine tanto los estudios visuales (Mitchell, Mirzoeff), como una mirada histórica que intente entender cómo estas imágenes se insertaron en un discurso sobre la Guerra del Pacífico que excede, pero que las interpela, las determina y, en última instancia, marcan parte de su dificultad de construcción. Asimismo, me interesa el álbum como un artefacto cultural que establece una narrativa a partir de su armado, sus textos y paratextos, sus espacios en blanco, sus continuidades y sus particulares formas de construcción (Siegel; Posever).

Las características de este álbum lo hacen muy particular, se trata de un registro médico administrativo, que no tenía por objetivo circular en el espacio público y estaba dirigido a médicos, técnicos y empleados de la administración pública involucrados en el proceso de la adjudicación de la prótesis. Por otra parte, sabemos que existen varias versiones de estos tipos de álbum destinadas a distintas instancias involucradas en la administración de esos cuerpos fragmentados. En ese sentido, eran ejemplares elaborados manualmente y no estaban hechos para reproducirse ni consumirse fuera de este círculo.

Estos álbumes de los mutilados de la Guerra del Pacífico, y aquí hablo en plural –se desconoce cuántos son–, han despertado en los últimos años un creciente interés. Estas fotografías circularon a principios del 2000 en la revista de Crítica Cultural dirigida por Nelly Richard, n.º “Neoliberalismo, fabulaciones y complot”, ilustrado con fotografías de la serie “Mutilados de la Guerra del Pacífico”. En el año 2021, el Museo Histórico Nacional de Chile expuso algunas fotografías en la muestra *Cuerpos de Guerra*, curada por Carla Franceschini. Las fotografías, exhibidas fuera del contexto del álbum y del relato que este implica, despertaron un interés histórico por estos soldados que parecían figuras olvidadas del registro épico de la Guerra. Por otra parte, artistas visuales contemporáneos como Mario Soro y Luis Montes Rojas han retomado algunas de estas fotografías y han intentado nuevas relecturas de ellas a la luz de un presente que parece ofrecer nuevas significaciones.

Estas nuevas interpretaciones y dislocaciones ameritan un estudio aparte que contemple las formas de resignificación del archivo, sus formas de rearmado y de relectura, sus vías de recuperación, intervención y disrupción. La sola entrada de estas fotos al espacio del museo implica un giro total en su forma de leer/contemplar. Si bien esto no es el objeto de este estudio, impacta en él la conciencia de un contexto de relectura que mediatiza el acercamiento. Permaneceremos en el álbum y sus límites con la conciencia de que toda lectura del archivo es siempre un acto de dislocación. Este acto comienza por un reordenamiento de las fotografías bajo las tres categorías ya mencionadas y un intento por leerlas desde esta nueva agrupación analítica.

I. LA PIEZA AUSENTE O LA FRAGMENTACIÓN DEL CUERPO BURGUÉS

El hombre no mira a la cámara, su mirada está perdida en algún punto del horizonte. Lleva pantalón negro y un chaleco del mismo color, en el cuello un elegante corbatín. Detrás de él observamos un telón de fondo típico de los estudios fotográficos que simula vagamente algún elemento

arquitectónico y un jardín. Luce elegante y tranquilo. Tiene la mano izquierda en la cintura y el brazo derecho apoyado en una columna. Un reloj destaca sobre su chaleco como señal de distinción y productividad. Se trata de un retrato de gabinete, uno de esos tantos que se replican a lo largo del siglo XIX. Las poses, los objetos, los trajes, las miradas, todo parece obedecer a los estereotipos y los cánones del retrato burgués. Pero algo está mal en la foto, el brazo apoyado sobre la columna está descubierto y nos deja ver lo que falta: la mitad de un brazo. En la esquina inferior de la foto, casi saliéndose del encuadre, vemos una columna más pequeña en donde yace la prótesis de la mano.

Estas imágenes se repiten con algunas variaciones: caballeros posando ante la cámara, repitiendo el gesto estandarizado de los retratos de estudio pero alterando ese convencionalismo con el miembro amputado. El efecto es paradójico, el retrato burgués parece investir de dignidad y distinción al soldado herido pero al mismo tiempo no deja de resaltar la amputación como ese algo fuera de lugar de la foto. Es el propio retrato burgués el que parece alterado, desfigurado. Acostumbrados a la repetición infinita de la pose, de los decorados y de los encuadres, el miembro amputado y descubierto introduce una alteración notoria en ese patrón. Imposible no fijar la mirada en el muñón, la cicatriz, y el afuera de los estándares que ese cuerpo distinto pone en el centro de la fotografía.



© Colección Museo Histórico Nacional

La operación de normalización de ese cuerpo en el marco de las convenciones que apuntan hacia la sociabilidad decimonónica, parece fallida. Entre el cuerpo amputado del soldado y el retrato burgués no solo se establece un abismo relacionado con las funciones de estos registros, sino también con lo que terminan mostrando. El veterano herido exhibe

el cuerpo fragmentado, anómalo, incompleto; el cuerpo burgués muestra su reiteración, su normalidad, su pertenencia a un grupo social: “The manufactured poses and expressions, repetitive props, and incongruous backdrops might serve to obfuscate the sitter’s individuality, but the also marked him or her as part of a like-minded group” (Siegel, 53).

La foto repetitiva y estandarizada que permite construir ese colectivo de la sociedad burguesa decimonónica se ve aquí intervenida por un cuerpo que pretende insertarse en el mismo registro visual, pero que no logra encontrar ese sentido de mismidad. El soldado mutilado es un otro atrapado en una representación que lo sitúa adentro y afuera de ese conjunto social. Es un otro en tanto veterano herido, pero es un otro también en tanto la mayoría de ellos no pertenecía a la burguesía sino a las clases bajas³. El veterano posa como un burgués en una tarjeta de visita pero su cuerpo descubierto y su miembro amputado lo pone visiblemente fuera de ese discurso unificador. La operación parece quedar incompleta, causa una sensación de extrañamiento; se exhibe y se registra un cuerpo anómalo respecto de las formas estandarizadas y con ello se pone el foco –el *punctum* diría Barthes– en la diferencia física y social. El cuerpo fragmento es esa flecha que sale disparada de la foto y nos hiere, lastima y punza (Barthes 59). La foto devela entonces en su propia paradoja su carácter de puesta en escena fallida.

Podríamos tratar de entender esta paradoja como un problema de formas y convenciones, más que de contenidos. La necesidad de establecer un registro que permita identificar al sujeto mediante la fotografía parece no poder desembarazarse fácilmente del espacio de lo conocido y lo ya estandarizado en el retrato de visita. Un caso similar ocurre, por ejemplo, con los registros iniciales de los presidiarios y las prostitutas. Investigadores como Olivier Debrouse (2005) o Paula Cortés-Rocca (2011) han estudiado esas hibridaciones formales. Dice Cortés-Rocca respecto del registro de las prostitutas en México:

³ Ver los cuadros y estadísticas de las características de los soldados en el libro de Méndez Notari.

Es posible identificar a alguien —es posible decir que alguien *es*— solo en la medida en que *posee* determinado rostro o determinado cuerpo. Así, el registro acciona conectando una serie de *propiedades* de estas mujeres: una biografía, un nombre y una imagen. También hay otras razones para que no se produzca un quiebre entre estos retratos tomados desde el control policial y los retratos familiares. Son razones de orden formal o genérico: será necesario un pliegue y una regularización dentro del género retrato que todavía no se ha dado y que permitiría diferenciar una función “honorífica” y una “punitiva” en el momento de tomar una imagen. Hasta que eso ocurra, las fotografías de las prostitutas continúan recurriendo al retrato burgués como modelo formal. (56)

El retrato de visita parece imponerse como forma aun en registros que le son ajenos, pero creo que en el caso que nos ocupa, la paradoja es llevada a un extremo. Si bien el *Álbum de mutilados* es un registro encargado por el Estado con el fin de identificar a los amputados, la manera de retratar al soldado herido tiene implicaciones simbólicas y políticas muy complejas. No se trata de la identificación del sujeto fuera de la ley, no se trata tampoco de la identificación puramente médica —aunque ese sea su fin explícito—, se trata de una representación difícil relacionado con la visión última de la guerra y su justificación/validación visual y discursiva.

¿De qué manera este retrato burgués puede validar el discurso de la guerra? ¿Más allá del canon es posible pensar esta fotografía como una visión del veterano concomitante con el discurso del Estado? Partamos de nuevo desde la idea del intento fallido. Si bien el mutilado de guerra no logra entrar del todo en la representación de un burgués, tal vez sea justamente esa imposibilidad la que lo sitúe en un registro más complejo. Pensemos, justamente, en las aparentes dislocaciones: el miembro ausente y la prótesis. La amputación puede ser leída no como una forma defectuosa, incompleta, sino, por el contrario, como poder y hombría. No es cualquier amputación, sino precisamente la de hombres que vuelven de la guerra. Tal como argumenta Joanna Bourke en su libro *Dismembering the Male*, la amputación del soldado es distinta a la del civil, pues pasa por un proceso de “sentimentalization of the war-wounded”. De esta forma el miembro

ausente, paradójicamente, añade en lugar de restar: “The absent parts of men’s bodies came to exert a special patriotic power. In the struggle for status and resources, absence could be more powerful than presence” (59).

Sobre la capa de representación del mutilado como parte del mundo burgués, habría entonces que sumarle esta especie de pátina heroica que le otorga la señal inequívoca del deber cumplido en nombre de la patria. ¿El herido de guerra y su aureola patriótica reincorporado al seno de la burguesía? La fotografía parece apuntar a un imaginario de restablecimiento de un orden, donde la amputación puede leerse como valor, deber cumplido y retorno a la vida civil. Una lectura que contrasta con otros registros. En todo caso, la fotografía no deja de ser inquietante al encontrarse cercana a otros registros del cuerpo mutilado, o incluso del cuerpo deforme, peligrosamente anormal.

Junto a estas fotografías –fallidas o no–, que utilizan el retrato de visita como un intento de dignificación del cuerpo herido, se encuentra en el álbum otro tipo de formatos fotográficos que apelan a otros significantes y a otras concepciones del cuerpo mutilado. No todos los mutilados son retratados de la misma manera ni responden a las mismas convenciones. Creo que la presencia de los dos estudios fotográficos es una de las razones posibles de esta diversidad, pero no su única explicación ni su resolución, por el contrario, nos muestra precisamente la indefinición tanto fotográfica como discursiva a la hora de entender y representar a los cuerpos fragmentados de la guerra.

2. LA FOTOGRAFÍA DESNUDA

Junto al retrato burgués, en el mismo álbum, encontramos una serie de fotografías que destacan por la simpleza de la imagen, pero también por su crudeza. En estas fotografías desaparecen la utilería, los decorados y los símbolos de la distinción burguesa, para mostrar la desnudez del veterano. Asimismo, desaparece la pose. Ya no se mira el horizonte o se contempla la cámara de reojo con mirada altiva. El soldado posa de frente, mira la

cámara con resignación y muestra su mutilación. Además, se encuentra a medio vestir; se descubre el torso, a veces las piernas, a veces incluso los genitales, como quien se desnuda ante el ojo clínico del médico. La escasa vestimenta parece de diario, envejecida, a menudo a medio abotonar o caída entre las piernas.

En estas imágenes vemos el registro duro, preciso y desnudo, del mutilado. Se trata de convenciones estéticas que se acercan mucho más al registro médico. Pensemos, por ejemplo, en la fotografía de Clorindo Gómez, un veterano cualquiera de ese extenso registro. Clorindo lleva el torso desnudo y su brazo amputado queda claramente visible. No hay nada a su alrededor que nos distraiga de la herida. Debajo de la fotografía aparecen sus datos biográficos y la prótesis que le corresponde: un “brazo artificial con mano”.

Esta serie fotográfica patologiza el cuerpo amputado convirtiéndolo en objeto de estudio. La representación del sujeto burgués se transforma así en puro cuerpo, pura amputación. Recordemos de nuevo que este es un álbum diseñado y armado por un cirujano por encargo del Estado. Para el doctor Salamanca, la fotografía es un medio fidedigno, práctico, y exacto que facilita el progreso de las investigaciones médicas y quirúrgicas. En una carta al presidente Santa María, escribe Salamanca junto a su comisión de doctores:

La fotografía en la actualidad se utiliza en provecho de las investigaciones anatómicas y patológicas de manera que si se adaptara la medida que respetuosamente proponemos a usted resultaría además en ventajas científicas evidentes para la solución de diferentes problemas de la cirugía de la guerra entre nosotros. (Extracto del álbum)

Salamanca le pide al Estado utilizar la fotografía como medio idóneo para reconstruir eficientemente al mutilado, como si la fotografía pudiera convertirse en uno más de los instrumentos médicos. Lo fotográfico como instrumento de la ciencia, en especial de la medicina, tiene ya en ese período ciertos cánones estéticos lo suficientemente explorados, como las conocidas

fotografías de Albert Londe para Charcot, las de Adrien Tournachon para Duchenne de Boulogne, las de O.G. Mason para George Henry Fox y, en América Latina, las de Cristiano Junior sobre la elefantiasis.

Estas fotografías establecen sus propias coordenadas visuales: cuerpos exhibidos ante la cámara, a veces intervenidos por la presencia del médico, a menudo desnudez frontal –un caso aparte merece el estudio del cuerpo enfermo femenino–, ausencia de decorados y ornamentación, lo que se traduce en la objetualización del sujeto. En el caso de la serie fotográfica que nos ocupa, puede verse con claridad esa identificación del mutilado con esta puesta en escena del cuerpo anómalo, que necesita ser estudiado, medido, y finalmente completado.

En esta serie, la particularidad del cuerpo radica en que no ha nacido anómalo, sino que se convirtió en anómalo por la guerra. Esta diferencia, en apariencia pequeña, produce un matiz importante a nivel simbólico. Vuelvo a Bourke, el cuerpo del soldado es un cuerpo originalmente entero que se ha quebrado, lo que lo libera del estigma del cuerpo nacido con una malformación. El cuerpo malformado a fines del siglo XIX y principios del XX era percibido como signo de debilidad o enfermedad, mientras que el cuerpo del soldado, estando roto, es considerado por algunos como normal e incluso fuerte: “The rhetoric favoured the war-maimed: men rendered disabled in war were unnaturally abnormal while those who had been born with physical disabilities were naturally abnormal” (44).

En este sentido, esta serie de fotografías nos muestran un cuerpo que será reparado por el Estado, pero cuya representación lo ubica muy cerca del sujeto anómalo. Se trata de una suerte de minusvalía temporal, reparable por la técnica moderna provista por un Estado igualmente moderno, pero que no deja de tener su peligrosidad al encontrarse demasiado cerca del registro fotográfico del cuerpo deforme e incluso del *freak show*.

Francisco Diaz - cabo 2.º - "Ataca-
ma" herido por arma de fuego
en el asalto de Pisagua en la
cara externa i tercio superior de-
la pierna derecha, cerca de la tu-
berculidad de la tibia. - amputado
en el tercio medio del muslo. - 41
años - Copiapó - Minero - Viudo - Lee i
escribete. Le corresponde pierna arti-
ficial con pié articulado de \$104.50





Saltan a la vista las similitudes entre la fotografía del mutilado y el anuncio publicitario de un espectáculo de *freak show*. Es la oferta de su reparación, así como la exhibición de la moderna prótesis, la que de algún modo lo normaliza. Ahora bien, para que la reparación de este cuerpo sea posible el mutilado necesita ser fotografiado, identificado, ordenado y catalogado en un sistema administrativo. Esta necesidad de identificación se refleja claramente en el texto manuscrito que acompaña la imagen. El texto nos devuelve algo que la foto médica le ha robado, su identidad y su unicidad como sujeto. El texto lo nombra, menciona su profesión, su

edad, su estado civil, su región de nacimiento, su grado de alfabetización y el lugar donde fue herido. La nota biográfica hace que el mutilado no sea solo un espécimen, sino que lo convierte en un sujeto nombrable. Esta combinación de los datos biográficos (identitarios) y la foto nos remiten a otro registro estatal: el judicial.

El registro judicial, al igual que el de los mutilados, requiere de la información de identificación para administrar a los individuos, para ello se vale tanto de la imagen como del texto. Los datos de los prisioneros, por ejemplo, son muy similares a los suministrados por el álbum. En cuanto a la fotografía con fines identitarios, ella comparte con el registro médico la objetualización del sujeto y la desnudez escenográfica. A través del espacio neutro, la estandarización de la pose y la ausencia de expresiones en el retratado se buscaba un registro fidedigno, objetivo y veraz.



Alphonse Bertillon. Bellemans Eugène (ou Michel). 23 ans, né à Gand (Belgique). Tailleur d'habits. Anarchiste. 9/3/94 1894

A fines del siglo XIX, se imponía de manera global el conocido método Bertillon, que lograba estandarizar bajo un modelo pretendidamente científico la identidad de los transgresores de la ley⁴. Bertillon veía la

⁴ Dice Pierre Piazza en su artículo “Alphonse Bertillon and the Identification of Persons (1880-1914)”: “Anthropometry, as developed in France from the 1880s, generated a lot of interest abroad, where the Paris criminal identification office soon became the “blueprint” for similar departments. In the course of a few years, the popularity of the method grew steadily, first in Europe – Italy, Switzerland, Great-Britain, and

necesidad de unificar los criterios y las técnicas de identificación mediante la fotografía, los datos biográficos y las medidas de ciertas partes del cuerpo. En este proceso de homogenización del cuerpo, era necesario que la composición de la fotografía estableciera criterios estandarizados: las poses, la luz, la distancia entre el sujeto y la cámara y el brillo, entre otros factores. En 1890 en su libro *Photography: With an Appendix on Anthropometrical Classification and Identification*, Bertillon se quejaba de la falta de estandarización de estos procesos y de la necesidad de separar la fotografía jurídica de otros formatos:

Dans les portraits artistiques et commerciaux, les questions de mode et de gout dominant tout. La Photographie judiciaire, dégagée de ces considerations, nous permet d'envisager le problème sous un aspect plus simple: quelle pose est théoriquement la meilleure pour tel out tel cas? (2)

Bertillon intenta deslindar la fotografía judicial de otras prácticas fotográficas preocupadas por aspectos estéticos, por la moda o los gustos comerciales. Esta preocupación denota fronteras aún porosas entre las diversas funciones de lo fotográfico y la necesidad de establecer registros claramente diferenciadores entre un retrato celebratorio, uno a la moda, uno médico y uno judicial. De allí que sigamos encontrándonos con registros híbridos. En el caso que nos ocupa, la similitud entre la ficha de los prisioneros y la ficha de los mutilados –incluyendo las fotografías– vuelve a colocar al mutilado en un registro anómalo, marginal, el de los sujetos al borde de la ley.

La necesidad de la identificación desde la institucionalidad estatal fue parte de la agenda política del momento, no es casual que esto se produzca en los mismos años en que el presidente Santa María aprobó las llamadas Leyes Laicas⁵. El Estado necesitaba convertirse en el administrador de los

Germany – then globally (Chile, Egypt, US, etc.). Everywhere, experts in forensic identification started importing Bertillon's knowledge and techniques, which they considered universal" (s.p.).

⁵ Las llamadas Leyes Laicas fueron promulgadas en 1883 y 1884 bajo la égida de los liberales. Estas leyes intentaban llevar adelante un importante proceso de secularización, donde el registro de defunciones y matrimonios, entre otros, fuera hecho por el Estado

cuerpos. La eficiencia, estandarización y sujeción de esos cuerpos se vuelve un elemento indispensable en una organización estatal moderna (Esposito; Foucault). Esta identificación comienza, como ya hemos visto, por aquellos sujetos que se mueven en el borde de la ley. La identificación de los criminales con la fotografía y el método Bertillon se establecen en Chile en 1897 a través de la primera Oficina de Identificación⁶. Pero sabemos por el propio Salamanca que cuando se produce el álbum (1884) ya existía el fotógrafo de cárcel, a quien en algún momento se pensó, precisamente, en encargarle las fotografías del álbum de los mutilados.

Tanto la fotografía médica como la judicial ubican al veterano herido en el registro del otro, a quien es necesario enmendar para reinsertar a la sociedad. Se trata de un cuerpo conflictivo, raro, que debe ser identificado para luego ser reparado por el Estado. Estas formas fotográficas con un pie en el discurso médico y otro en el judicial, conforman una retórica que pone en escena los mecanismos de modernización y eficiencia del Estado. La peligrosidad simbólica de este tipo de representación del mutilado (quebrado, anómalo, fuera de la ley) es compensada con una mirada administrativa sobre la guerra y sus veteranos. Se trata, en el fondo, de otra manera de fotografiar la guerra, administrarla, limpiarla y burocratizarla. El Estado desea mostrarse como una maquinaria que cuida, ordena, repara y se encarga de sus heridos de guerra. En la ley promulgada en 1881 es explícito el cuidado de los inválidos de guerra, no solo entregándoles una prótesis, sino que, además, otorgándoles una pensión de invalidez ya fuera esta relativa o absoluta.

y no por la Iglesia. Todas estas modificaciones implicaban seguir nuevos procesos administrativos y nuevos formatos de registro e identificación.

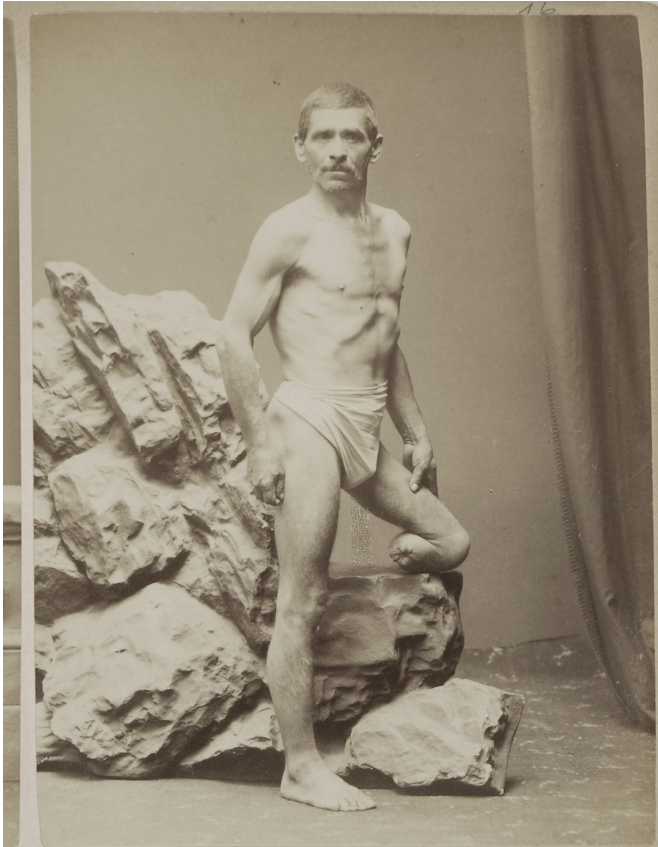
⁶ Dicen García Ferrari y Palacios que “La historia de la identificación policial en Chile es, sin duda, una historia de circulaciones trasandinas. Las primeras noticias que tuvo la Policía de Santiago acerca de la antropometría, sistema que tenía como primicia superar la imperfecta y dubitativa memoria policial como técnica de reconocimiento y prevención criminal, fue el manual escrito por Juan Vucetich, ‘Instrucciones Generales para identificación antropométrica...’ (1893). Sin embargo, fue recién en 1897 cuando tuvo lugar el primer intento por establecer una Oficina de Identificación” (12).

Esta visión del Estado benefactor contrasta con otros registros visuales que circulaban en la prensa del momento. La prensa satírica, principalmente con la caricatura, mostraba a los veteranos como seres desvalidos y desprotegidos en la pobreza y el abandono. Especialmente interesante resulta el trabajo de Patricio Ibarra sobre las demandas y necesidades de los veteranos en la prensa de la época:

La idea fuerza del discurso desplegado en artículos, versos y caricaturas era la necesidad de que el Estado y, en definitiva, la sociedad chilena premiara y se hiciera cargo apropiadamente de las necesidades de quienes arriesgaron su vida en pos de la victoria de la causa de Chile, en especial de los veteranos mutilados. Así también, cumplían su rol como censores y fiscalizadores de la acción del Estado y los gobernantes, propio de una sociedad con instituciones e ideario liberal republicano, como lo era la chilena durante el siglo XIX. (79)

3. EL CUERPO DE MÁRMOL

Un último tipo de registro presente en este álbum es una serie fotográfica con una clara intención artística, que se aleja tanto del retrato burgués como del registro médico/judicial. En esta serie se cruzan otros imaginarios y se producen otras operaciones sobre el cuerpo mutilado. En ellas, el veterano aparece desnudo, apenas cubierto por una pequeña tela que esconde sus genitales. Todos estos cuerpos comparten un escenario: posan sobre una roca que los sostiene y se amalgama con ellos. En algunos casos los acompaña una cortina o un telón de fondo que simula un paisaje.



Manuel Córdova, soldado del
 Cps. de Reclutas i Reemplazos herido por
 contusión i arrancamiento en el
 desviellamiento del tren de Pieagua
 en el pie izquierdo; amputado en
 el tercio superior de la pierna. Lee
 corresponde pierna artificial
 articulada terminada en pilon.
 Valor: \$ 76.50.

N.- El accidente citado le ocurrió
 cuando se iba a incorporar al
 Ejército.

Este cuerpo desnudo que emerge de la roca se acerca nítidamente a las formas escultóricas y a su piel de mármol. La iluminación, la pose y la utilería escogida hacen que el cuerpo funcione como una antigua escultura con un fragmento perdido en la historia. Estas fotografías se adueñan así del canon artístico para presentarnos, más que un herido de guerra, una escultura humana, en que la mutilación no es una pérdida sino parte de su belleza.

Este bello cuerpo fragmentado nos remite, sin duda, a las esculturas de mármol recuperadas de la Antigüedad y que se exhibían en los museos como ideales de belleza. La Venus de Milo sin brazos, redescubierta en 1820, o el famoso Torso Belvedere desenterrado en el siglo XVI, se convierten en modelos escultóricos cuya fragmentación es parte de su belleza. Tal como argumenta Siebers:

The dazzling image of shattered bodies presented by fragmentary classical statuary penetrates almost immediately into the eye and mind of artist, who turn toward the artworks with feelings of awe rather than away from them in revulsion, who fight to preserve their fragmentary state rather than make the slightest effort to restore them to wholeness, who begin to mutilate their own works in order to imitate the perfection of the ancient broken bodies. (330)

El cuerpo fragmentado no requiere ser completado porque es justamente su fragmentariedad lo que le otorga singularidad y belleza. Este cuerpo estetizado es además un cuerpo fuerte, poderoso, casi sobrehumano. Dioses, semidioses, seres mitológicos desfilan sobre este imaginario escultórico. Sobre la belleza de ese cuerpo fragmentado del arte se intenta superponer entonces esta serie de retratos fotográficos. No es el cuerpo burgués, no es el cuerpo quebrado, es el cuerpo embellecido del arte.



Fotografía del Torso Belvedere desenterrado en el siglo XVI

En el campo de la pintura chilena, también influenciado por estas formas, Justo Pastor Mellado, encuentra similitudes entre estas fotografías y la obra *Sísifo* (1893) del pintor chileno Pedro Lira. Dice Mellado:

No se puede dejar de mencionar que el “hombrón” de Sísifo se asemeja demasiado a la textura de los soldados mutilados que han sido fotografiados como prueba de la entrega de una prótesis de heridos de guerra. Solo que en la pintura está retratado de cuerpo completo, en plena erección gestual, poniendo en escena la distribución del paralelogramo de fuerzas del impulso humano.

Mellado se centra en la similitud entre los cuerpos de los mutilados y el de Sísifo, pero no se interna en la puesta en escena que permite la analogía. El cuerpo del veterano puede ser leído como Sísifo porque así ha querido representársele. Toda la utilería, la pose, la mirada, el encuadre, lo ha

insertado en ese ámbito simbólico. Desde allí es posible verlo como héroe embellecido e idealizado y no como vestigio no deseado de la guerra. Se trata de un cuerpo sobrehumano que encarna el sacrificio último por la patria y cuya amputación lo engrandece en lugar de colocarlo en minusvalía.

La relación entre representación, amputación y heroísmo –como ya mencionábamos– sin duda no es nueva. Linda Nochlin, en su libro *The Body in Pieces*, analiza dos pinturas en que este vínculo resulta evidente. De la primera de ellas, una pintura anónima de 1794, nos dice:

The poles of the figuration of the body in pieces as an exemplary Revolutionary trope are represented by two, rather startling, images. The first, an anonymous canvas, embodies the notion of fragmentation as sacrifice. It is an odd little painting, awkward, silly, horrifying and moving all at once, representing a hero so devoted to the welfare of the nation that he has literally, in a modernized *exemplum virtutis*, given his right arm for it in a battle. (14)

La amputación representa en esta pintura el sacrificio máximo por la patria, de allí que ella pueda ser vista como un heroísmo embellecido. No obstante, y es aquí donde quisiera detenerme, esto no le quita ese carácter “awkward, silly, horrifying and moving all at once”. Creo que lo mismo sucede con el *Álbum de los mutilados*: a pesar del intento por estetizar sus cuerpos, hay algo incómodo e inquietante en esas fotografías, una cierta carga que la estetización no consigue borrar. Pensemos, además, que el registro fotográfico remarca ese carácter incómodo al no poder ocultar, enmascarar o disimular la amputación.

De alguna forma, la fotografía no logra absorber la admiración que producen las esculturas fragmentadas de la Antigüedad, el espectador no reacciona de la misma manera. Esa reacción ha sido objeto de estudio de disciplinas relativamente recientes tales como los *Disable* y *Crip studies*. Autores como Siebers o Quinn han remarcado las diferencias entre el que observa un cuerpo mutilado o deforme y el que observa una escultura clásica fragmentada. El cuerpo mutilado, aun estetizado, parece estar demasiado cerca de la anomalía, incluso de la exhibición de lo monstruoso

tan característica de cierta fotografía decimonónica (los miembros del circo, los casos médicos, los *freak show*).

Por otra parte, la fusión de la fotografía artística y el cuerpo mutilado genera otro tipo de preguntas que van más allá de la puesta en escena: ¿puede ser artística la fotografía de los heridos y mutilados de guerra?, ¿es compatible la finalidad artística con la necesidad del registro médico y de identificación?, ¿qué consideraciones éticas conlleva la estetización de ese mutilado?

Imposible no pensar aquí en Susan Sontag y en su análisis sobre las fotografías de heridos y mutilados. En su recorrido por estas fotografías, que se remonta a las de la Guerra de Crimea (1853-1856), Sontag plantea la disyuntiva que se establece entre la fotografía artística y la fotografía de guerra:

Lo que hace el arte es transformar, pero la fotografía que ofrece testimonio de lo calamitoso y reprensible es muy criticada si parece “estética”, es decir, si se parece demasiado al arte. Los poderes duales de la fotografía –la generación de documentos y la creación de obras de arte visual– han originado algunas notables exageraciones sobre lo que los fotógrafos deben y no deben hacer. Últimamente, la exageración más común es la que tiene a estos poderes por opuestos. Las fotografías que representan el sufrimiento no deberían ser bellas, del mismo modo que los pies de foto no deberían moralizar. Siguiendo este criterio, una fotografía bella desvía la atención de la sobriedad de su asunto y la dirige al medio mismo, por lo que pone en entredicho el carácter documental de la imagen. La fotografía ofrece señales encontradas. (35)

Esas señales encontradas que Sontag cuestiona son las que aparecen en el álbum. El mutilado de mármol es una imagen demasiado embellecida para cumplir su función de registro, pone el foco sobre la propia fotografía y su construcción. Esta incursión en un campo artístico aparentemente ajeno, puede ser atenuada por el significado asignado a ese sufrimiento y, si este más que un signo de dolor, es una muestra de heroicidad, el embellecimiento vuelve a tener sentido. La fotografía no evade el dolor

pero sí lo resignifica. Tal como la misma Sontag señala, la fotografía de guerra puede tener una visión apologética y fomentar “el sacrificio de los soldados” (23). En ese sentido, estas fotografías en lugar de funcionar como la encarnación de lo doloroso de la guerra (aun aquella que se gana), su lado menos fotografiable –al menos artísticamente fotografiable–, se convierte en la encarnación última del héroe y su valioso sacrificio.

Un héroe sacrificial relacionado con una heroicidad propia de la Guerra del Pacífico. Gabriel Cid al investigar los tipos de heroicidades en este conflicto destaca dos: el héroe colectivo y el mártir. Para Cid, el exacerbado culto a Arturo Prat, por ejemplo, obedece a una exaltación del mártir:

La exaltación de la idea sacrificial, vinculada a la idea del “héroe mártir”, alcanzó un lugar hegemónico en ese contexto, permitiéndonos entender el enaltecimiento paradójico de figuras derrotadas militarmente –como lo fue Prat pero también Bolognesi desde el lado peruano– pero que expresarían la idea de estar dispuesto a ofrendar la vida si así lo exigen las circunstancias. (68)

Ahora bien, habría que introducir aquí un matiz, la representación de los caídos no es igual a la de los mutilados. La idea del martirio heroico tiene aquí un revés que no resulta fácil de digerir visualmente y de allí las paradojas del álbum. Los caídos parecen dialogar más fácilmente con la iconografía tradicional de los héroes. Para empezar, eluden el incómodo discurso fotográfico. Los álbumes dedicados a los mártires de la Guerra del Pacífico utilizan ilustraciones y evaden los destrozos del cuerpo. El *Álbum de la Gloria de Chile* (1883), escrito por Vicuña Mackenna e ilustrado por Luis F. Rojas, por ejemplo, nos muestra cómo los fallecidos se insertan con facilidad en una iconografía del héroe laudatoria: bellos cuerpos a caballo; soldados rodeados de banderas y ángeles; hombres con el sable en la mano batiendo al enemigo; ilustraciones que retoman de nuevo la tradición de la heroicidad romántica, sus poses, estereotipos, simbolismos y clisés. En cuanto a la fotografía de los muertos en batalla, pensemos por ejemplo en las realizadas por Díaz y Spencer durante la guerra, en ellas se evita a toda

costa mostrar los propios muertos⁷. El cadáver es de los vencidos, nunca el propio, el cadáver está deshumanizado por su propia condición de enemigo. Parafraseando a Esposito, el *cuerpo* requiere de un reconocimiento, mientras que la *carne* es la de un otro donde lo humano está desdibujado.

El mutilado y sus estragos, por el contrario, son cuerpos propios sobre los que la fotografía pone el foco. Incluso en sus intentos por convertirlos en héroes clásicos, se trata de un cuerpo que simbólicamente no resulta fácil de abordar. Estos registros híbridos no solo responden a un campo fotográfico todavía inestable, sino al carácter problemático del retratado y sus cargas políticas. La justificación de la guerra pasa por la necesaria confrontación con esos archivos fotográficos y con esos cuerpos fragmentados, a partir de los cuales se construye también el *cuerpo de la patria*.

El *Álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico* es un intento por ordenar –material y simbólicamente– el conjunto de los mutilados de la guerra; un intento por resignificar, resimbolizar y tratar de despojar la carga incómoda. En ese sentido, el álbum nos muestra ese momento de quiebre, donde el encuentro entre el mutilado y la cámara fotográfica produce esta suerte de desconcierto multifónico lleno de estrategias simbólicas desordenadas y a veces fallidas. Estos cuerpos burgueses, cuerpos patologizados, cuerpos de mármol, que conviven en un mismo álbum, nos hablan de la dificultad para representar al cuerpo herido de la guerra, así como la diversidad de estrategias representativas y discursivas que se enfrentan a la hora de ponerlo ante la cámara. El cuerpo mutilado como punto problemático del discurso heroico de los vencedores.

⁷ Ver Renzo Babilona Fernández.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BABILONA FERNÁNDEZ, RENZO. “Memoria de una invasión. La fotografía y la Guerra del Pacífico (1879-1884)”. *Contratexto*, n.º 14, 2006, pp. 159-75
- BERTILLON, ALPHONSE. *Photography: Whit an Appendix on Anthropometrical Classification and Identification*. París: Gauthier Villas et Filles, 1890.
- BOURKE, JOANNA. *Disemembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*. Londres: Reaktions Book, 1996.
- CID, GABRIEL. “De héroes y mártires. Guerra, modelos heroicos y socialización nacionalista en Chile (1836-1923)”. *Revue Mèlanges de la casa de Velázquez*, n.º 46, fascículo 2, 2016, pp. 57-78.
- CORTÉS-ROCCA, PAOLA. *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011.
- DEBROISE, OLIVIER. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005
- ESPOSITO, ROBERTO. *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- FOUCAULT, MICHEL. *El nacimiento de la biopolítica*. México: FCE, 2007.
- GARCÍA FERRARI, MERCEDES Y CRISTIAN PALACIOS. “Circulación trasandina de saberes de identificación. Dactiloscopia en Chile 1893-1909”. *Aedos*, vol. 9, n.º 20, 2017, pp. 9-33.
- IBARRA, PATRICIO. “Veteranos y prensa satírica: desmovilizados e inválidos en los periódicos chilenos de caricaturas durante La Guerra del Pacífico (1879-1884)”. *Universum*, vol. 28, n.º 2, 2013, pp. 50-81.
- MÉNDEZ NOTARI, CARLOS. *Héroes del silencio: los veteranos de la Guerra del Pacífico*. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2009.
- MIRZOEFF, NICHOLAS. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2013.
- MITCHELL, W.J.T. “Mostrando el ver. Una crítica a la cultura visual”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.º 1, 2003, pp. 17-40.
- . *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.

- . *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.
- NOCHLIN, LINDA. *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*. Nueva York: Thames and Hudson, 1994.
- MELLADO, JUSTO PASTOR. “La contemporaneidad del siglo XIX”. *Escenas locales*, febrero de 2016, www.escenaslocales.blogspot.com/2016/02/la-contemporaneidad-del-siglo-xix-2.html.
- PIAZZA, PIERRE. “Alphonse Bertillon and the Identification of Persons (1880-1914)” *Musée Criminocorpus*, 2016, www.criminocorpus.org/en/ref/25/18341/.
- POSEVER, VERNA. *Photographic Memory. The Album in the age of Photography*. Nueva York: Apertire Foundation, 2011.
- QUINN, MARC. *The complete marbles*. Nueva York: Mary Boone Gallery, 2004.
- REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL. *Neoliberalismo, fabulaciones y complot*, n.º 26, 2003.
- SIEBERS, TOM. “Disability Aesthetics and the Body Beautiful: Signposts in the history of art”. *ALTER, European Journal of Disability Research*, n.º 2, 2008, pp. 329-36
- SIEGEL, ELIZABETH. *Galleries of Friendship and Fame. A History of Nineteenth Century American Photograph Albums*. Londres: Yale UP, 2019
- SONTAG, SUSAN. *Ante el dolor de los demás*. España: Santillana, 2004.
- VICUÑA MACKENNA, BENJAMIN. *El álbum de la Gloria de Chile. Homenaje al Ejército y Armada de Chile*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1883.