

**Materialización de la memoria**

**Escritura y fotografía como representación de la  
experiencia del viaje en el siglo XIX**

**Ana Paula Sánchez Cardona**

**TESIS DOCTORAL UPF / 2010**

**DIRECTOR DE TESIS  
Dr. Michael Pfeiffer  
Departament d'Humanitats**





UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA  
Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades  
División de Estudios Históricos y Humanos  
Departamento de Letras

Investigación realizada gracias al programa de becas de posgrado en el extranjero de la  
Universidad de Guadalajara, México

A Hiram Màxim  
explorador de su mundo

## AGRADECIMIENTOS

---

Max, por tu confrontación y abrazo, al final vamos creciendo juntos. A Luz. Faro, presencia intermitente y constante, haz y sombra están ahí, indicando los escollos y la orilla. A mi madre y mis hermanas, por todo el apoyo durante este proceso a pesar de la distancia. Muy especialmente a una presencia constante durante todos estos años, Aby, con cariño. No puedo dejar de nombrar, ya que de mi formación académica se trata, el apoyo que por motivo de una ausencia suscitó un abrigo que siempre agradeceré. Gracias Trino. Gracias Raúl. A los amigos de aquí y de allá. A Martina, escucha entusiasta, irónica confidente. Gracias a Martí Llorens por dejarme husmear en su maravillosa Biblioteca, lugar en el que tocar, oler y ver se hizo posible entre objetos delicados y cámaras que vuelven a vivir. Por supuesto, gracias a Michael Pfeiffer, su paciencia y claridad fueron fundamentales para llevar a buen puerto este proyecto. Por todos los momentos, por todas las sorpresas. Por las largas sesiones leyendo, dándome la oportunidad de leer.

## **RESUMEN**

---

El presente estudio trata de la fotografía y escritura del viaje como formas de representación de la memoria durante el siglo XIX, específicamente entre las décadas de 1840 y 1880. Se atienden los procesos de consignación de la memoria de la experiencia del viaje desde las perspectivas de recepción y producción. Las representaciones visuales y textuales son testimonios de una experiencia extrema en la que se ponen en juego diversos filtros para la construcción cultural del otro y de sí mismo. Estas representaciones se ven materializadas en la forma arquetípica del libro. La concepción de la fotografía como una representación de la naturaleza por contacto encuentra en el libro su configuración e identidad, de manera que las primeras ediciones de libros fotográficos llevan consigo la impronta de la verdad de la naturaleza y el conocimiento del mundo desvelado al hombre. De ahí la pertinencia del dispositivo fotográfico dentro de la historia de la ciencia. La escritura del viaje será entendida no como género literario sino como formas de asimilar y representar el viaje. La fotografía será estudiada no desde la linealidad histórica sino desde los discursos culturales partiendo de nociones como identidad y otredad. Se abordará de manera detallada la experiencia de cuatro viajeros: Maxime du Camp, John Thomson, William Bradford y Arthur Rimbaud. Ellos a través de la imagen fotográfica y del texto construyeron su testimonio.

## **ABSTRACT**

---

This study deals with travel photography and writing as forms of memory representation in the nineteenth century, specifically between 1840's and 1880's. It addresses memory processes of the travel experience from the perspectives of reception and production. These visual and textual representations are witnesses to the extreme experiences which are subject to different filters according to the cultural construction of the other and the self. These representations are embodied in the archetypal form of the book. The conception of photography as a representation of nature by index finds in the book its configuration and identity. In this way, the first editions of photographically illustrated books carry the imprint of the truth of nature and world knowledge revealed to man, hence the relevance of photographic device in the history of science. In this study, travel writing is understood not as a literary genre but as a way to assimilate and represent the journey. The photograph will be studied not only through historical lineage but by cultural discourses based on notions such as identity and otherness. It will address in detail the experience of four travelers: Maxime du Camp, John Thomson, William Bradford and Arthur Rimbaud, who through photographic imagery and text built their testimony.

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>8</b>
<b>1. Viaje, consignación y memoria</b> .....	<b>13</b>
1.1 Mnemotecnia. Estrategias del recuerdo .....	15
1.2 La letra acompañante .....	19
1.3 Testimonio, verosimilitud y fantasía .....	23
1.4 Libro de la Naturaleza, la naturaleza abierta como un libro .....	29
1.5 Los documentos del viajero .....	34
1.5.1 El cuaderno de viaje: Objeto poliédrico, archivo de una experiencia .....	35
1.5.2 La guía .....	40
<b>2. La magia natural y el libro</b> .....	<b>49</b>
2.1 La representación por contacto de la naturaleza .....	51
2.1.1 Sobre la luz, artefactos y representación. Della Porta y Kircher .....	56
2.1.2 El relato del proceso fotográfico. El viaje de Giphantie .....	67
2.1.3 Los dibujos de la naturaleza .....	72
2.2 Ediciones pioneras .....	85
2.2.1 Le Premier Livre Imprimé par le Soleil, 1840 .....	87
2.2.2 Photographs of British Algae. Cyanotype Impressions, 1843 .....	90
2.2.3 The Pencil of Nature, 1844 .....	94
<b>3. Paradojas de la representación fotográfica</b> .....	<b>103</b>
3.1 Escenificación y verosimilitud .....	105
3.2 Selección y discriminación .....	109
3.3. La ficción y el retrato .....	112
3.4 Confrontación y aturdimiento ante la propia imagen .....	120
<b>4. La ciencia y la representación del cuerpo ajeno</b> .....	<b>131</b>
4.1 El rostro espejo del alma .....	133
4.2 Depredador de rostros. Viaje y fotografía de tipos humanos .....	141
4.3 Ciencia y espectáculo. El individuo cosificado .....	156
<b>5. Maxime du Camp. Experiencia fotográfica irrepetible</b> .....	<b>173</b>
5.1 El equipaje .....	175
5.2 Cuatro beduinos para llevar el equipo y los dedos negros .....	183
5.3 El álbum. 1852 .....	197
5.4 La fama y el recuerdo .....	210

<b>6. John Thomson. El antropólogo moderno.....</b>	<b>214</b>
6.1 En busca de las ciudades perdidas.....	216
6.2 Dentro de China .....	219
6.3 Documento de los invisibles.....	232
<b>7. William Bradford. La expedición de un pintor.....</b>	<b>246</b>
7.1 El libro .....	248
7.2 La expedición. Entre cámaras y pinceles.....	251
7.3 El viaje en tierra.....	277
<b>8. Arthur Rimbaud. Retrato, rememoración y confesión .....</b>	<b>286</b>
8.1 Icono. El poeta y su retrato .....	289
8.2 El explorador, los libros y una cámara fotográfica .....	295
8.3 Autorepresentación. Una carta y tres fotografías.....	306
8.4. Tout cela est devenu blanc. La fotografía, el objeto.....	309
8.4.1 El lugar y el gesto .....	314
8.5 La letra y la imagen como confesión.....	319
8.6 L'appareil photographique, à mon grand regret .....	326
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>332</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>336</b>

¿Es que somos la imagen de una fotografía que alguien, bajo la lluvia, tomó en aquella plazoleta? ¿Somos acaso nada más que una imagen borrosa sobre un trozo de vidrio? ¿Ese cuerpo infinitamente amado por alguien que nos retiene en su memoria contra nuestra voluntad de ser olvidados?

¿Somos el recuerdo de alguien que nos está olvidando?

¿O somos tal vez una mentira?

Salvador Elizondo, *Farabeuf*.

## INTRODUCCIÓN

---

La memoria es un espacio de imágenes. Circulan, se acercan y alejan arbitrariamente. El contacto con el presente, en movimiento continuo, las trae nuevamente al ahora y se interrelacionan con nuevas imágenes. Un ir y venir. Siguiendo la poética de Bergson, no somos más que representación, presente continuo, aquello que siempre acaba de pasar. Somos, por ende, imágenes, nuestro cuerpo es imagen. Somos representación y bajo este prisma la representación de las experiencias pasadas o justamente vividas es una obsesión casi natural en el hombre. La posibilidad de que la memoria sea una imagen por contacto, sea la huella de la realidad, lleva inevitablemente a la analogía con otras formas de conservar la experiencia. La tablilla de cera, la hoja de papel, el papel fotográfico. Coinciden en estos objetos una dialéctica constante entre la ausencia y la presencia, la ausencia de aquello que lo produjo y su presencia en el trazo. El acto de representar la memoria no es tan automático y aleatorio como es nuestra percepción. La representación merece un antes y un después, merece poner en marcha todo un proceso de comprensión y aprehensión de la realidad. La escritura y la imagen son dos formas de representación de las que el individuo se ha valido para conservar la memoria. Materializando en la medida de lo posible aquello que pasó.

En el presente estudio se ha optado por abordar la representación de la experiencia del viaje mediante la fotografía y la escritura. El viaje es una experiencia que impulsa la necesidad de conservar para comprender. La escritura del viaje es una manera de concretar los acontecimientos, que, por la rapidez con que se presentan necesitan ser asimilados y representados para ser comprendidos. El trazo vuelto letra e imagen contribuye a la asimilación de los constantes estímulos a los que se ve expuesto el viajero. En cuanto a la relación compleja entre texto e imagen, se puede entender que la escritura de viaje es un tipo de discurso múltiple en el que cabe no sólo la escritura alfabética. Existen en este proceso de comprensión y representación de la experiencia dos tiempos: la inmediatez y la pausa de la reflexión para volver al pasado. La fotografía se inscribe aquí no como la instantaneidad del boceto, del lápiz y la pluma,



no, la fotografía se inscribe como la manera de conservar la memoria solemne. La fotografía se concibe como un medio de representación instantáneo, sin embargo en el siglo XIX hacían falta no pocos segundos para obtener una imagen nítida. La toma fotográfica requería de una preparación compleja, en condiciones desfavorables - como puede ser el viaje - las complicaciones, pausas y fallos son la norma. Fascinante es la experimentación con el dispositivo fotográfico hacia la década de 1840. Las imágenes por fin tenían una presencia física. Podíamos tocar una imagen. Huella más visible y reconocible del mundo no existía hasta entonces.

La fotografía es el hilo conductor de la aproximación a la representación de la experiencia del viaje. No son tratadas en este estudio las fotografías sueltas o postales sino las narraciones de viaje conformadas de imagen y texto, verdaderos relatos de viaje en los que la fotografía no es una simple ilustración sino el itinerario mismo. Sin entrar en jerarquizaciones propias de los estudios efrásticos respecto a la problemática sobre si la imagen ilustra la acción del texto o si el texto describe lo que se ve en la imagen, la perspectiva que adoptamos es la de los procesos de producción y recepción, perspectiva más próxima a la fenomenología que a la estética. Por ello nos acercaremos a la escritura de viaje no como género literario sino como formas de asimilar y representar el viaje. La fotografía será estudiada no desde la linealidad histórica sino desde los discursos culturales. Sobre el viaje, dentro de un estudio pragmático ambos medios son francamente indisociables pero en una y otra forma de representación las configuraciones discursivas son totalmente diferentes. El contenedor de estas formas de representar - objeto que recibe y conserva para el futuro tales manifestaciones - es el libro. Gran archivo compilador. Archivo con mil caras: cuaderno de viaje, álbum, libro. Publicaciones privadas o abiertas al público, artesanales o masificadas. La escritura del viaje es uno de los géneros más populares, con una gran tradición como productor de conocimiento. El viaje implica ida y vuelta. Es actor y a la vez testigo que vuelve a transmitir su testimonio. El libro reúne todo ese saber sobre el mundo por y gracias al viaje. En este sentido la imagen - fotográfica - es la prueba y es testimonio. La fotografía puede hablar por ella misma. Así, el receptáculo propio es el libro. Otra vez la tablilla de cera, y, en concatenación el códice. La tablilla se presta para el símil de la memoria escrita pero permite la acción de la tabula rasa; el códice tiene la forma canónica del libro y no permite como sustrato su anulación sino sólo la adición, el palimpsesto.

Ante la cuestión de esclarecer algunos aspectos de la materialización de la memoria por medio de la escritura y fotografía de viaje se han propuesto tres grandes ejes. El

primero son los metadiscursos de los albores de la fotografía (capítulos 1 y 2). Metadiscursos que daban sentido a la naturaleza del dispositivo fotográfico, ya que los problemas que ofrecía su estatuto de representación abrían muchas incógnitas sobre la nueva imagen. Las reflexiones sobre la naturaleza del dispositivo provienen de siglos atrás, y no únicamente respecto a la cámara oscura abordada en muchas historias de la fotografía, sino en cuanto a los discursos de orden teleológico sobre la luz. Dentro de esta tradición se enmarcan los metadiscursos de la crítica anglosajona decimonónica que enfocan el dispositivo en su carácter de impresión por contacto. El *index* permite que la naturaleza mediante la luz se represente a sí misma. Bajo este marco conceptual las reflexiones sobre el medio fotográfico conducirán a la firme intención de dar a la fotografía la forma del libro. El mejor espacio para el libro de la naturaleza escrito por la naturaleza. El nacimiento del calotipo surge como el medio idóneo que une el libro con la fotografía. El papel recibe directamente la impresión de la naturaleza, su compilación en el libro es consecuente. Por ello, se trata el daguerrotipo sólo de manera tangencial, ya que la función del papel en el dispositivo fotográfico la entendemos como alegoría de conocimiento. Material de conocimiento y conocimiento en sí mismo, así se revelan los primeros libros fotográficos.

Un segundo eje es la aproximación a aspectos de producción y de recepción de la imagen fotográfica respecto al cuestionamiento sobre la identidad y alteridad (capítulos 3 y 4). Aspectos que sin duda se ven intensificados en el contexto del viaje. La fotografía no es un medio inocuo sino una forma de definición y de transformación social. Durante el siglo XIX la confrontación con el cuerpo propio y del otro a través de la fotografía contrajo diversos movimientos no sólo ontológicos, sino culturales y políticos. Acercarse a estas formas de recepción y producción de la imagen fotográfica contribuye a entender que las manifestaciones del viaje no son productos aislados sino complejas construcciones culturales, reproduciendo o negando los estereotipos visuales impuestos por el gusto y las estructuras de poder. Las paradojas de la toma fotográfica se abordan desde la perspectiva de la memoria, el testimonio y el testigo. Al igual que la escritura del viaje las nociones de verosimilitud, realidad y narratividad son puestas en cuestión ante la imagen fotográfica. En el marco de mediados del siglo XIX los problemas que presenta la representación fotográfica radican sobre todo en la naturaleza de sus manifestaciones. O se toma la perspectiva del *index* dando el estatuto de verdad a la imagen por contacto, o bien, la imagen fotográfica es la copia de la realidad con todas las connotaciones que la tradición de la pintura ha planteado en el concepto de mimesis. Las estrategias de los discursos fotográficos en la

composición de la imagen convergen en este gran cuestionamiento. Verdad o engaño. Verosimilitud o dramatización. Problemas propios de la representación.

Finalmente, como último eje vector del presente estudio, tenemos la escritura de primera mano (capítulos 5, 6, 7, y 8). Cuatro experiencias del viaje. Experiencias foto-textuales que residen en un libro. El libro del conocimiento, el libro de la naturaleza. Si bien, se entiende el libro desde una definición heterodoxa ya que Maxime du Camp reúne su experiencia en un álbum, William Bradford y John Thomson se sumergen en la ardua tarea de editar sus libros a pesar de que los incipientes avances tecnológicos les obliguen a construir proyectos quiméricos, y, Arthur Rimbaud, encierra dentro de un sobre el testimonio visual y escrito de su experiencia en Abisinia. Todos ellos se sometieron a condiciones extremas llevando consigo una cámara fotográfica, papel y pluma. Todos ellos volvieron de una u otra manera a su lugar de origen para explicar y mostrar lo que habían visto. Todos ellos lograron que su testimonio se escuche hasta la fecha.

Se ha delimitado el espectro temporal de este estudio entre las décadas de 1840 y 1880 siguiendo la línea marcada por la fotografía sobre papel. El 31 de enero de 1839 William Henry Fox Talbot lee ante la Royal Society de Londres *Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or, the Process by which Natural Objects May be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil*, abriendo un nuevo panorama que se prolongará durante cuatro décadas. Cuatro décadas que comprenden el período más inestable e innovador de la fotografía. Podríamos decir que las técnicas surgidas en este período de tiempo a pesar de sus grandes diferencias coinciden en sus medios artesanales y su relativa masificación. Daguerrotipos, calotipos, ambrotipos, cianotipos, colodiones húmedos y secos, albúminas, papeles encerados... todo un vocabulario que retrata una época. En la década de 1880 se introducen cambios sustanciales que afectarán la producción, recepción y distribución de la imagen fotográfica. La comercialización de las cámaras como la kodak en 1888, que con un rollo de película de hasta cien exposiciones desentendía al fotógrafo del revelado e impresión, aunado a que las grandes imprentas de fotograbado lograron compaginar texto e imagen fotográfica en tirajes masivos posibilitarán la omnipresencia de la imagen fotográfica. Los cambios en la producción, recepción y distribución de la fotografía convergerán en nuevos problemas y por ende diferentes perspectivas metodológicas. Un tiempo nuevo en el desarrollo del dispositivo fotográfico resumido en la conocida frase de George Eastman: "You press the button, we do the rest". Por ello, la incorporación del gelatino-bromuro y los

negativos preemulsionados en forma de película dejan atrás los negativos de papel y en placa de vidrio; dejan atrás los cuartos oscuros “portátiles”, el emulsionado y el revelado *in situ*. Llega a su fin la edición de libros en los que la tipografía se imprimía por separado de la fotografía. Termina la edición de fotografías en imprentas especializadas que posteriormente eran recortadas y pegadas en cada uno de los ejemplares.

Finalmente, gran parte de las fuentes bibliográficas y fotográficas han sido consultadas en medios digitales. La gran labor de las bibliotecas por digitalizar sus fondos ha contribuido a reunir un gran abanico de textos del siglo XIX. Otros han sido consultados en la biblioteca privada de un coleccionista en la ciudad de Barcelona. Los libros fotográficos y álbumes a los que hacemos referencia en los capítulos 5, 6, 7 y 8 forman parte de fondos en Europa y Norteamérica. Las fotografías también provienen de fondos digitales, a menos que se mencione la fuente como libro editado, en tal caso su procesamiento ha sido por escáner.

## 1. Viaje, consignación y memoria

---

Idle Travellers/ Inquisitive Travellers  
Lying Travellers/ Proud Travellers  
Vain Travellers/ Splenetic Travelers  
Then follow/ The Travellers of Necessity,  
The delinquent and felonious Traveller,  
The unfortunate and innocent Traveller,  
The simple Traveller,  
And last of all (if you please) The Sentimental Traveller  
(meaning thereby myself)  
**Lawrence Sterne, *A sentimental journey through France and Italy***<sup>1</sup>

Mais toute conscience est l'anticipation de l'avenir. Considérez la direction de votre esprit à n'importe quel moment: vous trouverez qu'il s'occupe de ce qui est, mais en vue de surtout de ce qui va être.  
**Henry Bergson, *L'énergie spirituelle***<sup>2</sup>

Ante todo, el individuo es quien se enfrenta a la experiencia de la desterritorialización que constituye el viaje. Su partida y vuelta al lugar de origen generan el círculo en que la representación tendrá lugar. El individuo es el eje motor, el primer punto de partida. De tal manera que el punto de vista para bordar el fenómeno del viaje será el enfoque ontológico. El yo ante el otro lugar. El yo desplazado y el yo ante lo no familiar. El viaje es la concreción de la curiosidad y la aventura del desplazamiento. Por ello, se hará hincapié en los fenómenos que padece el que viaja en el movimiento del viaje. El exotismo y lo maravilloso contribuirán a retratar la experiencia de lo ajeno y distante. El primero desde el punto de vista del conocimiento propio frente a las experiencias nuevas y desconocidas, frente a la asimilación o distanciamiento de las culturas no propias. Lo maravilloso respecto a la incapacidad de descripción y por ende de asimilación de lo presenciado. Las oposiciones son diádas pedagógicas para adentrarse en el ambiguo mundo de la experiencia y su representación. De la

---

<sup>1</sup> Lawrence Sterne, *A sentimental journey through France and Italy*, vol. I, London, T. Beckett and P.A. de Hondt, 1770, pp.27-28.

<sup>2</sup> Henry Bergson, "La conciencia et la vie", *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, 5ª ed., Paris, Librairie Félix Alcan, 1920, p.5.

representación, la importancia del testimonio y el papel de testigo en la construcción del relato del viaje. La primera persona, la primera palabra, la primera vez. La autorreferencialidad establece una de las características de la representación del viaje, autorreferencialidad cruzada en la que la vivencia se transforma en hecho y el hecho en representación. La representación visual y textual del viaje tiene innumerables estrategias en la - a veces - desesperada necesidad de consignar la experiencia. La escritura primera, fragmentaria y simultánea a los estímulos de viaje se opone con la reescritura diacrónica, estructurada y coherente de la experiencia pasada. Ambos discursos son parte de la escritura del viaje pero tanto su aprehensión, proceso creativo y representación responden a distintas pulsiones. Los procesos de consignación de la experiencia radical del viaje y sus complejos grados de alteridad serán expuestos entendiendo la necesidad del individuo de plasmar sus vivencias mediante la escritura o la imagen ante el alud de estímulos que se le presentan. La asimilación y comprensión de lo sucedido, las estrategias de discurso y su exposición en el marco de la construcción de una memoria tangible del viaje se concretarán en nociones que determinarán el papel del individuo como testigo, su vivencia como testimonio y su representación como archivo. A partir de ahí, la importancia de la escritura del viaje como libro de conocimiento y concreción misma de la experiencia de la otredad implícita en el viaje. El concepto proveniente de la crítica anglosajona de *travel writing* -“escritura del viaje” o “relato de viaje”- en el que se encierran todos los tipos de discurso textual sobre el viaje será el referente que se tendrá durante este estudio respecto a los textos de viaje.<sup>3</sup> De esta manera, ya que los géneros son construcciones culturales que en cada época mutan, denominar escritura de viaje a lo literario y lo no “estrictamente” literario no será más una falta metodológica para algunos y podrá establecerse en relación a otros discursos.<sup>4</sup>

La memoria, vacío configurado de imágenes, está relacionada en este caso con la aprehensión de la experiencia y con su consignación. La memoria en tres vértices: el testigo que experimenta, el discurso –visual, oral o escrito- que difunde el testimonio y el oyente, receptor e intérprete y nuevo receptáculo de la memoria. Memoria en tablilla de cera, en papel o en imagen fotográfica. En este sentido, los textos que acompañan al viajero serán entendidos como objetos por su naturaleza interdisciplinar, el cuaderno

---

<sup>3</sup> En castellano el término “relato de viaje” se usa en este sentido con mayor o menor asiduidad.

<sup>4</sup> Y como escribe Gérard Genette respecto a la ficción y la dicción (no-ficción), los géneros literarios y las ligeras líneas que los delimitan. “[...] les genres peuvent fort bien changer des formes –des normes qu’après tout (si l’on me passe un vocabulaire aussi anthropomorphique) nul ne leur a imposées qu’eux-mêmes, et le respect d’une vraisemblance ou d’une “légitimité” éminemment variables, et typiquement historiques.” Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p.93.

de viaje es una gran amalgama de discursos no sólo textuales. Además, se incluirá una breve aproximación a las guías de viaje del siglo XIX como texto que acompaña al viajero pero que su función es totalmente fáctica y referencial. Libro que acompaña y muchas veces ilumina el camino y el itinerario, producto que deja ver mucho del tipo de persona que viajaba durante el siglo XIX. Las estrategias de comunicación del relato del viaje son múltiples, como múltiples son los viajeros<sup>5</sup>, en el presente capítulo se atenderán algunos de los problemas que emanan de la transferencia de las construcciones culturales a espacios donde carecen de significado como no sea para el actor.

### **1.1 Mnemotecnia. Estrategias del recuerdo**

En el transcurso de la interacción de los discursos textuales y visuales en la consignación de la experiencia del viaje uno de los términos más frecuentes es el de archivo. Archivo en su significación más amplia y extendida. Archivo que conserva, clasifica y organiza dentro de su propia lógica cualquier cosa, siendo un espacio material y definido. En este sentido, se puede arriesgar a hacer la analogía entre archivo y memoria, entre espacios definibles por su competencia mnésica, por la posibilidad constante de volver a ellos para recordar y en cada vuelta su interpretación es distinta. La memoria funciona también como un espacio en que han quedado inscritos acontecimientos, tablilla de cera en la que ejecutar la marca. Marca, huella o cicatriz, distintas palabras que coinciden en el paradigma de la impresión por contacto. *Index*. Siguiendo esta línea de pensamiento, la experiencia queda grabada en la memoria, pero al no bastarnos los recovecos de la misma, al no confiar en la concreción de ese archivo, nos sometemos a la posibilidad externa de conservación. La letra. Textos clásicos ya dieron luz sobre una problemática plenamente contemporánea, sobre todo en cuanto a las formas de representación y cohesión de la memoria, son los grandes referentes: *De memoria et reminiscencia* de Aristóteles en que se rescata el concepto de memoria-*mneme* como una imagen que se presenta como un *pathos*, una imagen latente que se presenta en nuestro presente sin prácticamente conciencia de ello; los diálogos de *Fedro*, en el que la letra y la pintura

---

<sup>5</sup> Tzvetan Todorov propone una clasificación para entender mejor los diversos tipos de viajeros en cuanto a la apropiación efectuada de la experiencia con lo otro Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris, Éditions du Seuil, 1989, pp.376-386.

son marcas silenciosas que erigen memoria<sup>6</sup>, y *Teeteto* en el que se pone de manifiesto la inscripción como forma de memoria y como archivo, la metáfora del bloque de cera en el que las percepciones dejan su impronta.<sup>7</sup>

Algo tan simple como el trazo se erige como el acto que brinda perpetuidad. Marcar como designar constituye el primer gesto que antecede a la civilización, antes de la letra, al comienzo del signo, su perpetuidad llamaba a que a través de ese gesto mínimo el hombre se dibujase a sí mismo en el tiempo. Es una necesidad y una tentación. A veces hasta parece improbable no dejar rastro, no dejar migajas por las que volver sobre los pasos. Y es más difícil aún abolir el rastro en sí: la memoria. No basta dejar en manos de nuestra conciencia los hechos y relaciones sociales en los que el hombre se realiza, es preciso trascenderlos, manifestarlos al otro, como legado didáctico o instrumental, como transmisión de un uso o costumbre, como herencia cultural. La memoria dedicada al otro no funciona de la misma manera si se hace uso de la escritura o de la oralidad. En esta última, la relación del legado cultural tiene una interferencia con el presente en una constante elaboración y reelaboración de los elementos heredados y a heredar. La fijación tiende a un carácter relativo, siendo la interpretación del pasado en conjunto con los hechos presentes los que determinan los cambios, logrando modificaciones y variaciones en la memoria colectiva. Pero, si la memoria es escrita, la relación con el pasado y presente se muestra precisamente en la fijación y repetición; el legado cultural se mantiene inalterado como documento constitutivo de la sociedad solamente propenso a cambios por interpretaciones y exégesis. Por lo tanto, imposible olvidar, en ambos casos, el papel del intérprete-transmisor. Sin embargo, a pesar del papel como intérpretes y exegetas de los historiadores, aquí el punto de reflexión corre sobre el papel del individuo que necesita de la pauta mnemotécnica para no olvidar lo vivido. En el caso del viaje la constante fijación de lo experimentado se constituye como una memoria externa ambigua, al igual que la percepción limitada, seleccionada y asimilada, pero con el plus de resurgir como representación.

---

<sup>6</sup> En famoso pasaje del “jardín de la letras” se destacan algunas palabras clave para presente investigación: [...] Más bien, los jardines de las letras, según parece, los sembrará y escribirá como por entretenimiento; y al escribirlas, atesora recordatorios, para cuando llegue la edad del olvido, que le servirán a él y a cuantos hayan seguido sus mismas huellas. (276d) Platón, “Fedro”, *Diálogos*, vol. III, Introducción Emilio Lledó, traducción y notas J. Calonge Ruíz, E. Lledó y C. García Gual, Madrid, Gredos, 1988.

<sup>7</sup> “Sócrates: De esto vamos a decir que es un regalo de la madre de las Musas, de Mnemosine; aquello de que queremos acordarnos de entre lo que vimos, lo que oímos, o incluso de entre lo que pensamos, lo imprimimos en este bloque por cuanto lo mantenemos para percepciones y pensamientos, tal como sellamos con el cuño de un anillo. Lo que se imprime, lo recordamos y lo sabemos durante todo el tiempo que perdura la reproducción (*eidólon*). Pero si esta se borra o no se ha podido llegar a imprimir, entonces olvidamos la cosa (*epistelésthai*), no la conocemos.” Platón, *Teeteto o sobre la ciencia*, 191d, edición, prólogo y traducción Manuel Balasch, introducción Antonio Alegre, edición bilingüe, vol. 4, col. Textos y Documentos, Madrid, Anthropos, 1990, p.219.



Entonces, el recordatorio o marca-huella constituye la estrategia del hombre para recordar y no perder su presente que es su pasado. Refiriéndose a la memoria lo que se tiene en tela de juicio es el tiempo, un presente efímero y un pasado que para no permitir que se esfume con el individuo se aprehende mediante instrumentos mnemotécnicos como lo es en cierta forma la escritura y como lo es la fotografía. Instrumentos que contribuyen a que volvamos al presente, a que inclusive se compruebe que la presencia del individuo estuvo *ahí*.<sup>8</sup> Henry Bergson en *Matière et mémoire* (1896) concibe la memoria como un todo presente en cada minuto de la existencia, la percepción como una rememoración constante, una vuelta una y otra vez a lo ocurrido, a lo acontecido.<sup>9</sup> Ejemplifica gráficamente la memoria con la figura del cono invertido<sup>10</sup>, en la base se encuentran la totalidad de los recuerdos y en la punta su nexos con la experiencia, de tal forma que todos recuerdos están en juego presente en la experiencia vivida, estando en continuo movimiento.<sup>11</sup> La latencia de las imágenes se sitúa en la metafísica de la duración en la que se basa Bergson para definir la memoria: la relación constante de rememoración y puesta en escena al presente constante además de grado de iconicidad que es dado el recuerdo. El recuerdo es aquello que podemos hacer venir hacia el presente.<sup>12</sup> La imagen presente se produce como ir hacia ella, la imagen pura no conducirá al pasado. La latencia de la imagen acontecida no presente, el *eikon* en un sentido clásico que se concibe como la imagen que recuerda aquello que representa, nos guiará en las paradojas de representación e interpretación de la fotografía. En su estudio sobre la memoria y el olvido, Paul Ricoeur rescata dos palabras griegas clásicas para entender la memoria: *mnemé* y *anamnésis*.<sup>13</sup> Según el filósofo francés, responden al binomio *evocación/búsqueda*. La primera hace referencia al recuerdo pasivo, el recuerdo que

---

<sup>8</sup> “[...] Peu à peu il apparaît comme une nébulosité qui se condenserait; de virtuel il passe à l’état actuel; et à mesure que ses contours se dessinent et sa surface se colore, il tend à imiter la perception. Mais il demeure attaché au passé par ses racines profondes, et si, une fois réalisé, il n’était pas en même temps qu’un état présent, quelque chose qui tranche sur le présent, nous ne le reconnâtrons jamais pour un souvenir.” Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l’esprit*, 27ª ed., Paris, Librairie Félix Alcan, 1933, p.144.

<sup>9</sup> “Votre perception, si instantanée soit-elle, consiste donc en une incalculable multitude d’éléments remémorés, et, à vrai dire, toute perception es déjà mémoire. *Nous ne percevons, pratiquement, que le passé*, le présent pur étant l’insaisissable progrès du passé rongeant l’avenir.” *Ibid.*, p.163.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.165.

<sup>11</sup> Paul Ricoeur analizando las teorías de Bergson se remite a los estudios de Deleuze y rescata la siguiente cita: “Non seulement le passé coexiste avec le présent qu’il a été, mais [...] tout entier, tout intégral, tout notre passé qui coexiste avec chaque présent. La célèbre métaphore du cône représente cet état complet de coexistence.” Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, p.55 citado en *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.562.

<sup>12</sup> “A vrai dire, quand nous parlons de nos souvenirs, nous pensons à quelque chose que notre conscience possède ou qu’elle peut toujours rattraper, pour ainsi dire, en tirant à elle le fil qu’elle tient: le souvenir va et vient, en effet, di conscient à l’inconscient, et la transition entre deux états est si continue, la limite si peu marqué, que nous n’avons aucun droit de supposer entre eux une différence radiale de nature.” Bergson, “Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance” Bergson, *L’énergie spirituelle. Essais et conférences*, 5ª ed., Paris, Librairie Félix Alcan, 1920, p.137. El Ensayo se publicó por primera vez en *Revue Philosophique*, Paris, décembre, 1908. Sobre el término “inconsciente” de Bergson diferente del freudiano, ver Ricoeur, *op.cit.*, p.562, nota 17.

<sup>13</sup> Paul Ricoeur, ver en *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, especialmente el capítulo dedicado al archivo como forma de memoria: “Phase documentaire: la mémoire archivée”, pp.181-230.

aparece, llegando inclusive a la mente en forma de *pathos*, como una afección. La segunda comprendía el recuerdo como objeto de búsqueda, de llamada, de rememoración, es decir en situación activa.<sup>14</sup> De esta manera, extendiendo el significado de anamnesis al territorio de la representación, puede concebirse como la acción de rememorar mediante esa representación. En el caso del viaje, los discursos visuales y textuales fungen como marcas que luchan contra el olvido y al mismo tiempo objetos de rememoración, casi fetiches de una experiencia por definición radical y transformadora.

La escritura forma parte de la lucha contra el olvido, la historiografía es la producción y organización del paso del hombre por un tiempo y un espacio. Los recordatorios, marcas incididas, servirán al llegar la edad del olvido para no perder la historia, por lo tanto la materialidad del acontecimiento y su conservación como objeto necesario para la constitución de una identidad colectiva o personal implica la noción de archivo, en tanto espacio físico como social, al que hay que ir a buscar el texto. Una especie de rememoración física mediante la que seguimos el rastro de los libros de la humanidad. Esta imagen es especialmente diáfana a la luz del género del viaje. Las escrituras del viaje nacen del imperativo de dejar constancia de lo experimentado tanto para el sujeto, que, inmerso en la experiencia misma precisa dejarla por escrito para asimilarla ante la gran cantidad del estímulos, como para los vendrán sobre sus huellas. El viaje nunca tiene la perspectiva de la soledad absoluta, siempre existe la conciencia de otro que seguirá los pasos recorridos. Tanto se produce una memoria escrita o visual de lo acontecido con la perspectiva de formar parte de un archivo que del viaje se ha ido conformando desde la invención de la escritura. Archivo polifacético y más que ningún otro en el límite de la ficción y la realidad, entre el ansia de conservar lo vivido -la experiencia subjetiva-, como de darle una coherencia útil para una comunidad - experiencia objetiva-. Fronterizo, limítrofe, sin duda el archivo de las maravillas.

El viaje es y ha sido una experiencia radicalizadora cuya representación tiende a lo fragmentario, ambiguo y confuso, en la que las impresiones y juicios se superponen en discursos referenciales sobre la experiencia que en sí discontinua y fragmentaria. La continuidad, coherencia, causalidad se realiza en la reconstrucción de la experiencia, en la representación que de ella se hace. Desde el punto de vista de Christine Montalbetti, al analizar el viaje y su representación, se puede entender que hay textos referenciales y de ficción los cuales tienen una relación distinta con la realidad:

---

<sup>14</sup> “[...] *anamnesis* signifie retour, reprise, recouvrement de ce qui a été auparavant vu, éprouvé ou appris, donc signifie en quelque façon répétition.” *Ibid.*, p.48.

Le texte référentiel reflète le désordre de l'empirie, la multiplicité non corrélée des faits qui adviennent dans le réel; de l'autre la fiction accède à l'ordre de l'idée. En ce sens, la fiction est, comme on l'a vu, plus philosophique que le texte référentiel. L'écriture référentielle est plus près du réel (dans ces manifestations plurielles et désordonnées), et l'écriture fictionnelle plus proche de la vérité (comme forme abstraite de ces manifestations).<sup>15</sup>

Es útil esta distinción para acercarse a la idea de que la representación referencial (o realista) es fragmentaria y caótica pero aparentemente por ser más cercana a la experiencia directa parece más verosímil; mientras que la ficción, una narración continua y coherente que toma distancia, parecería menos verosímil. En este juego doble hay un tiempo primero de la experiencia en que se consigna la multiplicidad de sucesos y posteriormente un momento de apropiación y comprensión de la experiencia. La escritura del viaje une lo documental con lo literario, el registro de la información y de la creación, sin embargo, ambos son representaciones.<sup>16</sup> La distinción entre si es más cercana a lo real o no, es relativa ya que ante la representación puede haber verosimilitud pero no verdad, aunque la verdad como forma abstracta mencionada por Montalbetti es la de idea reflexionada –la memoria de la rememoración, *anamnesis*. En la escritura del viaje la ambigüedad existente entre las distintas formas de representar la experiencia en una escritura aparentemente referencial –sin ficción- puede estar plagada de imaginación. La carta o correspondencia, es un género que suele dar la impresión de sinceridad, complicidad y confianza en el que vuelca la experiencia personal pero muchas veces es un instrumento para dramatizar o idealizar una situación en el viaje. Es cierto que la toma de distancia, alejamiento de la enunciación de los hechos da coherencia y trascendencia a lo acontecido en el viaje –“la fiction est plus philosophique”- y que lo próximo o simultáneo posee la inestabilidad del desconocimiento causal de los sucesos. Mas, son dos momentos complementarios, ya que la misma apropiación y comprensión de la experiencia necesita de la representación, de la consignación, del guardar, conservar la mnemotecnia de lo ocurrido.

## 1.2 La letra acompañante

<sup>15</sup> Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997, p.149.

<sup>16</sup> Uno de los viajeros que tratamos en el presente estudio juega en su publicación posterior a la experiencia del viaje con los registros del diario y la descripción objetiva casi científica de lo vivido. Ver capítulo 7. William Bradford. La expedición de un pintor.

La circulación implica un lugar desde el cual se parte. Emplazamiento y desplazamiento. Un espacio de pertenencia del que se sale para iniciar la exploración. Entre el “hogar” y el “exterior” existe una dialéctica en la que lo uno significa en relación a lo otro. En este sentido, el significado de la pertenencia se extiende gradualmente mientras se va radicalizando la distancia de lo conocido y familiar. El espacio geográfico y el espacio cultural determinan en el individuo el ámbito de la pertenencia, desde el calor del hogar infantil hasta la identificación con una cultura propia sitúan al individuo en el ambiente en el que se siente cómodo y seguro. El alejamiento de los factores familiares y conocidos contribuye a la construcción de ese espacio tan objetivo como subjetivo al que se cree pertenecer. En la representación de la experiencia del viaje convergen una serie de elementos que resultan en un proceso de reelaboración de lo vivido. Estos elementos están relacionados con la actitud ante lo nuevo, las formas de apropiación de ello, y, la reelaboración de la experiencia a través de los medios de representación elegidos. A estos tres momentos puede agregarse la autolegitimación de la experiencia en la representación y su recepción pública, el problema de la verosimilitud es abordado en prácticamente todas las manifestaciones de la escritura del viaje.

La expectativa es la fase previa a todo viaje. Los conocimientos sobre el itinerario marcan el efecto que tendrán los estímulos del viaje sobre viajero. La expectativa reaviva o enmudece. Invita a probar si lo que se sabe concuerda con la realidad o bien nos hunde en la decepción de su no concordancia. Un viaje no es un libro que se cierra en cuanto la fatiga y hastío nos domina, sino una situación que nos impulsa hacia adelante, a continuar, no es posible dejarlo en un punto intermedio, se debe seguir. Ante la expectativa y su resolución hay diversas formas de confrontar la experiencia, de hacerla psicológicamente más llevadera. El acto literario se constituye de la voluntad de querer escribir. El impulso por el cual de la voz y de la idea se pasa al signo. La consignación, el deseo de conservación; la marca y la impronta. Querer escribir.<sup>17</sup>

La trascendentalidad del acto-escritura es la dimensión en que el hombre ejerce su derecho de prolongar su identidad en el mundo. La escritura es el acto físico, consciente y trascendente en que se marca un presente. La afección, nombrada por

---

<sup>17</sup> Jacques Derrida es referencia en este estudio en cuanto al acto de escritura, recordemos lo siguiente: “Vouloir-écrire et non pas désir d'écrire, car il ne s'agit pas d'affection mais de liberté et de devoir. Dans son rapport à l'être, le vouloir-écrire voudrait être la seule issue hors de l'affection. [...] Etre affecté, c'est être fini: écrire serait encore ruser avec la finitude, et vouloir atteindre à l'être hors de l'étant, à l'être qui ne saurait être ni m'affecter *lui-même*. Ce serait vouloir oublier la différence: oublier l'écriture dans la parole présente, soi –disant vive et pure.” Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p.24.

Derrida, básicamente es la pulsación de vida que mediante el ejercicio de la escritura se trasciende, de la finitud se pasa a la salvación. El tono evangélico, la salvación en la escritura, responde al terrible momento de creación, de verbalizar y estructurar el pensamiento y la experiencia en lenguaje escrito. La salvación es fluir, superar la afección y construir la diferencia, dar el paso. Ya que el lenguaje es en sí parte intrínseca del ser, en cambio la escritura está fuera del ser.<sup>18</sup> En este sentido, el énfasis está en la naturalidad del lenguaje, de la indisolubilidad entre el ser y el lenguaje, mas, al momento de nombrar, el momento se presenta como una revelación. Nombrar es crear, crear es poder. Nombrar es también la constatación del otro, de lo otro. Poder de reflejar al otro, de darle nombre. Revelar es traer a la luz, exponer y mostrar. Es dar a través de la palabra existencia al otro siendo la conciencia de esa mirada la constatación de un estar ahí.<sup>19</sup> El acto de mostrar y ser mostrado mediante la palabra, descubrirse en el gesto declarante y cuestionarse ante el que declara se transforma en un diálogo, es un movimiento dialógico en que el otro se manifiesta. No radica en la mirada objetiva y descriptiva del otro sino en la posibilidad continua del cambio, de la transformación a través de la palabra y su compromiso cada vez más incluyente.<sup>20</sup> Precisamente la inclusión en el mundo y el compromiso de estar ejerce de fuerza magnética para pasar a la escritura, la posibilidad última de constituirse en memoria física, en instrumento de permanencia.<sup>21</sup>

La representatividad del autor frente a su propia obra es un punto que interesa al fin de este estudio. La importancia que adquiere el creador - siendo entendido en el sentido más prosaico que mitificador de la figura -, importancia real para él mismo y respecto a la trascendencia que otorga a su propia creación. El impulso de escribir, de dibujar, de

---

<sup>18</sup> Jean-Paul Sartre se refiere a la indisolubilidad del hombre y el lenguaje: "Nous sommes dans le langage: il est notre carapace et nos antennes, il nous protège contre les autres et nous renseigne sur eux, c'est le prolongement de nos sens. Nous sommes dans le langage comme dans notre corps; nous le *sentons* spontanément en le dépassant ver d'autres fins, comme nous sentons nos mains et nos pieds; comme nous percevons, quand c'est l'autre qui l'emploie, comme nous percevons les membres des autres. [...] La parole est un certain moment particulier de l'action et ne se comprend pas en dehors d'elle." Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1985, p.26.

<sup>19</sup> "Parler c'est agir: toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout a fait la même, elle a perdu son innocence. Si vous nommez la conduite d'un individu vous la lui révélez: il se voit. Et comme vous la nommez, en même temps, à tous les autres, il se sait vu dans le moment qu'il se voit, son geste furtif, qu'il oubliait en le faisant, se met à exister énormément, à exister pour tous, il s'intègre à l'esprit objectif, il prend des dimensions nouvelles, il est récupéré." *Ibid.*, pp.27-28.

<sup>20</sup> Cada palabra lograr incluir en el mundo, el acto de expresar en un sentido fenomenológico engancha al mundo, sin embargo no es un acto de representación o creador, es un acto de afirmación. Seguimos con Sartre: "Ainsi, en parlant, je dévoile la situation par mon projet même de la changer; je la dévoile à moi même et aux autres pour la changer; je atteins en plein cœur, je la transperce et je la fixe sous les regards; à présent j'en dispose, à chaque mot que je dis, je m'engage un peu plus dans le monde, et du même coup, j'en émerge un peu davantage puisque je le dépasse vers l'avenir." *Ibid.*, p.28.

<sup>21</sup> Jean-Paul Sartre describe el hecho de la escritura como la necesidad de proyectar-nos y participar en el mundo. "Un des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde. Cet aspect des champs ou de la mer, cet air de visage que j'ai dévoilés, si je les fixe sur une toile, dans un écrit, en resserrant les rapports, en introduisant de l'ordre là où il ne s'en trouvait pas, en imposant l'unité de l'esprit à la diversité de la chose, j'ai conscience de les produire, c'est-à-dire que je me sens essentiel par rapport à ma création. Mais cette fois-ci, c'est l'objet créé qui m'échappe: je ne puis dévoiler et produire à la fois. La création passe à l'inessentiel par rapport à l'activité créatrice." *Ibid.*, p.46

representar el trayecto y la percepción de ello, no radica solamente en una supuesta fama o éxito a *posteriori*, sino en el impulso de legar una marca de la experiencia, de conseguir comprender el camino pisado, de ser consciente de lo ocurrido. También hay una consciencia del que viene después, la trascendencia no radica en la imagen de la posteridad sino del otro en la posteridad. Es cierto que más de un explorador, viajero o comerciante, lograba en su ambición ver su nombre inscrito en oro en la Historia, sí, por supuesto, pero en principio la representación del viaje responde a un orden interno y una consciencia del otro. Del que leerá, de que pisará sus huellas, del que no está ahí. La obra misma no permanece acabada definitivamente, es la actividad creativa la que sigue una constante de conocimiento, de reconocimiento del ser. En el caso de la representación del viaje, el simple hecho de nombrar adquiere significado con respecto a la capacidad del individuo para denominar las experiencias nuevas, en cambio, en el caso de la representación escrita o pintada; alfabética, geométrica o figurativa la decodificación del mundo, de las experiencias vividas es un constante hacer-se y rehacer-se. La comprensión, esa "*unité de l'esprit*", es muchas veces inseparable de la experiencia del viaje. Volviendo a Derrida, la inseparable sed de preservar y la insuperable sensación de momentaneidad en el viaje dotan de fuerza transformadora a la escritura -y a cualquier medio expresivo- para concertar la experiencia y la estructura. La experiencia de los acontecimientos ante los que el viajero se presenta –presente- dispuesto y la estructura indispensable de concordancia y lenguaje. Pulsión y salvación. Experiencia y signo.

Il faut conclure mais le débat est interminable. Le différend, la *différence* entre Dionysos et Apollon, entre l'élan et la structure, ne s'efface pas dans l'histoire car elle n'est pas *dans* l'histoire. Elle est aussi, en un sens insolite, une structure originaire: l'ouverture de l'histoire, l'historicité elle-même.<sup>22</sup>

Diálogo originario, dialéctica primera. Vivir y su representación. La escritura de mí hacia el otro, la apertura del hombre delante del mundo y su tiempo, el tiempo postergado y detenido en su voluntad de avance.

L'écriture es l'issue comme descente hors de soi en soi du sens: métaphore-pour-autrui-en-vue-d'autrui-ici-bas, métaphore comme possibilité d'autrui ici-bas, métaphore comme métaphysique où l'être doit se cacher si l'on veut que l'autre apparaisse. Creusement dans l'autre vers l'autre où le même cherche sa veine et l'or vrai de son phénomène. Submission où il peut toujours (se) perdre.

---

<sup>22</sup> Derrida, *op.cit.*, p.47.

Niedergang, Untergang. Mais il n'est rien, il n'est pas (lui-) même avant le risqué de (se) perdre.<sup>23</sup>

### 1.3 Testimonio, verosimilitud y fantasía

Para quien está de viaje la experiencia es propia y única en un presente continuo original, fragmentado por la inmediatez de los estímulos y muchas veces de difícil reconstrucción. El viaje es para la persona el conflicto entre la definición y la exposición, el enfrentamiento de este primer espacio constitutivo ante lo desconocido. El valor testimonial del relato de viaje y de la escritura del viaje es inherente al discurso mismo. La persona que de manera directa vive una experiencia y la narra o escribe está poniendo en el campo de la representación su propia memoria de los acontecimientos. También la imaginación. Tanto la una como la otra, la memoria y la imaginación, se basan en valor testimonial y en la legitimación del testigo. El testimonio es un relato autobiográficamente certificado de un acontecimiento pasado, este relato se refiere a un hecho importante, sino se trataría de un discurso y en el que la factualidad atestiguada marca la frontera entre realidad y ficción, a pesar de que esa frontera sea evidentemente abolida.<sup>24</sup> En el caso de un testimonio si se confiesa la no factualidad de su relato deja de ser lo que es para convertirse en ficción. El testimonio es ejercido, valorado, introyectado y proyectado como un hecho pasado y vivido en primera persona. La fórmula de 'el yo estaba ahí' viene a corroborar un hecho sucedido, el testigo se nombra a sí mismo de manera que se la autorreferencialidad es constante<sup>25</sup>, muchas veces se han enunciado pautas introductorias para entablar un acuerdo con el interlocutor-lector sobre la fiabilidad del relato. Ahora, la continua ambigüedad entre la sospecha y la confianza, entre la duda y la credibilidad, existen y son parte del valor mismo del testimonio.

En el momento de la enunciación el testigo pide ser creído, esto es intenta convencer de su participación en el relato. De ser la primera persona de la acción pasa a formarse como un tercero ajeno y distanciado de los hechos, su visión y experiencia pasan a ser omnipresentes a los hechos. Porque el testigo en realidad es un tercero en un acontecimiento y primero por experimentarlo en carne propia. Tercero porque él estaba ahí para ver lo que igualmente hubiese pasado, o lo que es lo mismo, lo que

---

<sup>23</sup> Derrida, *op.cit.*, p.49.

<sup>24</sup> Paul Ricoeur, *op.cit.*, pp.204-208, 227-229. Ricoeur elabora un panorama sobre el testimonio, diferenciando su función histórica, judicial y de múltiples usos. Recalca que Benveniste rescata del derecho romano le término *testis*, de *tertius*, que designa las terceras personas encargadas de asistir un contrato oral, p.205, nota 24.

<sup>25</sup> Ricoeur llama a la autodesignación el triple deíctico: la primera persona del singular, el tiempo pasado del verbo y la mención de allí respecto al aquí. *Ibid.*, p.205.

sin él nadie hubiese conocido. Actor y voz, experiencia y difusión. Además, la enunciación del relato se realiza en un proceso dialogal en que el interlocutor ejerce un papel definido por el interés y veracidad que da a las palabras del testigo. La actitud y gestualidad del interlocutor intervienen en la enunciación del relato. Sin contar que debe estar dispuesto a responder las dudas de quien lo escucha, por ende el testimonio es un acto dialógico. Por escrito, el texto contiene pautas para captar la atención y certificar como veraces las afirmaciones del relato.<sup>26</sup>

Aunado al relato del viaje en su aspecto testimonial, la imagen juega un papel indiscutible. La imagen generalmente surge en el relato como una herramienta de disuasión de que el hecho tiene una representación específica y real. La gran mayoría de los relatos de viaje se complementan con la ilustración, primero con el fin de contribuir a la especificidad del relato como con la capacidad del hombre de traerlos del plano abstracto al plano representacional. Los grandes textos medievales sobre viajes son acompañados de profusas ilustraciones de los pasajes más inverosímiles. En estos casos, los manuscritos guardan una semejanza en el hecho por ellos representados, pero son, por lo mismo, significativas sus variantes. La imaginación y puesta en representación de estos testimonios contribuyen en el lector a la configuración y establecimiento del relato. No son formas mnemotécnicas de conservación del relato sino una esfera que se constituye como prueba del evento.<sup>27</sup> Los relatos de viaje medievales por antonomasia -Marco Polo y Sir John de Mandeville- son prácticamente libros en que la ilustración es comentada. La jerarquización entre letra e imagen es inútil ya que en sí son estrategias narrativas para hacer visible el relato y al ser visible contribuir a su autenticidad. No está de más mencionar, que en el campo de la representación finalmente el estatuto de realidad del relato queda en segundo plano para pasar al placer de la experiencia que relata.

Después del siglo XVI, con el testimonio de los primeros europeos en pisar América, el testigo del relato del viaje cambió de estatuto. No se hacía referencia a lugares sin una configuración palpable, se hacía referencia a un espacio en que inclusive lo que podría parecer más inverosímil a un lector europeo se transformaba en un hecho veraz. El testimonio de las crónicas de los siglos XVI al XVIII y XVIII adquirieron la consolidación de un discurso en que se daba por hecho la factualidad. No había que buscar otros

---

<sup>26</sup> Numerosos o casi sin excepción en textos anteriores al siglo XIX y XX son los acuerdos que establece el autor con el lector al inicio de la narración. Contrato de lectura que se manifiesta en los primeros párrafos del texto para dejar claro que lo narrado sucedió verdaderamente y en ciertas circunstancias.

<sup>27</sup> "L'image sert à la fois à créer un espace de perception, et donc à rendre, au sens strict, visible, et à améliorer les performances du regard." Jean Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, 2ª ed., Paris, PUF, 2001, pp.232-233.



mundos en la imaginación, los mundos más inimaginables existían y algunos intrépidos habían estado ahí para consignarlo. Y habían vuelto. Una y otra vez lo constata ese primer gran viajero llamado Ulises. *La Odisea* recoge todos los elementos de la paradoja del viaje, su relato y enunciación: el conocimiento y la fantasía. El poema reúne la fuerza del mito con la ciencia, lo maravilloso de su narración produce el estupor que aviva la curiosidad.<sup>28</sup> La certeza por parte del lector de que aquello que se narra es veraz provoca estupor, silencio y encanto, puesto que la representación es un segundo grado de la acción, sea ficticia o real.

El fenómeno de la alteridad radicalizada del exotismo tiene por antecedente el concepto de lo maravilloso. El exotismo es el fenómeno que se da al encontrarse ante lo diferente, siendo lo único estable que es un lugar y una cultura que no es la propia.<sup>29</sup> Ante todo el principio es lo ajeno. No puede el exotismo presentarse en lo familiar y reconocible aunque existan diferencias que provoquen curiosidad, sino en lo que rompe con los arquetipos sociales y culturales conocidos. Es la alteridad en un grado superlativo. El desconocimiento de una cultura en relación a quien la observa. El exotismo es el nombre que se da a la diferencia radical que provoca un cambio ontológico en el proceso de definirse. Esto es que la exposición a una experiencia tan radical como el viaje conlleva un choque que transforma lo que se era, rompe con los estamentos culturales propios y los refunda a partir de esa diferencia manifiesta. La diferencia con el exotismo pintoresco abundante y de diferente grado según si es la manifestación un producto popular o elitista no tiene que ver con esta interpretación del término, que más que a las manifestaciones de productos literarios o visuales se establece en el ámbito ontológico, en el campo de la experiencia. El exotismo<sup>30</sup> no es lo mismo que lo exótico, este último corresponde a los estereotipos que desde nuestra cultura originaria poseemos de las ajenas. Un horizonte de expectativa ilustrado por las informaciones que la tradición científica, literaria y visual ha alimentado. Por lo tanto, si lo exótico se realiza en la búsqueda de los lugares comunes de lo que se tiene referencia y si no los encuentra o no coinciden con su expectativa sucede una

---

<sup>28</sup> Para Piero Boitani, lector profundo del poema, escribe: "En *arche*, en principio, era y es la maravilla, fuente del *logos* y del *mithos*. Lo que une a la filosofía, la ciencia y la poesía es el *deseo* que los hombres como tales, por naturaleza, tienen de saber." Boitani, *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*, Barcelona, Península, 2001, p.19.

<sup>29</sup> Victor Segalen, *Essai sur L'Exotisme. Une Esthétique du Divers (Notes) 1904-1918*. publicado en *Mercure de France* en marzo y abril de 1955 y posteriormente en 1978 por ediciones Fata Morgana. Para el presente trabajo ver *Oeuvres Complètes*, édition établie présentée par Henry Bouillier, Robert Lafont, Paris, 1995, pp.745-781. Las anotaciones, ensayos, croquis fueron elaborados durante 14 años, por ello son pensamientos fragmentados pero solventes en la transmisión de un análisis.

<sup>30</sup> "Exotism is precisely the mechanism for this process of retrieval, a means by which the 'otherness' of the foreign world can be assimilated, and its threatening difference defused by taking on a familiar cast." Patrick Holland y Graham Huggan, *Tourist with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*, University Michigan Press, 1998, p.5.

desilusión, en cambio, el exotismo se enfrenta ante lo que acontece en una especie de seducción entre el acercamiento y la distancia.

L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance. (Les sensations d'Exotisme et d'Individualisme sont complémentaires).

L'Exotisme n'est donc pas une adaptation; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle.<sup>31</sup>

De otra forma, más compleja si cabe, el viajero que experimenta y somete su vivencia al proceso de la representación textual o visual padece el estupor causado por la experiencia de lo maravilloso; siendo de orden fenomenológico, su descripción es uno de los problemas de la representación del viaje. *To wonder*: Lo extraordinario. La perturbación momentánea producida por una imagen nunca antes vista. Los problemas de representación surgidos del enfrentamiento con lo nuevo y desconocido se detectan claramente en las reacciones ante el Nuevo Mundo.<sup>32</sup> Alteridad radicalizada en la que se efectúa una descontextualización y distanciamiento de lo que se ve; al no corresponder con los objetos conocidos y habituales en una cultura se responde con un sacar del contexto el objeto e intentar darle sentido con los instrumentos conceptuales que se poseen. Este mecanismo ante lo nuevo radical es propio del viaje en el comienzo de la Modernidad, lo atestigua plenamente el gran cambio epistemológico del descubrimiento de América, sin embargo basta leer a Homero o Herodoto para establecer textualmente la sorpresa e incomprensión conceptual de lo nuevo en el transcurso de la historia de los viajes y viajeros. Las reacciones ante la experiencia de lo maravilloso, la perturbación ante lo nuevo es descrita ya por Descartes como una paralización total que tiene como fin que el cerebro pueda percibir lo que le acontece y ejecutar una acción. El filósofo determina un cambio de la mentalidad medieval -de la que bebía intensamente un "perturbado" como Cristóbal Colón, por ejemplo- del término *mirabilia* dado a las cosas maravillosas (*marvels*) vistas por un viajero por un concepto que une lo fantástico y lo verosímil, por un efecto físico ante lo desconocido-real.<sup>33</sup> En la relación subsecuente y el su

<sup>31</sup> Segalen, 11 de décembre 1908, *Essai sur L'Exotisme*, *op.cit.*, pp.750-751.

<sup>32</sup> Stephen Greenblatt definió el fenómeno de lo maravilloso como una experiencia emocional e intelectual decisiva ante la presencia de una alteridad radicalizada en *Marvelous Possessions: The wonder of the New World*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p.19.

<sup>33</sup> Para Greenblatt: "This surprise does not cause the heart to contract, in Descartes's view, but it its most extreme it causes a drastic alteration in the spirits of the brain which rush, as it were, to bear witness to the object of Wonder." *Ibid.*, ver también nota 27 y 28, cap.I.

representación la experiencia del primer encuentro determina la reacción ante lo nuevo, esa experiencia dependerá de las expectativas y el conocimiento previo.<sup>34</sup> Lo maravilloso responde a la total disfunción entre los esquemas culturales del viajero y los acontecimientos que presencia, si bien esos esquemas son alimentados por el imaginario del viaje, las maneras de atestiguar la perturbación de lo maravilloso se constatan en distintas formas de discurso que van desde la incapacidad para describir arguyendo que tal o cual experiencia será posteriormente abordada o hasta la comparación hiperbólica.<sup>35</sup>

Así mismo, los recursos narrativos del testimonio se constituyeron en la retórica de la ciencia y en la visibilidad de aquello que anteriormente era fantástico adquirió forma y color. La concreción de las estrategias narrativas del viaje se multiplicaron por conformar el relato factual. Aquí las líneas entre el testimonio ficcional y el factual se entrecruzan, los acuerdos y convenciones del género son convulsas pero finalmente claras.<sup>36</sup> La visibilidad de la ciencia y del relato de viajes relacionado a ella, necesita de la imagen para concretar su discurso, tanto para explicar sus descubrimientos como para concretar un documento que de legitimidad y verosimilitud a su experiencia. La historia de la representación de la experiencia del viaje tiene unas constantes estéticas en las que el valor del testimonio es imprescindible, aunque su visualización deambule entre la referencialidad, la estetización, la mitificación y el romanticismo.<sup>37</sup> Como se ha podido apreciar, la verosimilitud es un punto de inflexión en la escritura del viaje, evidentemente también lo es en el campo de las representaciones visuales y muy especialmente en la recepción de la fotografía de viajes del siglo XIX. Respecto al testimonio acecha siempre la pregunta sobre su fidelidad o mera existencia ante los hechos, así se opone constantemente la confianza a la sospecha.

Dentro del género, el viajero ha pasado de ser un fabulador y mentiroso a ser el testigo fidedigno de la experiencia. Este movimiento es manifiesto en el momento del cambio

---

<sup>34</sup> "The expression of Wonder stands for all that cannot be understood, that can scarcely be believed. It calls attention to the problem of credibility and at the same time insists upon the undeniability, the exigency of the experience." Ibid., p.20 La incomprensión de otras lenguas, la perturbación ante la imposibilidad de comunicación verbal y por ende la comprensión de la unidad del latín como lengua franca en la identidad europea es una de las ramas de estudio interdisciplinar de la lingüística, el viaje y la identidad. Cfr., "Confección de una base de datos sobre la adquisición de la conciencia lingüística a través de los testimonios de viajeros europeos" de Mar Cruz Piñol en *Libros de viajes*, eds. Fernando Carmona y Antonia Martínez, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp.287-295.

<sup>35</sup> Estudios como el de Lorraine Daston y Catherine Park, *Wonders and the order of nature, 1150 - 1750*, Nueva York, Zone Books, 1998, o Sara Castro-Klarén "Mímesis en los Trópicos: el cuerpo en Vespucci y Léry", en *Literatura de viajes. El viejo mundo y el nuevo*, Madrid, Castalia, 1999, analizan en los discursos literarios el uso lingüístico para describir lo maravilloso.

<sup>36</sup> "[...] la fiction comme genre, voire la fiction comme procédé de modélisation, peuvent contribuer à rendre intelligibles des phénomènes historiques." Wunenberg, *op.cit.*, pp.234-235.

<sup>37</sup> Ver las formas de memoria que elabora Maxime du Camp en su viaje a Egipto. Las fotografías ejercen distinta influencia en los dos registros literarios de los que se vale para representar su experiencia del viaje. Ver capítulo 5. Maxime du Camp. Experiencia fotográfica irrepelible.

de estatuto de impostor a testigo. En la Ilustración, el viajero se convirtió en la información de primera mano del mundo, en el personaje que hacía posible de manera fidedigna el conocimiento ya que no sólo se ofrecía como la aventura vivida sino como construcción de ciencia. Antes, el viajero tenía siempre el privilegio de la duda y la condescendencia de quien ha pasado innumerables sufrimientos para llegar a contar su historia.<sup>38</sup> La exageración y tergiversación de los hechos y lugares así como la denuncia de la improbabilidad de ellos pero no la prueba tiene una larga tradición, tan larga como la historia misma de la escritura del viaje.<sup>39</sup> El libro de viajes era sinónimo de fantasía y mentira, de exageración y entusiasmo, en sí, de imaginación. Fue hasta la Ilustración que se entendió el viaje y al viajero como vehículos del Libro de la Naturaleza, testigos leales a los que la naturaleza misma se mostraba. Leer del Libro de la Naturaleza –metáfora del mundo como un libro<sup>40</sup>- daba un nuevo estatus positivo al viajero, ya que la experiencia del viaje ofrecía una relación directa con el maravilloso mundo natural, maravilloso en el sentido de nuevo por descubrir y clasificar. Así mismo, la crítica a la fabulación o extrema imaginación del viajero en la misma fabulación fue recurrida en el siglo XVIII.<sup>41</sup> Posteriormente, el problema de lo verosímil en la escritura de viajes pasó a segundo plano al ser en el siglo XIX un viaje más intimista, no había que convencer a nadie de lo que se veía sino mostrar lo que se sentía.

Mas, no se dejó nunca de lado lo asombroso, si no ya de carácter mitológico o fabuloso si real extraordinario. Los límites etéreos entre la verdad y la verosimilitud pueden verse claramente en los gabinetes de curiosidades o "*Wunderkammer*", propios del renacimiento y barroco, en los que se podía admirar la riqueza del mundo en objetos, animales o plantas mientras más exóticos y extraños mejor. Se unía ahí la prueba de la existencia de lo fantástico y por ende la sorpresa siempre posible ante la narración de un viajero. Los "*Wunderkammer*", especie de huellas imaginarias del mundo conocido, proveían de legitimación al viajero que emprendía una empresa

---

<sup>38</sup> "Pocos géneros como la literatura de viajes cumplieron con el *prodesse er delectare* (instruir y entretener) horaciano, objetivo compartido por todas y cada una de las diferentes versiones nacionales e ideológicas de la Ilustración. A mitad de camino entre las preocupaciones científicas ligadas a la forma de la tierra, el magnetismo, la longitud o el conocimiento de nuevas tierras, especies y seres humanos, y el relato de aventuras náuticas, vinculadas proverbialmente a los enfrentamientos y al asalto de puertos y galeones, la literatura de viajes fue ocupando un lugar propio en el mercado editorial y en los hábitos de los lectores." Juan Pimentel, "Impostores y testigos: verosimilitud y relaciones de viaje", *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Madrid, Marcial Pons, 2003, pp.226- 227.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.39, 40.

<sup>40</sup> Metáfora que une primero el aprendizaje proveniente del libro en extensión del primer gran libro -La Biblia- y la posibilidad de aprehensión global mundo, en un solo volumen en que todas sus partes tienen un orden, jerarquía, e interrelación. Montalbetti, *op.cit.*, pp.136-137. Cfr. Hans Blumenberg, *La legibilidad del mundo*, Barcelona, Paidós, 2000.

<sup>41</sup> *Los viajes portentosos del Barón Münchhausen* (1785) de Buerger y *Los viajes de Gulliver* (1725) de Swift fueron algunos de los libros que ironizaron y denunciaron las mentiras puestas como verdad del viajero-escritor.

osada y volvía con pruebas físicas de las maravillas de lo acontecido, a la vez que daba notoriedad y poder al rico sedentario que compraba y acumulaba estas maravillas, el objeto sustituía a la representación aunque nunca al símbolo. En el caso de la imagen la duda también es perenne. Sin embargo, la verosimilitud está siempre sobre la mesa al referirnos a la escritura del viaje. La experiencia vivida, las formas de retratarla o conservarla, la transmisión, interesan que el lector comparta en cierta manera el viaje junto con el viajero. La experiencia compartida: viaje nómada y sedentario.

#### **1.4 Libro de la Naturaleza, la naturaleza abierta como un libro**

La escritura del viaje, no sólo es el documento de una experiencia sino también una fuente de conocimiento. El viaje abre camino a otros mundos, extiende las fronteras del mundo conocido más allá de la geografía. El libro de viajes en su sentido más amplio ha sido entendido como una prolongación del concepto de Libro de la Naturaleza, libro imaginado que presenta en orden las cualidades y causalidades del mundo, así mismo la naturaleza se presente ella misma ante el que sabe leerla como un todo de orden y exposición. La analogía entre Libro y Naturaleza y el libro de viajes como un nuevo Libro de la Naturaleza será una constante durante la Modernidad.<sup>42</sup> El viajero vuelve con pruebas de aquello que vio y su testimonio es único, por actor y testigo, su testimonio es legitimado como el mensajero –Hermes- de aquello que está en la lejanía. La escritura del viaje, los libros de viaje encarnan la dialéctica entre experiencia e historia. Las fuentes del conocimiento científico del siglo XVIII provenían en la gran mayoría de los casos de los documentos de viaje.<sup>43</sup> Las memorias, los diarios y las épicas de las grandes expediciones geográficas eran material sustancioso para muchos intelectuales.<sup>44</sup> Pero si en la Ilustración los científicos e intelectuales legitimaban las informaciones aportadas en los libros de viajes, los viajeros nutrían además los gabinetes de curiosidades con ejemplares de todos los confines de la tierra. De esta manera, el hombre lograba encerrar el mundo y el conocimiento en una

---

<sup>42</sup> “Ciertamente, la literatura de viajes, género híbrido y antiguo, pone en juego durante la Edad Moderna los dos libros que pugnaban por alzarse con la hegemonía epistemológica sobre la verdad de las cosas y las formas de acceder a ella: el libro escrito (la Biblia a la cabeza, pero también el resto de los libros que desde la Antigüedad soportaban la autoridad del conocimiento) y el Libro de la Naturaleza, la imagen medieval consagrada por el racionalismo y empirismo por cartesianos y baconianos, como estandarte de la nueva ciencia.” Juan Pimentel, *op.cit.*, p.217.

<sup>43</sup> Por ejemplo, una de las obras por antonomasia es la del francés comte de Buffon, sus fuentes son un recuento de lo mejor de la crónica y relato de viaje, ver el capítulo 4. La ciencia y la representación del cuerpo ajeno, notas 292 y 306.

<sup>44</sup> Sobre la bibliografía del campo de la escritura de viaje de la que se nutrieron los grandes intelectuales del XVIII ver “Inventaire des principaux récits de voyages lus et utilisés par les philosophes”, en el libro de Michel Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1995, pp.483-519.

esfera ordenada, clasificada delimitada; por un lado el libro, por otro el gabinete. Durante el siglo XIX, la legitimidad de esos espacios de conocimiento objetual y textual se cuestionó en pos nuevamente de la experiencia. La claustrofóbica concentración del conocimiento en la legitimación del libro derivó en grandes empresas de entre siglos como la vivida por Alexander von Humboldt y Aimée Bonpland.<sup>45</sup> Por antonomasia el científico viajero que no se conforma con el contacto con la naturaleza en el gabinete sino que se enfrenta a ella cuerpo a cuerpo es Alexander von Humboldt.<sup>46</sup> Su magnífica y vasta obra muestra al científico que encuentra en la naturaleza la mayor experiencia epistemológica, fenomenológica y estética. La búsqueda y encuentro de lo sublime. En la introducción a *Voyage à les régions équinoxiales du nouveau monde* (1814-1834)<sup>47</sup> explica de cara al lector el cambio de registro que requirió su obra para estructurar la información obtenida de sus investigaciones en América. Indica que rompe con la tradicional morfología del diario en una obra dedicada a la experiencia de un viaje para anteceder la cualidad de lo aprendido. Así mismo, le extraña la escasa curiosidad científica en los relatos de viajes, en pos de un discurso ególatra.

Nos recherches ayant été dirigés vers des objets très -variés, nous n'avons pu en présenter les résultats sous la forme ordinaire d'un journal: nous les avons consignés dans plusieurs ouvrages distincts, rédigés dans le même esprit, et liés entre eux par la nature de phénomènes qui y sont discutés. Ce genre de rédaction, qui fait découvrir plus facilement l'imperfection des travaux partiels, n'est pas avantageux pour l'amour propre du voyageur ; mais il est préfectance pour tout ce qui rapporte aux sciences physiques et mathématiques, parce que les différentes branches de ces sciences sont rarement cultivées par la même classe de lecteurs.<sup>48</sup>

En el prólogo de la obra de Bonpland y Humboldt se admite la sobre valoración de un género que para según qué estudios es totalmente insuficiente. La escritura intimista, la escritura de la "presencia" autoreferencial y solipsista será cada vez más acotada a la intencionalidad narrativa subjetivista, que no por ello nimia. Mientras nos

---

<sup>45</sup> Durante el siglo XIX, la intencionalidad de realizar un viaje, tienen en un sentido final el aprendizaje y de ahí el conocimiento, pero no siempre científico, geográfico o económico, sino también emocional y sensorial. El concepto de educación reúne emoción e intelecto. "Motivation for travel in the nineteenth century became complex. Travel in this period was not only a source of enjoyment but was also clearly balanced by desire for education [...]. An industry emerged to support these various needs, and travel books became a popular means of supplying the most literate with vicarious journey." Casey Blanton, *Travel writing: itself and the world*, New York and London, Routledge, 2002, p.20.

<sup>46</sup> Libros como *Ansichten der Natur* (1808), *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* (1810-1830), *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (1845-1858) reúnen eruditamente la ciencia, la literatura y la estética.

<sup>47</sup> Alexander von Humboldt, *Voyage aux les régions équinoxiales du nouveau monde. Fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804, par Al. Von Humboldt et A. Bonpland*, 6 vols., Paris, F. Schoell, 1814-1834. El viaje de Humboldt costó cerca de 10,300 francos, mientras que la edición con 1425 grabados tuvo un coste de 840,000 francos.

<sup>48</sup> *Ibid.*, "Introduction", vol. 1, p.2.

adentramos en el siglo XIX, la escritura con una intencionalidad narrativa científicista acotará y definirá sus estrategias de discurso propias del campo que está construyendo<sup>49</sup>. Humboldt se refiere al “amor propio del viajero” en pos de un discurso en que la experiencia se ve amortizada por la importancia de los fenómenos y sus interpretación. Si leemos su obra parecerá que todavía falta mucho para la configuración del discurso científico, aséptico e impersonal, pero como bien indica, la exposición de su viaje es presentado no a la manera de un diario –es decir cronológica y fragmentariamente<sup>50</sup>- sino como un todo de aprendizaje parcelado en temáticas. Pero agrega algo que debe resaltarse: el papel del receptor. Menciona que la especialización del lector en una rama del conocimiento, cosa que como lector mismo extraña. Aquí un movimiento de vuelta a las obras del XVII y XVIII<sup>51</sup>, vuelta, que no reproducción, a la visión general en detrimento de la parcelación del conocimiento<sup>52</sup>. Entonces es precisamente la paradoja sobre la legibilidad del mundo y el libro, siendo sólo éste el instrumento legitimado para preservar el conocimiento o la experiencia como generadora del conocimiento. La inclusión de la incerteza del conocimiento del mundo presentado en los libros provoca la curiosidad. El motor de la experiencia. Dejar atrás los absolutos en el conocimiento, su conservación canónica y su representación estereotipada. Humboldt abrió la puerta a otros viajeros amantes del conocimiento respecto a la importancia tan romántica de vivir en carne propia la búsqueda del conocimiento, su obra se encuentra entre dos siglos y la forma de representar visualmente su experiencia también sufre una deslocalización de figurativa. Tan sólo rozar el tema con la inclusión de dos ilustraciones de *Voyage à les régions équinoxiales du nouveau monde*, se trata de dos grabados de la orografía del centro de México. El primero “Plan de volcán de Jorullo” (pl. 29) es un grabado dividido en tres secciones horizontales. La parte superior es una vista frontal con perspectiva de la cordillera, en la parte central es una vista cenital de del conjunto montañoso; la parte inferior es una vista frontal en escala de grises. La parcelación de la imagen en

---

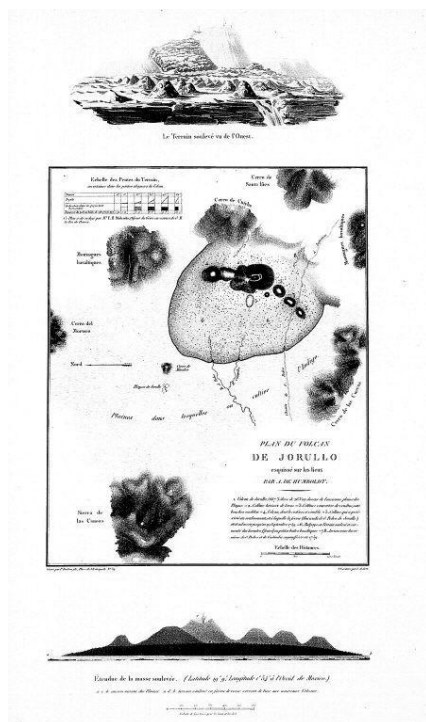
<sup>49</sup> Sobre la construcción de las disciplinas científicas decimonónicas, sus acotaciones metodológicas y conceptuales ver la relación entre discurso e imagen fotográfica en el capítulo 4. La ciencia y la representación del cuerpo ajeno.

<sup>50</sup> “La textualidad del diario personal apunta tanto al autodescubrimiento y la autodefinition como fijación de la memoria. Pretende igualmente establecer un sentido y una unidad entre aspectos tales como lo que el yo ha hecho, lo que el yo ha pensado, lo que el yo ha sido, [...]” Belén Gache, *Escrituras nómadas. Del libro perdido al hipertexto*. Gijón, Trea, 2006, p.228.

<sup>51</sup> Juan Pimentel, realiza un interesante compendio analítico del fenómeno editorial en el siglo XVIII en “Los libros del mundo: las colecciones de viajes como género de la Ilustración” en *Testigos del mundo, op.cit.*, pp.220-228

<sup>52</sup> Humboldt era un lector de libros de viajes: “Lorsque je commençai à lire le grand nombre de voyages qui composent une partie si intéressante de la littérature moderne, je regrettai que les voyageurs les plus instruits dans des branches isolées de l’histoire naturelle eussent rarement réuni des connaissances assez variés pour profiter de tous les avantages qu’offroit leur position.” Humboldt, *Voyage a les régions équinoxiales du nouveau monde, op.cit.*, “Introduction”, vol. 1, p.4.

tres formas distintas de entender-ver el volcán Jorullo coincide con las metodologías propias de la Ilustración.<sup>53</sup>

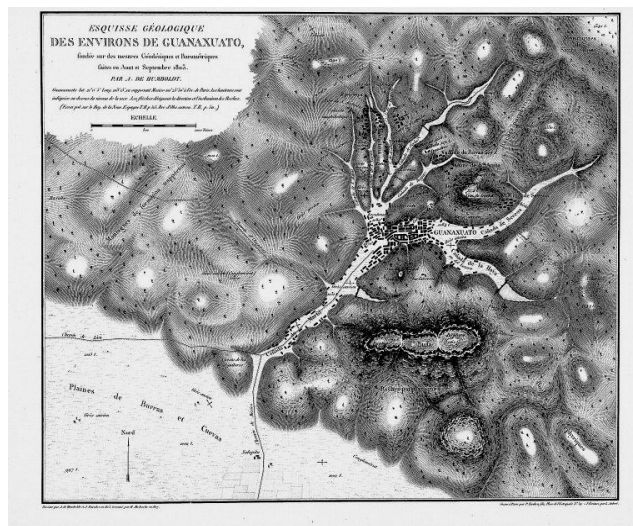


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Grabado de Nicolas-Marie Ozanne para la primera parte de *Voyage à les régions équinoxiales du nouveau monde*, pl. 29, "Plan de volcán de Jorullo" en *Illustrations du Voyage de Humboldt et Bonpland, première partie. Relation Historique. Atlas géographique et physique du nouveau continent*, Bibliothèque National de France, Gallica Bibliothèque Numérique <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb384974433/description>, enero, 2009.

<sup>53</sup> Esta forma de organizar el espacio tiene referentes antes de la Ilustración, esto es en el Renacimiento y Barroco. Desde el comienzo de la Modernidad el discurso del conocimiento fue asentando sus marcas de legibilidad y legitimación. Como paralelismo sugerente ver el grabado de Atanasius Kircher que incluimos en el capítulo 2. La magia natural y el libro.





Grabado de Nicolas-Marie Ozanne (1728-1811) para la primera parte de *Voyage à les régions équinoxiales du nouveau monde*, pl. 30, "Esquisse Géologique des Environs de Guanaxuato" en *Illustrations du Voyage de Humboldt et Bonpland, première partie. Relation Historique. Atlas géographique et physique du nouveau continent*, Bibliothèque National de France, Gallica Bibliothèque Numérique <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb384974433/description>, enero, 2009.

Estrategias visuales en las que la organización y distribución de los elementos de la imagen responden a criterios preestablecidos y reconocibles por los lectores. En cambio el grado siguiente "Esquisse Géologique des Environs de Guanaxuato" (pl. 30) es una imagen diferente de la anterior. Los medios tonos de la representación de las colinas y volcanes que rodean la ciudad minera de Guanajuato en México dan la impresión de ser manchas abstractas, casi de efectos acuosos. La vista cenital carece de definición y el conjunto parece menos reconocible. Cabe recordar, que estando a medio camino entre las formas discursivas del XVIII y del XIX, Humboldt fue testigo de las primeras exhibiciones privadas que del daguerrotipo se hicieron antes de su presentación pública. En el 25 de febrero de 1839 escribió a su colega Carl Gustav Carus sobre su impresión ante un daguerrotipo de una vista de París. La perturbación llega de la mano de unas briznas de paja, la increíble presencia anodina y reveladora de la magnitud del nuevo dispositivo es el sencillo indicio de la frugalidad. Escribe:

J'ai pu voir une vue intérieure de la cour du Louvre avec les innombrables bas reliefs.- Il y avait de la paille qui venait de passer sur le quai. En voyez- vous dans le tableau? -Non. Il me tendit une loupe et je vis des brins de paille à toutes les fenêtres.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Citado en Roland Recht, *La lettre de Humboldt: du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p.10.

Viajero y científico parece que son sinónimos. Porque está claro que para hacer ciencia hay que salir del laboratorio, es más, hay que llevar el laboratorio consigo. El cuestionamiento de la supremacía del libro como fuente y finitud de conocimiento tuvo no pocos participantes a finales del XVII y principios del XIX, de ahí también, al margen de la especificidad de los discursos científicos elaborados durante el XIX el relato de viaje se tornó intimista.<sup>55</sup> La difícil mezcla de la narrativa de Humboldt es muestra de ellos, la difícil ecuación entre rigor y objetividad científica y la transmisión de las sensaciones que afectaban al viajero-emisor. La ecuación casi imposible entre afectación para dotar de todo aquello que la experiencia está aportando y las formas canónicas de transmisión. Pero, el afán del hombre con conservar y coleccionar conocimiento será evidente nuevamente en los decimonónicos gabinetes de curiosidades, Wunderkammer llamados ahora laboratorios<sup>56</sup>. Como se verá en el capítulo dedicado a la ciencia y la fotografía, el movimiento fue progresivo en la construcción de las disciplinas relacionadas con el estudio del hombre. De hacer estudios in situ y transportar las fotografías a Europa o Norteamérica, a traer los modelos y encerrarlos en el laboratorio para registrarlos, analizarlos, y por supuesto, publicarlo.

### **1.5 Los documentos del viajero**

Dado el hilo conductor entre la memoria, su consignación y la experiencia del viaje, la importancia del libro como un objeto de conocimiento y en el caso del viaje de toda una narración experiencial, se atenderán dos formas de consignación del viaje en dos ámbitos muy diferenciados, pero igualmente inseparables del viajero. El primero a tratar es un documento íntimo, caótico, fragmentario y pluridiscursivo, más un objeto que un texto, esto es el cuaderno de viaje. El segundo responde a un orden geográfico y secuencial, expositivo e informativo, la guía de viaje. El cuaderno de viaje tiene una gran historia detrás sobre todo si se entiende en su sentido más amplio, la guía también responde a una historia del género, pero es en siglo XIX cuando se convierte en un instrumento imprescindible de cualquier viajero. Ambos tipos de documentos guardan similitudes generales como es existencia de un itinerario –transcurso geográfico- y que admiten la imagen como elemento extratextual con naturalidad.

---

<sup>55</sup> Ver Hans Blumenberg en el capítulo dos “Mundo de libros y libros del mundo” en *La legibilidad del mundo, op.cit.*, pp.19-25.

<sup>56</sup> Desde esta perspectiva sobre coleccionistas y colecciones universales Cfr. Paula Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, University of California Press, 1996.

Sirva esto para anteceder a aquellos libros de viaje fotográficos, sirva de antecedente para intentar entender la magnitud del esfuerzo al emprender una edición de las imágenes azarosamente obtenidas durante un viaje decimonónico, sirva de antecedente para enfocar con más nitidez la extraña necesidad del individuo de proteger contra el olvido el presente.

### **1.5.1 El cuaderno de viaje: Objeto poliédrico, archivo de una experiencia**

Raro objeto, único e irreproducible es el cuaderno de viaje<sup>57</sup>. Cuaderno, notas, contenedor de retales de la experiencia del nomadismo. Un cuaderno de viaje no sólo está conformado por notas y apuntes sino por todo tipo de documentos y objetos. Una flor, un billete, un dibujo, un listado, una dirección o un mapa, la impresión de un paisaje, el desasosiego de una noche de insomnio. De las escrituras del viaje éste es el depósito, el sustrato sobre el cual son volcados los fragmentos de la experiencia, los fragmentos que han sido elegidos para llevarlos consigo, para conservarlos durante el tiempo en que se carece posesiones y pertenencia. Es el germen, la tablilla de cera en la que son impresas las improntas del viaje. Su fragmentación es la clave de los hilos que nos volverán a aquello vivido, *anamnesis* en el sentido de vuelta a lo vivido mediante las marcas. Recuerdo. O la rememoración. Clave mnemotécnica sólo significativa para el autor y actor del relato construido para ser conservado. La elaboración de un cuaderno de viaje es la construcción de un recorrido de pasajes destacados – discriminados y seleccionados de un todo - para ser perpetuados. Seleccionado y depositado en el archivo de esa experiencia. Porque si finalmente el cuaderno de viaje es un objeto poliédrico, fragmentado, arbitrario y autorreferencial cuya finalidad última es la conservación, su estatuto semiológico comprendería el concepto de archivo. En un archivo cabe de todo, todo lo posible en el contexto de un episodio o acontecimiento, su lógica responde a una lógica interna establecida entre todas sus partes, su interpretación es un juego de probabilidades en el que es imprescindible cotejar con otros archivos y documentos de cualquier tipo para lograr emitir una lectura. Su función y polivalencia sólo tiene auténtica resonancia en su

---

<sup>57</sup> Sólo aventuras contemporáneas han llevado al extremo la reproductibilidad del archivo-objeto. La edición por Ivory Press de 25 ejemplares y una prueba de autor de documentos del estudio de Francis Bacon. La edición facsimilar de papeles, bocetos, fotografía, libros y objetos varios contenidos en una maleta y la maleta misma, contenedor y archivo fueron reproducidos a conciencia, bajo la supervisión de Brian Clarke. La maleta: significativo objeto de desplazamiento. Francis Bacon, *Detritus*, Ivory Press, 2006.

autor, para el resto corresponde la ilusión de desentrañar el itinerario, la ilusión de saber leer la huellas, la ilusión de la verosimilitud de su referencialidad.

Claramente se establece una relación genérica con el diario.<sup>58</sup> De hecho se podría aventurar que el antecedente inmediato de la práctica textual del diario íntimo es la construcción, fragmentada y caótica, del cuaderno de viaje. Alejado de la bitácora, la cual se atiene a informaciones objetivas de lo acontecido en una jornada, la conglomeración de notas unidas gracias al hilo argumental del viaje y la consignación periódica prolongada en el tiempo del cuaderno de viaje comprende todo tipo de informaciones y deformaciones. La ilusión referencial de las anotaciones le es propia tan sólo en cuanto a relación con una experiencia objetiva de hecho, porque es aquí-y-ahora, mas no porque la representación de ella sea veraz. El cuaderno de viaje es un lugar, así como el archivo lo es.<sup>59</sup> Todos los elementos guardados, conservados, perpetuados en el cuaderno de viaje servirían para reconstruir la experiencia del viajero, del individuo que emprendió un itinerario del que sólo quedan unas piezas sueltas. La reconstrucción siempre será parcial, pero una vez aceptada esta condición los elementos que conforman el cuaderno de viaje son sumamente reveladores. Son el rastro de una persona ante una experiencia radical y nómada.

La conservación de este tipo de objeto muchas veces responde al concepto de fetiche. Fetiche que viene a erigirse como un objeto de culto que no sólo sirve como instrumento de la *anamnesis* sino como un objeto autoreferencial, de autosignificación. Metonimia de aquel viaje, metonimia inclusive de un hombre y su hazaña. Su hazaña irrecuperable y proscrita, perteneciente únicamente a la imagen superlativa del viajero. Ese viajero, ya que el aura magnética del fetiche está reservada a personalidades alejadas del común denominador. En un primer nivel, de verdadera *anamnesis*, la conservación por parte del autor dota de relevancia a ese rastro de lo vivido, la maleta, las notas, las pequeñas curiosidades depositadas en un cuaderno de viaje. En un segundo nivel tenemos la mitificación de ese objeto por parte de público, del acólito, del historiador, transmutado éste en un objeto de culto bordado de nostalgia.<sup>60</sup> Nostalgia de saberse incapaz de haber estado ahí, de haber perdido algo que nunca

---

<sup>58</sup> "Los diarios personales se caracterizan por constituirse como textos fragmentarios, de entradas múltiples determinadas cronológicamente, mediante un calendario, y cuya escritura en proceso se extiende a lo largo del tiempo. Responden a la deixis yo-aquí-ahora, que constituye la matriz sobre la que va construyendo el texto. Este tipo de textualidad está condicionada en gran parte por lo que se conoce como "pacto autobiográfico" y que remite a un ideal basado tanto en el "decir la verdad" como en el "decirlo todo". Gache, op.cit., p.227.

<sup>59</sup> Tal como inicia Nora Catelli su ensayo *En la era de la intimidad*: "Sólo tiene valor de veracidad en el discurso lo que hace evidente a un sujeto, pero no poseemos ningún instrumento definitivo para atrapar a ese sujeto." *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editorial, 2007, p.9.

<sup>60</sup> Un ejemplo de ello es el caso de las fotografías de Arthur Rimbaud y la carga simbólica que han adquirido con los años. Ver capítulo 8. Arthur Rimbaud. Retrato, rememoración y confesión, notas 620 y 623.

se tuvo. Un fenómeno similar pasa con la lectura de libros de viaje y con la contemplación de imágenes, el lector-espectador contacta con aquello que nunca conocerá, sufrirá e imaginará los inconvenientes así como disfrutará y visualizará las sensaciones y el paisaje, pero no está ahí. Nunca ha estado ahí y sin embargo lo comparte. Es testigo de un testimonio.

Un documento imprescindible de expresión de la experiencia es el diálogo epistolar. Las cartas constituyen el nexo entre el viajero y la familia o amigos. Los viajeros solían llevar un diario y además mantenían correspondencia que servía para múltiples propósitos, desde los más pragmáticos hasta lo más íntimo. El género epistolar tiene su auge en el siglo XVIII y XIX. La inmediatez y familiaridad que produce la escritura epistolar al tener un receptor específico abre un espacio de confianza en el que se olvidan las reglas de diplomacia, se hacen referencias nostálgicas al lugar de origen o bien amplias reflexiones sobre lo que se observa. La sinceridad sobre las experiencias parece más evidente en este discurso. Pero uno de los aspectos más singulares sin duda radica en que el autor y el personaje epistolar son el mismo. Su acción es constante presente, en contacto con el pasado inmediato, es un diálogo pero de sólo una voz.

Auteur et personnage vivent au tour le tour une destinée ouverte dont l'achèvement leur est inconnu; ils connaissent leur passé, ils ignorant leur avenir; leur présent est un vrai présent, une vie en train de se faire, une volonté ou une attente, un espoir ou une crainte tournés vers le lendemain encore informe.<sup>61</sup>

Se hace referencia a la escritura del viaje de ámbito privado para incluir las formas literarias propias del yo, lo que se denomina como escritura íntima o escritura autobiográfica. La escritura del viaje en un primer grado de experiencia se realiza en un texto de ámbito privado, fuera de si se concibe para ser publicado o no, la escritura resulta de una necesidad de representar la experiencia. En este sentido, las escrituras autobiográficas –que no la autobiografía como género<sup>62</sup>– se fundamentan en un yo

---

<sup>61</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, pp. 66-76, citado en Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 96-97.

<sup>62</sup> Paul Jay hace un apunte bastante ajustado de la intención de algunos estudiosos de la literatura de concretar la teoría de los géneros literarios y sus funciones, sin embargo, en su caso deja claro la ausencia de interés que le significa ese debate. El problema no comienza en definir una forma literaria sino en situar la realidad literaria en el corsé de las denominaciones. En el caso de la autobiografía, escribe: "Una cosa es decir, por ejemplo, que la autobiografía es una historia factual y más o menos objetiva de la vida de su autor, que incluye toda suerte de detalles acerca de su desarrollo personal y emocional, espiritual y social, y otra muy distinta insistir en que *El Preludio* de Wordsworth, y la *Autobiografía* de Benjamin Franklin, pertenecen a un mismo género." *El ser y el texto. La autobiografía del romanticismo a la posmodernidad*, Madrid, Megazul-Edymion, 1993, p.20.

que escribe en clave de yo, en primera persona, con un destinatario reflexivo – diario - u objetivo – cartas -, a través del texto o de la amalgama mnemotécnica de autoreferencia –cuaderno de viaje-. Las escrituras del yo, siempre en primera persona, son, en la medida que hay un *tú*. Un lector, un interlocutor, un escucha real o supuesto que está intrínseca y perennemente vivo, es también una escritura dialógica. La subjetividad lo es todo, la enunciación sólo tiene compromiso con sí mismo, la intimidad está asegurada, sin embargo, como se verá, los matices son importantes. Sébastien Hubier nos proporciona la siguiente definición.

Le première personne (et son envers qu'est la deuxième) constituent donc le point d'encrage de la subjectivité dans le langage: c'est à partir d'elle que pourra s'inscrire dans l'énoncé tout ce qui renvoie à la conscience de soi, à l'intériorité, à la singularité et à spontanéité du *moi*, ce qui échappe à l'universalité et à la stricte observation du monde. C'est à partir d'elle que les connotations, les marqueurs de subjectivité, les évaluatifs et tous les partis pris axiologiques prendront leur sens.<sup>63</sup>

La escritura autobiográfica se sitúa como la escritura del yo, la escritura del testimonio y del testigo. En sentido estricto no es toda escritura del yo una autobiografía<sup>64</sup>, de hecho éste es un género bastante determinado, pero las escrituras del yo adoptan formas e intencionalidad de discurso variables. Sin embargo, es posible llamar escritura íntima, escritura del yo, o escritura autobiográfica a los textos que reúnen en una misma persona, al autor, el narrador y el personaje, que tienen una relación de autoreferencialidad y una relación ambigua con la noción verosimilitud. Los géneros se mezclan y esfuman sus límites.<sup>65</sup> El cuaderno de viaje se aboca a la proyección de mundo propio que con base en retales de la experiencia construye un documento único, presencia de la voz que acompaña y rescata los fragmentos con los que componer la consignación de lo vivido. Su singularidad, polifonía y heterogeneidad lo constituyen en un archivo significativo de que sólo se tienen las pautas de selección de los fragmentos escogidos para estar dentro. Las elecciones puestas en cuestión de lo contiene un cuaderno de viaje son así mismo objeto literario, una narrativa

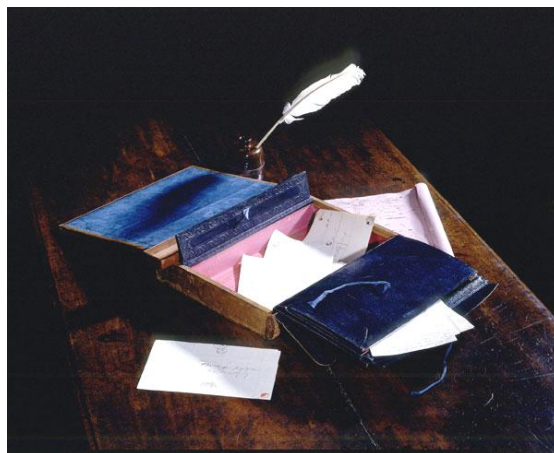
---

<sup>63</sup> Hubier, *op.cit.*, p.18.

<sup>64</sup> Jean-Pierre Carron establece las diferencias retóricas y lingüísticas de la autobiografía ante otros discursos, como lo es el diario, basándose y confrontando sobre todo las nociones de identidad y tiempo planteadas por Paul Ricoeur bajo del concepto de triple mimesis. *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, Éditions Ousia, 2002, pp.129-148.

<sup>65</sup> "Ainsi, cahiers, carnets, journaux, mémoires... et bien-sûr autobiographies, constituent ensemble un vaste territoire, que nous qualifierons du terme générique d'écrit à caractère autobiographique. Cependant, il ne suffit pas recenser les différentes formes d'expression utilisés pour résoudre la totalité de problèmes soulevés par un genre littéraire qui semble rétif à toute appréhension compréhensive. [...] Ces typologies qu'elles puissent paraître, rencontrent malheureusement toujours un certain nombre d'exemples qui viennent infirmer la règle." *Ibid.*, p.25.

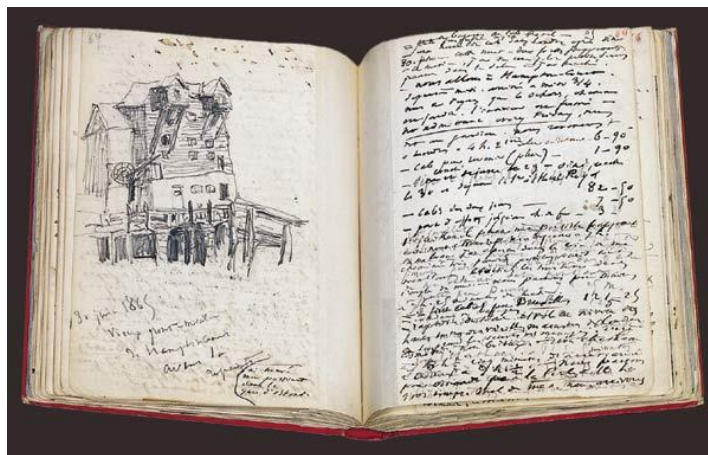
experimental que se va edificando como va avanzando el viaje. Su finalidad en su gran mayoría es la misma que la de la bitácora, espacio en el que se rescatan elementos importantes del viaje pero sin las limitaciones técnicas de ésta, su carácter ambiguo incluye anotaciones muchas veces prácticas otras introspectivas, pero muy pocas veces se concibe como un producto para ser publicado o editado. Al contrario que el diario, que a pesar de ser un documento íntimo es susceptible de extenderse a público gracias a su edición<sup>66</sup>, el cuaderno de viaje es en todo caso el protodocumento de escrituras posteriores. Introducimos algunos objetos, documentos de viaje del escritor Victor Hugo, gran aficionado a las formas visuales de representación y evidentemente textuales. Viajero precoz, solía llevar consigo un cuaderno de viaje – *carnet de voyage* - en el que cabían borradores de cartas, itinerarios, descripciones, dibujos, poemas y listados varios. Uno de los varios neceseres de escritura es el que vendió en 1852 antes de exiliarse a Inglaterra, es una pequeña caja forrada en terciopelo azul que incluye una regla, tinta, pluma y papel. Un cuaderno de viaje del año 1862 nos permite ver la intercomunicación entre texto e imagen durante el viaje.



Escritorio de viaje de Victor Hugo, París, Maison de Victor Hugo, 1852, Inventario 2036. Cuando se exilió puso a la venta muchos de sus objetos personales. La subasta tuvo lugar en la rue de La Tour-d'Auvergne, nº 37, el martes 8 y el miércoles 9 de junio de 1852. Bibliothèque National de France, Expositions Virtuelles *Victor Hugo. L'homme océan*, <http://expositions.bnf.fr/hugo/grands/043.htm>, enero, 2009.

---

<sup>66</sup> "Aussi, le journal ayant longtemps correspondu à une esthétique du secret, sa pratique connaît un tournant capital dans les années 1880 –période de crise du roman, et même plus généralement, des représentations littéraires: on édite au moins partiellement, les journaux de Stendhal, de Benjamin Constant, d'Amiel, tandis qu'Edmond de Goncourt, dont frère de Jules est décédé depuis peu, édite un *Journal des Goncourt* (1851-1896) qui révèle perfidement l'intimité et les vices de leurs compagnons en littérature." Hubier, *op.cit.*, p.60



Cuaderno de viaje de Victor Hugo. Contiene las notas de dos viajes: por Bélgica entre el 15 de agosto y el 26 de octubre de 1864 y por el río Rin del 28 de junio al 30 octubre de 1865. Carnet de voyage de 1864-1865, BNF, Manuscrits, NAF 13462, fol. 63v<sup>o</sup>-64. <http://images.bnf.fr/jsp/consulterCliche.jsp?numCliche=RC-A-62717>, enero, 2009.

### 1.5.2 La guía

La guía es una publicación que ha sufrido numerosos cambios paralelamente a la evolución propia de la historia del viaje. La guía proporciona información sumamente significativa sobre las aspiraciones y objetivos de los viajeros, a través de los consejos y apuntes muestra las estructuras de comportamiento que retratan una época, las necesidades y las costumbres, los peligros, lo que se tiene que ver y lo que no vale la pena de un lugar. Durante los últimos años se han publicados numerosos estudios sobre el papel de las guías en la escritura del viaje, sobre todo en estos son rescatados todos los aspectos relacionados con la pragmática del viaje.<sup>67</sup>

Las guías de viaje en su forma premoderna son encarnadas por los libros de los peregrinos. Los textos de los peregrinos dan las pautas a seguir para viajar adecuadamente. La ropa, el dinero, ruta a seguir y los peligros del viaje, los libros que hay llevar en una aventura que puede ser la única en toda una vida como es visitar los lugares santos. En textos como estos ya se encuentran anotaciones sobre el carácter de los lugareños de una u otra región, detalles sobre la constitución política y social, y, numerosos detalles sobre costumbres. El testimonio de los peregrinos es una información que era considerada como fidedigna.<sup>68</sup> En cierta manera, a pesar de caer

<sup>67</sup> Por ejemplo: Lynne Withey. *Grand Tours and Cook's Tours: A history of leisure travel, 1750 to 1915*. London, Aurum Press, 1997; Allan Sillitoe, *Leading the blind: A century of guide book travel, 1815-1914*, London, Macmillan, 1995.

<sup>68</sup> Uno de los textos más antiguos conservados es *La fazienda de ultra mar*, manuscrito del siglo XII, especie de guía en que se intercalan pasajes de descripción geográfica de Tierra Santa con pasajes del Antiguo Testamento. También el *Libro del Conocimiento de todos los reinos y tierras e señoríos que son por el mundo*, escrito por un fraile franciscano entre 1350 y 1360, fue muy popular en su tiempo e inclusive durante el Renacimiento. Sobre bibliografía de rutas de peregrinos en Italia, como la "via francigena" o la "strata romea" durante los siglos X, XI, XII, ver Thomas Szabo, "Routes



en hazañas y peligros magnificados, eran textos que fungían como mapas. Eran considerados como textos informativos carentes de ficción y así eran interpretados. La información era imprescindible y no se podía entender como una lectura de ocio. El testimonio del peregrino ofrecía de primera mano las vicisitudes del viaje así como información práctica sobre el trayecto de la ruta.<sup>69</sup> En su forma moderna, su constitución como un género propio, inició a finales del siglo XVII con los primeros turistas: *Le Grand Tour*. Las guías de viaje contenían tanto información práctica como consejos de índole moral, pero el estilo y la morfología del relato - como es común en la escritura del viaje - puede ser variable.<sup>70</sup> Guías clásicas para todo inglés que se adentraba en la aventura del *Grand Tour* eran muy populares y rápidamente se editaron similares textos en que los países visitados hacían la selección y muestra de la arquitectura y cultura propia.<sup>71</sup> Como fue el caso del paseo por París de *Voyage pittoresque* (1749) de Dezallier d'Argenville. En esta detallada guía se hacía referencia a los palacios nobles de la ciudad, iglesias, los parques y jardines, las colecciones privadas – *les cabinets* - mencionando las obras de importancia que se podrían encontrar ahí.<sup>72</sup> El mapa que presenta d'Argenville de la ciudad luz es el claro ejemplo de las guías anteriores a la revolución francesa, responde a los gustos y formas la sociedad monárquica en el que prima el viaje propio de las clases pudientes. Inicia el prefacio de la primera edición así:

Paris est sans contredit la Ville du Royaume la plus remplie de trésors Pictoresques. Aussi n'y en a-t-il point que l'Etranger visite avec autant d'empressement que curiosité. C'est principalement pour lui rendre ce Voyage agréable & facile, qu'a été entreprise cette description de Paris toute différente de celles qui ont paru jusqu'à présent.<sup>73</sup>

---

de pèlerinage, routes commerciales et itinéraires en Italie Centrale" en *Voyages et voyageurs au moyen âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, pp.131-143.

<sup>69</sup> Emilia Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra /EUNSA, 1999, p.40. Deffis hace un acercamiento interesante a la literatura de peregrinación y su influencia durante el siglo XVI y XVII en España.

<sup>70</sup> "The few guidebooks available in the seventh and early eighteenth centuries –weighty tomes like Nugent's *Grand Tour*, which was mainly a description of the European capitals, and essays offering moralistic advice to young travelers– were supplemented by a new genre of books written in the guise of travelers' accounts but devoting much of their attention to practical advice on itineraries and places to see." Withey, *op.cit.*, p.9.

<sup>71</sup> James Howell, *Instructions for Forraine Travel*, London, 1642; Philip Thicknesse, *Useful Hints to Those Who Make the Tour of France*, London, 1768; Thomas Nugent, *The Grand Tour*, 4 vols., London, 1749; Thomas Martyn, *A gentleman's Guide in His Tour Through France*, London, 1787; Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville, *Voyage Pittoresque de Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville, en Peinture, Sculpture, et Architecture*, Paris, 1765.

<sup>72</sup> La descripción es profusa y lograda ya que imaginar el ambiente es posible. *Voyage pittoresque* se publicó por primera vez en 1749 y hacia 1779 se había editado cuatro veces más con sendas correcciones y puestas al día. La primera edición está dividida en los veinte distritos que conforman la capital francesa hacia mediados del siglo XVIII, carece de grabados y posee un índice alfabético al final de sus 277 páginas algo confuso. La cuarta edición introduce grabados y abre con un claro índice alfabético y aumenta a 472 páginas.

<sup>73</sup> Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris, ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, Paris, De Bure l'aîné, 1749, p.III.

El concepto estético de “*pictoresque*” durante el siglo XVIII e inclusive hasta el XIX se corresponde con los espacios urbanos o rurales, la arquitectura, las obras de arte que son propias de un sitio y que por su belleza deben ser reseñadas, pintadas o visitadas.<sup>74</sup> Construcción estética basada en el viaje a lugares donde la naturaleza fuese única y magnífica, en que el hombre no la haya todavía contaminado. Este giro hacia la naturaleza contrarrestó la gran tradición del viaje a las ciudades representativas por su historia y cultura, introduciendo el deseo popular de vivir una aventura sublime. De manera que *picturesque travel*<sup>75</sup> se asoció con la relación de la naturaleza y el arte, de ahí a que cualquier viaje en que enfatizará la riqueza artística se denominó dentro de esos parámetros.<sup>76</sup> El término será todavía utilizado durante todo el siglo XIX separando este tipo de narración de viaje de la guía, ya que pesar de describir con detalle rutas e itinerarios de viaje el tono se desarrolla como una tipo de escritura íntima, plenamente romántica, que se detiene en los detalles y en las emociones que suscitan en el autor. Las guías previas a la revolución francesa son destinadas a público de las esferas altas de la sociedad, a un público de gran poder económico, son anteriores a una nueva modernidad caracterizada por el desarrollo tecnológico que facilitó los traslados y popularizó el viaje no sólo entre las clases altas sino entre todo aquel que pudiese costearse la aventura. Las guías propias del XIX dejan de lado el sentimentalismo para proponer textos de estilo directo alternando informaciones precisas con la opinión personal de quien escribe. En este sentido las guías de viaje tienen por narrador un viajero. Hay una voz en primera persona del singular que se dirige a un lector hipotético. Los consejos, informaciones útiles, itinerarios propuestos o mapas son el material que ya en las crónicas de los peregrinos se transitaban de mano en mano. En este caso también el lector seguirá los pasos del autor, comparte un acuerdo narrativo tácito sobre la intencionalidad y expectativa del texto. Un ejemplo del *impase* entre un siglo y otro, entre una forma de escritura del viaje y otra que responde a los cambios sociales y culturales del XIX digno mención es

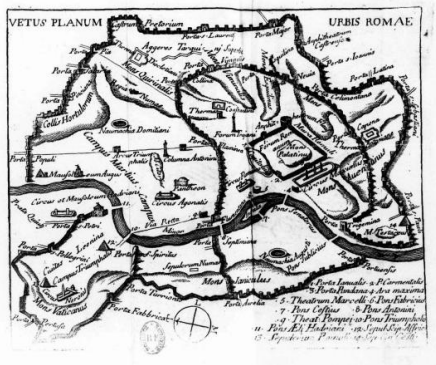
---

<sup>74</sup> Cabe mencionar que el término *picturesque* o *pittoresque* surge en el siglo XVIII y es popularizado por William Gilpin en sus libros sobre sus viajes a Escocia, enfocados sobre todo en el potencial estético del paisaje y sus relaciones con el arte. En *Essays on Prints* (1768) evoca ya su idea del concepto de *picturesque* como aquella belleza que merece estar en un cuadro; en *The Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty, made in the summer of 1770* (1782) de Gilpin fue de gran influencia a finales del siglo dieciocho en la construcción estética del gusto por el viaje y apreciación del paisaje y sin lugar a dudas popularizó los lugares visitados.

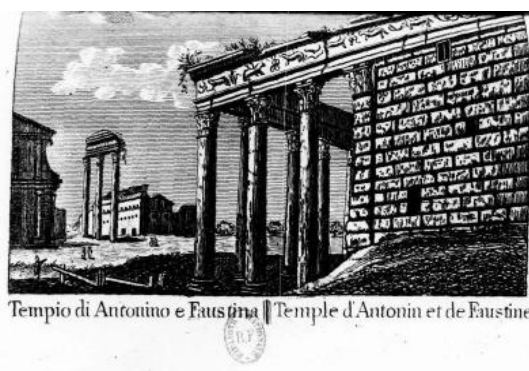
<sup>75</sup> *Picturesque travel, voyage pittoresque* o viaje pintoresco, nos referimos a una forma de experimentar el viaje y de representarlo. En todos los textos hay una invitación expresa del autor al lector de que siga sus pasos. En este tipo de escritura del viaje se intenta compartir el sentimiento profundo de experimentar la contemplación de un paisaje o de una obra de arte en el contexto del viaje. En castellano la connotación del término es más cercana al *naïf* o al folclore.

<sup>76</sup> Withey, op.cit., p.42. Gilpin no fue el primero en utilizar el término pero sí quien lo sistematizó. Algunos ejemplos de la inmensa cantidad de publicaciones relacionadas al *pittoresque*, algunas verdaderamente tardías son de G.M.A. Brune, *Voyage pittoresque et sentimental dans plusieurs provinces occidentales de la France*, London, 1802; Th. De M. De Rouvrois, *Voyage Pittoresque en Alsace, Mulhoude*, 1844; C. De Lambertie, *Voyage Pittoresque en Californie et au Chili*, Paris, 1853, o algún nostálgico tardío como *Promenade pittoresque à Gand* de Paul Bergmans de 1904.

*Itinerario istruttivo di Roma* (1791)<sup>77</sup> de Mariano Vasi. Publicado pocos años después en francés, es un bello ejemplar de las guías ciudadanas dedicadas a la arquitectura y monumentalidad histórica. El *Itinerario istruttivo di Roma* se encuentra a caballo entre la estética del *pittoresque* – la estética de las ruinas clásicas de los jardines decadentes – y la utilidad de las guías del XIX. Mariano Vasi, mediante una retórica dieciochesca nos adentra en una Roma de espacios secretos y monumentos imprescindibles, reúne la mítica de la ciudad imperio con informaciones prácticas. Además, ilustra su itinerario con mapas de calles y monumentos, y con vistas de plazas y palacios, sin olvidar los vestigios de glorias pasadas. Estructurado en jornadas diarias, incluye un “Catalogo cronologico de’ piu’ valenti pittori”, una “Cronologia degl’ imperatori romani” y “Cronologia dei Papi da S. Pietro fino a’ giorni nostri”.



“Vetus Planum Urbis Romae”, pp.IX-X; y “Planum Nova Urbis”, pp.XV-XVI en *Itinerario istruttivo di Roma*, Bibliothèque National de France, département Réserve des livres rares, RES-K-1305, Gallica Bibliothèque Numérique <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106734j>, enero, 2009.



“Basilica di Contantino”, s.p.; y “Tempio di Antonino e Faustina”, s.p., en *Itinerario istruttivo di Roma*, Bibliothèque National de France, département Réserve des livres rares, RES-K-1305, Gallica Bibliothèque Numérique <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106734j>, enero, 2009.

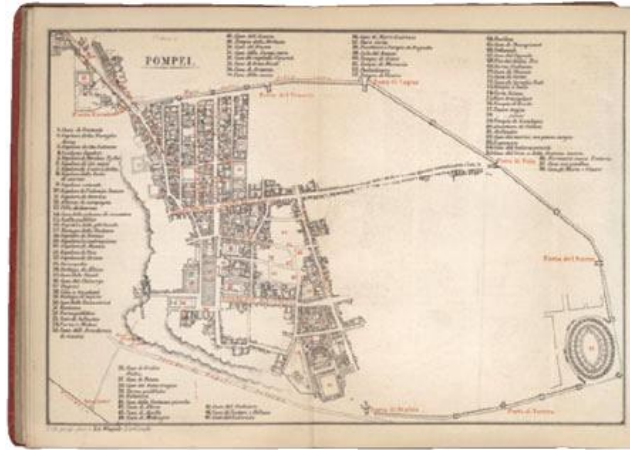
<sup>77</sup> Mariano Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma e delle sue vicinanze, compilato già da Mariano Vasi; ora ridevuto, corretto ed accresciuto secondo lo stato attuale dei monumenti dal professore A. Nibby*, Roma, L. Nicoletti, 2ª ed., 1824 (1791).

Las guías de viaje tuvieron su gran apogeo durante el siglo XIX. Sus contenidos y estructuras se homogeneizaron editándose cientos de ellas. Las guías contenían informaciones prácticas sobre las costumbres y los sitios a visitar, sin olvidar referencias de textos clásicos del viaje sobre los temas descritos. Además de mapas, distancias, pesos, monedas en las fórmulas propias del origen del viajero y sus equivalentes locales. Hoteles, gastronomía y rutas propicias se recomendaban a los ya numerosos viajeros. Durante el siglo XIX las guías seguían siendo en su mayoría británicas y francesas, con la incorporación de Baedeker como editor aumentó su presencia en la zona germánica. Las guías de Baedeker fueron de las más populares en su tiempo junto con las editadas por John Murray. Murray publicaba todo tipo de documento relacionado con el viaje, desde mapas de las ciudades inglesas, guías extranjeras, libros de bolsillo con el tema del viaje, guías de transporte. La primera en aparecer fue *Handbook for Holland, Belgium and North Germany* (1836), su éxito impulsó un sin número más de ellas. En un principio fueron editadas guías sobre los países y regiones europeas y posteriormente de América, norte de África y Oriente. Introducimos el ejemplo de un par de páginas de la guía Baedeker dedicada al sur de Italia del año de 1870. La guía no contiene más ilustraciones que los mapas a doble página. La información está sistematizada siguiendo un itinerario del que se destaca en cada ciudad visitada los lugares de interés general, los hoteles, restaurantes y medios de transporte. Estas informaciones circunscriben el espectro de viajeros de diferentes niveles económicos. Incluyen un pequeño diccionario de palabras útiles, equivalencias de pesos, medidas y distancias. En el caso de este ejemplar, el epígrafe escogido por la editora de Baedeker son unos versos de Chaucer. Pequeño libro, acompañante del viajero:

Go, little book, God send thee good passage,  
And specially let this be thy prayere  
Unto them all that thee will read or hear,  
Where thou art wrong, after their help to call,  
Thee to correct in any part or all.  
Chaucer<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> *Italy: Handbook for Travellers* by K. Baedeker, 2nd ed. Revised and augmented, vol.III, Coblenz, Karl Baedeker, 1870, epígrafe al prefacio, s.p.



K. Baedeker, *Italy: Handbook for Travellers by K. Baedeker, Third Part: Southern Italy and Sicily, with excursions to the Lipari Islands, Malta, Sardinia, Tunis, and Corfu*, "Pompei", vol.III, 2nd ed. Revised and augmented, Coblenz, Karl Baedeker, 1870. Libro digitalizado en Internet Archive, Boston Public Library, <http://www.archive.org/details/italyhandbookfor03karl>, enero, 2009.

Karl Baedeker desde Koblenz publicó numerosas guías de viajes, la primera en 1839, *Rheinlande*, en alemán, posteriormente traducida al inglés y francés. Baedeker se inspiró en el formato de bolsillo iniciado por Murray. Éste dirigía sus publicaciones a viajeros de gran capital económico mientras que Baedeker lo hacía a las clases medias. El primero editó un manual de conversación para viajeros en tres idiomas en 1847 y Baedeker lo hizo en cuatro idiomas en 1856.<sup>79</sup> Los diccionarios de uso comercial tienen una amplia tradición, pero en este caso nos referimos a manuales con el léxico necesario para sobrevivir con éxito un viaje propio del siglo XIX.<sup>80</sup> Sin entrar en detalles de la evolución de la representación cartográfica es apreciable en *Itinerario istruttivo di Roma* como los mapas - al igual que en siglos pasados - agolpan información en sus márgenes, en cambio los mapas de las guías del XIX cuidan la nitidez y facilidad de identificación de las formas. Se llega a una visibilidad y un ordenamiento de la información más claro.

<sup>79</sup> *The Handbook of Travel-Talk: a collection of dialogues and vocabularies, intended to serve as interpreter to travellers in Germany, France or Italy*, London, Murray, 1849; *Travellers Manual of Conversation*, Baedeker, Koblenz, 1856.

<sup>80</sup> Ambas publicaciones sobrevivieron a sus fundadores. La firma Baedeker se trasladó de Koblenz a Leipzig en 1872, continuó su labor editorial con los mismos estándares durante las dos Guerras Mundiales hasta que fue bombardeada por los aliados quedando destruidos todos los archivos. Ambas firmas, Murray y Baedeker, tuvieron una participación importante en la estrategia bélica en la Segunda Mundial.



K. Baedeker, *Italy: Handbook for Travellers by K. Baedeker, Third Part: Southern Italy and Sicily, with excursions to the Lipari Islands, Malta, Sardinia, Tunis, and Corfu "Siracusa E Contorni"*, vol.III, 2nd ed. Revised and augmented, Coblenz, Karl Baedeker, 1870. Libro digitalizado en *Internet Archive*, Boston Public Library, <http://www.archive.org/details/italyhandbookfor03karl>, enero, 2009.

Las numerosas guías de John Murray y Karl Baedeker<sup>81</sup> acapararon gran parte del mercado y contenían mapas precisos de regiones y ciudades, distancias entre ellas, medios de transporte, tablas de informaciones útiles además en formato innovador, compacto y resistente.<sup>82</sup> En el caso del editor inglés incluye al final de cada guía publicidad varia, además de un listado con las novedades de la casa. Los acuerdos sobre las fidelidad de la información incluyen la abierta participan del lector en la construcción del texto. Normalmente radica en la aclaración de que todo el contenido de la guía es producto de información de primera mano; en que no se admite ningún tipo de pago por aparecer en la guía por parte de los empresarios del sector; y en sentido opuesto, el viajero está invitado a corregir cualquier aspecto de la guía que sea comprobado *in situ*. En todas las guías se advierte a los viajeros que no tienen que admitir ningún tipo de soborno por recomendar un establecimiento. Las ediciones eran ampliadas constantemente con el fin de actualizar la información inclusive dos veces por año. Se introduce en seguida el caso del prefacio de una de las guías de Murray dedicada a Francia en 1854, con el fin de conocer el tono con que se realiza el

<sup>81</sup> Según Allan Sillitoe en *Leading the blind*, Murray se refirió así a Baedeker durante una visita a Koblenz en 1858: "At Coblenz Murray can't resist a dig at his arch rival in the guidebook trade: "Baedeker, a very intelligent bookseller in the Rhein Strasse... keeps a good assortment of English, French, and German books, guide-books, prints, maps, etc. He has also published German Handbooks for Travellers, enriched by his own observations, and his personally acquainted with all parts of his own country." Sillitoe, *op.cit.*, p.64. Allan Sillitoe agrega que se llegó a decir, no por Murray, que: "[...] that when the original Karl Baedeker died in 1859, a solitary Englishman followed the cortège to the cemetery carrying one of the little red guidebooks as a token of his esteem." *Ibid.*

<sup>82</sup> A pesar de su formato, las guías tenían entre 250 y 600 páginas.

acuerdo textual. El énfasis se hace precisamente en el carácter de testimonial de la información.<sup>83</sup>

#### NOTICE TO THIS EDITION.

**THE** Editor of the 'Handbook for Travellers in France' requests that travellers who may, in the use of the Work, detect any faults or omissions which they can correct *from personal knowledge*, will have the kindness to mark them down on the spot and communicate to him a notice of the same, favouring him at the same time with their names—addressed to the care of Mr. Murray, Albemarle Street. They may be reminded that by such communications they are not merely furnishing the means of improving the Handbook, but are contributing to the benefit, information, and comfort of future travellers in general.

A.A.V.V., *A Handbook for travellers in France: being a guide to Normandy, Brittany, the rivers Seine, Loire, Rhône and Garonne, the French Alps, Dauphiné, Provence and the Pyrénées*, 5 ed., London, J. Murray, 1854, p.6.

La guía de viaje del siglo XIX definió la estructura y contenido de este tipo de publicación hasta nuestros días. Sus continuas reediciones y puestas al día demuestran la evolución del viaje en el siglo en que los adelantos tecnológicos contribuyeron a la creciente masificación de viajeros. Su importancia desde un punto de vista historiográfico radica en las grandes pistas que otorga para entender el día a día de un viajero desde los mínimos detalles, los prejuicios de un país sobre otro, los elementos valorados y los despreciados. Una publicación práctica y efectiva que ilustra de manera muy detallada a la cultura que la produce, la visión de ellos mismos y la visión que se tiene del otro. Es un retrato pleno de matices del viajero occidental.

El viaje, en cualquiera de los niveles de su campo semántico, es una continua dialéctica entre el *yo* y el *otro*, una aprehensión de la identidad y una puesta en cuestionamiento de la misma. Se realiza un camino circular que no nos deja impenetrables, sino más bien perturbados puesto que los esquemas de construcción de la identidad dependen en la gran medida de la impresión que se tiene del mundo situando el centro de gravedad en el *yo*.<sup>84</sup> El exotismo, extrañeza, la incompreensión e impenetrabilidad es un fenómeno que ocurre ante el presente de lo ajeno, el exotismo "radical" permite sólo recuperar un poco de extrañeza respecto a nosotros mismos,

<sup>83</sup> *A Handbook for travellers in France: being a guide to Normandy, Brittany, the rivers Seine, Loire, Rhône and Garonne, the French Alps, Dauphiné, Provence and the Pyrénées*, 5ed., London, J. Murray, 1854, p.6.

<sup>84</sup> La construcción del mundo a partir del viaje y sus representaciones es en palabras de Dennis Porter: "[...] And it is one that furnishes a particularly rich field of inquiry for anyone interested in the way we conceptualized and represent the world, categorize its peoples according to a variety of overlapping schemas, affirm the relationships between them, and perceive our own (apparently central) place within this imaginary global geography." Porter, *Haunted journeys: Desire and transgression in European travel writing*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p.3.

nuestra cultura y geografía. Sin embargo, el término implica la comprensión y más difícilmente la asimilación no en *lo otro* sino *del otro*. Aceptación. El “exotismo radical”, noción de la que nos haremos eco durante este estudio, correspondería con la extrañeza por lo otro, la sensación de ajeno e indescifrable que produce, el viaje es el mejor medio para encontrarse con esa extrañeza.<sup>85</sup> Así, uno de los impulsos del viaje es precisamente la sensación vivida en el exotismo, esa necesidad de enfrentarse con lo que parece diametralmente distinto, de exiliarse, expulsarse de la propia cultura enfrentándose a lo que podría darle valor en la distancia.<sup>86</sup> En esa vorágine, siempre existe el momento, el lapsus en el cual el viajero detiene el tiempo y genera otro paralelo gracias a la escritura. No será el único tiempo detenido, naturalmente el viajero del siglo XIX introducirá la fotografía en la concreción de su experiencia. Concreción, pausa, la fotografía detiene el tiempo y sugiere una narrativa fragmentaria que sólo adquiere sentido como recorrido y narración de viaje bajo la voz de su autor. Es similar el lenguaje de la escritura *del viaje en el viaje* que el de la fotografía. La fragmentación, inconexión, la no estructura dentro de la estructura. Bajo la relectura o reescritura la fotografía y la escritura del viaje adquieren la coherencia del relato. Encuentran su principio y su fin, pero sobre todo encuentran su valor como recordatorio en su función de rememoración. Posiblemente en un primer momento estos discursos del viaje no tienen un sentido completo hasta que se vuelve a ellos y su autor puede dar una linealidad al relato.

---

<sup>85</sup> Jean Baudrillard, gran recuperador de Segalen escribe: [...] el exotismo es una suerte de ley fundamental de la intensidad de la sensación, la exaltación del sentir y por lo tanto del vivir, [...] todos los hombres están sometidos a la ley del exotismo; hay una extranjería radical, fundamental [...]. Baudrillard, *Figuras de la alteridad*, México, Taurus, 2000, p.54.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.67.



## 2. La magia natural y el libro

---

All the operations of the intellect consist taking composite photographs of quale-consciousnesses. Instead of introducing any unity, they only introduce conflict that was not in the quale-consciousness itself. Another expression of our truth is this: Quality of quale-consciousness is all that it is in and for itself. It is essentially solitary and celibate, a dweller in the desert.

**Charles Sanders Peirce, *Scientific Metaphysics* <sup>87</sup>**

Cuando intelectos menos bastos que el de Morel se ocupen del invento, el hombre elegirá un sitio apartado, agradable, se reunirá con las personas que más quiera y perdurará en un íntimo paraíso. Un mismo jardín, si las escenas a perdurar se toman en distintos momentos, alojará innumerables paraísos, cuyas sociedades, ignorándose ente sí, funcionarán simultáneamente, sin colisiones, casi por los mismos lugares. Serán, por desgracia, paraísos vulnerables, porque las imágenes no podrán ver a los hombres, y los hombres, si no escuchan a Malthus, necesitarán algún día la tierra del más exiguo paraíso y destruirán a sus indefensos ocupantes o los recluirán en la posibilidad inútil de sus máquinas desconectadas.

**Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* <sup>88</sup>**

Muchas veces, la fotografía, a pesar de su indudable referencialidad, sólo ofrece preguntas. La difícil definición de algunas de las paradojas que provoca este medio en la producción y recepción en el siglo XIX, responden al proceso mismo de producción y a la significación conceptual de lo que implica la fotografía en los metadiscursos de la representación visual. Las preguntas que surgiere la fotografía durante sus primeras décadas fueron las que se intentaron contestar en los incipientes libros fotográficos. La aparente magia con la que actuaba la cámara fotográfica y la imagen entendida como una copia de la realidad provocaron una evidente perturbación en todos los que las admiraban y tocaban al poner entre sus manos un trozo de tiempo y espacio análogo a la naturaleza. Por ello, la sutil materia que conformaba esas primeras fotografías era un campo abierto en la investigación de la ciencia y el arte, mientras que el libro ha sido desde sus primeros años de vida el lugar donde esas imágenes debían ser

---

<sup>87</sup> Charles Sanders Peirce, "The Quale-Consciousness", nota número 2 a la octava conferencia dada en Cambridge entre febrero y marzo de 1898, fr.233, 234, en "Notes for Eight Lectures", Appendix, *Scientific Methaphysics* en *Collected Papers*, vol. V, VI, Cambridge, Harvard University, 1934-35, pp.153-154.

<sup>88</sup> Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial, 2001 (1940), p.104.

conservadas. Durante el siglo XIX se incrementaron las imágenes fotográficas proporcionalmente al perfeccionamiento de la técnica. El libro o el álbum durante estas primeras décadas constituían verdaderos archivos clasificados por un tema, un formato o una técnica.<sup>89</sup> Tanto el libro como el álbum son dispositivos que concretan una manera de entender el mundo, por ello se pueden considerar objetos, cajas contenedoras de imágenes fotográficas que fueron evolucionando hasta la forma estandarizada del paradigma de la conservación del conocimiento y la naturaleza. Siguiendo esta línea de pensamiento intentaremos establecer un nexo entre tres libros que han sido significativos a lo largo de la Modernidad en la definición de algunas de las paradojas que rodean al medio fotográfico. Estos volúmenes destacan por la manera en que es abordado el estudio del fenómeno de la luz y las formas lingüísticas que se verán asimiladas en los estudios y primeros libros editados de y sobre fotografía en el siglo XIX. La aprehensión y comprensión de la invención de la fotografía respecto a la complejidad de su proceso en niveles más filosóficos que científicos facilitan la percepción de la luz como magia, esoterismo que deja el *modus* oculto y sólo desvela la imagen. Los tres textos que aquí introduciremos serán de Giambattista Della Porta, Athanasius Kircher y Tiphaigne de la Roche servirán para enlazar la luz y la mecánica con el pensamiento que sobre la fotografía se tenía en sus principios. En este sentido se afrontará la perspectiva que durante las décadas de 1840 y 1850 fue una constante en la reflexión sobre el medio fotográfico, esto es, la cuestión de la fotografía como representación por contacto de la naturaleza gracias a los propios medios de la naturaleza. En el siglo XIX la legitimación de la idea de la naturaleza reproducida por sí misma se debió en cierta forma a la construcción de una retórica propia que daba sentido a la omnipresente presencia de la luz en la representación fotográfica. Por ello, en cuanto técnicamente fue posible la edición de libros fotográficos concentró ese conocimiento. No sólo la reflexión sobre el propio procedimiento sino sobre el mundo que abría y que contenía la vez. Las ediciones pioneras de la fotografía fueron precisamente imágenes de la naturaleza. Tanto los *photogenic drawings* de flores y plantas del capitán Ibbetson, los cianotipos de algas de Anna Atkins hasta los calotipos de objetos cotidianos que Fox Talbot eligió escrupulosamente. Los primeros esfuerzos de fijar imágenes sobre un papel terminaron constituyéndose en libros. Libros que al final solo hablan de la luz.

---

<sup>89</sup> Sobre todo en el siglo XIX los álbumes se identificaban como narraciones visuales compuestas por sus propietarios. Podrían contener todo tipo de documentos, su carácter arbitrario tenía una narratividad propia. De una manera similar, los llamados álbumes fotográficos no sólo eran una reunión de fotografías, eran una alternativa a las dificultades de edición de propias de las primeras décadas del dispositivo. Tenían una estructura definida y un orden preciso. Un discurso. Ver Grace Seiberling y Carolyn Bloore. *Amateurs, Photography and the Mid-Victorian Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp.102-105.

## 2.1 La representación por contacto de la naturaleza

El movimiento entre la fotografía y lo que se teoriza sobre ella ejerce una ininterrumpida fuerza concéntrica. Desde sus inicios hasta la actualidad, el cómo representa y lo que implica epistemológicamente ese representar, están indisolublemente unidos. La fotografía a grandes rasgos ha sido entendida teóricamente desde tres frentes con el fin de analizar su relación con la realidad y su estatuto de representación: Mimesis, transformación e index.<sup>90</sup> Cada uno durante un periodo determinado de tiempo durante el cual la fotografía que se producía estaba profundamente relacionada con esa concepción; o bien, al revés, la fotografía hecha durante un tiempo determinado provoca la concreción de un metadiscurso sobre lo que comprende como sistema de representación. En este sentido, durante el siglo XIX la relación más esgrimida entre lo que la fotografía era y el cómo se le entendía dentro de los sistemas de representación se acercan a los metadiscursos de la mimesis y del index. Una visión aborda la fotografía como la copia de la naturaleza y otra la basa en la cualidad mecánica del medio y en su producción por contacto. La primera es la que más cercana está de la tradición que sobre las imágenes –entender por ello la pintura– se ha retroalimentado durante siglos: la imagen como segunda, como ‘copia de’ o ‘imagen de’. La imagen como doble es propiamente uno de los orígenes mitológicos de la teorización sobre la imagen.<sup>91</sup> Copia y engaño, la imagen puede encarnar al modelo e inclusive mejorarlo.<sup>92</sup> Pero la fotografía se manifestaba como la copia sin engaño, sin ninguna intervención del hombre, sólo como la impresión de la naturaleza misma. La excitación que causó a la sociedad decimonónica la cristalización de la tradición renacentista es excelentemente ejemplificada con la primera fotografía conocida: la vista desde la ventana de Niépce, a través del cuadrado que se abre ante el hombre y muestra el mundo. No sólo eso, como buena copia podía sustituir al modelo. Numerosos son los ejemplos de la supresión del modelo en pos de una imagen fotográfica y su debida legitimación en el campo de la ciencia, la criminología o las artes plásticas.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan Université, 1983, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986; en el primer capítulo se refiere a los tres grandes metadiscursos de la fotografía: El discurso mimético, el discurso del código y reconstrucción, y el discurso del index y la referencia.

<sup>91</sup> Ver capítulo 3. Paradojas de la representación fotográfica, nota 237. Sobre la mimesis y la representación destaqueo de Gunter Gebauer y Christoph Wulf, *Mimesis: Culture, Art, Society*, tr. Don Reneau, Berkeley, University of California Press, 1995; sobre la copia y la imagen el capítulo 3 “Imitation, Illusion, Image (Plato)”, pp.31-52.

<sup>92</sup> “L'image doit être acceptée à la fois comme duplication ressemblante et comme écart au modèle.” No nos extenderemos en la problemática de la mimesis, sólo rescatar como referencia el capítulo sobre este tema de Jean Jacques Wunenburger en *Philosophie des images*, *op.cit.*, pp.100-146.

<sup>93</sup> Un manual de 1862 manifiesta de cara a la ciencia que la fotografía puede sustituir el objeto de estudio, una vez descartado el dibujo, la fotografía puede someterse al análisis del microscopio al igual que lo hubiese hecho el modelo. Los dibujos de un zoólogo no pueden sino de manera imperfecta ser útiles. La fotografía reproduce, al contrario, con escrupulosa fidelidad las formas zoológicas en todos sus detalles. Para el científico decimonónico el microscopio puede

El enigma que generaba el estatuto de representación de la imagen fotográfica durante sus primeras décadas dio un giro que sólo se reconoció hasta el siglo XX. Gracias a las aportaciones del filósofo Charles Sanders Peirce el sistema de representación canónico permutó en una apertura a otro camino fuera de la copia platónica en tercer grado. Peirce fue el primero que definió la fotografía como *index* a finales del siglo XIX. Si bien, el nexa con la fotografía no es el punto de partida de Peirce ya que su dedicación se dirige a la Pragmática y Filosofía del Lenguaje, su semiología sentó las bases sobre las que se teorizará la imagen fotográfica desde otro lugar distinto de la perspectiva mimética. El semiólogo fundamentó hacia 1894 las categorías que desarrollaría en sus investigaciones de los próximos años en el ensayo "What is a Sign?".<sup>94</sup> En este texto explica claramente la percepción y el proceso del pensar. Concibió que la percepción es un ejercicio de razonamiento en el que debían apreciarse tres movimientos respecto al objeto:

2. There are three kinds of interest we may take in a thing. First, we may have a primary interest in it for itself. Second, we may have a secondary interest in it, on account of its reactions with other things. Third, we may have a mediatory interest in it, in so far as it conveys to a mind an idea about a thing. In so far as it does this, it is a sign, or *representation*.<sup>95</sup>

Entonces, en la semiótica peirciana la *representación-signo* es una acción que se constituye como una actividad mediadora, posterior a la atención y la sensación de un objeto. Esta acción mediadora y mediatizante puede ser de tres formas.

3. There are three kinds of signs. Firstly, there are likenesses, or icons; which serve to convey ideas of the things they represent simply by imitating them. Secondly, there are indications, or indices; which show something about things, on account of their being physically connected with them. Such is a guidepost, which points down the road to be taken, or a relative pronoun, which is placed just after the name of the thing intended to be denoted, or a vocative exclamation, as "Hi! there." Which acts upon the nerves of the person addressed and forces his attention. Thirdly, there are *symbols*, or general signs,

---

estudiar la fotografía igual de bien que sobre el animal vivo todas las partes que deben aparecer aumentadas a los ojos del naturalista. Mayer y Pierson, *La photographie considérée comme art et comme industrie, histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*, Paris, 1862, en *Du bon usage de la photographie*, Comp. Michel Frizot, Paris, CNP, 1987, p.53.

<sup>94</sup> Peirce, "What is a Sign?", *The Essential Peirce: Selected Philosophic Writings*, vol. II, eds. Nathan Houser and Christian J. W. Kloesel, Indiana, The Peirce Edition Project and Indiana University Press, 1998, pp.5-6. El ensayo ha sido datado en 1894 y clasificado como MS 404. Inicialmente fue concebido como el primer capítulo de un libro titulado *The Art of Reasoning*, pero finalmente Peirce lo centró como segundo capítulo del *How to Reason: a Critick of Arguments*, también conocido como *Grand Logic*. En *Collected Papers*, op.cit., 2.281, pp.285, 297-302.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.5.

which have become associated with their meaning by usage. Such are most words, and phrases, and speeches, and books, and libraries.<sup>96</sup>

El primero tiene una relación de semejanza con lo representado, el segundo mantiene una relación por contacto y el tercero por convención general. La introducción de la fotografía como ejemplo de las representaciones o signos apuntaba no sólo a un símil que el filósofo utiliza con cierta regularidad para referirse a la percepción sino también a un problema que dejaba sin determinar qué es la imagen fotográfica. La definición de la fotografía como indicial no estuvo exenta de cierta ambigüedad propia de la complejidad del medio. Peirce la estableció dentro del tipo de representación o signo denominado icono o *likeness*, pero con la cualidad de ser producida por contacto, lo cual la destinaba a la clasificación de *índex*.

4. *Likenesses*. Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respect exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those of physical connection.<sup>97</sup>

Las categorías propuestas por Peirce evolucionaron hacia sus postulados sobre Pragmática y siete años después de "What is a Sign?", en 1903, se refiere a las características específicas de los signos con una retórica más específica y mayor profundidad. Destacaremos a continuación las referencias al *índex*, el cual, pese a presentarse bajo una definición clara conlleva en su seno todavía la ambigüedad:

[...] Of these three genera of representamens, the *Icon* is the Qualitatively degenerate, the *Index* the Reactionally degenerate, while the *Symbol* is the relatively genuine genus. [...]  
75. It is quite otherwise with the *Index*. Here is a reactional sign, which is such by virtue of a real connection with its object. Then the question arises is this

---

<sup>96</sup> *Ibid*. En sus conferencias de 1903 sobre Pragmática, las categorías se establecen con un léxico más elaborado pero de mismo significado. La definición de los tres signos cambia solo en su forma retórica siendo el sentido el mismo: "The representamen, for example, divides by trichotomy into the general sign, or symbol, the index, and the icon. An *icon* is a representamen which fulfills the function of a representamen by virtue of a character which it possesses in itself and would possess just the same through its object did not exist. [...] An index is a representamen which fulfills the function of a representamen by virtue of a character which it could not have if its object did not exist but which it will continue to have just the same whether it be interpreted as a representamen or not." Peirce, *Collected Papers*, vol. V, VI, Book I, "Lectures of Pragmatism", Cambridge, Harvard University, 1934-35, p.50; también editado singularmente en *Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking: The 1903 Harvard Lectures on Pragmatism*, edición y estudio de Patricia Ann Turrissi, New York, State University New York Press, 1997, p.170.

<sup>97</sup> Peirce, "What is a Sign?" *The Essential Peirce: Selected Philosophic Writings*, op.cit., pp.5-6. La relectura sobre el *índex* peirciano respecto a la fotografía en el siglo XX la debemos a la sagacidad de Rosalind Krauss y sus dos ensayos dedicados a indicialidad y la representación en el arte de conceptual. Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2", *October*, Vol. 4, MIT Press, 1977, p.63.

dual character in the Index, so that it has two elements, by virtue of the one serving as a substitute for the particular object it does, while the other is an involved icon that represents the representamen itself regarded as a quality of the object – or is there really no such dual character in the index, so that it merely denotes whatever object it happens to be really connected with just as the icon represents whatever object it happens really resemble?<sup>98</sup>

La dualidad en el concepto de índice no resulta extraña a la formulación sobre el carácter representacional de la fotografía. Es una mera y compleja suplantación ya que se erige como el signo que substituye a otro, conservando así su alternancia a la mimesis, o, como manifiesta Peirce, es un icono velado que representa al propio signo. Es un signo 'reaccional', que reacciona ante otro signo-icono, causa-efecto, depende el índice del icono para presentarse. Representación de un tipo de representación. Dentro de la complejidad de su pensamiento y la propia evolución de sus categorías atenderemos también una acepción más temprana dada al índice como señal, marca y manifestación, en 1884 escribe sobre los fundamentos de una lógica formal fuera de toda teleología:

We now find that, besides general terms, two other kinds of signs are perfectly indispensable in all reasoning. One of these kinds of signs are the *index*, which like a pointing finger, exercises a real physiological *force* over the attention, like the power of mesmerize, and directs it to a particular object of sense. One such index at least must enter into every proposition, its function being to designate the subject of discourse. [...] But the index, which in point of fact alone can designate the subject of a proposition, designates it without implying any characters at all. A blinding flash of lightning forces my attention and directs it to a certain moment of time with an emphatic 'Now!' Directly following it, I may judge that there will be a terrific peal of thunder, and if it does not come I acknowledge an error. One instant or time is, in itself, exactly like any other instant, one point of space like any other point; nevertheless dates and positions can be approximately distinguished.<sup>99</sup>

El índice es el signo que es afectado físicamente por otro, como lo es la cicatriz, la sombra, el humo o la huella.<sup>100</sup> Huella de la luz, marca incidida sobre un soporte materiales también la fotografía. La vinculación del término índice con la memoria y los

---

<sup>98</sup>Peirce, *Collected Papers*, vol. V, VI, Book I, "Lectures of Pragmatism", *op.cit.*, p.51. Agrega sobre este punto el ejemplo del Higrómetro, aparato que sirve para medir la humedad del ambiente. El higrómetro funciona como *index*, ya que sirve para leer los parámetros de humedad, pero la humedad está en el ambiente –*icono*– mientras que las convenciones para representar esos parámetros son el *index*.

<sup>99</sup> Peirce, "Design and Chance", conferencia leída en el Johns Hopkins University Methaphysical Club el 17 de enero de 1884, en *The Essential Peirce: Selected Philosophic Writings*, vol. I, eds. Nathan Houser and Christian J. W. Kloesel, Indiana, The Peirce Edition Project and Indiana University Press, p.232.

<sup>100</sup> Sus manuscritos para diversos artículos sobre la percepción aparecen en la edición de *Collected Papers* como "Telepathy and Perception"; en cuanto al juicio durante la percepción (*perceptual judgment*) se refiere al *index* como: "[...] And even if it be so, what is an index, or true symptom? It is something which, without any rational necessitation, is forced by blind fact to correspond to its object [...]. *Collected Papers*, vol.VII, Book III Philosophy of the Mind, "Telepathy and Perception", *op.cit.*, 7.627, ph.628, p.373. Pero también el *index* es la marca o señal de algo que toma el lugar del objeto en *ibid.*, 7.635, ph.635, p.376.

mecanismos de la percepción tiene una larga tradición en la que se hace referencia a esta representación vía contacto. La tablilla de cera, aquella que se encuentra en el alma y recibe la impresión de las percepciones y las conserva de una manera u otra.<sup>101</sup> Sin embargo, en el problema del estatuto de representación de la fotografía –la relación engañosa entre realidad e imagen, entre la supuesta segunda copia total y la naturaleza- el concepto de *index* provee la herramienta teórica para separar la mimesis de la huella, el realismo de la interpretación, pero se corre el peligro de entender la fotografía como ese único momento de incisión y relativizar las determinaciones colectivas e individuales que se concretan en el hecho fotográfico. La pragmática del proceso implica de manera directa a un productor de sentido, un objeto-imagen y un espectador productor también de sentido, de manera que tanto el productor como el receptor ejercen un doble alejamiento dinámico del objeto.

El carácter indicial o reflexivo de la fotografía permite comprender la diferencia abismal entre otros tipos de representación y por ende la complejidad de las relaciones entre verosimilitud y verdad que deriva de los medios surgidos a partir de la revolución tecnológica que desencadenó la fotografía. La modernidad de la fotografía es sólo una vuelta al origen, como nos recuerdan Philippe Dubois y Hubert Damisch, ya que el contacto de la mano primitiva pigmentada sobre la roca fue el primer gesto de representación visual, o como lo expresa uno de los mitos del nacimiento de la pintura: Plinio en su *Historia Naturalis* narra cómo los enamorados al separarse pintan sobre su propia sombra el contorno del que será ausente.<sup>102</sup> Así, la reflexividad entre el objeto y su representación, cumpliendo las cuatro características del *index*, concreta el deseo de poseer en un objeto parte de la naturaleza, su belleza y sentido que, por su proximidad desconcertante con lo que creemos que es la realidad genera una familiaridad con lo representado que obliga a una vuelta a nuestra propia experiencia.<sup>103</sup>

La problemática léxica íntimamente ligada a la interpretación y uso de la fotografía proviene de la polisemia de los conceptos fundamentales sobre los que se construyó el procedimiento. La historia de la fotografía aborda directamente la evolución de la

---

<sup>101</sup> Ver capítulo 1. Viaje, consignación y memoria, nota 7.

<sup>102</sup> "La hija, Dibutades, del alfarero Sicyone, estaba enamorada de un joven. Este tiene que salir a un largo viaje, cuando se despiden se encuentran en una habitación iluminada en la que se reflejan sus sombras. Ella toma una braza de carbón y contornea la figura del amado. Luego agregará arcilla y será el primer bajo relieve (*typum*).” Dubois relaciona los elementos del mito con el principio de la fotografía: fuego de las velas-luz, distancia entre las figuras y su reflexión, la reflexión de los amantes, el muro como soporte de la imagen, deseo de conservar la persona y su posterior ausencia. Dubois, *op.cit.*, p.110.

<sup>103</sup> Damisch considera que la pintura responde también a la lógica del *index*, elabora así una serie de concomitantes fundadas en el deseo o voluntad de representar. Hubert Damisch, *La denivelée. À l'épreuve de la photographie*. Paris, Seuil, 2001, pp.65 y 113.

tecnología y la ciencia para describir la evolución del medio, sin embargo se puede apreciar una historia tangencial de las palabras que erigen esa tecnología, palabras que abren el camino de la fotografía como ciencia de la luz y la opacidad. El estudio de la luz y la aprehensión de ella en forma de imagen sobre una superficie fue un recorrido de siglos. Atrapar la luz, aparentemente invisible en una superficie tal y como parece que la percibimos. La concepción de la fotografía como una imagen por contacto no llega con la semiología de Peirce, si bien él integra a la fotografía dentro de este nivel semiológico, y éste dentro de un sistema general en el que no sólo participa la imagen, ya los investigadores de principios del XIX que intentaban concretar el procedimiento de fijación de las imágenes de la cámara oscura concedían a esas imágenes un estatuto diferente al mimético. Entender la fotografía como “magia natural” atendiendo su carácter químico y físico aleja las consideraciones de su problemática de representación como mera mimesis para trasladarlo a la categoría de index, de ahí las expresiones que la definen en el campo de lo espectral y como la naturaleza que por sus propios medios se transcribe en una superficie. La tradición sobre algunos aspectos de la puesta en cuestión de la fotografía como sistema de representación no mimético puede rastrearse en el tiempo a través del vocabulario del que se precisaba para definir los procedimientos y resultados de la búsqueda por la fijación de las imágenes.

### **2.1.1 Sobre la luz, artefactos y representación. Della Porta y Kircher**

Es sugerente que la primera gran historia de los efectos ópticos, la percepción y la visión se titule *Magiae Naturalis* (1584). De Giambattista della Porta<sup>104</sup>, la magnífica obra menciona con profusión los tratados de la antigüedad y del renacimiento, donde no sólo destaca los instrumentos y técnicas ópticas y de representación sino el origen y sentido de los fenómenos naturales y su manipulación humana. Tanto aborda la generación espontánea de animales y plantas como la obtención de oro por procedimientos químicos, también la maleabilidad de acero, la creación de perfumes o los procedimientos de la escritura invisible. Es, en sí, una recopilación del saber alquímico. Obviamente el término magia no se relaciona con la ilusión y el engaño sino

---

<sup>104</sup> Giambattista della Porta además de *Magiae Naturalis* (1584) ampliado a 20 volúmenes en 1589, editó estudios sobre criptología como *De Furtivis Literarum Notis* (1563); óptica *De Refractione Optices* (1589); fisonomía como *Phytognomonica* (1588) y *De Humane Physiognomoniam* (1586). Fundó una de las primeras sociedades científicas la *Academia Secretorum Naturae* en 1580, a raíz de ello y por su actividad fue requerido por la Inquisición en varias ocasiones, prohibiendo la edición de su obra en 1592. Della Porta fue un hombre de ciencias, su estudio o gabinete de curiosidades fue uno de los más visitados de Nápoles.



con los fenómenos incomprensibles y su saber hermético, entre estos, los procedimientos e instrumentos de la óptica. Entiende que existen dos tipos opuestos de “magia”:

There are two sorts of Magick; the one is infamous, and unhappy, because it has to do with foul Spirits, and consist of incantations and wicked curiosity; and this is called Sorcery; and art which all learned and good men detest; [...]. The other Magick is natural; which all excellent wise men do admit and embrace, and worship with great applause; neither is there any thing more highly esteemed, or better thought of, by men of learning. [...] I think Magick is nothing else but the survey of whole course of nature.<sup>105</sup>

La noción de la naturaleza interconectada, de las correspondencias entre fenómenos es una de las ideas que los científicos del siglo XIX retomarán. Sobre los efectos ópticos y experimentación con cámaras oscuras destacan el capítulo XVII que trata sobre catóptrica y el XIII sobre óptica<sup>106</sup>. En ambos relata sus experimentos con la cámara oscura y sus efectos con la adición de espejos.<sup>107</sup> La constante en gran parte de sus experimentos se corresponde con la tesis de la manipulación de la naturaleza y los efectos aparentemente mágicos por su singularidad. Algunos juegos de Della Porta llevaron a curiosos equívocos como hacer llegar a pensar a un invitado que tenía ictericia al ver el reflejo de su rostro en un espejo manipulado, hacer aparecer deforme a una bella mujer, así como presenciar la secuencia *in situ* de una imagen en movimiento. No se intenta aquí abundar en los numerosos ejemplos de los efectos ópticos conseguidos por el científico sino en la manera que todos estos efectos se conciben como parte de una “magia natural” pocas veces explicable pero producto de una causalidad definida. La cámara oscura es un medio por el cual la naturaleza efectúa su representación o su proyección sin que por ello se confunda la imagen respecto del objeto. El juego de experimentación con la proyección en la cámara oscura y la realidad proporcionó multitud de anécdotas de las que siempre se destaca el valor de la manipulación del hombre de los medios pero no su control ni génesis.<sup>108</sup> Precisamente, y a pesar de la presión de la Inquisición, la “magia” dejará

---

<sup>105</sup> Della Porta, Capítulo II “What is Natural Magick”, First Book Wherein are searched out the Causes of Things which produce wonderful Effects, *Natural Magick*, London, Young and Speed, 1658, p.1. La Universidad de Ocklahoma ha digitalizado la primera traducción de *Natural Magick*, puede consultarse a detalle en University of Ocklahoma, History of Science Collection: <http://hsci.cas.ou.edu/galleries/16thCentury/DellaPorta/1658/> consultado en enero 2009.

<sup>106</sup> Conservamos la grafía de la numeración de capítulos, en este caso XIII en lugar de XIV.

<sup>107</sup> Mark Pendergrast, *Historia de espejos*, México, Ediciones B, 2003, pp.82-86, Pendergrast hace una curiosa historia de la ciencia a través de la catóptrica destacando las curiosidades de la experimentación en el estudio de la luz y refracción incidiendo en la idea de representación de la naturaleza por la naturaleza.

<sup>108</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge, The MIT Press, 1992, p.37.

de ser pagana e introducirá un elemento que reúne a la teología y la ciencia: la luz. La imagen que mejor caracteriza la búsqueda del conocimiento es el camino hacia la luz, y, la luz se corresponde con la verdad. La luz y sus misterios son la clave del conocimiento del mundo. El juego de palabras entre su apellido y la figura de la puerta es recurrente en su obra. La puerta del conocimiento puede abrirse o cerrarse y si es abierta la luz que deja pasar ilumina toda la oscura habitación, su guardián es el hombre, representado muchas veces en su obra como el lince.<sup>109</sup> En *Magiae Naturalis* su identidad la estableció relacionándola a la figura del mago como conocedor de los secretos con de la sabiduría y habilidad para desvelarlos.<sup>110</sup> Si bien, los fenómenos naturales son analizados bajo una perspectiva todavía medievalista, el tratado dellaportiano contiene ya el rasgo humanista en cuanto a su inabarcable saber universal e inagotable fiebre mecánica.<sup>111</sup> La observación de la naturaleza, la seguridad de la conexión de todos los fenómenos y la develación de los misterios gracias a la comprensión y manipulación del hombre tienen como hilo conductor el estudio de la luz.

We are perswaded that knowledge of secret things depends upon the contemplation and the view of whole world, namely, of the motion, state and fashion thereof, as also of the springing up, the growing and the decaying of things: for a diligent searcher of natures workcs, as he seeth how Nature doth generate and corrupt all things so doth he also learn to do.<sup>112</sup>

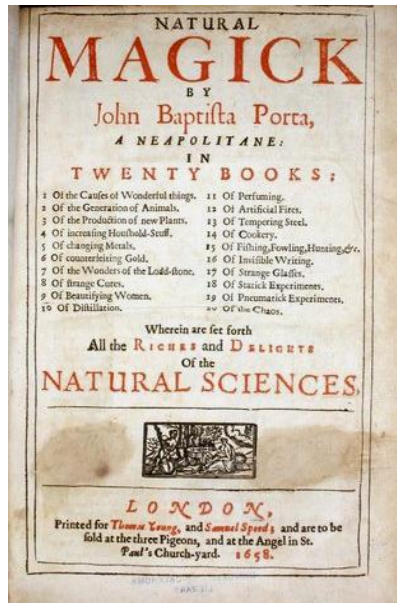
---

<sup>109</sup> Paula Findlen destaca este elemento en Della Porta: "The image of the door was a particularly compelling one in the case of Della Porta because it suggested the potential for openness as well as closure. Was Della porta the philosopher who let nature emerge fully into the light of day, as the Linceans portrayed him, or the guardian who protected her most intimate secrets, [...]". Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in early Modern Italy*, Berkeley, University of California Press, 1994, p.320.

<sup>110</sup> "[...] Della Porta also used his publications to complete his identity as an encyclopedist and Renaissance magus." *Ibid.*

<sup>111</sup> Tom Gunning hace una serie de apreciaciones sobre la adopción de esta magia natural en la terminología de la fotografía y después de la cinematografía; sobre el científico napolitano, se refiere a los espectáculos que ofrecía con algunas maquinas y artefactos: "The magic lantern derives from the tradition of natural magic, an intersection between earlier occult traditions and the new spirit of the late Renaissance and dawning Enlightenment. [...] della Porta offered a plan for an optical theatre using the camera obscura to create a shifting and varied visual entertainment whose magical effects attributable entirely to the laws of optics" Tom Gunning, "Animated Pictures: Tales of the cinema's forgotten future, after 100 years of film", *The nineteenth-century visual culture reader*, New York and London, Routledge, 2003, pp 102-103.

<sup>112</sup> Della Porta, *Natural Magick*, Chapter X, "How the knowledge of secrecies dependeth upon the survey and viewing of the whole World", *op.cit.*, p.15. Cray en *Techniques of the observer* introduce la misma cita pero con algunas erratas: cuando la traducción al inglés de Della dice "[...] namely, of the motion, state and fashion thereof, [...]]", Cray escribe "[...] namely, the motion, style and fashion thereof, [...]". Cray, *op.cit.*, p.37, nota 23.



Della Porta, *Natural Magick*, London, Young and Speed, 1658, primera traducción al inglés. Digitalización en University of Oklahoma Libraries, History of Science Collection, consultado en mayo, 2009, <http://hsci.cas.ou.edu/galleries/16thCentury/DellaPorta/1658/Porta-1658-00000-fp-image/>



Detalle de *Natural Magick*, 1658.

Otro de los grandes textos sobre la representación de la naturaleza, entendida como su imagen en un segundo grado simultáneo a la realidad, es el estudio de Athanasius Kircher<sup>113</sup> *Ars magna lucis et umbrae* (1646)<sup>114</sup>, en el que ilustró y describió claramente

<sup>113</sup> Athanasius Kircher, jesuita, fue un sabio universal que forjó los cimientos de la egiptología, se interesó en los alfabetos, *Lingua Aegyptiaca Restituta* (1643), *Polygraphia* (1663), consignó y tradujo gran número de ideogramas chinos *China Monumentis* (1667), las ciencias naturales, la química, la física y la teosofía, un total de cuarenta y cuatro volúmenes de magníficas obras ilustradas profusamente.

<sup>114</sup> Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Romae, Sumptibus Hermanni Scheus, 1646. La edición digitalizada puede consultarse gracias a la Freie Universität Berlin en ECHO European Cultural Heritage Online, <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de>, consultado en enero 2009.

procedimientos de las cámaras lúcidas y oscuras, las linternas mágicas, los efectos estáticos y en movimiento de las proyecciones luminosas. El diseño de sus linternas mágicas o máquinas catóptricas fue muy popular durante el siglo XVII y XVIII. Servían para proyectar imágenes pintadas en vidrio creando diversos juegos visuales, no bastaba con el simple divertimento que producían a los muchos visitantes de su museo, lo importante era la búsqueda de sus causas y sus interpretaciones. Por ejemplo, el concepto de generación espontánea –de animales, minerales y plantas- se extendió al concepto de resurrección respecto a las imágenes proyectadas mediante instrumentos ópticos. La imagen tenía una vida similar a la real pero era completamente inasible, el proceso de creación de esas imágenes proyectadas podría ser la clave para entender el concepto teológico de la vida eterna.<sup>115</sup> La influencia de la obra de Della Porta es evidente.<sup>116</sup> Kircher, no sólo entendió estos aparatos como divertimentos o como experimentos físicos sino que extendió a las esferas de la teosofía sus posibilidades. En su tratado las ilustraciones de las linternas mágicas suelen proyectar imágenes de esqueletos o escenas de personajes ardiendo; las cámaras oscuras toman como modelos demonios o la cruz. Conjuga simultáneamente todo el bagaje de símbolos y alegorías de la teosofía con las investigaciones empíricas sobre la luz. No es de extrañar, sin embargo, a pesar de encontrarnos en el contexto del barroco y ante un tema ciertamente perturbador y fundamental como lo es la luz y la percepción humana, que tanto la retórica, la estética como la mecánica de Kircher tuviesen una trascendencia que llegará hasta pleno siglo XIX. Como posteriormente se verá, los estudios y los instrumentos para describir los fenómenos de la luz serán prácticamente los mismos. Y no se han de excluir las concepciones acerca de lo invisible, la magia y la mano creadora de la naturaleza. La magia de la naturaleza se reconstruía con la mano humana, la luz y las sombras hacían ver un mundo oculto, de simulaciones, pero tan real como aparenta, para ello nos adentraremos en dos grabados interesantes para nuestro cometido.

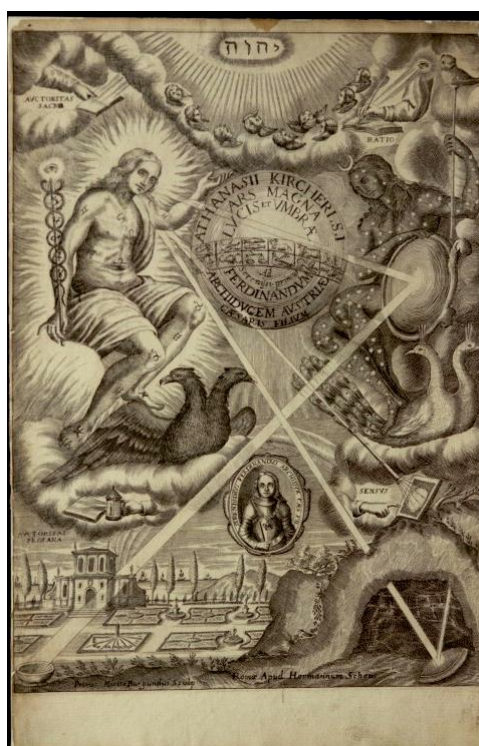
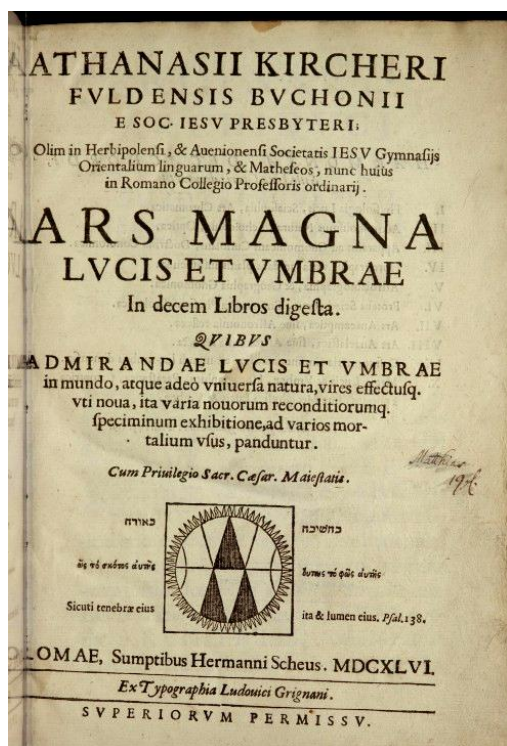
La página que abre la *Ars magna lucis et umbrae* evidencia la importancia trascendental de la luz y el conocimiento. Abre con un *compendium*, como en la mayoría de los frontispicios con los que iniciaba sus obras, que introduce al tratado

---

<sup>115</sup> Son conocidas y documentadas las exhibiciones que preparaba con sumo esmero Kircher como cuando proyectó en el Museum Kircherianum pinturas de la Resurrección mediante la linterna mágica, de ahí también la idea de la resurrección a través de la imagen proyectada. Angela Mayer-Deutsch, "Quasi-Optical Palingenesis' The circulation of portraits and the image of Kircher" en *Athanasius Kircher*, London, Routledge, 2004, pp.104-105.

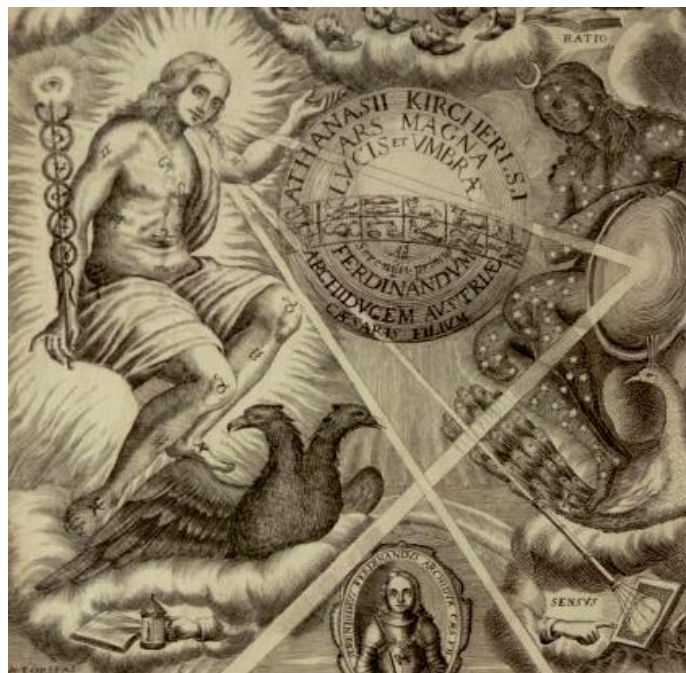
<sup>116</sup> La influencia de Della Porta será profusa en pensadores de toda Europa, un año después de la edición romana de *Ars Magna Lucis et Umbrae* de Kircher, en 1686 publica en la misma ciudad el astrónomo y diseñador de ópticas para telescopios Marco Antonio Cellio el tratado *Descrizione di nuovo modo di trasportare qual sia figura disegnata in carta, mediati i raggi solari*, Roma, 1686.

siguiendo la tradición barroca de emblemas, alegorías, jeroglíficos, símbolos, en fin, de imágenes concentradas de significados.<sup>117</sup> En este caso, sin entrar en la interpretación iconológica del grabado, nombraré algunos elementos de primer orden semiótico para la línea del pensamiento destacado, esto es, las relaciones entre la naturaleza y la luz, cómo a través de su apropiado uso el hombre puede representarla dejándola actuar mediante los elementos adecuados y conteniéndola en todo su conocimiento dentro de la sabiduría del libro. En el extremo superior izquierdo puede leerse la inscripción: *AUCTORITAS SACRA* y puede verse que la luz omnipresente el centro superior de la imagen ilumina el Libro; en la esquina superior derecha tenemos la palabra *RATIO*, y el ojo del saber escribe; en el extremo inferior derecho *SENSVS*, ve amplificada la luz a través de lo que parece un telescopio, y, en extremo inferior izquierdo *AUCTORITAS PROFANA* puede observarse la linterna que ilumina el libro sobre un paisaje civilizado y estructurado geométricamente, la arquitectura y el dominio sobre lo natural.



Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Romae, Sumptibus Hermanni Scheus, 1646, portada, [http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView/ECHOzogiLib?url=/mpiwg/online/permanent/einstein\\_exhibition/sources/5G6UYVGT/pageimg&pn=7&mode=imagepath](http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView/ECHOzogiLib?url=/mpiwg/online/permanent/einstein_exhibition/sources/5G6UYVGT/pageimg&pn=7&mode=imagepath). Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, frontispicio, p.5, [http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView/ECHOzogiLib?url=/mpiwg/online/permanent/einstein\\_exhibition/sources/5G6UYVGT/pageimg&pn=6&mode=imagepath](http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView/ECHOzogiLib?url=/mpiwg/online/permanent/einstein_exhibition/sources/5G6UYVGT/pageimg&pn=6&mode=imagepath), consultado en enero 2009.

<sup>117</sup> Alexander Roob se refiere así a la imagen: "Luz y sombra están representadas aquí como el águila bicéfala de los Austrias, colocada sobre la égida del sol (Apolo), de la misma forma que los colores, en forma de pavos, están sobre la luna (Diana). Los rayos luminosos corresponden a los grados del conocimiento; obsérvese que el mundo sensible, en el sentido platónico, tiene solamente el rango que le confiere la débil reflexión de la luz divina, oscurecida por la oscura caverna del cuerpo." Alexander Roob, *El museo hermético. Alquimia y Mística*, Köln, Taschen, 2005, p.263.



Detalle *Ars magna lucis et umbrae*, frontispicio, 1646.

Quisiera destacar la esquina inferior derecha.<sup>118</sup> De la figura que representa la luz , opuesta a la sombra o la noche, emana tres líneas de luz, dos de ellas se dirigen hacia el extremo inferior derecho en el que se encuentra una cueva con un cristal convexo, ahí la reflexión de un haz se pierde en el interior. El mito de la caverna platónico viene a la mente. El otro haz de luz ampliado por lo que parece un instrumento de óptica es proyectado sobre una superficie en la que se puede ver una figura circular. No hay reflexión sino que permanece y crea una figura sobre un sustrato, ese sustrato parece ennegrecido alrededor de la figura circular, cual si estuviese velado y el sustrato sensibilizado. No hay referencias explícitas en la obra de Kircher sobre materiales fotosensibles, pero ya eran conocidos por entonces los efectos de las sales de plata. En este grabado se reúnen una serie de elementos que sugieren, a través de las haces de luz y su reflexión, la *impresión* de la naturaleza desde sus categorías supremas y la *impresión* del conocimiento en un papel. El haz de luz que traspasa y se introduce en la caverna, lugar que los hombres habitan sumidos en sombras sale potenciado hacia Apolo –siguiendo a Roob- y uno de los dos haces proyectados por el instrumento óptico proyecta la luz sobre una superficie: un papel o una plancha. Una

<sup>118</sup> Sin afán de realizar una exégesis de la imagen, evidentemente sugerente y polisémica, se podría proponer un estudio a profundidad sobre sus consecuencias en la fotografía, en el sentido de los metadiscursos y los intertextos del XIX ante la lectura kircheana, o, a nivel iconográfico la comparación de la representaciones en el XVII y el XIX de los fenómenos lumínicos, y quizás también sobre lo que creemos saber de la obra de Kircher, ya que por lo general en todos los documentos consultados sobre la historia de la fotografía su aportación está centrada en el diseño de los aparatos.

mano señala –SENSVS- esa superficie, caverna o espacio de sombras, puede relacionarse con el cuarto oscuro y la cámara oscura, ambos son el lugar donde se hace visible lo invisible, algo que ya está ahí de antemano pero no es perceptible ante el hombre sin una alquimia precisa.<sup>119</sup> La constante experimentación con cámaras oscuras conlleva la presencia más que metafórica de la caverna y la disipación de la sombra.<sup>120</sup> Es, en esta estética de lo subterráneo con la que se llega a conocer mejor la luz y con ella el símbolo del conocimiento. La naturaleza se muestra ella misma en un recorrido que va de la oscuridad a la luz. El poder lumínico termina su recorrido en una representación, contenido en una superficie. La *impresión* de la luz se realiza por contacto, sin la intervención del hombre. Es la naturaleza por sí sola en toda su sabiduría que *imprime* su huella, la cual podrá ser percibida en su materialidad y visible por el hombre mediante los sentidos. En el caso de la cueva y su cristal, es conocido que Kircher considera que las proyecciones mediante instrumentos ópticos generaban una especie de resurrección, una vuelta a la vida de las cosas gracias aun proceso de cambio de estado: de la corporeidad pasa a la incorporeidad.<sup>121</sup> Una vuelta a la vida en un segundo grado totalmente perceptivo que en realidad sólo indica ausencia siendo que el objeto se presenta como una ilusión.



<sup>119</sup> Barbara Maria Stafford en *Echo Objects*, refiriéndose a este grabado menciona: "This repeated mechanization of the subterranean represents the historical attempt to replace an insoluble epistemological problem –penetrating the obscurity enveloping all those higher and deeper things that we most ardently want to know- with a technical solution. I refer to the invention of all those devices intent on dissolving physical, not hermeneutical opacity." *Echo objects: the cognitive work of images*, Chicago, Chicago University Press, 2007, p.123.

<sup>120</sup> Stafford: "Whatever else this optical equipment does, it removes the divides line Plato thought separated the noumenal from phenomenal worlds. The cavern as apparently unframed or borderless dark room is the originary site for all those optical technologies that not only mimic the different functions of the eye and the separate operations of the visual brain but are responsible for constructing our modern sense of interiority as a phantasmic slide show unrolling in the 'theater of consciousness'". *Ibid.*

<sup>121</sup> Ver "Quasi-Optical Palingenesis' The circulation of portraits and the image of Kircher", *op.cit.*, p.104-105.

En la dirección de pensamiento sobre la naturaleza como conocimiento y su evidencia –dejarse conocer- gracias a su instrumentalización por parte del hombre, nos detendremos en una plancha de la página titulada *Iconismus XXVIII, Fol. 807, Naturae pictricis opera*<sup>122</sup>. En el texto que acompaña al grabado, se refiere Kircher a las interrelaciones del hombre, la naturaleza y dios; la presencia del hombre en la naturaleza y la naturaleza como un artista.<sup>123</sup> El grabado se divide en tres secciones. En la parte superior se aprecian alfabetos de piedra, figuras en la veta de troncos, la raíz antropomorfa de la mandrágora. Todos los elementos son naturales y contienen en ellos elementos culturales. En el centro, se ve un paisaje antropomorfo en el que destaca el dominio del hombre sobre la orografía y su aprovechamiento: la caza, la pesca, la ganadería, la agricultura. El hombre genera la transformación de la naturaleza, o mejor dicho *construye* la naturaleza. El hombre es parte de la naturaleza y tiene la inteligencia natural para controlarla. La parte inferior del grabado muestra una cámara oscura en medio del paisaje, sustentada sobre dos vigas para estabilizar la estructura y transportarla. Es una doble construcción ya que la proyección inversa se realiza sobre unas telas que su vez conforman otra cámara, dentro se encuentra un hombre.<sup>124</sup>

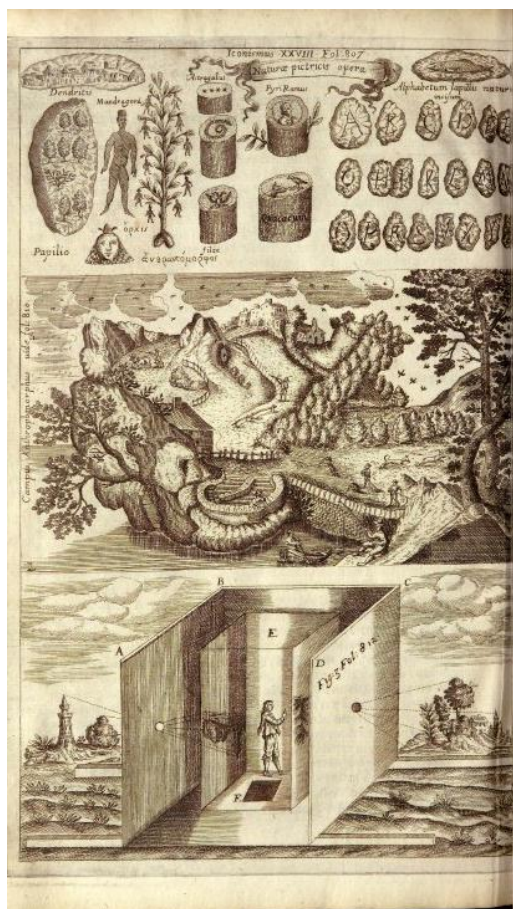
---

<sup>122</sup> En la digitalización de ECHO, marcar la imagen 931, siendo en la edición la página 807.

<sup>123</sup> "Qua ratione verò haec omnia ad exemplar naturae dietis in rebus repraesentari debeant, quae ratione animalia monstrosa, monstrae plantae producendae varijs imaginibus praeditae, qui caulibus, thyrsis, radicibus, folijs, fructibus varae figurae inducendae, etsi ad hác Magiam parastaticam aliquo modo pertinere videantur: quia tamen nos hoc in opere sola lucis & vmbrae subsidio mira praestituros polliciti fumus, preadicta ad plasticam Magiam consultius rejicienda duximus." Kircher, *op.cit.*, p.807.

<sup>124</sup> El historiador de la fotografía Helmut Gernsheim describe esta la cámara oscura diseñada por Kircher: "[...] It consisted of an outer cube made of lightweight but strong material, with a lens in the centre of each wall, and inner cube of transparent paper for drawing on. The artist entered through a trapdoor in the floor." Gernsheim, *A concise history of photography*, New York, Dover Publications, 1986, p.5.

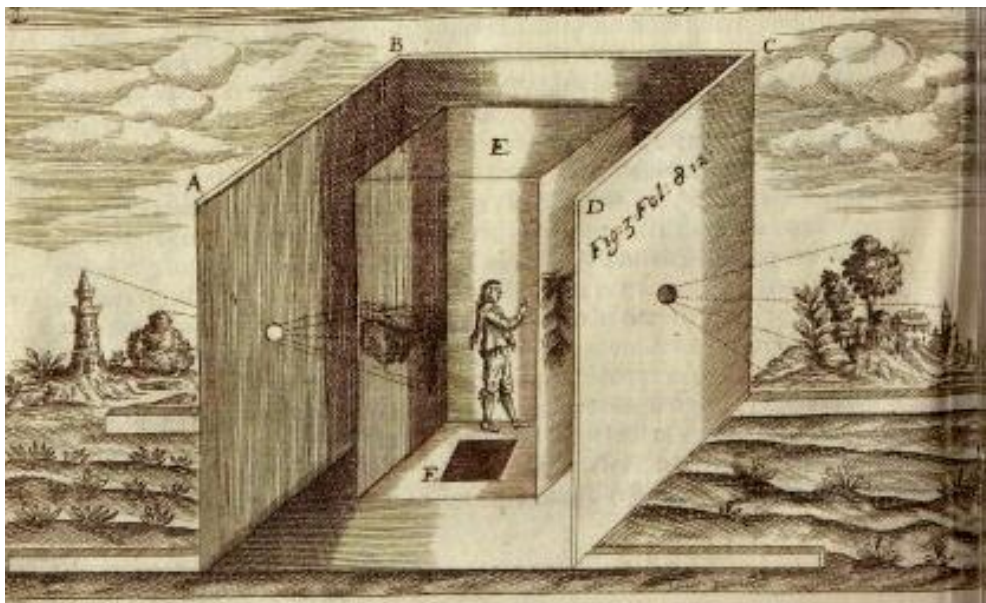




Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, "Iconismus XXVIII, Fol. 807, Naturae pictricis opera", pp. 807, [http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView/ECHOzoglLib?pn=931&wx=0.2198&wy=0.6068&ww=0.5201&wh=0.357&mode=imagepath&url=/mpiwg/online/permanent/einstein\\_exhibition/sources/5G6UYVGT/pageimg](http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView/ECHOzoglLib?pn=931&wx=0.2198&wy=0.6068&ww=0.5201&wh=0.357&mode=imagepath&url=/mpiwg/online/permanent/einstein_exhibition/sources/5G6UYVGT/pageimg), consultado en enero de 2009.



Detalle de "Iconismus XXVIII, Fol. 807, Naturae pictricis opera". Parte superior izquierda de la plancha y parte central.



Detalle de "Iconismus XXVIII, Fol. 807, Naturae pictricis opera", parte inferior de la plancha.

Una de las aportaciones técnicas de Kircher fue el uso de dos compartimentos cerrados uno dentro del otro para controlar la distancia focal<sup>125</sup> o incluso permitir visiones panorámicas y mediante soportes translúcidos tomar apuntes de las reflexiones de la cámara oscura. Los efectos de la cámara oscura no son provienen de la mano del hombre sino del conocimiento propio de la naturaleza, en todo caso el hombre es el intérprete justo a la medida de ésta. La naturaleza está ahí, de ella es la obra que constituye el mundo, el hombre, la conoce e interviene sobre ella. La lectura del grabado nos conduce por distintos niveles de las relaciones entre el hombre y la naturaleza. Las correspondencias y circulación del conocimiento sólo tienen diferencias de grado. El hombre manipula, transforma y controla la naturaleza en la medida en que es copartícipe del conocimiento de un todo. La mandrágora, el paisaje, la representación. Antropomorfo y antropocéntrico. El hombre aislado en el cubículo accede al conocimiento de los caprichos de la luz. La imagen por antonomasia de la verdad corresponde a la luz.

<sup>125</sup> José Cuevas Martín, *Fotografía y conocimiento. La fotografía y la ciencia. Desde los orígenes hasta 1927*. Madrid, Editorial Complutense, 2007, p.77. Sobre la aportación de la cámaras oscuras del XVII a la fotografía. Cuevas menciona que en otras obras de Kircher no se aprecie en las "[...] ilustraciones de plantas, metales, animales, etc., estuvieran compuestos con la ayuda de este artilugio [la cámara oscura]." Efectivamente, las ilustraciones de sus obras no parecen interesarse por la copia fidedigna como es el caso de los pintores del renacimiento, pero atendiendo el contexto intelectual y los fines del conocimiento kircheanos, la copia está en segundo plano para dejar paso a la alegoría. Kircher no es un hombre de las luces, su pensamiento es el compendio de la antigüedad, es un hombre inmerso en la mística. No estamos ante tratados del XVIII. En general, la obra de Cuevas es un buen compendio sobre la fotografía en castellano.

Se han detectado ya muy tempranamente errores en los grabados que ilustran la primera y segunda edición del tratado. Errores correspondientes a algunos de los efectos ópticos de sus artefactos como que algunas imágenes no aparecieran invertidas en los grabados a pesar de ser ese el resultado. Sin embargo, se ha destacado que esos errores no se corresponden al texto sino al grabado solamente. En este caso, el control completo de la imagen no era posible por parte de Kircher, ya que los grabados fueron realizados en Ámsterdam y editado el libro en Roma.<sup>126</sup> Los dibujantes efectuaban, como era común en la época, su trabajo a raíz de bosquejos más o menos claros, pero tratándose de alquimia también se obligaba a una atención clara y precisa al modelo. Kircher se erige como un hombre de ciencia imbuido por los conocimientos ocultos, el hermetismo –también en el sentido de mensajero de la palabra- y la paradoja, que, durante el XVIII será reinterpretado en clave de conocimiento científico –empirista- de la Ilustración y rescatado en el XIX por los químicos y físicos estudiosos de los fenómenos lumínicos como Herschel, Wedgwood y Davy, sobre todo en cuanto al papel del hombre y su instrumentalización de la naturaleza. En el XVII la obra de Kircher devendrá conjugación del espíritu del barroco: la reunión de alquimia, alegoría y conocimiento antiguo.

### **2.1.2 El relato del proceso fotográfico. El viaje de Giphantie**

En la estética de lo subterráneo como fuente de conocimiento cabe destacar una pequeña joya de la literatura de finales del XVII, la cual fue rescatada en la búsqueda de un vocabulario propio ante los fenómenos que dan lugar a la fotografía, no en cuanto a la comparación incesante como medio de representación visual absorbido por la retórica de la pintura sino como medio de representación totalmente alejado de ella. Un medio de representación que iniciaba una ardua andadura en la definición de sus procedimientos y de sus posibilidades pero que desde hacía siglos repetía unas palabras: reflejo, luz, espectral, ilusión, sombra, simulacro, naturaleza. Un capítulo interesante sobre los preámbulos de la concreción del proceso fotográfico durante el siglo XIX son las referencias en la literatura y en general al imaginario del finales del siglo XVIII: la posibilidad de atrapar la luz y hacer evidente aquello que la naturaleza hace que parezca tan sencillo.<sup>127</sup> La ficcionalización de los acontecimientos y

---

<sup>126</sup> Sobre la bibliografía de Kircher y su editor romano Ludovico Grignani: Cfr. Paula Findlen, "The last man who knew everything... or did he?" en *Athanasius Kircher, op.cit.*, pp.24-25.

<sup>127</sup> Ya desde finales del XVII, la literatura ficcional de viajes detalla la posibilidad de transmitir imágenes a una superficie mediante la luz, por ejemplo, el relato de Fénelon *Un voyage supposé* (1690) lo relata. La posibilidad de atrapar la luz y

motivaciones de una sociedad demuestra la medida en que se encuentra en el aire una cuestión, el escritor ve en ello un punto de partida de identificación y distanciamiento de aquello en lo coincide un grupo social. La ficcionalización de un evento contribuye a la asimilación por parte de la sociedad de ello. Sucede cuando ya es posible distanciarse y jugar. Uno de estos ejemplos es la provocativa *Giphantie* (1760)<sup>128</sup>. La asimilación de los términos de los que se sirve la tradición para denominar los fenómenos relacionados con la luz y la fijación de materiales fotosensibles es apreciable en la fábula sobre un viaje inesperado del alterego de Tiphaigne de la Roche. Mas que como una premonición o una lectura anticipada de la concreción del procedimiento fotográfico, se erige como la constatación de lo que una sociedad ve en el futuro, de lo que una sociedad puede visionar como posible y fantástico, como viable y próximo. “A ‘foreshadowing’ of the Photographic Art [...]” es como fue calificada en 1860 coincidiendo con el centenario de su publicación por el almanaque *The Year-book of Facts in Science and Art*.<sup>129</sup> *Giphantie* seguía vigente como una curiosidad literaria pero cobró especial sentido cuando se enfatizaron los términos con los que profetizaba la fotografía.<sup>130</sup> Aquellas palabras que durante todo el siglo XIX serán sinónimo de los fenómenos ocultos de la naturaleza.

El capítulo que nos concierne es el XVIII “La tempeste”. Comienza Tiphaigne de la Roche a introducirnos en los elementos conocidos del proceso fotográfico, su vocabulario, sus mitos: los indicios. También nos adentramos en el relato del viaje iniciático, en el que protagonista es dirigido hacia un conocimiento que le es ajeno: la figura del viajero es la del privilegiado a quien se le muestra algo desconocido por el resto. Los elementos tópicos del viaje iniciático se cumplen con el descenso dantesco

---

conservar una imagen era una idea en la que se llevaba siglos experimentando. La popularización de los experimentos, artefactos, divertimentos en el estudio de los materiales fotosensibles y las cámaras oscuras se trasladó al lenguaje de la literatura.

<sup>128</sup> Charles François Tiphaigne de la Roche, *Giphantie a Babylone*, Paris, Nicolas-François Moreau, 1760. En realidad editado en Cherbourg, la primera página deja abierta la duda de si Babylone es un subtítulo o el lugar de edición. El título es un anagrama del nombre del autor. *Giphantie*, es una referencia conocida pero no popular en la historia de fotografía, por lo tanto, son detectables inexactitudes sobre el argumento ya que es una referencia de referencia. Entre otros, Josef Maria Eder en *Geschichte der Photographie* (1905), así como Helmut Gernsheim lo menciona en su *The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century to 1914* (1955) y Mary Warner en *Photography: A Cultural History* (2006), pero en el siglo XIX es resucitado gracias al aniversario de cien años de su publicación.

<sup>129</sup> En 1860, *The Year-book of Facts in Science and Art* hace eco de lo que llaman: “[...] a ‘foreshadowing’ of the Photographic Art [...] The account [...] is almost, to its minute details, the present system of *collodion photography* [...]” *The Year-book*, John Timbs et al., London, Simpkin, Marshall and Co., 1861, pp.192-193. *Giphantie* fue popular en Inglaterra, se tradujo al inglés bajo el curioso subtítulo: *Giphantie or, a view of what has passed, what is now passing, and during the present century, what will pass in the world*, London, 1761; cfr. Joan M. Schwartz, “Records of Simple Truth and Precision” en *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory*, ed. Francis X. Blouin Jr., William G. Rosenberg, Michigan, University of Michigan Press, 2007, p.75 y n.108.

<sup>130</sup> Geoffrey Batchen escribe sobre el rescate en el XIX de *Giphantie* por parte sobre todo de la intelectualidad inglesa: “For what is striking about Tiphaigne’s novel and Schulze’s earlier experiments is that they represent two of the very few recorded instances of the pre-nineteenth-century imaginings that even approximate the idea of photography. Much more impressive in this regard is the vast absence of similar talk during the centuries prior to 1800.” Batchen, *Burning with Desire: The conception of photography*, Cambridge, The MIT Press, 1999, p.32.

al conocimiento. Relata cómo se introduce el protagonista, acompañado de su guía – en todo buen viaje al inframundo no se debe ir solo-, por unas escaleras que lo conducen a un camino bajo la superficie. Después de la oscuridad viene la luz de manera espectacular al llegar a una gran sala en la que observa sorprendido una ventana desde la que se aprecia una vista marina:

[...] je fus frappé d'un spectacle qui me causa bien de l'étonnement. J'aperçus, par une fenêtre, une mer qui ne me parut éloignée que de deux ou trois stades. L'air chargé de nuages ne transmettait que cette lumière pâle, qui annonce les orages: la mer agitée rouloir des collines d'eau, & ses bords blanchissoient de l'écume des flots qui se brifoient sur le rivage. [...] En disant ces mots, je courus avec précipitation; pour convaincre mes yeux d'une chose si peu vraisemblable. Mais, en voulant mettre la tête à la fenêtre, je haurrai contre un obstacle qui me résista comme un mur.<sup>131</sup>

La conjunción de analogías de la tradición de la representación de la naturaleza son sucesivas: la cueva nos introduce al mundo de las sombras y los simulacros platónicos; la ventana, tópico propio de la representación plástica muestra al hombre el mundo y lo distancia a la vez. Fue preciso tocar con el sigilo que la duda provoca. Ante tal sorpresa, la explicación del guía no lo será menos. Aquí comienza la referencia común en algunas de las historias de la fotografía. La reunión de fenómenos que, como se ha observado, estaban presentes en el ambiente intelectual del siglo XVIII. Los experimentos sobre materiales fotosensibles y la refracción de la luz tienen eco en la maravillosa experiencia en la isla donde reposan las fuerzas de la naturaleza, 'espíritus elementales' que no se destacan por su técnica pictórica sino por el hábil uso de la naturaleza.

Les esprits élémentaires, poursuit le préfet, ne sont pas si habiles peintres qu'adroits physiciens; tu vas en juger par leur manière d'opérer. Tu sçais que les rayons de lumière, réfléchis des différents corps, sont tableau, & peignent ces corps sur toutes les surfaces polies, sur la rétine de l'œil, par exemple, sur l'eau, sur les glaces. Les esprits élémentaires ont cherché à fixer ces images passagères, ils ont composé une matière très-subtile, très visqueuse & très-prompte à se dessécher & à se durcir, au moyen de laquelle un tableau est fait en un clin d'œil. Ils enduisent cette matière une pièce de toile, & la présentent aux objets qu'ils veulent peindre. Le premier effet de la toile, est celui du miroir; on y voit tous les corps voisins & éloignés, dont la lumière peut apporter l'image. Mais, ce qu'une glace ne sçauroit faire, la toile, au moyen de son enduit visqueux, retient les simulacres. Le miroir vous rend fidèlement les objets, mais n'en garde aucun; nos toiles ne les rendent pas moins fidèlement, & les gardent tous. Cette impression des images est l'affaire du premier instant où la toile les reçoit: on l'ôte sur le champ, on la place dans un endroit obscur;

<sup>131</sup> Tiphaine de la Roche, *op.cit.*, pp.128-129.

une heure après, l'enduit est desséché, & vous avez un tableau d'autant plus précieux, qu'aucun art ne peut en imiter la vérité, & que le temps ne peut en aucune manière l'endommager. Nous prenons dans leur source la plus pure, dans le corps de la lumière, les couleurs que les peintres tirent de différents matériaux, que le laps des temps ne manque jamais d'altérer. La précision du dessein, la vérité de l'expression, les touches plus ou moins fortes, la gradation de nuances, les règles de la perspective ; nous abandonnons tout cela à la nature, qui, avec cette marche sûre qui jamais ne se démentit, trace sur nos toiles des images qui en imposent aux yeux, & font douter à la raison si ce qu'on appelle réalités, ne sont pas d'autres espèces de fantômes qui en imposent aux yeux, à l'ouïe, au toucher, à tous les sens à la fois.<sup>132</sup>

*Lumière, fixer, images passagères, tableau, clin d'œil, miroir, corps, simulacres, impression, imitation, vérité, nature, réalités, fantômes.* El vocabulario constante el proceso fotográfico durante el siglo XIX. El prefecto da por hecho que el protagonista sabe que los objetos refractan la luz y atendiendo al léxico de la pintura dice: “[...] *les rayons de lumière, réfléchis des différents corps, sont tableau, & peignent ces corps sur toutes les surfaces polies, [...]*”. Habla de una sustancia viscosa con la propiedad de fijar las imágenes sobre una tela. Se refiere a que después de una hora de estar en un sitio oscuro se obtienen impresiones que no pueden ser alteradas porque se trata solamente de la luz: “*Nous prenons dans leur source la plus pure, dans le corps de la lumière [...]*” La naturaleza hace su trabajo. La impresión es tan fiel que hace dudar a la razón.

L'esprit élémentaire entra ensuite dans quelques détails physiques; premièrement, sur la nature du corps gluant, qui intercepte & garde les rayons; secondement, sur les difficultés de préparer & le l'employer; troisièmement, sur le jeu de la lumière & de ce corps desséché: trois problèmes que je propose aux physiciens de nos jours, & que j'abandonne à leur sagacité.<sup>133</sup>

El protagonista pone en evidencia las tres cuestiones que precisamente no son concretadas todavía por los científicos de la época: la fórmula del elemento fotosensible, su manejo y fijación. Secreto que la naturaleza todavía no devela a los hombres. Hipnótico fenómeno ha visto este simple mortal, para sentenciar con un axioma que será la constante de los problemas sobre la representación a los que la fotografía obligará: “*telles images valent les choses*”.

Cependant, je ne pouvois de tourner les yeux de dessus le tableau. Un spectacle sensible, qui du rivage, contemple une mer que l'orage bouleverse, ne ressent point des impressions plus vives: telles images valent les choses.<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, pp.131-134.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.135.

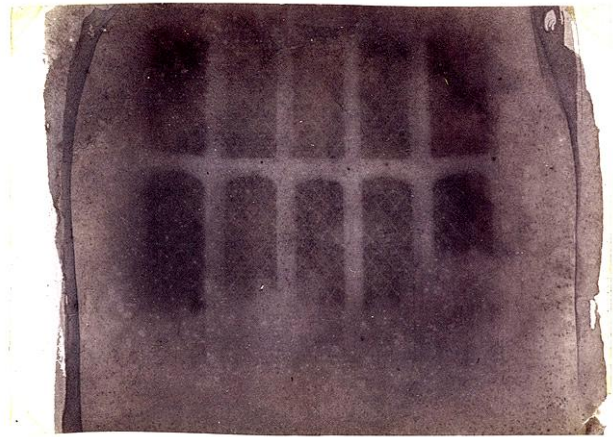
<sup>134</sup> *Ibid.*, pp.135-136.

El discurso del que hace uso para expresar los porqués de la imagen impregnada en la tela es la recopilación de un vocabulario proveniente tanto de la filosofía como de la ciencia. Introduce el problema de la representación mimética como un engaño al presentarse como realidad lo que es una representación; se refiere a la cualidad de la luz para producir simulacros; también la analogía con la pintura para situar el producto resultante: la imagen impregnada en la tela. El discurso de la fotografía, su vocabulario distintivo y definitivo tendrá que ver con esta sencilla compilación de elementos, para construir un metadiscurso propio, de especificidad, atendiendo la particularidad y autonomía de sus manifestaciones. La construcción del discurso se realiza gracias al conocimiento de siglos, pero también gracias a la convención sobre ciertos conocimientos. La ventana, imagen más propia de la tradición perspectivista de la pintura, aquí jugaría un doble papel, tanto su referencia por analogía con la pintura como por la propia de la cámara obscura. El interior de un habitáculo que se encuentra abierto al mundo por una apertura, haz de luz y conocimiento, penumbra que permite apreciar la cualidad de esa luz. No es de extrañar que los pioneros del procedimiento fotográfico tuviesen una ventana como primer modelo. Nicéphore Niépce y Fox Talbot, enfocaron su cámara obscura ante una ventana en un primer gesto de experimentación, sin duda instinto cultural. La heliografía de Niépce deja entrever una composición geométrica y fantasmal.<sup>135</sup> Quizás la primera imagen que Talbot obtuvo sobre papel fue precisamente una ventana, pero al contrario que Niépce o Daguerre más tarde, se encuentra cerrada. ¿Habría alguna intención de polemizar sobre la tradición de la representación de la imagen como una ventana abierta?

---

<sup>135</sup> "Paysage à Saint-Loup-de Varennes" o "View from the window at Le Gras" es una de las fotografías más singulares y de las que se posee un archivo epistolar considerable. Ver Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The conception of photography*, op.cit., pp.123-125.

Latticed Window  
(with the Camera Obscura)  
August 1835  
When first made, the squares  
of glass about 200 in number  
could be counted, with help  
of a lens.



Manuscrito de Fox Talbot, "Latticed Window (with camera obscura, August 1835) When first made, the squares of glass, about 200 in number could be counted with the help of a lens." Nota al reverso de la fotografía, 1835; "The Oriel Window, South Gallery, Lacock Abbey", 8,3 x 10,7 cm, photogenic drawing negative, c.1835, Metropolitan Museum of Art, ID. Collection 1997.382.1. En *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. [http://www.metmuseum.org/toah/nd/tlbt/ho\\_1997.382.1.htm](http://www.metmuseum.org/toah/nd/tlbt/ho_1997.382.1.htm), consultado en enero 2009.



N. Niépce, "Paysage à Saint-Loup de Varennes", 1827, 16.5 x 20.5 cm, heliografía al betún de Judea sobre placa de estaño, en Harry Ransom Humanities Research Center, Collection H. Gernsheim, Austin, Texas. <http://www.niepce.com/pages/page-inv.html>, consultado en enero, 2009.

### 2.1.3 Los dibujos de la naturaleza

La retórica de la pintura y más certeramente la analogía entre el dibujo y la fotografía será un recurso común para definir el proceso fotográfico. De la misma manera que el demiurgo dibuja y diseña el mundo, así la naturaleza pinta y dibuja mediante la química y la física. Dibujos heliográficos o dibujos fotográficos, el medio no podía durante las primeras décadas establecer su propia autonomía de campo, consecuente con el proceso de recepción de un invento que además de desconcierto proponía una nueva forma de entender la visualidad. Qué mejor manera de nombrar que



refiriéndose a lo familiar, qué mejor manera de elaborar un sistema insólito de representación que apoyándose en lo que se puede entender como más cercano a su apariencia. Lo que indudablemente distanciaba de los sistemas de representación visual a la fotografía -en esas primeras décadas- era el lugar de participación de hombre. El grado de incidencia en la representación de la mano del artista era casi nulo pero aún así su presencia obviamente era imprescindible así como su oficio. No sólo por una cuestión técnica o estética –fotógrafos fueron tanto científicos como artistas- sino por hecho de reunir los elementos propios de la naturaleza y disponerlos en un orden causal para lograr un resultado que superaba con creces el talento de cualquier pintor, ya que la naturaleza era ella misma la que se hacía evidente en toda su perfección. “[...] *telles images valent les choses*” exclama Giphantie sin poder apartar la vista del cuadro. Precisamente, esa extraña mezcla entre la certeza de la ciencia y lo insondable de la naturaleza fue lo que destacó en la presentación de *Photogenic Drawings*.<sup>136</sup> William Henry Fox Talbot después de sus investigaciones sobre la reflectación de la luz en cristales logró fijar las imágenes expuestas sobre papeles sensibilizados químicamente. La anécdota que difundió en su libro *The Pencil of Nature* (1844) lo define como un hombre curioso y obsesivo. Narra que durante su viaje de bodas al Lago Como su impaciencia se desborda ante su ineficiente dibujo a pesar de utilizar la cámara lúcida para hacer bocetos de las hermosas vistas que visitaban. El paisaje se esfumó en sus recuerdos siendo imposible conservarlo y se lamentó de no poder tener un instrumento que representase fielmente esos momentos irre recuperables. Esta fue la chispa detonante de su curiosidad.

One of the first days of the month of October 1833, I was amusing myself on the lovely shores of the Lake of Como, in Italy, taking sketches with Wallatson's camera Lucida, or rather I should say, attempting to take them: but with the smallest possible amount of success. For when the eye was removed from the prism—in which all looked beautiful—I found that the faithless pencil had only left traces on the paper melancholy to behold.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Larry Schaaf, especialista en la vida y obra de Talbot define así los *photogenic drawings*: “There can be confusión about what is meant by photogenic drawings. It properly and simply refers to a print-out image, i.e., one where the image is reduced directly by the action of light, rather than through subsequent development. It is all the same paper and essentially all the same process.” Schaaf, “Introduction”, *Records of the dawn of Photography: Talbot's Notebooks P & Q*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p.XIX. Sobre información técnica y bibliográfica de los procedimientos fotográficos llevados a cabo por Talbot, ver Mike Ware, *Mechanisms of Image Deterioration in Early Photographs: the sensitivity to light of W. H. F. Talbot's halide-fixed images, 1834-1844*, London, Science Museum, 1994, pp.29-46.

<sup>137</sup> William Henry Fox Talbot, “II. Brief historical sketch of the invention of the art”, *The Pencil of Nature*, London, Longman, Brown, Green & Longmans, 1844 (1844-1846), s.p.Sobre la gran importancia dada a este momento eureka en contra del recorrido científico de Talbot, Joel Snyder, “Enabling Confusion”, *History of Photography*, 26, nº2, 2002, pp.154-160 y seguiremos atentamente sobre los aspectos de recepción del medio el libro de Steve Edwards, *The Making of English Photography: Allegories*, Pennsylvania State University Press, 2006.

Se centró así en un procedimiento de conocidas posibilidades pero pocos resultados. La anécdota se enmarca en la retórica demiúrgica al relacionar el dibujo con las primeras fotografías.

Se puede relativizar el relato romántico con el científico al ser el mismo Talbot quien estableció la conexión entre *the photogenic drawings* con su interés por fijar las imágenes del microscopio solar.<sup>138</sup> En la lectura y exhibición de los primeros *photogenic drawings* en la Royal Society, describió con una paradoja una de sus fotografías como “el primer ejemplo conocido de una casa que ha pintado su propio retrato”. La paradoja de un procedimiento que desde la perspectiva decimonónica se produce de manera natural: sólo hay que disponer los elementos precisos y la naturaleza actúa. Los objetos nuevamente cobran vida, como materia que son, para representarse a sí mismos. Poco después realizó la lectura del reporte titulado *Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or, the Process by which Natural Objects May be Made to Delineate themselves without the Aid of the Artist's Pencil*<sup>139</sup>. Las actas correspondientes al día 31 de enero de 1839 comienzan así:

In this communication the author states, that during the last four or five years he has invented and brought to a considerable degree of perfection, a process for copying the forms of natural objects by means of solar light, which is received upon paper previously prepared in a particular manner.<sup>140</sup>

El término utilizado para describir la representación es precisamente la copia: “*the process for coping the forms of natural objects by means of solar light*”. No es de extrañar que el problema de representación que abría la fotografía de golpe era, precisamente, la definición de arte mimético como copia de la naturaleza, siendo que en un primer momento no había referentes para nombrar lo que el procedimiento ofrecía.<sup>141</sup> Esta relación entre la representación por índice y la naturaleza es reforzada

---

<sup>138</sup> Talbot, Appendix A en *A History and Handbook of Photography*, tr. John Thomson, London, Marston, Low and Searle, 1878, pp.346-366.

<sup>139</sup> January 31, 1839, “Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or, the Process by which Natural Objects May be Made to Delineate themselves without the Aid of the Artist's Pencil”, by H. Fox Talbot, *Proceedings of the Royal Society of London 1837-1843*, London, 1843, pp.120-121. Además de la edición de las lecturas en la Royal Society of London, Talbot publicó este texto de manera privada y después apareció gracias a sus contactos en Edimburgo en *The London and Edinburgh Philosophical Magazine*, volumen XIV, March, 1839. En las actas establecen la fecha y las conclusiones de la lectura de Fox Talbot. Las referencias en este capítulo a menos que se especifique lo contrario procederán de la edición de *Art in Theory, 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, introduction, selection and editorial matter Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, Oxford, Blackwell Publishing, 1998, pp.249-255.

<sup>140</sup> Preámbulo, *Proceedings of the Royal Society of London 1837-1843*, op.cit., p.121.

<sup>141</sup> No se tratarán aquí las rupturas que desencadenó la fotografía en el arte decimonónico, sólo recordar las palabras de Walter Benjamin, quien tan bien definió esa cascada: “Al surgir el primer procedimiento de reproducción verdaderamente revolucionario coincidiendo con la irrupción del socialismo, a saber, la fotografía, el arte detectó la proximidad de la crisis (sobre la que no cabe duda después de otros cien años) y reaccionó con la doctrina de *l'art pour l'art*, que no es sino una teología del arte. De ella salió después ni más ni menos que una teología negativa en forma de

por las propias imágenes. Talbot explica que los primeros motivos fotográficos fueron flores y plantas, sin embargo, a pesar de no corresponderse completamente con el concepto de mimesis la noción de copia es utilizada no sólo por su propio carácter de imagen por contacto sobre todo en los *photogenic drawings*, sino por el hecho que se representaba en un doble análogo.

The first kind of objects which I attempted to copy by this process were flowers & leaves, either fresh or selected from my herbarium. These it renders with the utmost truth & fidelity –exhibiting even the venation of the leaves, the minute hairs that clothe the plant, &c. &c. [...]  
To give an idea of the degree of accuracy with which some object could be initiated by this process, I need only mention one instance. Upon one occasion, having made an image of a piece of lace of an elaborated pattern, I showed it some persons, at the distance of a few feet, with the enquiry: whether it was a good representation? When the reply was: “that they were not to be so easily deceived; for that was evidently no picture, but the piece of lace itself.”<sup>142</sup>

La copia y el original pierden la distancia propia de la representación mimética al integrarse en el difícil espacio semántico de las imágenes por contacto. Uno puede pasar por el otro y el engaño es completo y total porque su lógica de representación se corresponde con la huella. Los textos sobre fotografía de Talbot suelen ser nada menos que acertados en gran parte de las problemáticas de representación planteadas por la fotografía y *Some account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects made be made to delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil* es el inicio de una serie de cuestionamientos que todavía – ciento setenta años después- mantienen viva la seducción de la imagen fotográfica. A pesar de su indudable estado germinal, es útil aproximarnos al fragmento que en esta primera disertación sobre este nuevo medio hace de la sombra. La sombra y su copia.

The phenomenon which I have briefly mentioned appears to me to partake of the character of *marvellous*, almost as much as any fact which physical investigation has yet brought to our knowledge. The most transitory of things, a shadow, the proverbial emblem of all that is fleeting and momentary, may be fettered by the spells of our '*natural magic*', and may be fixed for ever in the position which is seemed only destined for a single instant to occupy. [...]<sup>143</sup>

---

idea de de un 'arte' puro que no sólo declina cualquier función social, sino incluso cualquier determinación basada en el contenido objetual." Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Sobre la fotografía*, ed. y tr. por José Muñoz Millanes, Valencia, Pretextos, 2005, p.102.

<sup>142</sup> Talbot, "Some account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects made be made to delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil", en *Art in Theory, 1815-1900*, op.cit., p.252.

<sup>143</sup> Ibid.

La “magia natural” a la que se refiere logra conservar los elementos de transitoriedad de lo fotografiado, la importancia de la luz y su ausencia, así como de la propia literatura sobre la representación que alude simultáneamente a la sombra como primera copia del objeto. No tiene aquí una razón poética de ser, más bien responde obviamente a la gran tradición que desde Della Porta tiene esta magnífica expresión. Lo maravilloso aludido es el inicio de una reflexión que continuará en otros textos, la problemática de la ausencia y la presencia de luz, ese componente dual y opuesto que permite la impresión de una imagen.<sup>144</sup> Continúa:

This remarkable phenomenon, of whatever value it may turn out in its application to the arts, will at least be accepted as a new proof of the value of inductive methods of modern science, which by noticing the occurrence of unusual circumstances [...], and by following them up with experiments, and varying the conditions of these until the true law of nature which they express is apprehended, conducts us at length to consequences altogether unexpected, remote from usual experience, and contrary to almost universal belief.<sup>145</sup>

La definición del proceso por el cual se logra finalmente fijar las imágenes de la cámara oscura no tiene parangón con el de sus contemporáneos. Talbot encuentra la clave semántica por la cual bajo el conocimiento científico la verdadera ley de la naturaleza se hace evidente ante los hombres. Del proceso sólo había que descubrir el camino. La naturaleza había hecho el resto. Sin embargo, a este fragmento añade un elemento perturbador:

Such is the fact, that we may receive on paper the fleeting shadow, arrest it there and in the space of a single minute fix it there so firmly as to be no more capable of change, even if thrown back into the sunbeam from which it derived its origin. [...]<sup>146</sup>

Curiosa apreciación. Puede resultar evidente que una vez fijada la imagen de la sombra no puede ser borrada o desaparecer si su fuente causal se inhibe. Además de

---

<sup>144</sup> Geoffrey Batchen apunta también la importancia de esta reflexión: “Never quite able to decide whether the origins of photography are to be found in nature or in culture, Talbot, comes up with a descriptive phrase that contains elements of each: ‘the art of fixing a shadow’. In adopting such phrase he recognises that photography is actually about recording the absence of light, or least the differential effects of its absence or presence.” Batchen, “Electricity made visible” en *New Media, Old Media. A History and Theory Reader*, ed. Wendy Hui Kyong Chun and Thomas Keenan, New York and London, Routledge, 2006, p.28.

<sup>145</sup> Talbot, “Some account of the Art of Photogenic Drawing”, op.cit., p.252.

<sup>146</sup> Ibid.

apreciar la fugacidad y eternidad de la captación de la imagen fotográfica<sup>147</sup>, Talbot abre una reflexión importante. Acostumbrados a la omnipresencia de la cámara oscura en la historia de la fotografía, Talbot da un indicio en este fragmento de un hecho muchas veces minimizado: Las imágenes en la cámara oscura están en movimiento, nunca congelan el pasado. Si atendemos a la aprehensión de la fotografía durante estos primeros momentos de definición y de verbalización de su propia presencia y corporeidad, nos encontramos ante la sobrestimada y a la vez subestimada cámara oscura. Las imágenes de la cámara oscura están en movimiento y a la inversa de lo que nuestro ojo distingue fuera de ella, esto sin contar con las modificaciones focales propias de los lentes. Las imágenes de la cámara oscura no se presentaban de manera estática y mucho menos tenían las primeras fotografías la nitidez de lo visto dentro de ella. El *topos* “fijación” no responde solamente a la permanencia de la imagen sino precisamente a su ausencia de movimiento. De ahí que sea relativa la filiación de la cámara oscura y mucho menos aceptable el vínculo de la cámara lúcida al procedimiento propio de la fotografía. De la primera, a pesar de ser imprescindible, la imagen se presenta en movimiento y la fotografía es estática, su melancolía responde a este momento de muerte y permanencia. La cámara lúcida en cambio se encuentra entre los muchos instrumentos de representación pero su pertenencia es exclusiva al dibujo, por ello su filiación –inclusive reafirmada por Talbot al narrar su frustración en el lago Como- responde a la concepción del medio fotográfico en el marco de las representaciones plásticas, de las copias veraces y las perspectivas retinianas.<sup>148</sup> El mismo Talbot narra su experiencia entre la cámara oscura, su visión y lo que resulta al fijar una imagen sobre papel.

Not having with me in the country a camera obscura of any size, I constructed one out of a large box, the image being thrown upon one of it by a good object fixed in the opposite end. This apparatus being armed with a sensitive paper, was taken out in a summer afternoon and placed about one hundred yards from a building favourably illuminated by the sun. An hour or two afterwards I opened

---

<sup>147</sup> Recordar que ya al referirse a su decepcionante experiencia con la cámara lúcida, Talbot utiliza el término “melancholy” para referirse a la visión perdida. Aquí encontramos el rasgo de la melancolía de la imagen fotográfica, igualmente la pérdida y la conciencia del pasado. La insatisfacción es doble ya que la imagen no calma el deseo.

<sup>148</sup> Steve Edwards desarrolla esta idea citando el texto de Snyder (ver nota 137): “Snyder, who examines the first photographs (and negatives) against Talbot’s early experimental writing, scrutinizes the language of the discovery story. He argues that Talbot ‘natural image’ referred to the camera obscura, not the camera lúcida, because we can only speak of a cast image in relation to this apparatus. Unlike historians who have claimed that the idea of photography preceded (and was necessary condition for) its invention. Snyder contends that what was imagined, described, or seen on the ground glass of the camera obscura was not what there is to see in the first negatives or in early photographs. [...] The image that Talbot wanted to fix, however, was not the contingent and particular view that entered the lens. As Snyder puts it, ‘this image does not exist in the camera –it exist only in the meeting ground between what continuously appears and changes in the flux projected onto the tracing paper and the mind of the man with the pencil.’” Steve Edwards, op.cit., pp.24-26, y, *supra* nota 137.

the box, and I found depicted upon the paper a very distinct representation of the building, with the exception of those parts of it which lay in the shade. [...]<sup>149</sup>

Las fotografías no se parecen a lo que nos muestra la cámara oscura, existe un salto cualitativo entre la cueva y las sombras recordando la estética de lo subterráneo tan cercana a la tradición y al dispositivo. La sombra fugaz, indeterminada por naturaleza –en el mito tintineantes son las sombras en las que basa Dibutades el mural de los amantes<sup>150</sup>- es el ejemplo apropiado para referirse a la fijación, a la evolución sistemática del medio fotográfico y las grandes paradojas que son inauguradas ante tal fenómeno.<sup>151</sup> Lo efímero perpetuado, la naturaleza transfigurada pasando de un cuerpo a otro, la luz como gran agente de la vida. La propia reflexión de la naturaleza gracias a los propios medios de la naturaleza es la clave que encuentra él y sus contemporáneos, axioma que se extenderá no sólo al campo de las representaciones fotográficas sino a la ciencia en general. Concluye la presentación en la Royal Society<sup>152</sup> de los *photographic drawings* de Talbot con un gesto de británica amabilidad pero con un significado más que sugerente en este caso:

I have thus endeavoured to give a brief outline of some of the particularities attending this new process, which I offer to the lovers of science and nature.<sup>153</sup>

Un regalo para los amantes de la ciencia y de la naturaleza. En París, se ofreció el daguerrotipo a la humanidad.<sup>154</sup> Talbot continua entendiendo la fragilidad del procedimiento que había estabilizado y lo destina al divertimento de los intelectuales y curiosos investigadores, finalmente, el ámbito dónde los estudios sobre la luz estaban dando frutos. Sus proto-fotografías, de las que decía que eran “magia natural” al proceder de los rayos del sol, daban un aire etéreo al tomar tonalidades cercanas al marrón, rosado, violeta o azul. En 1841 establece el proceso por el cual se obtiene un

---

<sup>149</sup> Talbot, “Some account of the Art of Photogenic Drawing”, op.cit., p.253.

<sup>150</sup> Ver nota 102.

<sup>151</sup> Geoffrey Batchen los resume así: “So, for Talbot, photography apparently both is and is not a mode of drawing; it combines a faithful reflection of nature with nature’s production of itself as a picture, somehow incorporating the actions of both the artist *and* the artist’s object of study.” Batchen, *New Media, Old Media*, op.cit., p.28.

<sup>152</sup> En la introducción de las actas se mencionan las fotografías con las que ilustró su presentación, hay que prestar atención a la fecha: “He states that in the summer of 1835 he made a great number of portraits of a house in the country of ancient architecture, several of which were this evening exhibited in the Society.” A pesar de que Talbot marca en la lectura que sus experimentos provienen de 1834. Talbot, “Some account of the Art of Photogenic Drawing”, op.cit., p.253.

<sup>153</sup> Ibid.

<sup>154</sup> “[...] Cette découverte, la France l’a adoptée ; dès le premier moment elle s’est montrée fière de pouvoir en doter libéralement le monde entier.” François Arago, “Le daguerréotype”, *Compte Rendus hebdomadaires des séances de l’Académie des Sciences*, vol. 9, Lundi 19 août 1839, Paris, Bachelier et Gautier-Villars, pp.250-267.1835-1965 También en “Rapport sur le daguerréotype”, Paris, 1839, en *Du bon usage de la photographie*, comp.Michel Frizot, Paris, CNP, 1987, p.13.

negativo en el cuarto oscuro y logra el positivo por contacto y la posibilidad de reproducir en serie, a este negativo le llamó *calotype*. En 1844 edita *The Pencil of Nature*, siendo la primera publicación de su tipo, con 24 fotografías –calotipos– pegadas sobre cartón con comentarios sobre la técnica, encuadres y tesis, que, si bien están cercanas al espíritu de la época, en estos textos se encuentran los gérmenes de las teorías contemporáneas de la fotografía. Este maravilloso volumen conseguirá abrir el camino fuera de las nociones relacionadas a la copia y la mimesis como sistema de representación de la fotografía. ‘*The pencil of nature*’ será una expresión común junto con ‘*natural magic*’ y ‘*dessins photographiques*’.<sup>155</sup>



Talbot, *Erica mutabilis*, photogenic drawing, imagen por contacto sobre papel, marzo 1839. Talbot entregó la imagen a Herschel durante las investigaciones sobre el dispositivo. Museum of the History of Science, University of Oxford, Inventory no. 92949, <http://www.mhs.ox.ac.uk/features/ephotos/ephot1.htm#photo>, consultado enero 2009.

Talbot proviene de una tradición inglesa de la que algunos historiadores se han hecho eco.<sup>156</sup> En el estudio de la reflexión de cristales y de los fenómenos físicos de la luz y químicos de la sensibilización lumínica tanto Thomas Young, John Herschel, Williams Crookes experimentaron contemporáneamente, pero fue Thomas Wedgwood quien

<sup>155</sup> En cuanto a la expresión “*the pencil of nature*” se utilizó también en relación al daguerrotipo. En 1839 recién conocido el procedimiento francés se publicó en el *Literary Gazette* un artículo titulado “French Discovery – Pencil of Nature”. En ese mismo número Talbot publicó un artículo sobre sus propios experimentos por lo que seguramente leyó sobre el daguerrotipo. Además de la relación de amistad que tenía con el editor William Jerdan propició no sólo el intercambio de información sino también la difusión de los procedimientos de Talbot.

<sup>156</sup> Talbot en la presentación del 31 de enero de 1839, menciona la influencia de los primeros experimentos de Wedgwood y Humphrey Davy: “[...] He observes, that a prior attempt of this kind is recorded in the Journal of the Royal Institute for 1802; by which it appears that the idea was originally suggested by Mr. Wedgwood, and afterwards experimented on by Sir Humphry Davy. These philosophers found, that their principle, though theoretically true, yet failed in practice, on account of certain difficulties; the two principal or which were: first, that the paper could not be rendered sufficiently sensible to receive any impression whatever from the feeble light of a camera obscura; and secondly, that the pictures which were formed by the solar rays could not be preserve, owing to their still continuing to be acted upon by the light.” H. Fox Talbot, *Proceedings of the Royal Society of London 1837-1843*, op.cit., pp.120-121.

investigó a principios del XIX sobre la acción de las sales de plata en la producción de imágenes.<sup>157</sup> Sin encontrar un fijador adecuado para las imágenes producidas por contacto, Wedgwood define esos primeros intentos como “making delineations of all such objects as are possessed of a texture partly opaque and partly transparent”. Su amigo, el científico Humphrey Davy<sup>158</sup>, publicó sus investigaciones en *Journals of the Royal Institution* en 1802 bajo el título de “An Account of a Methods of Copying Paintings upon Glass, and of Making Profiles, by the Agency of Light upon Nitrate of Silver”.

When the solar rays are passed through a print and thrown upon prepared paper, the unshaded parts are slowly copied; but the lights transmitted by the shaded parts are seldom so definite as to form a distinct resemblance of them by producing different intensities of colour.

The images formed by means of a camera obscura have been found too faint to produce, in any moderate time, an effect upon a the nitrate of silver. To copy these images was the first object of Mr. Wedgwood in his researches on the subject, and for this purpose he first used the nitrate of silver, which was mentioned to him by a friend, as a substance very sensible to the influence of light; but all his numerous experiments as to their primary end proved unsuccessful.<sup>159</sup>

Se refiere el texto a ‘copiar’ puesto que se trataba de imágenes realizadas por contacto y hace hincapié en el interés por lograr reproducir las imágenes provenientes de la cámara oscura. Muchos son los historiadores que han erigido a Wedgwood como el primer fotógrafo, nuevamente en la reyerta entre Francia e Inglaterra sobre la verdadera invención del procedimiento.<sup>160</sup> Sin duda, lo más significativo es la importancia de introducir el papel como sustrato en sus investigaciones.<sup>161</sup> Herschel

---

<sup>157</sup> Las relaciones entre los científicos de la época en Inglaterra eran estrechas, no sólo profesionales sino también familiares. Wedgwood era tío tanto de Charles Darwin como de esposa Emma Wedgwood. Wedgwood fue amigo de Davy, este a su vez de Talbot y de todos ellos John Herschel quien era amigo de la familia Atkins, siendo Anna Atkins la primera en publicar un libro de cianotipias (*infra*, 2.2.2). Sobre Wedgwood, ver John C. D. Brand, *Lines of Light*, Luxembourg, CRC Press, 1995, p.71. Talbot pertenecía a los llamados “Cambridge men of science”, junto con Herschel, Babbage, Whewell, mientras que en Edimburgo contaba con la amistad de David Brewster y Walter Scott; ver Steve Edwards, *op.cit.*, p.34-35.

<sup>158</sup> “Wedgwood obtained an image in a few minutes and knew it was stable to red light. Exposed to day light however, the action that produced the image went on to destroy it. [...] and when Wedgwood gave up the work for health reasons Davy decided to publish the results as they stood.” Brand, *op.cit.*, p.71

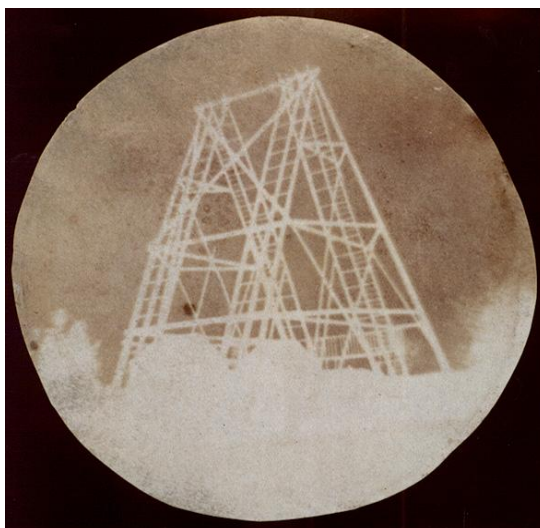
<sup>159</sup> Richard Buckley Litchfield, *Tom Wedgwood. The First Photographer: an account of his life, his discovery and his friendship with Samuel Taylor Coleridge... and an examination of accounts of alleged earlier photographic discoveries*, London, Duckworth and Co., 1903, p.192,

<sup>160</sup> “[...]with remarkable foresight Wedgwood carried his sensitive paper to the camera obscura, thus heralding the great future photography; in his essay anticipating that which was successfully accomplished half a century later. [...] These priceless examples of early photography passed away, and with them the fame of Wedgwood’s discoveries in England. He had traversed the border of what has proved one of the most fruitful fields of modern science, but which was destined to remain fallow for a time.” Gaston Tissandier, tr. John Thomson, *A history and handbook of photography*, London, Sampson Low, 1876, pp.15-16.

<sup>161</sup> Robert Hunt recalca este aspecto: “The use of paper as the material upon which the coating that is to undergo a chemical change by exposure to solar radiations should be spread, claims our earliest attention on several accounts. Wedgwood and Davy employed paper and white leather in their earliest experiments; and Mr. Talbot’s results, obtained also on paper, claim priority, as far as publication is concerned, over any other photographic process.” Hunt, *Photography, Photography. A treatise on the chemical changes produced by solar radiation, and the production of*



descubrió el fijador permanente y perfeccionó las cianotipias. Pero sus estudios sobre la refracción de la luz se extienden desde 1800 con “Memoirs on the Heating Power of the Solar Spectrum”, secundariamente fueron la base para usar la luz ámbar y roja en el cuarto oscuro. Herschel, por ejemplo, es quien introduce la díada positivo-negativo en el lenguaje fotográfico.



John Herschel, *View of the telescope at Slougt*, anotación de Herschel: “Nov. 30/39 Lead paper xxxxx”, photogenic drawing, 9.2 cm diámetro, 1839. Fotografía sobre papel recortado antes de la exposición del telescopio de 40 pies que estaba construyendo Herschel en el jardín de su casa en Slough. Museum of the History of Science, University of Oxford, Inventory no. 21527, <http://emu.mhs.ox.ac.uk/Display.php?irn=5546&QueryPage=>, consultado en enero 2009.

La “magia natural” no sólo fue un término que en siglo XIX se utilizó en relación con la fotografía. David Brewster, inventor del caleidoscopio y del estereoscopio, escribió *Letters on Natural Magic* (1833)<sup>162</sup> siguiendo el *leitmotiv* que desde principios de siglo venía sugiriendo una manera de entender la ciencia. Abandonó cualquier referencia supranatural para abordar desde la ciencia “la magia” de los fenómenos invisibles pero evidentes, constituyendo el hilo conductor en pleno siglo XIX de los estudios ópticos de los tratados de Giambattista Della Porta y Athanasius Kircher. Su contenido es también ecléctico y sorprendente. Escrito en forma epistolar, las cartas dirigidas a su amigo Sir Walter Scott son un compendio de historia de la óptica y estudios de la percepción visual, relacionando desde la memoria hasta la visión de espectros y fantasmas. Justifica bajo el título de *Natural Magic* la reunión de todo tipo de fenómenos producidos por la visión y la luz:

---

*pictures from nature, by the daguerreotype, Calotype, and others photographic processes*, New York, J.J.Griffin, 1851, p.6.

<sup>162</sup> David Brewster, *Letters on Natural Magic*, fifth edition, London, John Murray, 1842.

As it was at your suggestion that I undertook to draw up a popular account of those prodigies of material world which have received the appellation of *Natural Magic*, I have availed myself of the privilege of introducing it under the shelter of your name. [...] The subject of *Natural Magic* is one of great extent as well as of deep interest. In its widest range, it embraces the history of governments and the superstitions of ancient times, -of the means by which they maintained their influence over the human mind,- of the assistance which they derived from the arts and the sciences, and from a knowledge of the powers and phenomena of nature.<sup>163</sup>

De esta manera, Brewster vuelve a hacer un tratado a la usanza de aquellos magníficos volúmenes barrocos, que reunían la alquimia, el esoterismo y la ciencia retomando la tradición y agregando las preocupaciones contemporáneas como fue la espectralidad. Los fenómenos visibles e invisibles de la naturaleza, enigmáticos y siempre sorprendentes. Años después –década de los cincuentas y sesenta - seguiría utilizándose esta retórica para describir el proceso fotográfico desde sus primeros elementos, es decir el estudio de la luz, e inclusive será vigente durante años la polémica sobre su propia denominación. La polémica sobre si se debería denominar el proceso fotografía o heliografía fue suficientemente explotada por los críticos e investigadores de la época al plantear no sólo un problema etimológico sino científico.

En este sentido es preciso introducir la figura de Robert Hunt, intelectual que reúne en su obra las inquietudes de la época. Ilustra también el fluir de la tradición del concepto secular “*natural magic*” que posiciona claramente una línea de pensamiento en las investigaciones sobre los fenómenos naturales a mediados del siglo XIX. Hunt era conocido como parte del ‘calotypes club’ por su gran afición a la fotografía y en sí a los estudios contemporáneos sobre la luz. Destacando algunos de sus razonamientos respecto a la fotografía mencionaremos el caso del popular tratado *The Poetry of Science* (1849). El libro es una recopilación de las últimas investigaciones sobre los fenómenos lumínicos, la poesía se desprende de la revelación de los misterios de la naturaleza. Su posición sobre la denominación del proceso fotográfico muestra el sentido de los cuestionamientos que abría la reflexión sobre el dispositivo.

Photography is the name by which the art of sun-painting will be for ever known. We regard this as unfortunate, conveying as it does a false idea, -the pictures not being light-drawn. Could we adopt the name given by Niepce to the process, the difficulty would be avoided, since Heliography involves no hypothesis, and strictly tells the undeniable truth, that our pictures are sun-

---

<sup>163</sup> Ibid, pp.1-2.

drawn. That pictures can be produced by the rays from artificial sources, presents no objection to this; these rays were still originally derived from the sun.<sup>164</sup>

Desde su punto de vista la fotografía no ha sido 'dibujada' por la luz sino por el sol, de manera que adoptar la nominación de heliografía sería lo más correcto, a pesar de que la imagen se puede producir por medios artificiales. El vocabulario que utiliza para referirse a las imágenes fotográficas continua siendo el propio de 1839: '*the art of sun-painting*', '*light-drawn*', '*sun-drawn*'... Retórica singular que será familiar durante las primeras dos décadas de la fotografía para dejar paso a la concepción de la fotografía como copia. Entender la representación fotográfica como un medio de representación por contacto dejará de ser común para dar paso a entender el medio de representación mimética. Sin embargo, fue mucho antes que se diera por inaugurada en 1839 la carrera por la especificidad del medio fotográfico que la idea de que el sol pinta la naturaleza estaba en el vocabulario de los investigadores. Hunt en el capítulo dedicado a la fotografía se refiere a la luz solar de esta manera:

A sun ray is a magical thing: we connect it in our fancy with the most ethereal of possible creations. Yet in its action on matter produces colour; it separates the particles of solid masses farther from each other and it breaks up some of the strongest forces of chemical affinity. To modern science is entirely due the knowledge we have gained of the marvelous powers of sunbeam, [...]. The silver tablets of the photographic artist receiving fixed impressions of the objects represented in the dark chamber by lens, are far superior as examples of natural magic.<sup>165</sup>

Todavía la naturaleza ejerce de agente y actor de la producción de imágenes fotográficas: "[...] The silver tablets of the photographic artist receiving fixed impressions of the objects represented in the dark chamber by lens, [...]". La placa "recibe" las impresiones de los objetos representados mediante la cámara oscura. A pesar de la insistencia en la metáfora del dibujo, la imagen fotográfica es generada por contacto. Como no podía ser de otro modo, Hunt no podía dejar de escribir un gran tratado sobre la fotografía. Con su saber, sus contactos y reputación realizó un gran libro sobre la historia y técnica fotográfica basado en sus fundamentos físicos y

---

<sup>164</sup> Hunt, *The Poetry of Science, or, Studies of the Physical Phenomena of Nature*, London, Reeve, Benham and Reeve, 1849, p.170. También menciona este punto en *Photography. A treatise on the chemical changes*, op.cit., p.3.

<sup>165</sup> Hunt, *The Poetry of Science*, op.cit., pp.166-167. El apartado sobre fotografía se encuentra en el capítulo VIII, "Actinism-Chemical Radiations" Además de sus contrastadas informaciones explica algunos singulares experimentos como un el caso de un daguerrotipo tomado en la oscuridad mediante la acción de filtros: "Among the many curious instants of natural magic, none are more remarkable than an experiment not long since proposed, by which Daguerreotype pictures may be taken in absolute darkness to the human eye. [...]" Ibid, p.176.

químicos. De su libro *Photography* (1851) rescatamos la continuidad de la analogía demiúrgica del sol como un lápiz y como la paleta los químicos fotosensibles. La palabra “Light” la escribe con mayúsculas.

The sun-beam is our pencil, and certain delicate chemical preparations form our drawing-board. Every beam of light which flows from its solar source is a bundle of rays, having each a very distinct character as to colour and its chemical functions. These rays are easily shown by allowing a pencil of sunlight to fall on one angle of a prism: it is bent out of its path, or refracted, and an elongated image is obtained, presenting the various colours of which Light appears to be constituted.<sup>166</sup>

La figura del intelectual sensible a la estética pero de pensamiento científico la encarnó perfectamente Robert Hunt. Sus numerosos libros y ensayos conjuraron su personal interés por la física y la química, en especial y con determinante énfasis centrándose en la fuerza del sol. Todo aristócrata inglés a mediados del XIX poseía una educación humanista que incluía el conocimiento de lenguas vivas y muertas, nociones de arte, ciencia y filosofía. Así fue educado Fox Talbot y así fue educado Robert Hunt. Tenía entre otros libros la curiosa novela *Phanthea, the Spirit of Nature* (1849) y los textos científicos como *Researches on Light* (1844), fue un intelectual imbuido entre el arte y la ciencia, un verdadero romántico panteísta. Este último libro, primera gran publicación que lo consagró como una autoridad en el estudio de la radiación solar y los procesos de representación y reproducción de la naturaleza. El título completo de la obra ilustrará perfectamente la línea de pensamiento que desarrollaba entonces: *Researches on Light, an examination of all the phenomena connected with the chemical and molecular changes produced by the influences of the solar rays; embracing all the known photographic processes, and new discoveries in the art.*<sup>167</sup> Este primer tratado reúne la fotografía y el estudio de la naturaleza en un mismo volumen. El proceso fotográfico se enmarcaba no sólo como un sistema de representación sino más bien como un dispositivo que evidenciaba algunos fenómenos referentes a la luz. Los procesos fotográficos que menciona en este primer tratado y en los siguientes se centran en los experimentos que mediante lentes, filtros, exposiciones, materiales sensibles y un largo etcétera pueden contribuir al conocimiento científico.

---

<sup>166</sup> Hunt, *Photography. A treatise on the chemical changes*, op.cit., pp.6-7.

<sup>167</sup> Robert Hunt, *Researches on Light*, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.

## 2.2 Ediciones pioneras

Ante la magia natural comienzan a concretarse los objetos. Durante la modernidad y sobre todo en el barroco cobró especial importancia la noción de Libro de la Naturaleza. La percepción de que el mundo podía ser *leído* gracias a la observación y la experiencia y el conocimiento estructurado de manera que también pueda ser *leído* con lógica y sentido motivó la metáfora del Libro de la Naturaleza en oposición al Libro Sagrado.<sup>168</sup> La compilación del saber y su resguardo se concentraban en sus páginas. El hombre desvela y construye, entiende y reelabora, conserva y transmite. Los textos sobre ciencia y fotografía que se han esbozado, la línea conceptual que desde el siglo XVI se extiende hasta ser revalorada en el XIX es puesta a prueba mediante la idea de elaborar un libro hecho por la naturaleza y que en su propia materialidad mostrase su saber. Todos los discursos sobre la “magia natural” hace referencia a la fuerza de la naturaleza y al ingenio del hombre para hacerla evidente. La luz es la imagen por antonomasia de la verdad del conocimiento. El reto de imprimir un libro hecho por la naturaleza no sólo abría nuevas perspectivas en el campo de la edición y las artes gráficas sino que desde la visión de la consecuencia y lógica de la naturaleza se cerraba el círculo. La metáfora desaparecía para ser literalidad.

No había más que volcar el saber que proporcionaba la naturaleza a través de las perturbadoras imágenes en un libro. El libro de la naturaleza se abre nuevamente. La verdadera inflexión para comenzar a tratar el tema de la edición de fotografías es la posibilidad de exponer y fijar una imagen sobre un papel. La calotipia, a pesar de ser una técnica flexible pero que no aseguraba resultados satisfactorios fue el primer procedimiento fotográfico que adoptó el papel y por ende la edición. A raíz de la invención del proceso negativo-positivo sobre papel por William Henry Fox Talbot la evolución de las impresiones sobre papel se sucederá intermitentemente. Como se ha mencionado Fox Talbot denominó *Photogenic Drawings* a las primeras imágenes por contacto sobre papel. Sus primeros experimentos con nitrato plata y papel de algodón sumergido en una solución de agua y sal utilizando como fijador sal común condujo a los negativos por contacto que imperaron en los primeros años de la fotografía.<sup>169</sup> El término ‘*salted paper print*’ se utiliza generalmente para denotar una impresión positiva

---

<sup>168</sup> Sobre la noción de Libro de la Naturaleza ver el interesante libro de Miguel Ángel Puig Samper, *Testigos del mundo*, op.cit., pp.49-54, 217.

<sup>169</sup> Sin embargo, ya se habían obtenido con este procedimiento positivos por contacto, como lo marca Wiveleslie Abney “[...] When such a revered facsimile was placed over similarly-prepared paper and the light allowed to act through it, the result was the formation of a facsimile, only this time not reversed in shades.” En Abney, *A Treatise on Photography*, London, Longmans, Green, and Co., 1878, p.4.

en un 'photogenic drawing paper' por contacto de cualquier tipo de negativo.<sup>170</sup> Las dificultades técnicas para la impresión sobre papel, y, posteriormente la impresión conjunta de tipografía e imagen fotográfica tardaría prácticamente treinta años en lograrse, a pesar de que hasta la década de 1890 las publicaciones periódicas dejan de editar grabados basados en fotografías al incorporar la técnica gráfica del fotograbado<sup>171</sup>. La experimentación sobre el fotograbado inició en 1855 precisamente con Fox Talbot y sus "photoglyphic engraving", mientras en Francia ese mismo año, Niépce de Sant Victor perfeccionaba el método de la "gravure héliographique" obtenido directamente en el cuarto oscuro.<sup>172</sup>

Las primeras ediciones de libros de fotografías fueron objetos artesanales de edición limitada en los que cada ejemplar llevaba las fotografías pegadas a mano y muchas veces también lo era la tipografía. Aunado a la laboriosidad que implicaba la realización de copias fotográficas es entendible que no fuesen proyectos de masas y por ello fueron sumamente apreciados por la sociedad de su tiempo. De hecho, estos primeros libros estarán a medio camino entre la recopilación de fotografías y el concepto de libro fotográfico, más propiamente dicho estarán más cerca del concepto del álbum como se adaptará más tarde el término a las ediciones de fotografías.<sup>173</sup> Sin embargo, algunas de estas publicaciones pioneras son libros en toda la extensión de la palabra, y, sobre todo el caso del verdadero pilar de la edición de libros de fotografía y sobre fotografía: *The Pencil of Nature* (1844-1846). Libros de este tipo en los que se integra fotografía y texto en relación recíproca y equilibrada en el sentido eckfrástico realmente se verán hasta ya entrada la década de los setenta, con por ejemplo los libros de viaje de John Thomson.

---

<sup>170</sup> Sobre los procedimientos de Talbot, Mike Ware hace un compendio técnico resaltando la nomenclatura de la época y actualizándola, además de incorporar explicaciones claras y concisas sobre el contexto y circunstancias de los experimentos. Mike Ware, *Mechanisms of Image Deterioration in Early Photographs*, op.cit., pp.29-36; ver especialmente "Talbot's procedures".

<sup>171</sup> Inventado por Fox Talbot en 1855, no fue perfeccionado y comercializado hasta 1880 por Karl Klic. El fotograbado es más un proceso de fotomecánico que un proceso de impresión fotográfico, ya que se basa en el traspaso de una imagen en una placa de cobre que después es sometida a la acción de ácidos que logran los bajos relieves correspondientes a las sombras. Talbot llamó al proceso "photoglyphic engraving". J.M.Herman Hammann escribió un texto en 1857 explica los avances de impresión de las primeras décadas de la fotografía y los inserta en la historia de las artes gráficas: Hammann, *Des arts graphiques. Destinés a multiplier par l'impression considérés sous le double point de vue historique et pratique*, Genève, Joel Cherbulez, 1857.

<sup>172</sup> Niépce de Sant Victor, "Mémoire sur la gravure héliographique obtenu directement dans la chambre noire et sur quelques expériences scientifiques" en *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, Paris, Bachelier, 1855, pp.549-553. "[...] j'ai l'honneur de présenter aujourd'hui à l'Académie des épreuves tirées d'une planche d'acier dont le dessin héliographique a été obtenu directement dans la chambre noire, sans aucune retouche, car c'est moi-même qui ai fait toutes les opérations, et je ne suis pas graveur." Ibid., p.549.

<sup>173</sup> El libro fotográfico sugiere la cohabitabilidad con el texto, mientras que la reunión de fotografías se denomina portafolio. Los álbumes en el siglo XIX muchas veces no eran editados de la manera como lo era un libro. Solían las fotografías estar acompañadas de textos impresos independientemente reunidos ambos en un solo volumen. Inclusive la impresión de fotografía y tipografía se realizaba en distintas empresas. Ver notas 247, 316.

Por lo tanto, proponemos adentrarnos en el camino recorrido de la impresión de fotografías sobre papel y su edición en libros. Inevitablemente nos conducirá esta pequeña introducción a los primeros años de la calotipia.

### 2.2.1 Le Premier Livre Imprimé par le Soleil, 1840

En 1840 un geólogo y químico publicó un libro totalmente de imágenes por contacto, Levett Landon Boscawen Ibbetson<sup>174</sup> experimentó con las posibilidades cromáticas de una técnica independiente pero similar a los *photogenic drawings* de Talbot, resultando *Le Premier Livre Imprimé par le Soleil* (1840). Su relación con Fox Talbot se constata en la correspondencia que mantuvieron durante 1842.<sup>175</sup> Expuso y mostró su obra junto al científico inglés en varias exhibiciones de calotipos, producto de sus investigaciones y experimentos a principios de 1840. Ibbetson no sólo era un amateur interesado en el nuevo procedimiento, el intercambio de información con Talbot se debe a que se valió del aprendizaje de la técnica procedente de uno de los anónimos fundadores de la fotografía, el Profesor Gerber. Ibbetson frecuentó a Gerber durante una estancia en Ginebra en 1839.<sup>176</sup> Al regresar a Londres experimentó con la posibilidad de reproducción de las primeras imágenes, inicialmente con el daguerrotipo y después con los *photogenic drawings* y calotipos logró un método similar a la litografía. De esos intentos de reproducción por contacto sin negativos quedan algunos comentarios como los recogidos en las actas de la Geological Society en 1841.

---

<sup>174</sup> De la muerte y los últimos años de vida de Ibbetson, personaje por demás poco conocido en la historia de la fotografía pero documentado en la historia de la ciencia anglosajona, introducimos esta pequeña nota obituario de la Geological Society del año 1870: "Captain L. L. Boscawen Ibbetson died on the 8th of September, 1869, at Biebrich, in Prussia, where he had resided for several years. [...] For many years Capt. Ibbetson devoted much of his attention to the preparation of models of various interesting sections of country, and to the application of the electrotype process to the coating of perishable natural-history specimens with metal, in order to preserve accurate representations of them. Capt. Ibbetson presented his valuable collection of fossils to the Museum of Practical Geology many years before his death." "Obituary L. L. Boscawen Ibbetson. Address of the President of the Geological Society", *Scientifics Memoirs*, III, February 1870 en *The Huxley File* Created by Charles Bliderman and Davi Joyce, Clark University, <http://aleph0.clarku.edu/Huxley/SM3/GeoAd70.html>, consultado en enero 2009.

<sup>175</sup> Entre Ibbetson, Fox Talbot, John Ryan Robert Longbottom del Royal Politechnic Institut durante el año de 1842 mantuvieron correspondencia cruzada en la que se deja claro que Ibbetson está experimentando diariamente con la calotipia. Durante el mes de marzo de 1842, el Royal Politechnic Institut está preparando unas conferencias sobre la técnica, con el apoyo de Talbot y de otros interesados. En la carta fechada en marzo 18 de 1842, Longbottom escribe lo siguiente a Fox Talbot: "We shall not be closed more than a week, & hope by that time to have Dr. Ryan back again from the Country when arrangements will be made for commencing the Lectures on the Calotype— Capt Ibbetson is going on with the experiments daily —" *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, Project Director: Professor Larry Schaaf, [www.foxtalbot.dmu.ac.uk](http://www.foxtalbot.dmu.ac.uk), consultado enero 2009.

<sup>176</sup> Helmut Gernsheim afirma que Ibbetson aprendió la técnica por contacto del Profesor Gerber durante una estancia en Ginebra en 1839. "An Album of contact copies of ferns, grasses and flowers which were made by the independently invented process of Friedrich Gerber of Berne published in January 1839, when Ibbetson was residing in Geneva." Gernsheim, *Incunabula of British Photographic Literature, 1839-75, and Books British books illustrated with originals photographs*, London, Scholar Press, 1984, p.15.

The advantages of photography were recognised in 1841. Then Buckland in his address observed that a valuable application has been made by Captain Ibbetson of a Photogenic process for rapidly producing perfect drawings of fossil shells on metallic plates, from which, when fixed by the engraver's tool, lithographic transfers may be rapidly multiplied to an almost indefinite extent. This process promises to be applicable to organic remains of every kind and consequently of a great utility in Palaeontology. From a beautiful fossil starfish I sent by one day's mail to Captain Ibbetson, in London, I received, by the next mail, a parcel of most exact impressions, taken process above mentioned.<sup>177</sup>

De Ibbetson constan tres exposiciones en Inglaterra, la primera en 1841 exhibió en la Royal Polytechnic Institute of London una serie de *photogenic drawings*<sup>178</sup> y la segunda en la Royal Society exhibió *Le Premier Livre Imprimé par le Soleil* en la exposición consignada en *A Catalogue of an Exhibition of Recent Specimens of Photography* en 1852. En el almanaque *The Year Book of Facts in Science and Art* correspondiente a 1852 es reseñada una exposición de fotografías de la Society of Arts of London<sup>179</sup>, en la que se reunieron obras de los más importantes representantes del momento, entre los que se encuentran Fox Talbot, Maxime du Camp, Hugh Owen, Roger Fenton y donde encontramos la obra de Ibbetson: *Le Premier Livre Imprimé par le Soleil*.

First in order of date was a curious collection of Photographs from ferns, grasses, and flowers, contributed by Capt. Ibbotson [sic], and entitled 'Le premier livre imprimé par le Soleil' \_L.L.: Boscawen Ibbotson [sic], Esq., 1840. The title is borne out by the fact, that the title-page itself, as well as the preface, is sunprinted. –Mr. Fox Talbot exhibited a very interesting book containing specimens of his productions from 1841 to 1846 inclusive. In this there are specimens of the application of the art to objects of almost every class; and although many of them are imperfect, there are some which may be compared without disadvantage with the best of recent specimens. Capt. Ibbotson, in his Preface, refers to the experiments of Prof. Gerber of Berne – who, it is said, had for many years been endeavouring in vain to find some mode of rendering permanent the picture which it was known to chemist that the sun was capable of producing. Mister Fox Talbot first communication to the Royal Society on the subject was in 1839.<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> *Proc. Geological Society*, III, p.476; citado en Horace B. Woodward and Claude C. Albritton Jr., *The History of the Geological Society of London*, G. S., 1907, reprint Arno Press, 1978.

<sup>178</sup> *Photographic Exhibitions in Britain 1839-1865*, record from Victorian Exhibitions Catalogues Created by Robert Taylor, Montfort University of Leicester, National Gallery of Canada, www.peib.dmu.ac.uk, consultado en enero 2009.

<sup>179</sup> *Ibid*, el catálogo da el número 777 a la obra de Ibbetson, el proceso se marca como "paper". Son casi ochocientos registros, lo cual demuestra lo copiosa que era la producción fotográfica durante los inicios de los cincuentas. La exposición estuvo abierta del 22 de diciembre de 1852 al 29 de enero de 1853.

<sup>180</sup> John Timbs, *The Year Book of Facts in Science and Art: Exhibiting the most important discoveries & improvements of the past year; in mechanics and the useful arts; natural philosophy; electricity; Chemistry; zoology and botany; geology and geography; meteorology and astronomy*, London, David Bogue, Fleet Street, 1853, p.190.



Del libro de Ibbetson hay poca información e inclusive no se ha localizado para la presente investigación ningún ejemplar, se ha obtenido información de algunas historias de la fotografía, correspondencia y publicaciones de la época, por ello la reseña de la exposición contribuye a generar una idea de lo que fue esa sencilla publicación. Describe escuetamente algunos detalles del libro como que la portada y el prefacio eran impresiones por contacto “[...] The title is borne out by the fact, that the title-page itself, as well as the preface, is sunprinted. [...]” Los calotipos eran de motivos vegetales. Se utiliza el término “[...] a curious collection of Photographs [...]”, un genérico que en la década de los cincuentas equivale a cualquier proceso fotográfico. Se refiere el periodista a que Ibbetson hace mención al Profesor Gerber de Berna como un científico que llevaba muchos años desarrollando un proceso análogo y añade el año en que Talbot presentó los *photogenic drawings* en la Royal Society. Asunto no inusual, ya que las querellas, patentes y reconocimientos sobre el descubrimiento del medio fotográfico fueron un debate constante durante décadas.<sup>181</sup>

De manera más tangencial, otra de las publicaciones que pasaron en su momento desapercibidas fue la edición de fotograbados a partir de una placa daguerrotipia. Ya que el daguerrotipo es una placa de metal, con la técnica del grabado –acción de ácidos sobre el metal- se consiguió un primer intento de reproducción de una imagen de la cámara oscura. *Phototyp nach der Erfindung des Professor Berres in Wien* (1840) fue una publicación de cinco impresiones a partir de daguerrotipos pegadas sobre papel acompañadas de pequeños textos.<sup>182</sup> Christian Joseph von Berres era profesor de anatomía en la Universidad de Viena, su técnica de fotograbado la llamó *phototyp* y no podía reproducirse más de 200 copias de cada placa. Las cinco imágenes que conforman su libro son reproducciones de esculturas y tres vistas de Viena. No se puede considerar un libro porque tampoco fue concebido así. La reunión de las imágenes era la demostración de una técnica de reproducción. A pesar de su temprana aplicación técnica, no tuvo una recepción satisfactoria. Las imágenes no

---

<sup>181</sup> Geoffrey Batchen tratando la contemporaneidad y simultaneidad de la obtención del proceso fotográfico en Europa, ya sea sobre papel o metal, y, la gran cantidad de investigadores anónimos para la gran historia de la fotografía que de una u otra manera lograron resultados al margen de Daguerre y Talbot, destaca que el Profesor Gerber de Berna. En su *Handbuch der Allgemeinen Anatomie* (1840) ilustrado con litografías se refiere a la pobre definición de las imágenes obtenidas en 1836 imposibilitando su edición y cita: “[...] by means of which images of microscopic objects were drawn by the delicate hand of Nature herself in the solar microscope. However, this art is not suitable for a popular work.” En seguida Batchen introduce la referencia al prefacio de Ibbetson, citando a Gernsheim. Batchen, *Burning with Desire*, *op.cit.*, p.47.

<sup>182</sup> *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, ed. John Hannavy, London, CRC Press, 2008, p.1118. Hay versiones encontradas sobre si la edición era de las impresiones grabadas a partir de la placa daguerrotipia, si estaban pegadas sobre papel o si sólo eran agregadas a la publicación. Anthony Hamber en su artículo sobre los primeros libros de arte con fotografías, escribe “[...] Phototyp, which contains a short text and five photomechanical illustrations, had an estimated print run of around 200 copies. [...] These images were separately printed and were not inserted into text pages.” Anthony Hamber, “Photography in nineteenth-century art publications”, en *The rise of image: essays on the history of illustrated art book*, ed. Rodney Palmer and Thomas Fragenberg, Hants, Ashgate Press, 2003, pp.216.

eran tan nítidas ni contrastadas como el propio daguerrotipo. Hacemos aquí mención por ser una publicación de 1840<sup>183</sup>, y sin duda da cuenta de la rapidez con la que se experimentaba en toda Europa sobre los procedimientos fotográficos.

### 2.2.2 Photographs of British Algae. Cyanotype Impressions, 1843

El proyecto llevado a cabo por Anna Atkins<sup>184</sup> duró años. Fue todo un proyecto editorial titánico que le llevó 10 años de su vida para terminar un tiraje de más 5 000 cianotipos reunidos en ocho volúmenes. Atkins autoeditó el primer volumen de un estudio científico con imágenes por contacto y en negativo, titulado *Photographs of British Algae. Cyanotype Impressions* (1843-1853).<sup>185</sup> La paciencia y regularidad del trabajo son sorprendentes tanto para reunir el material para las cianotipos como para la edición misma. Entre 1843 y 1853 editó ocho volúmenes de cianotipos, llamados entonces también '*shadowgraphs*'. De la edición se conservan en la actualidad trece ejemplares ignorando el número que de los publicados originalmente. Los que se conservan son los que fueron regalados a la comunidad científica que rodeaba la vida de Atkins. Talbot, Herschel y Humphrey Davy frecuentaban su casa gracias a la amistad que tenían con su padre.<sup>186</sup> Algunos ejemplares de *Photographs of British Algae* contienen variantes ya que con los años llegó a substituir algunas muestras de algas por otras más convenientes. La intención de Atkins era de realizar un compendio de algas británicas que acompañara la edición no ilustrada de *Manual of British Algae* (1841) de William Harvey.

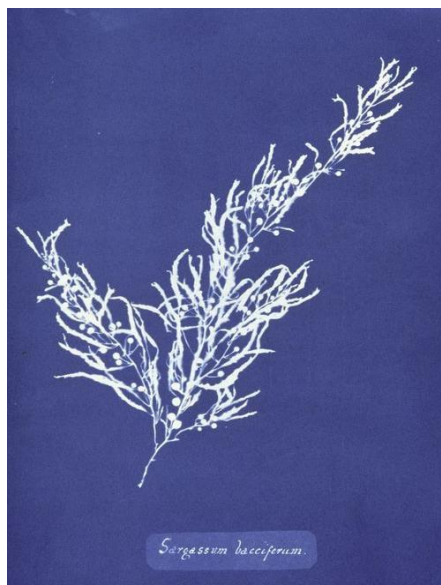
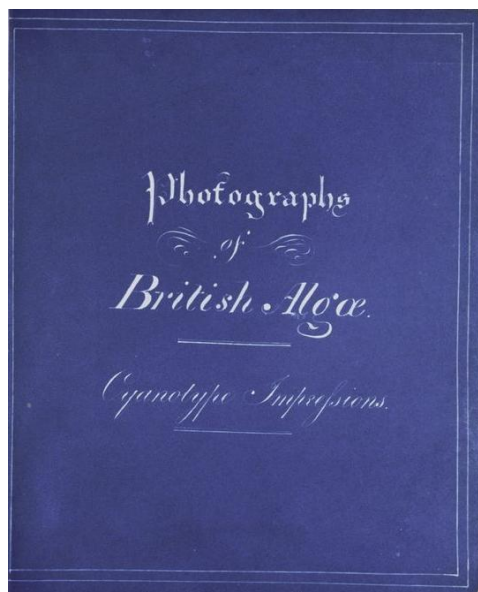
---

<sup>183</sup> Berres presentó la técnica del Phototyp en la Imperial Society of Physicians de Viena el 30 abril de 1840, en su lectura incluyó una impresión de una joven con una mariposa. Anthony Hamber, *ibid*, pp.216-217.

<sup>184</sup> Atkins fue la hija única del químico John George Atkins y de hecho es a quien le dedica su libro de cianotipos. Frecuentó desde la infancia los círculos intelectuales de Inglaterra, incluyendo a Fox Talbot y Herschel. Colaboró con su padre en diversos proyectos, uno de ellos la traducción de *Genera of Shells* de Lamarck realizando ella las ilustraciones. Cfr. Larry Schaaf and Hans Kraus, *Sun Gardens: Victorian Photograms by Anna Atkins*, New York, Aperture, 1985, acompañado de la impresión facsimilar del primer volumen de *British Algae*. Además ver el imprescindible Mike Ware, *Cyanotype: The History, Science and Art of Photographic Printing in Prussian Blue*, London, Science Museum and National Museum of Photography, Film and Television, 1999. Ware se refiere a Atkins como: "[...] a most important, previously uncelebrated, woman in the history of early photographic endeavour. [...]" Ware, *Cyanotype*, *op.cit.*, p.81.

<sup>185</sup> Anna Atkins, *Photographs of British Algae. Cyanotype Impressions*. London, vols. VIII, s.e., 1843 -1853. Digitalizado en su totalidad por la New York Public Library, **la edición contiene 231 cianotipos y dos manuscritos**. NYPL Digital Gallery, [http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgtitle\\_tree.cfm?level=1&title\\_id=100174](http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgtitle_tree.cfm?level=1&title_id=100174), consultado en enero 2009.

<sup>186</sup> El ejemplar que posee la New York Public Library fue comprado en subasta en 1985 a los descendientes de sir John Herschel, lo conservaban desde que Atkins lo entregó a su mentor y amigo.



Anna Atkins, *Photographs of British Algae. Cyanotype Impressions*, 1843-1853, New York Public Library Collection. Portada, vol. I, cianotipo manuscrito, ID 419632, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?419632>, "Sargassum bacciferum", vol. I, plancha 4, cianotipo y manuscrito, ID, 419693, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?419693>, consultado enero 2009.

La técnica de la cianotipia fue muy popular ya que es muy sencilla de preparar y manipular. Inventada en 1840 por John Herschel<sup>187</sup> el resultado son papeles coloreados en azul que por contacto producen una imagen en negativo.<sup>188</sup> Pero, no por ser relativamente sencilla la técnica, la producción de la edición requirió de 5,000 cianotipos realizados manualmente. Uno a uno. Cada muestra de alga fue sometida al proceso por contacto por lo menos quince veces.<sup>189</sup> Además de cantidades ingentes de químicos. El padre de Atkins, al jubilarse del British Museum, mandó construir varias baterías galvanizadoras para realizar experimentos electromecánicos, con los que pudo preparar suficiente ferricianuro de potasio para producir las imágenes.<sup>190</sup> La descripción taxonómica de las algas de Inglaterra y sus formas transparentes, casi aéreas son acompañadas de textos manuscritos en los que se anota el nombre científico y vulgar. Además, son también manuscritos el título del libro, la dedicatoria, el índice y una nota introductoria firmada por A. A., portadas y cubiertas son también cianotipos. En la introducción explica las motivaciones por tan compleja empresa.

<sup>187</sup> Sobre Herschel y sus experimentos fotográficos ver John Werge, *The Evolution of Photography*, London, Piper, Carter and Werge, 1890, p.6; reeditado por Arno Press, 1973.

<sup>188</sup> La técnica tuvo un eco importante, pero se consideraba también que ante el daguerrotipo o la calotipia dejaba mucho que desear respecto a su resultado en negativo. Hippolite Bayard experimentó durante los años cuarentas con la cianotipia alejándose de lo realizado por Talbot y Atkins, quienes se abocaron más al rasgo científicista de su uso. Bayard entre 1843 y 1846 produjo cianotipias con múltiples objetos, logrando algunas imágenes sorprendentes y perturbadoras, claro antecedente de la furia con que los surrealistas retomaron la técnica después genéricamente denominada fotograma.

<sup>189</sup> Batchen, *Each Wild Idea: Writing, photography, history*, Cambridge, The MIT Press, 2002, p.158.

<sup>190</sup> Ware, *op.cit.*, p.82.

The difficult of making accurate drawings of objects as minute as many of the Algae and Confervae, has introduced me to avail myself of Sir John Herschel's beautiful process of Cyanotype, to obtain impressions of the plants themselves, which I have much pleasure in offering to my botanical friends.<sup>191</sup>

No hay que dejar escapar la expresión que utiliza Atkins para referirse al proceso: “[...] to obtain impressions of the plants themselves [...]” El carácter indexical es mucho más evidente en la técnica de la cianotipia o en cualquier procedimiento por contacto ya que el objeto fotografiado está físicamente en contacto con el papel emulsionado. Es el trazo del objeto el que aparece en el papel, su corporeidad se traduce en luz gracias al efecto de su impresión en negativo.<sup>192</sup> Los volúmenes artesanales y únicos de Atkins constituyen el primer libro editado como tal con fotografías pero aún más son totalmente fotografías, verdaderamente un libro fotográfico si se enfatiza que cada página es un cianotipo. Sin embargo, como se verá, la primera publicación comercial con fotografías estuvo a cargo de Fox Talbot.<sup>193</sup> La técnica fue solo popular durante la década de los cuarenta, ninguna sociedad fotográfica o científica tenía entre sus colecciones cianotipos ya que además con el tiempo su uso derivó en la arquitectura e ingeniería en la reproducción de planos.<sup>194</sup> Anna Atkins distribuyó la edición entre amigos e instituciones. Robert Hunt escribió sobre la técnica y sobre los volúmenes de Atkins en 1848:

[...] We have seen specimens of the British Algae executed by a lady, by the Cyanotype process, that are remarkable for the extreme fidelity which even the most attenuated tendrils of the marine plants are copied.<sup>195</sup>

Talbot sabía de las investigaciones de Atkins y de su proyecto. La amistad con familia además de ser el íntimo amigo del esposo de Atkins facilitaba el intercambio de información.<sup>196</sup> Se refirió en 1864 en un artículo de prensa a la técnica e indirectamente a la obra de la bióloga:

---

<sup>191</sup> Atkins, *op.cit.*, s.p.

<sup>192</sup> Geoffrey Batchen menciona este aspecto y lo relaciona con el testimonio de Talbot sobre indeterminación ante el original y la copia del lazo, experiencia consignada en “Some accout on Photographic Dreawing”; ver nota 142 y 151. Batchen, *Each Wild Idea, op.cit.*, p.160.

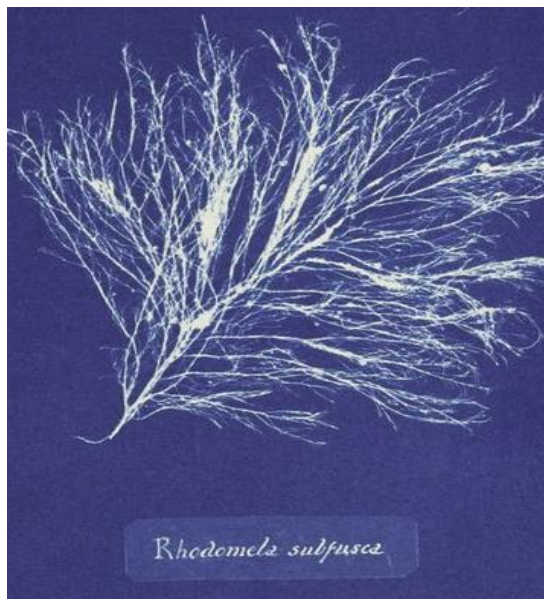
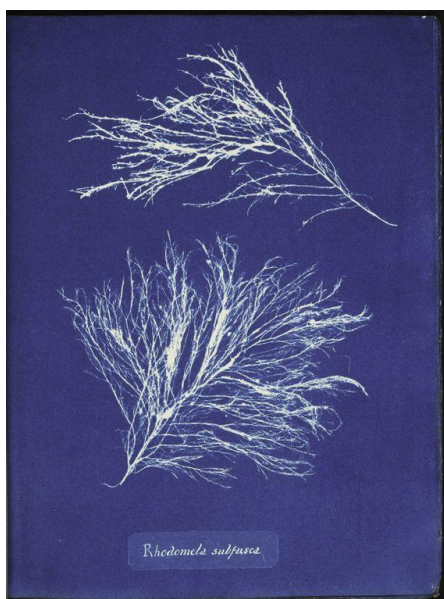
<sup>193</sup> “The status of The Pencil of Nature as the world's first photographically illustrated book is actually open to challenge; Anna Atkins had already published her British Algae [...]” Heinz Henisch and Bridget A. Henisch, *The photographic experience, 1839-1814: Images and Attitudes*, Pennsylvania, Pennsylvania State Press University, 1994, p.317.

<sup>194</sup> Sobre la técnicas, características, antecedentes y usos durante el siglo XIX; ver Ware, *op. cit.* caps. 2, 5, Appendix I.

<sup>195</sup> Hunt, “On the application of science to the fine and useful arts. Photography”, *Art-Union Monthly Journal*, August 1848, pp.237-8, citado por Ware, *op. cit.*, p.83.

<sup>196</sup> Ver nota 157.

Moreover, we know that some photographic processes are permanent; for instance, the cyanotype of Sir J. Herschel, by which process a lady, some years ago, photographed the entire series of British sea-weeds, and most kindly and liberally distributed the copies to persons interested in botany and photography.<sup>197</sup>



Anna Atkins, "Rhodomela Subfusca", vol. VII, plancha 3, ID419665, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?419665>, consultado en enero 2009.

Efectivamente, como enfatiza Talbot, los cianotipos realizados por Atkins perduran hasta nuestros días. Sobre la edición, se presentan algunas dudas. A pesar de que se ha llegado a la conclusión de que la edición constó de trece ejemplares no es en absoluto seguro, así mismo se presentan variantes en el número de placas de cada ejemplar. Larry Shaaf ha identificado doce ejemplares en distintos grados de conservación. Uno de estos ejemplares llegó a manos del coleccionista William Lang, quien en 1888 realizó varios artículos sobre la obra de Atkins, ya por entonces olvidada. Lang fue uno de esos obsesionados por los objetos, que al tener varias referencias sobre la edición de un libro de cianotipos realizados por una mujer se imbuyó hasta encontrar los volúmenes y contribuyó con ello la investigación de la obra de Atkins al poseer también artículos y reseñas de la época. Él adquirió los volúmenes que pertenecieron a Robert Hunt, sin embargo esta copia está desaparecida desde

<sup>197</sup> Talbot, "On photography without the use of silver", *British Journal of Photography*, December 1864, pp.495-6, citado por Ware, *op. cit.*, p.83.

que se subastó su biblioteca en 1910. Siguiendo la pista de los ejemplares la copia que perteneció a Herschel fue comprada en Estados Unidos por la New York Public Library en 1985 por 48,400 libras. Actualmente siete de ellos están en instituciones británicas. El último de los ejemplares que apareció en una subasta fue uno encontrado en excelente estado en la biblioteca del Eton College Natural History Museum y vendido por 133,500 libras al Tel Aviv Museum.<sup>198</sup> Atkins realizó algunos proyectos más. Terminó también junto a Anne Dixon un libro de menores dimensiones titulado *Cyanotypes of British and Foreign Ferns* (1853), ahora en la colección del Getty Museum. Un año, realizó un álbum titulado *Cyanotypes of British and Foreign Flowering Plants and Ferns* (1854), dedicado a Anne Dixon, su amiga y colaboradora en la edición de *British Algae* y en toda su aventura fotográfica. Este último compendio de fotogramas fue destruido en 1981, en la misma sala de subastas por sus compradores.<sup>199</sup>

### 2.2.3 The Pencil of Nature, 1844

Del griego *kalos*, bello, proviene el nombre dado por Fox Talbot al procedimiento negativo-positivo sobre papel. Con el calotipo se logró la posibilidad de reproducción, por ende las ventajas económicas e industriales de la impresión en papel. También conocidos como *Talbotypes*, el calotipo tenía menos posibilidades de deteriorarse con el tiempo, la imprecisión de sus contornos aunado a las tonalidades sepias y grises tuvieron especial repercusión en la producción comercial.<sup>200</sup> Mucho antes de publicar su primer libro, Talbot ya había leído varios reportes de sus investigaciones todos estos publicados por la Royal Society. De sus experimentos sobre papel en 1839 ya se mencionaban como antecedentes los '*photogenic drawings*' de 1834<sup>201</sup> y se especificaba con qué tipo de papel de había que trabajar:

In order to make what may be called ordinary Photogenic paper the author selects, in the first place, paper of a good firma quality and smooth surface; and thinks that none answers better than superfine writing paper. He dips it into a

---

<sup>198</sup> Ware, *op.cit.*, p.83.

<sup>199</sup> "This unique and beautiful work survived until 1981 when, immediately following its sale at auction, it was broken by dealers in an action of collaborative philistinism." *Ibid.*, p.84.

<sup>200</sup> Una guía sencilla del proceso y construcción de calotipos, adaptada a la terminología contemporánea es Alan Green, *Primitive Photography: A Guide to Making Cameras, Lenses and Calotypes*, Cambridge, Focal Press, 2001.

<sup>201</sup> "The fixation of the pictures in this way, with proper management, is very beautiful and lasting. The specimen of lace which Mr. Talbot exhibited to the Society and which was made five years ago was preserve in this manner." February 21, 1839, "An Account of the Processes employed in Photogenic Drawing" by H. Fox Talbot, *Proceedings of the Royal Society of London 1837-1843*, *op.cit.*, p.126.

weak solution of common salt, and wipes it dry, by which the salt is uniformly distributed throughout its substance. [...] This paper, if properly made, is very useful for all ordinary photogenic proposes. For example, nothing can be more perfect than the images it gives of leaves and flowers, especially with a summer sun. The light passing through the leaves delineates every ramification of their nerves. [...] <sup>202</sup>

En este sentido, Inglaterra fue pionera en la impresión sobre papel<sup>203</sup>. El primer libro con fotografías publicado con una intencionalidad comercial fue precisamente de William Henry Fox Talbot. *The Pencil of Nature* (1844)<sup>204</sup> fue realmente la única edición fotográfica con las características que de un libro de la década de los cuarenta. Originalmente dividido en seis partes y en entregas de seis fascículos entre los años de 1844-1846, cada fascículo contenía 24 calotipos y un texto sobre el tema u objeto fotografiado. Este pequeño texto sobre la toma y las repercusiones en los diversos ámbitos de la sociedad es en la mayoría de los casos desconcertante, si bien se refiere a aspectos técnicos, estéticos y científicos, muchos de ellos abordan temas que de una u otra manera rodeaban las conversaciones sobre la trascendencia del proceso fotográfico. Incluye también dos textos sobre la técnica y sus antecedentes como prefacio: “Introductory remarks” y “Brief historical sketch of the invention of the new art”.



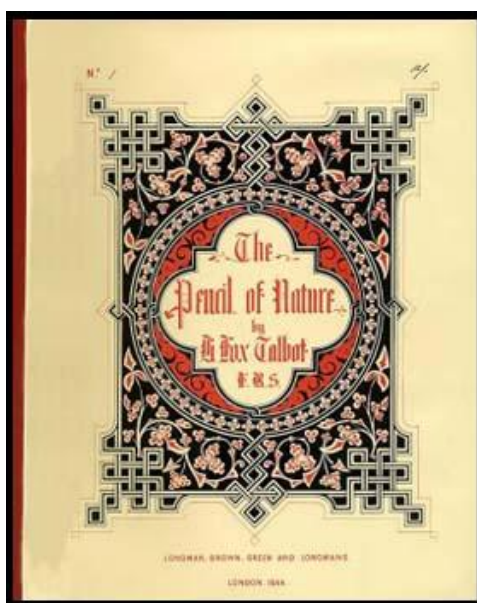
William Henry Fox Talbot, “Mousetrap”, cámara, c1935. National Media Museum UK, [http://www.nationalmediamuseum.org.uk/Collections/Collection\\_Detail.asp?ItemID=43&SectionID=2&index=17](http://www.nationalmediamuseum.org.uk/Collections/Collection_Detail.asp?ItemID=43&SectionID=2&index=17), consultado en enero 2009.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.125.

<sup>203</sup> Si bien Bayard fue el primero que realizó un positivo directo sobre papel, la verdadera evolución de la impresión sobre papel se desarrolló en Inglaterra.

<sup>204</sup> William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London, Longman, Brown, Green & Longmans, 1844 (1844-1846). En la primera página puede leerse la cita de Virgilio: “It is a joyous thing to be the first to cross a mountain”. Traducido al castellano por fascículos en la *Gaceta Literaria* de Madrid en 1856. El ejemplar de las fotografías que ilustran este capítulo perteneció originalmente a la hija de Talbot, Matilde, se encuentra ahora en la colección del Metropolitan Museum of Art, ID. Collection. 1994.197, [http://www.themetmuseum.com/toah/hd/tlbt/ho\\_1994.197.htm](http://www.themetmuseum.com/toah/hd/tlbt/ho_1994.197.htm), consultado en enero 2009.

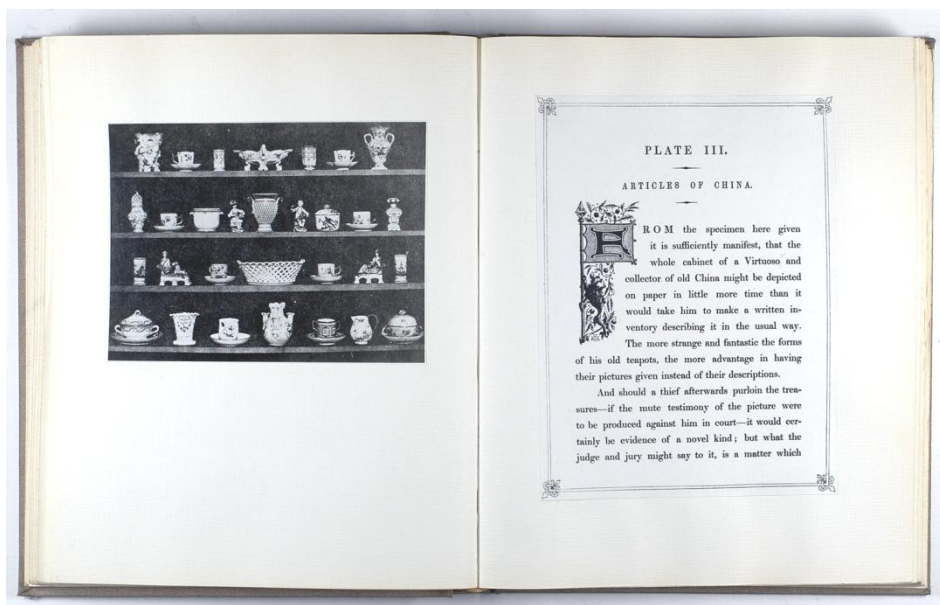
El caso de *The Pencil of Nature* único. Es un libro de fotografía, con fotografías y sobre la fotografía. Los calotipos no son una mera ilustración que describe visualmente lo que el texto indica, tampoco es una serie de fotografías compiladas en las que el texto desempeña una función mínima y secundaria. Cada texto y cada imagen están definidos por un aspecto a tratar dentro del nuevo panorama de la representación, el archivo y la documentación. Es sorprendente que el primer libro de fotografías tratase de la misma técnica fotográfica y los problemas a los que se enfrenta. Talbot al retratar objetos que pueden parecer en un principio anodinos abunda en las paradojas presentes continuamente en la representación fotográfica. Sus imágenes juegan con el cotidiano y la sencillez pero sus textos elevan estos objetos a verdaderas propuestas teóricas que ofrecen posibilidades de discurso inclusive en la actualidad. Posiblemente Talbot no era consciente de lo que desató con esta serie de fotografías y textos, pero sin duda le interesó destacar las posibilidades que el medio ofrecía en todos los ámbitos de la vida. La composición de sus fotografías se acerca a la mirada del científico más que del artista, no sigue ningún precepto estético propio de mediados del XIX sino que prima la óptima imagen de cada objeto<sup>205</sup>.



William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London, 1844- 1846. Portada de todos los fascículos, ejemplar de Metropolitan Museum of Art, ID Collection1994.197, [http://www.themetmuseum.com/toah/hd/tlbt/ho\\_1994.197.htm](http://www.themetmuseum.com/toah/hd/tlbt/ho_1994.197.htm), consultado en enero 2009.

<sup>205</sup> Sin embargo, como Talbot apunta, la tradición de la pintura holandesa le da la clave de legitimación para retratar objetos cotidianos.





William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Fascículo I, Plate III, "Articles of China", 1844. Calotipo pegado sobre papel y tipografía sobre papel recortada y pegada., <http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/3830/full.jpg>, consultado en enero 2009.

Se puede observar la composición del libro con la fotografía en la página izquierda y el texto en la derecha. El texto tipográfico está pegado pulcramente así como la fotografía sobre un papel con marcada textura que en un principio sería inadecuado para cualquier impresión. El título es la numeración de la fotografía y como subtítulo el nombre dado a la misma. Se transcribirá el texto como aparece en la presente imagen para dar una idea aunque parcial, sólida de la intencionalidad y discurso que Talbot eligió para esta primera publicación.

#### Plate III

#### Articles of China

From the specimen here given it is sufficiently manifest, that the whole cabinet of Virtuoso and collector of old China might be depicted on paper in little more time than it would take him to make a written inventory describing it in the usual way. The more strange and fantastic the forms of his old teapots, the more advantage in hang their pictures given instead of their descriptions.

And should a thief afterwards purloin the treasures —if the mute testimony of the picture were to be produced against him in court- it would certainly be evidence of a novel kind; but what the judge and jury might say to it, is a matter which I leave to the speculation of those who possess legal acumen.

The articles represented on this plate are numerous: but, however numerous the objects—however complicated the arrangement—the Camera depicts them all at once. It may be said to make a picture of what ever it sees. The object glass is the eye of the instrument—the sensitive paper may be compared to the *retina*. And the eye should not have too large a *pupil*; this is to say, the glass should be diminished by placing a screen on diaphragm before it, having a small circular hole, through which alone the rays of light may pass. When the eye of the instrument is made to look at the objects through this

contracted aperture, the resulting image is much more sharp and correct. But it takes a longer time to impress itself upon the paper, because in proportion as the aperture is contracted, fewer rays enter the instrument from the surrounding objects, and consequently fewer fall upon each part of the paper.<sup>206</sup>

Talbot trata directamente la cuestión del índice. La prueba que supera a la palabra –el inventario de un coleccionista rápidamente consignado a través de la imagen- la fotografía puede sustituir fácilmente la descripción del objeto. E inclusive, ser el indicio de su existencia. Introduce el uso judicial de la fotografía al aventurar como podría defenderse un ladrón ante la evidencia de la ausencia y existencia del objeto. “[...] if the mute testimony of the picture [...]”. El mudo testimonio de una imagen quizás vale más que mil palabras. Pero sobre todo, aquí se destaca el acercamiento a las nociones de archivo, indicio y testimonio. El concepto de archivo ya desde el discurso inaugural de Arago definió la importancia de la fotografía como un medio eficaz para clasificar, consignar y organizar información, ejemplificado con la ardua labor de elaborar la recopilación de jeroglíficos y su posterior estudio.<sup>207</sup> Sin embargo, es preciso enfatizar en la elaboración del concepto de la imagen fotográfica como evidencia y el testimonio, no de un evento extraordinario sino del simple y llano estado de la cosas. Es decir, la imagen fotográfica más inocua es un indicio abierto a interpretaciones y su mera presencia ya la define como testimonial.<sup>208</sup>

Actualmente sólo se conservan 15 copias completas de la edición original<sup>209</sup> de los 1,016 ejemplares de las seis partes que conformaban la publicación, de los cuales algunos se compilaron en un solo volumen. Sin embargo, no fue un éxito comercial y en cada fascículo las ventas fueron disminuyendo hasta quedar sin editar la séptima parte.

---

<sup>206</sup> Talbot, *The Pencil of Nature*, *op.cit.*, vol. I, plate III, s.p.

<sup>207</sup> Arago, “Le daguerréotype”, *op.cit.*, pp.262-266.

<sup>208</sup> Ver el comentario que hace Alan Sekula a la misma fotografía: “Talbot lays claim to a new legalistic truth, the truth of an indexical rather than textual inventory. [...] Only the photograph could begin to claim the legal status of a visual document of ownership.” Alan Sekula, “The body and the archive”, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ed. Richard Bolton, Massachusetts, The MIT Press, 1993, pp.344.

<sup>209</sup> Algunas fuentes cifran los ejemplares actualmente existentes en cuarenta, como lo hace el Metropolitan Museum of Art.



Talbot, *The Pencil of Nature*. 15.2 x 20.3. Libro en seis partes con 24 impresiones sobre papel salado de negativos sobre papel. Metropolitan Museum of Art, ID. Collection. 1994.197, [http://www.themetmuseum.com/toah/hd/tlbt/ho\\_1994.197.htm](http://www.themetmuseum.com/toah/hd/tlbt/ho_1994.197.htm), consultado en enero 2009.

La empresa editorial promovida por Talbot se estableció en Reading<sup>210</sup> en enero de 1844, con el solo fin de llevar a cabo el proyecto de *The Pencil of Nature*. Al editar aproximadamente 200 ejemplares con 24 calotipos en seis fascículos, la importancia de establecer un sistema de producción era indispensable. Intervinieron relativamente pocas personas destacando el ayudante de Talbot: Nicolaas Henneman, quien finalmente se hizo cargo del proyecto. La producción de ediciones en las que las fotografías eran pegadas a mano se extenderá durante años y será ampliamente imitada. Este aspecto artesanal aunado a la compleja impresión de los negativos da sentido a estas primeras ediciones limitadas de costes excesivos y distribución restringida.<sup>211</sup> En Reading no sólo se imprimieron calotipos sino también a algunas ediciones en grabado y litografía. En el año de 1845, Talbot editó, a pesar de no haber acabado con la edición de *The Pencil of Nature*, un libro sobre sus viajes a Escocia. En casa de su amigo Walter Scott realizó numerosos experimentos con la calotipia. *Sun Pictures of Scotland* (1845) con 23 impresiones calotípicas originales es un primer ejemplar de los álbumes que imperarían hacia finales de la década de los cuarenta y

<sup>210</sup> También llamado 'Reading Establishment', se encontraba en el número 8 de la Russell Terrace, a 40 millas de Londres y 30 millas de Lacock, donde residía Talbot.

<sup>211</sup> En un anuncio en el periódico *The Scotsman*, el 22 de febrero de 1845, se publicita el segundo número *The Pencil of Nature* a un precio de 21 shillings, [http://www.edinphoto.org.uk/1\\_P/1\\_photographers\\_talbot\\_pencil\\_of\\_nature.htm](http://www.edinphoto.org.uk/1_P/1_photographers_talbot_pencil_of_nature.htm). En cambio, el 8 de octubre de 2009, tres fascículos de *The Pencil of Nature* (I, III, IV) fueron subastados en Christie's New York por \$30,000, Lote 532, Venta 2279, [http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=5236713](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5236713), ambos consultados en noviembre 2009. Sobre detalles de los costes de impresión, ver John Hannavy, *Fox Talbot: an illustrated life of William Henry Fox Talbot, 'father of the modern photography', 1800-1877*, 3ª ed., London, Osprey Publishing, 1997 (c1976), pp.18-19.

durante los cincuentas. Su forma de comercialización fue la venta por suscripción, lo cual aseguraba un tiraje determinado de antemano. Los primeros años de la empresa editora en Reading fueron de gran producción, sin embargo, los inconvenientes técnicos fueron muchos al no estar el proceso del calotipo preparado para la reproducción en serie: la estabilidad de los químicos, las condiciones generales del agua, el procedimiento artesanal de exposición, impresión y secado de las copias, sin contar que cada una de las impresiones fue pegada a mano.<sup>212</sup> Larry Schaaf lo resume así:



"The Reading Establishment", 1846, dos impresiones en papel salado de negativos en papel, 18.6 x 22.4 cm cada uno. El estudio de Fox Talbot en Reading en aproximadamente en 1846. De izquierda a derecha: Se observa la habitación tipo invernadero frente a la cual se fotografía un grabado. Las estructuras acristaladas eran comunes en los estudios fotográficos. En el centro, manejando la cámara, Talbot, dispuesto a hacer un retrato. A la izquierda se aprecia el secado de las copias, cada papel dentro un chasis; a la derecha Nicolaas Hanneman fotografiando una escultura. Negativos en National Media Museum Collection UK. Descripción y digitalización de la exposición *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840–1860*, September 25, 2007–December 31, 2007, Metropolitan Museum of Art, [http://www.metmuseum.org/special/impressed/view\\_1.asp?item=1](http://www.metmuseum.org/special/impressed/view_1.asp?item=1), consultado en enero, 2009.

In June 1844, Talbot began selling his serial *Pencil of Nature*, illustrated with original photographic prints and designed to demonstrate the potential of photographic publication. In 1845, Talbot issued by subscription *Sun Pictures of Scotland*, illustrated with 23 original photographic prints. Another 6,000 original prints were supplied to the Art-Union for inclusion in its 1846 volume. This all went tragically wrong. Only when put to the test of mass production was the inherent vice of photographic publishing revealed. Each hand coated sheet of paper was exposed under fickle sunlight, then fixed and washed, often with inadequate or contaminated water supplies. With so many variables, insuring the stability of silver based prints proved impossible. Many of the photographic plates began to fade, often to the derision of the artist who had felt threatened by the new invention. With the death in 1846 of Lady Elisabeth, Talbot lost both a demanding friend and the inspiration for many of these pioneering projects. [...]<sup>213</sup>

<sup>212</sup> Anthony Hamber, "Photography in nineteenth-century art publications", *The rise of image, op.cit.*, pp.217-218.

<sup>213</sup> Larry Shaaf, "Calotype" en Introducción al proyecto *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, [www.foxtalbot.dmu.ac.uk](http://www.foxtalbot.dmu.ac.uk), consultado enero 2009. Ver también Ware, *Mechanisms of Image Deterioration in Early Photographs, op.cit.*, p.19, 32.

Los innumerables problemas lograron que el calotipo en ese momento no fuese rentable. Aún así, su inestabilidad tampoco impidió que se concretasen ambiciosos planes en el campo de la edición. Talbot no sólo produjo fotografías para sus proyectos, en 1846 para la revista mensual *Art Union* realizó 6,000 fotografías para el número de junio. Nuevamente a pesar de su esfuerzo no fue considerado como un proceso rentable para una publicación periódica.<sup>214</sup> En 1848 el cuarto volumen de *Annals of the Artist of Spain*<sup>215</sup> de William Stirling incluyó 66 talbotipos de reproducciones de originales –grabados y litografías- y otros tomados directamente de obras originales, provenientes de la colección de Richard Ford, quien había publicado *A Hand-Book for Travellers in Spain* en 1845. Hanneman escribe a Talbot sobre la solvencia del encargo de Stirling y algunas de complicaciones para ajustarse a los tiempos de entregas, entre ellas la imprevisible climatología.

Reading

5 May 1847

Sir

I have finished the principal order for M<sup>r</sup> Sterling. I intended to finish today but the weather turned out very bad, and although I copied some they are not to my satisfaction being convinced I can do them a great deal better, especially two Oil paintings M<sup>r</sup> Sterling wanted me to do to see how we could do oil painting, as he has a great many to do, please to let me know if the glass house curtains are up, for if so, in case the weather should be bad tomorrow, I think I better bring them up to finish in London, if the weather proofs fine tomorrow I can finish the whole lot, except one wich is 4 feet 6 inch by 2 ft 2 inch and he wants it diminished to 3 inch by 1½, I should very much you to let me know how to do it I think the best way to get it distinct is to take a large one first and then a small one from that, the people are all highly delighted with their Portraits and everybody has seen them wanted theirs done, [...]

Your Obedient Servant

N. Henneman<sup>216</sup>

El primer libro de arte ilustrado con fotografías, *Annals of the Artists of Spain*, requirió de muchas horas de producción y de serias interrupciones, por ello sólo se pudieron imprimir 25 ejemplares del tomo IV de la serie. Es decir, 25 ejemplares con 66 calotipos realizados uno a uno y pegados posteriormente sobre la edición impresa. A pesar de estar en constante contacto con el procedimiento técnico, como demuestra la

<sup>214</sup> *Art Union, Monthly Journal of the Fine Arts and the Arts, Decorative, Ornamental*, vol. VIII, London, Palmer and Clayton, January – December, 1846, entre las fotografías que se reprodujeron están varias de editadas en *The Pencil of Nature*.

<sup>215</sup> William Stirling, *Annals of the Artists of Spain*, vols. IV, London, John Ollivier, 1848.

<sup>216</sup> La carta está transcrita tal cual aparece en el Talbot *Correspondence Project*, con el fin de respetar la sintaxis e intencionalidad de la escritura propia de una nota de trabajo; así mismo la carta proviene del National Media Museum, en [www.foxtalbot.dmu.ac.uk](http://www.foxtalbot.dmu.ac.uk), referencia 5936, collection number 1937-4950, consultado enero 2009.

nota mencionada anteriormente, Talbot fue dejando la editora en manos de Hanneman y su socio Thomas Augustine Malone. Hasta que en 1848 lega la totalidad de los negativos a su antiguo colaborador y ayudante, no sin dejar claro el valor de los *copyrights* y el pago de las licencias de sus patentes. Pero esta no es la senda que seguiremos. Es amplia interesante la historia de las primeras impresiones e imprentas fotográficas, la aventura de Talbot se ve sin desearlo entrelazada con la de Blanquard-Évrard. La terrible guerra en los juzgados de Inglaterra y Francia que dirigió Talbot por el pago de las tasas de las patentes de los procesos fotográficos sobre papel configurará un nuevo modo de entender los derechos de autor y dará paso a la resignación ante la rapidez del desarrollo de los procedimientos y su desafortunada circulación de imágenes. La década de los cincuenta será el período en que la fotografía sobre papel vivirá su propia revolución técnica y social; la masificación de las publicaciones y reducción de los costes contribuirán a cerrar el círculo entre productores, fotografías y consumidores. Sin embargo, no será sencillo hacer fotografía como se verá en el capítulo dedicado al álbum de 1849 de Maxime du Camp. El término *magia natural* será cada vez más y más común a público, la distancia de la sorpresa y perturbación será relativa al resultar el procedimiento familiar tanto a fotógrafos como a espectadores, aunque el dispositivo fotográfico siempre se realiza entre el misterio y la seducción. El camino recorrido desde los libros que buscaban las respuestas a los enigmas de la naturaleza mediante la clave de la luz llega hasta el siglo XIX, hasta los primeros libros de fotografía que desafiaron y confrontaron las nociones de representación, conocimiento y naturaleza. Una objetualidad que pierde sus límites. El Libro de la Naturaleza, construcción y continente de la Naturaleza. Las pequeñas grandes joyas de la edición fotográfica durante la década de los cuarenta sentarán las bases técnicas y comerciales de la edición fotográfica sobre papel, pero sobre todo encarnarán el objeto que simboliza el conocimiento en sí y fuera de sí. *Le premier livre imprimé par le soleil, British Algae, The Pencil of Nature*. La *magia natural* se concretará en el recipiente del conocimiento de la naturaleza y el mundo: la *magia natural* será el libro.

### 3. Paradojas de la representación fotográfica

---

The unnatural, the artificial, even the pathological not only reflect an alienation from nature but reawaken history too as an alarming and yet alluring memory. In this postlapsarian world, which celebrates its obscene superiority to the unwelcome reality of modern society, the poets celebrate their own fiction.

**Hans Belting, *The Invisible Masterpiece*<sup>217</sup>**

La ambigüedad intrínseca en el medio fotográfico conlleva la asimilación inconsciente de poseer un legado del pasado, un documento que restituye el momento vivido para compartirlo nuevamente en el futuro. El presente continuo que se conserva en la fragilidad del papel, es un engaño en el que se participa con la esperanza perenne del que posee la prueba. Pequeño retal del pasado. Por lo tanto, la fotografía es un medio testimonial, que al igual que la escritura tiene como característica la impronta. Incidir en una superficie aquello que no se quiere olvidar, aquello que precisa de una consignación para no perderlo en el olvido. Este ir y venir en el tiempo: un pasado hecho objeto, un presente inmortalizado para ser contemplado en el futuro. Ese acto viajar constantemente al punto de partida inscribe al medio fotográfico en el campo de ontología. Las relaciones que abren al espectador y al creador en términos de verdad, experiencia, memoria y mentira conllevan siempre la duda y la reflexión.

La fotografía es un medio complejo, difícil de definir respecto a su estatuto de representación. Las paradojas suscitadas al proveer una imagen aparentemente análoga a la realidad mediante un procedimiento mecánico y un productor subjetivo remiten inevitablemente a un cuestionamiento radical de las formas de representación visual durante el siglo XIX. E, inclusive en la actualidad, el cuestionamiento sobre la fotografía como sistema de representación está profundamente vivo ante su evolución

---

<sup>217</sup> Hans Belting *The Invisible Masterpiece*, tr. Ellen Atkins, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p.138.

hacia la virtualidad.<sup>218</sup> Tal como cuestiona Georges Didi-Huberman, la imagen – extendiéndolo a la fotográfica - se presenta como un problema de compleja categorización, o bien, se le segrega a la esfera del simulacro o bien a la del documento. Entender la imagen como simulacro la exime de su historicismo y al defenderla como un documento nos alejamos de su fenomenología, de su propia substancia.<sup>219</sup> Primera gran toma de posición para acercarse a la fotografía. Ambas perspectivas entienden que la verdad en el estudio de la imagen es inaprensible, por ello, como remarca Huberman “l’historicisme se fabrique son propre inimaginable”<sup>220</sup>. En efecto, en el caso de la fotografía contamos con una serie concomitantes que son especialmente identificadas con las construcciones de discursos propios de las esferas de la identidad, la memoria y la ausencia, en sí, en un campo fenomenológico; así mismo la especificidad de su estatuto de documento admite una relativa y a veces sobre valorada objetividad, mas es el objeto que llamaríamos el resto, lo único que hay ver sin pestañear. El resto es lo palpable y el indicio de la interpretación. Generalmente es tan poderosa la imagen que por si sola se basta. Una técnica determinada, una fecha aproximada y una imagen que está ahí para verse con lupa y “leerla” centímetro a centímetro. Este cruce de caminos evidentemente enriquece la reflexión sobre las imágenes fotográficas y abre una labor historiográfica cercana a la practicada por Hans Belting y su antropología de las imágenes<sup>221</sup> o arqueología visual en términos de Huberman. Respecto a algunos de los problemas evidentes e inevitables al preguntarse sobre algunas cualidades de la fotografía como medio de representación, acotaremos los que se consideran pertinentes en este estudio, como son las relaciones entre escenificación e ilusión de verosimilitud, y, la selección y discriminación de lo retratado, así como la perturbación y reconocimiento de la propia imagen retratada.

---

<sup>218</sup> Cfr. Hans Belting, “La transparencia del medio. La imagen fotográfica” en *Antropología de la imagen*, tr. Gonzalo María Velez Espinosa, Buenos Aires, Katz Editores, 2007.

<sup>219</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions du Minuit, 2003, p.49.

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> Algunos de los estudios de Hans Belting de los últimos años se alejan de los precedentes sobre el arte en la Edad Media y Renacimiento centrándose en el hecho mismo del arte y la imagen como *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre?* Paris, Gallimard, 2000; *Bill Viola: the Passions*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum/National Gallery, London, 2003; *Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion*, Munich, Fink, 2000; “Place of reflection or place of sensation?” en *The Discursive Museum*, Peter Noever, ed. Ostfildern, Hatje Cantz, 2001.



### 3.1 Escenificación y verosimilitud

La paradoja fundamental corresponde a la relación entre tiempo y verosimilitud. En palabras de Joan Fontcuberta:

La Historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo.<sup>222</sup>

El juego generado a partir de la congelación de un fragmento de tiempo y su realidad aparente ha provisto a la fotografía de una dimensión histórica cargada de fetichismo. Su cualidad objetual, ya sea como placa de vidrio, cobre o papel, es radicalizada hasta la reliquia, a la que se vuelve la mirada una y otra vez para remontarse en el tiempo y espacio e idealizar el instante. Desde este punto de vista del objeto fotográfico como una rememoración de lo perdido y reconstruido a partir del fragmento, se ha erigido una teoría de la melancolía basada en las reflexiones sobre el medio suscitadas a partir de los textos de Roland Barthes.<sup>223</sup> El valor de la fotografía como elemento de rememoración es un hilo inherente que se extiende hasta nuestros días<sup>224</sup>, sin embargo, la concepción que sobre el fragmento de tiempo idealizado es distinto ahora que durante las primeras décadas de la fotografía. El instante, ese rasgo de espontaneidad que nos brinda la ilusión de proximidad e inmediatez y por ende la sensación de pérdida durante el siglo XIX era sumamente difícil conseguirlo, cuando no, imposible. La noción de fragmento de tiempo captado corresponde al espacio de la perpetuidad. Una fotografía tenía un modo de proceder que se distanciaba ampliamente de la inmediatez y espontaneidad. La fotografía lograba una imagen perpetua de un momento determinado y solemne de la vida. La preparación para la toma no implicaba lo relativo a la técnica sino en el caso del retrato una preparación psíquica de parte del modelo ante la expectativa y trascendentalidad del acto de fijarse ante la cámara y obtener una imagen suya. En el caso de cualquier vista, los paseos

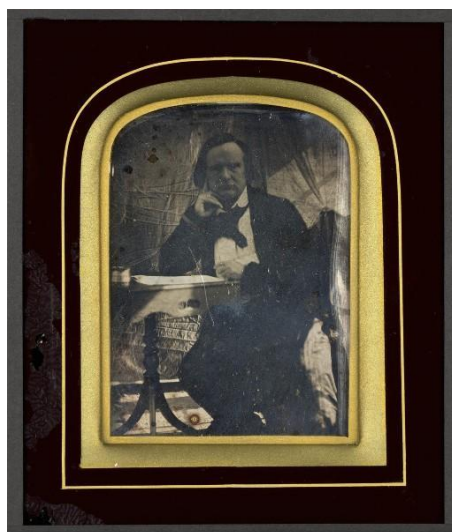
---

<sup>222</sup> Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona. G. Gili, 1998, p.12.

<sup>223</sup> Es lo obvio y lo obtuso el espacio en que Barthes encierra la paradoja de la conservación de lo perdido, así mismo *punctum* o la turbación que puede generar una imagen fotográfica en el espectador, el punto en el que confluye la identificación con lo que se mira, la nostalgia de saberlo perdido, la evocación del pasado y en el punto final del recorrido el dolor. Si bien, Barthes indicó claramente que al escribir *La cámara lúcida* estaba conmocionado por la muerte de su madre y el hallazgo de una foto de ella, no impidió que se haya construido toda una teoría general de la fotografía como proceso melancólico, con el peligro consiguiente de encasillamiento en una poética de lo perdido, limitando a la fotografía a ser "el resto" de un acontecimiento. Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, Barcelona, 1990; *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós, Barcelona, 1986. En una primera etapa publicó en la revista *Communication*, "Le message photographique" en 1961, y, "Rhétorique de l'image" en 1964.

<sup>224</sup> Belting lo define como un elemento de relación afectiva: "La mirada recordante del espectador actual es diferente de la mirada recordada que condujo a la fotografía, y en ella se cosificó. Pero el aura de un tiempo irreplicable que ha dejado su rastro en una fotografía irreplicable conduce a una animación peculiar, que produce una compenetración afectiva con el espectador." *Antropología de la imagen, op.cit.*, p.269.

por las localizaciones tenían carácter de imprescindible. Son raras las tomas que dotan la impresión de inmediatez, pero, a pesar de los minutos de exposición, la fotografía era considerada durante los primeros años como un medio de reproducción instantáneo. En 1851, Francis Wey, articulista y gran defensor de la fotografía menciona la gran oportunidad inigualable de poder coger al vuelo la expresión fugitiva, la turbación o la alegría con una rapidez antes nunca vista, ya que evidentemente la fotografía dotaba de una acción de reproducción a una velocidad desconocida hasta entonces.<sup>225</sup> Esta extrañeza nos acompaña hasta nuestros días, la fotografía, fetiche e icono del pasado, objeto cercano de rememoración. Mnemotecnia de lo vivido. A pesar de los grandes avances que trajo consigo la calotipia en la década de los cincuentas, con sus cámaras más fáciles de desplazar, la disminución de tiempo de exposición y la familiaridad de sustrato que ofrece el papel, el hecho de realizar una fotografía implicaba una escenificación precisa, tanto en la solemnidad del momento de la toma como en la preparación del modelo y en la expectativa sobre el resultado. Sobre todo, es suficientemente claro en el retrato de estudio. La escenificación –decorados, poses, encuadres, etc.- respondió a una serie de factores más asociados con el gusto de la época y con los estereotipos sociales que con la imagen cotidiana del modelo.



Charles Hugo, "Victor Hugo écrivain, assis à sa table", daguerrotypy, 12 x 9 cm, 1853. Bibliothèque Nationale de France, Gallica Bibliothèque Numérique <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6903223g>, enero, 2009.

<sup>225</sup> "L'héliographie, à l'état actuel, s'empare d'une image si rapidement que le praticien est à même de saisir au vol l'expression la plus animée, la plus caractérisée, la plus fugitive; un seconde lui suffit pour dérober le sourire, le nuage qui assombrit un instant à la physionomie, la lueur intelligente qui l'éclaire quand le modèle va parler. Francis Wey, "L'influence de l'héliographie sur les beaux-arts", *La Lumière*, 1851, en *Du bon usage de la photographie*. Comp. Michel Frizot, Paris, CNP, 1987, p.66. En 1851 se fundó la Société Héliographique de Paris y con ella la revista de difusión de la técnica: *La Lumière. Journal non politique...beaux-arts, héliographie, sciences*, Paris, Société Héliographique, A. Gaudin, 1851-1867; también publicada bajo el subtítulo de *Revue de photographie*, tuvo una periodicidad semanal.

La distancia conceptual entre la fotografía como copia de la realidad y la recreación de esa realidad por la fotografía era realmente difusa durante el XIX. Tanto existía la certeza de que “la magia natural” actuaba por mediación del hombre en su propia representación como la teatralización de lo que se quería fotografiar respondía a las construcciones estéticas e imaginarios sociales. En el análisis de las imágenes fotográficas son fácilmente detectables las aspiraciones y deseos de los hombres y mujeres que buscaban no sólo conservar su efigie sino ver a su persona como lo que debería ser o lo que aspira a ser. Desde el retrato definiendo el oficio o conocimiento del modelo mediante el uso de atributos siguiendo la estela de la estética del retrato más barroca hasta la apropiación de estereotipos de la culturas no europeas. Además, no fue solamente un fenómeno de construcción de los estereotipos de una sociedad burguesa y aristocrática sino un fenómeno extendido a las clases obreras y no urbanas en un efecto no sólo que poseer la quizás única fotografía propia o de un ser querido con la dignidad de un momento solemne sino en la reinterpretación de la propia situación en una imagen deseada.<sup>226</sup> El director de escena es el fotógrafo, muchos trashumantes que llevan su estudio a cuevas de pueblo en pueblo, siguiendo el calendario de fiestas y acontecimientos. La mirada de este homogeneizador de una estética del retrato será diseminada por todo el mundo. Por mencionar un caso, a México llegó la primera cámara daguerrotipia el 3 de diciembre de 1839 a manos del grabador francés de apellido Préliet, nada más desembarcar hace una demostración pública en Veracruz del invento que hacía unos meses había presentado Arago en París.<sup>227</sup> Pero, una mirada más profunda de las representaciones del cuerpo propio se tratará en el presente capítulo mientras que las representaciones dedicadas del otro en relación con determinaciones políticas y culturales serán abordadas en el capítulo “La ciencia y la representación del cuerpo ajeno”.

En cuanto a la necesidad de conservar la imagen propia y de lo que nos rodea, no es ni mucho menos la fotografía el medio automático por antonomasia, que, como pensaba Talbot se dibuja a sí misma. Claramente existe una persona detrás de ella, el productor que se encuentra detrás de la representación y en absoluto fue despreciado

---

<sup>226</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, tr. Teófilo de Lozoya, Crítica, Barcelona, 2005. Con respecto al canon de la tradición pictórica del retrato, los atributos con los que se caracteriza al modelo son elementos simbólicos, como no podía ser otra forma, como lo es hasta nuestros días, esos elementos fueron imprescindibles durante el siglo XIX. “Las poses y los gestos de los modelos, los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico. En este sentido el retrato es una forma simbólica.”, Burke, *op.cit.*, p.30.

<sup>227</sup> Ver el magnífico estudio sobre las fotografía en México de Olivier Debroise, en que abunda en material sobre la producción y recepción fotográfica durante el siglo XIX, *Fuga mexicana. Recorrido por al fotografía en México*, Barcelona, G. Gili, 2005; sobre el desembarco del daguerrotipo en México ver pp.36-39.

o minusvalorado durante las primeras décadas del procedimiento.<sup>228</sup> El origen de la imagen fotográfica y su materialización se establecían en el terreno de la ciencia, pero la producción de la imagen fotográfica se entendía bajo los parámetros estéticos de las artes plásticas. En la experiencia de la toma fotográfica intervienen la intencionalidad de producción que abarca desde la técnica (objetivos, cámaras, sensibilidad de película, filtros, etc.), la situación de producción en la juegan el papel central los elementos fotografiados (gestos, iluminación, espacio), y la situación de exhibición (ámbito privado o público, formato, presentación). A pesar de que se efectúa una mimesis del modelo desde el punto de vista decimonónico, la construcción es total – igual que en cualquiera de las artes- sobre todo porque se tiene un momento inmediato y posterior a la toma fotográfica. Se prepara el escenario, se escoge el decorado, la técnica alista según los planes y finalmente se aprieta el obturador. Es un baile carnavalesco en el cual el modelo, el productor, y el receptor siguen el devenir de una coreografía en la que se finge creer que la fotografía es real, transformándose en un objeto que concreta la captación y escenificación del deseo. Por lo tanto, la mirada no era inocente ni siquiera en las primeras décadas de la fotografía. La ilusión mimética y analógica está determinada por el canon de las artes perspectivistas tradicionales y los filtros culturales, sin bien, la verdad de la copia es evidente no así la posibilidades de producción. Ahora, en nuestros días cualquier espectador está preparado o inclusive esperando la manipulación de una imagen. La expectativa de recepción de lector contemporáneo de fotografía relativiza de antemano la noción de verdad. Mientras que durante el siglo XIX no había indicio más determinante de que algo era como es que a través de la fotografía. La consideración del principio físico-químico de la fotografía se entendía como la huella de la luz plasmada en un sustrato. Nada más verdadero que ello, nada más alejado de la manipulación de la mano del hombre que la imagen heliográfica.<sup>229</sup> La teorización sobre qué es la fotografía superó el concepto de mimesis hasta finales del siglo XIX con la aportación de Charles Sanders Peirce.<sup>230</sup> De ahí su estatuto semiológico indicial: por contacto. El discurso del *index* y la referencia corresponde a la relación de contigüidad existente entre la fotografía y lo fotografiado.

---

<sup>228</sup> “Al fin y al cabo, siempre es hecha por un hombre quien es él mismo trabajado y dominado inconscientemente por modelos a reproducir o a evitar, por pulsaciones y deseos. Todo fotógrafo, es, lo quiera o no, un director de escena, el Dios de un instante. Toda fotografía es teatralizante.” François Soulanges. *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998, p.64.

<sup>229</sup> Belting escribe: “La cámara está atada a lo que existe en el entorno independientemente de nuestra voluntad. Y sin embargo la voluntad participa en la elaboración de imágenes, pues la aplica una persona atenta al proceso. De manera paradójica, la voluntad interviene en mayor medida cuando pretende que la mirada fotografiada sirva como medio de comprobación de lo real en el mundo. La conservación de rastros es una trampa de la fotografía, abierta la interior del medio incorruptible.” *Antropología de la imagen, op.cit.*, p.283.

<sup>230</sup> Ver 2. La magia natural y el libro, notas 94, 96 y 98.

He ahí un punto de distanciamiento en lo relativo a la recepción de la técnica fotográfica en las primeras décadas de su invención y las concepciones propias del siglo XX. Como fue destacado en el capítulo 2, la concepción basada en que la naturaleza realizaba la imagen y el operario era un mediador –cualificado– de la propia y evidente fuerza de la naturaleza. En la actualidad las certezas son menos convincentes y los posicionamientos ambiguos más comunes. La virtualidad de la imagen fotográfica ha dotado de una nueva objetualidad, y con ello redundancia a los discursos sobre la cualidad efímera, inmediata de la imagen y nostálgica del momento pasado, sin embargo, los cuestionamientos sobre la esencia de la representación fotográfica tienen todavía muchas vías de investigación latentes y el reencuentro con las aportaciones de las primeras décadas de la fotografía son en este sentido sumamente útiles.

### **3.2 Selección y discriminación**

Una de las decisiones que se efectúan durante una toma fotográfica es el qué fotografiar. Cuál será el encuadre, qué dejaré dentro de éste y qué es lo que se queda fuera. Esta decisión no debe de menospreciarse ya que evidencia no sólo aspectos culturales en cuanto a cánones de representación sino ejes tan determinantes como son el ideológico y político. Desde un punto de vista de Occidente, gran productor de imágenes fotográficas en el siglo XIX, la mirada concéntrica era la dedicada a la burguesía y la ciencia, desde una mirada excéntrica radicaba en la gran maquinaria desplazada al resto del mundo para definir las nociones modernas del otro lugar y el otro individuo. En este sentido, no sólo fueron proyectos y empresas institucionales y gubernamentales, sino la gran efervescencia que hacia la década de 1860 se apoderó de todo viajero burgués. La fotografía no se definió como un espejo inocente que revela la realidad en tierras lejanas, la fotografía fue un instrumento, un filtro mediante el cual la sociedad occidental pudo autodefinirse y autolegitimarse como la verdadera civilización del progreso. Así, las instituciones y gobiernos generaron discursos acordes a los esquemas racistas y esclavistas de la época, mientras que los viajeros confirmaban estos patrones a través de la producción y consumo de postales pintorescas y estereotipadas. En este caso, la segunda gran economía de la producción fotográfica después del retrato fue precisamente el viaje. Las décadas de 1860-1880 fueron decisivas en la estabilización del turismo, se constituyó un mercado floreciente en el que lo pintoresco –la expectativa que quería encontrar el turista–

respondía al imaginario de la postura ideológica del imperialismo eurocéntrico.<sup>231</sup> Ya en 1857 la London Stereoscopic Company había comercializado 500,000 estereoscopios, aparato indispensable para observar las fotografías bifocales, contando tan sólo dos años después con más de 100,000 imágenes estereoscópicas en sus archivos.<sup>232</sup> El fenómeno del turismo floreció casi a la par que la masificación de la fotografía. El turista, respondiendo a su horizonte de expectativa, realiza un exotismo superficial caracterizado por el distanciamiento experiencial, siempre anteponiendo los estereotipos conformados por su cultura respecto a la cultura del sitio, por lo que la fotografía de esos lugares redundaba en la imagen segura de lo exótico que construía Occidente.<sup>233</sup> La fotografía comenzó poco a poco a permear en el universo del turista según los avances en la técnica fueron aumentando fueron también en aumento los amateurs. La fotografía inició así su función de prueba de un haber estado *ahí*, el trofeo por lograr hacerse un retrato en un lugar determinado, ya que no basta sólo con poseer la imagen del emplazamiento. Monumentos, paisajes, ciudades ya comenzaban a ser comercializados mediante la carta postal pero el hecho de aparecer en la imagen delante del escenario era un placer que el turista no dejó pasar.<sup>234</sup> La fotografía postal –comercial- era producida generalmente en el lugar, numerosos talleres de franceses, ingleses e italianos se afincaron en las ciudades turísticas, desde Tánger a Yokohama los estudios compaginaban el retrato con el paisaje y monumentos.<sup>235</sup> Tal es el caso de Félix Bonfils y su taller familiar en Beirut. Con un catálogo cifrado en 571 negativos y un tiraje de más de 15,000 copias de imágenes de Palestina, Siria y Grecia, sin contar las 9,000 fotografías estereoscópicas, era una de las empresas más reconocidas hacia 1870 en cuanto a producción de imágenes de la cuenca del Mediterráneo. La demanda era tan alta que compraba negativos a amateurs y viajeros. En este caso, Bonfils publicó además dos

---

<sup>231</sup> Anne Maxwell se refiere a la negación del otro a través de su propia representación: "The growing market for tourist imagery meant that the relationship between photographer and subject was increasingly influenced by forces of commercialization as well as imperialism [...] the tourist industry in the late colonial period was already involving safeguards to prevent tourist from becoming too immersed in the other." Maxwell, *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of Native and the Making of European Identities*, London, Leicester University Press, pp.10-11.

<sup>232</sup> Liz Wells, *Photography: A critical Introduction*, 2ª ed., New York, Routledge, 2000, pp.85-86. Añade que "[...] in 1865 the London Stereoscopic Company sold half a million pictures, many of them scenes from foreign places."

<sup>233</sup> La avalancha de viajeros desencadenada a mediados de siglo XIX generó flujos económicos y culturales que no pasaron desapercibidos por los intelectuales de la época. Schopenhauer hace referencia al turismo como el tedio propio del humano: "Su presencia es palpable en ese miserable tropel de desgraciados que han consagrado la vida por entero a llenar sus bolsas pero jamás sus cabezas, para luego descubrir que su mismo bienestar no es sino el castigo que los arroja a los brazos del tedio más desolador, del que procuran escapar corriendo en todas direcciones y viajando constantemente de acá para allá. Tan pronto como ponen los pies en algún lugar, cualquiera que éste sea, preguntan por sus lugares de diversión y sus clubes con la misma ansiedad con que inquiere el mendigo por las instituciones de asistencia pública; pues ciertamente la necesidad y el tedio son los dos polos de la vida humana." Schopenhauer, *Sobre el dolor del mundo, el suicidio y la voluntad de vivir*, Madrid, Tecnos, 1999, pp.26-27.

<sup>234</sup> "The camera and the travel became linked together and, as tourism slowly developed into a mass industry, photography functioned both to set the scene in advance of a trip and to provide a record of the journey when it was over." Wells, *op.cit.*, p.86.

<sup>235</sup> Ver capítulo 4. La ciencia y la representación del cuerpo ajeno, 4.3 Ciencia y espectáculo. El individuo cosificado.

álbumes, los cuales le procuraron fama y una medalla en la Exposición Universal de París en 1878. El primero, *Architecture Antique* (1872) publicado por Ducher, el segundo y más ambicioso *Souvenirs d'Orient* (1877-1878) editado por él mismo en Alès en cinco volúmenes con cuarenta fotografías, cada una de estas pegadas manualmente y acompañadas de un prólogo histórico descriptivo. *Souvenirs d'Orient* fue vendido por solicitud expresa de los coleccionistas en Europa y Norteamérica. Como otros talleres importantes sus tomas al aire libre de personas y paisajes sucumbieron ante los decorados del estudio. En las fotografías incluidas a continuación puede apreciarse la distancia entre la toma realizada fuera del estudio de la preparada *ex profeso* en interior. En ambas hay un niño aparentemente dormido, sin duda ambas fue bajo indicación del fotógrafo, siendo esta una estrategia para mantener a un pequeño quieto el suficiente tiempo como para no estropear la toma. La segunda fotografía cumple a pie de letra con la idea preconcebida que tiene un occidental del mundo árabe juega con el decorado propio de lo que se espera encontrar en un desierto. La cuidada posición de las manos y las miradas bajas, la composición de las cuatro figuras y los fondos demuestran el gusto de Félix Bonfils por los detalles.



Félix Bonfils, "Sculpture d'un chapiteau", Palmira, Siria, c1870, papel aluminado de un negativo colodión sobre vidrio, 21.5x28 cm, BNF y "Bédouines syriennes", Beirut, c1880, papel aluminado de un negativo colodión sobre vidrio, 22x28 cm, BNF.

De esta manera, los discursos políticos, estéticos e ideológicos derivados de las tomas fotográficas – el juego de lo que se ve y lo que se oculta, de cómo dejan que lo veamos y dónde lo presentan- no fueron sistemáticamente elaborados durante las primeras décadas de la fotografía de viaje a pesar de que cualquier representación implica un discurso culturalmente determinante. Las fotografías respondían más al gusto de la época tendiente a un orientalismo romántico y naïf que a formas

ideológicamente determinadas de representar. Fue hacia la década de 1870 cuando fueron realizados verdaderos proyectos institucionales de producción y difusión de -por citar uno- las teorías deterministas de las razas. Menores o excepcionales fueron los proyectos que abrían una mirada crítica a las propias entrañas de Europa como fue el caso de John Thomson y su álbum fotográfico sobre habitantes pobres de Londres.<sup>236</sup>

### 3.3. La ficción y el retrato

La representación fotográfica del cuerpo contrajo la reelaboración de los modelos tradicionales de representación, no sólo desde el aspecto de la historia de la imagen sino de la comprensión y apropiación del cuerpo como una identidad propia. Mas, sin embargo, no hay que olvidar que el retrato es un género pictórico que responde a una serie de convenciones, si bien la fotografía provocó reacciones adversas a la tradición, su lenguaje estético se correspondía completamente con el canon. A pesar de asimilarse la estética del retrato fotográfico durante el siglo XIX con los preceptos de la pintura su lenguaje no dejaba de ser extraño e incluso perturbador. A lo largo de la historia del arte las teorías propias del concepto de mimesis se abren a símbolo del espejo como el reconocimiento de nuestra propia imagen a través del reflejo sobre la superficie del cristal. El caso del retrato fotográfico es curioso al presentarse su procedimiento como un juego de ópticas y reflejos, y, la propia imagen como un espejo sin la pasión y carga emocional que implica la acción del pincel.<sup>237</sup> La seducción y perturbación de la propia imagen se desvela completamente en la imagen fotográfica. Mecánico y frío, instantáneo. No hay engaño y todo ha sido cuestión de minutos. Destacar, por ejemplo, el simple cambio de la relación propia entre modelo y retratista. El intercambio de miradas y la preparación para la exposición del propio cuerpo ante la mirada del extraño, el acto de posar durante múltiples sesiones, la posible familiaridad o reconocimiento de un gesto característico, la conciencia de que se produce un solo retrato que debe contenerlo todo es contrario en principio a la fotografía, ya que el acto

---

<sup>236</sup> Cada mes entre 1876 y 1877, John Thomson junto al periodista Adolphe Smith publicó *Street Life in London*, compendio crítico de la sociedad trabajadora londinense. Ver el capítulo 6. John Thomson. El antropólogo moderno dedicado a la obra editorial y fotográfica del fotógrafo inglés.

<sup>237</sup> Hans Belting se refiere a la imagen del espejo como el cristal que capta el movimiento mientras que la pintura contiene el instante preciso y estático. En su ensayo "In the labyrinth of Modernity" subraya la analogía entre la imagen propia de la pintura y su analogía con el espejo. En este caso, la fotografía se encuentra entre la paradoja a la que invita el símil de espejo: contiene el instante captado por la pintura y la frialdad del espejo. Sobre la moderna forma de representación mecánica, fría y ausente propia del espejo, escribe: "The transformation of the picture into a mirror is, of course, a fiction that results in an ingenious paradox. It is precisely the contradiction between the work of art, frozen in time, and the stream of images passing before the mirror of the bar that reveals the metaphor. [...] The mirror is static object that nevertheless catches the movement of the world." Belting, "In the labyrinth of Modernity", *The Invisible Masterpiece*, op.cit., p.175.



de posar ante una cámara lleva consigo una confrontación instantánea. Muchos pintores de mediados del XIX se pasaron a la fotografía en un movimiento casi natural hacia la moderna forma de ejercer un oficio. El hecho de fotografiar el cuerpo es un acto de poder y el exponerse ante la cámara un acto de renuncia, en este movimiento violento el ojo crítico de la cámara ejerce presión psicológica al modelo que tiene que rendirse o encararse al disparo luminoso. Por eso el retrato siempre contiene la fuerza de la materialización de cuerpo enfrentado, cuestionado, idealizado, poseído y en toda su magnitud hasta nulificado.<sup>238</sup> La representación del cuerpo responde entonces a que las convenciones presentes en la fotografía son un medio de control social que reflejan un tiempo y espacio específico en el que coexisten relaciones de poder de clase, género o raza. También, la imagen fotográfica contribuye activamente en la conformación de imaginarios sociales, referentes con los que la sociedad se identifica gracias a la apariencia de realidad que la constituye.<sup>239</sup>

Antes de la invención de la fotografía no era común poseer representaciones visuales del propio cuerpo. Los retratos estaban destinados a la minoría que lograban pagarlos y por ende constituían una manifestación de poder y dinero. Al popularizarse la fotografía, la tecnología logró que fuese accesible y relativamente barata, de manera que surgió un espacio en el que el cuerpo fue individualizado, separado del colectivo y provisto de identidad social. Al llegar a ver la propia imagen en un objeto se materializó la mirada sobre uno mismo, siendo yo y el otro a la vez. Pero no hay que confundir lo que se retrata con la realidad. En este proceso de individualización a través de la propia imagen se suceden una serie de anhelos y convenciones. Anhelos de lo que se desea ser en el momento de la toma. La apariencia es una construcción que tiene por fin último la reelaboración de la identidad por parte del observador.<sup>240</sup> La fotografía en un estudio profesional o inclusive en uno de los carruajes ambulantes que viajaban ofreciendo sus servicios por ciudades pequeñas, requería de una preparación y el acto mismo era un acto de solemnidad. Una persona quizás podría llegar a hacerse dos retratos en su vida, en éstos debía verse todo lo que deseaba que se mirara de su

---

<sup>238</sup> Sobre las contradicciones y nuevas formas de representación que surgen en el siglo XIX a partir de la asimilación de la imagen fotográfica y la consecuente reacción de la pintura respecto a la interpretación y relectura del cuerpo, el capítulo "Gustave Caillebotte's Male Figures: Masculinity, Muscularity and Modernity" de Tamar Garb en *Bodies of Modernity, Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London, Thames and Hudson, 1998, pp.24-53.

<sup>239</sup> Cfr. Carlos Jiménez, *Los rostros de Medusa. Estudios sobre la retórica fotográfica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2002. A pesar de centrarse en las relaciones entre fotografía y pintura impresionista, aborda la concepción de la fotografía como petrificación del momento: alegoría y metáfora de las diversas formas de recepción.

<sup>240</sup> Belting en su claro y conciso análisis del retrato en la heráldica, se refiere a la imagen de la persona representada así: "Detrás del retrato se oculta un rostro mortal, con el que debemos establecer comunicación a través del medio, a través de un rostro pintado. El retrato no es un documento, sino un medio del cuerpo en el sentido de que exhorta al espectador a participar. Como medio, obtuvo el cuerpo mortal una inmortalidad paradójica, [...]." Belting, *Antropología de la imagen*, *op.cit.*, p.156.

persona. La fotografía es recipiente de lo que debería ser y no precisamente de lo que es. Además existen las convenciones estéticas del momento. El fotógrafo del XIX contaba con todo un arsenal de elementos con los que definía la personalidad del retratado, esto es, su autorrepresentación. En vez de que existiese una originalidad o singularidad del modelo, resultaba una homogenización de clase al presentarse al modelo con sus mejores galas y sometiéndose a las expectativas de la sociedad y de los propios cánones de representación, lo que ha venido a llamar el historiador Peter Burke “inmunidad transitoria de la realidad”.<sup>241</sup> El retrato no deja de ser verdadero, el modelo está ahí, pero no se puede interpretar de manera inocente como un mero reflejo.

El primer retrato de la historia de la fotografía fue precisamente un autorretrato. Hippolyte Bayard en 1840 se retrata a sí mismo con los ojos cerrados en el jardín de su casa, resultando una imagen de extraña belleza y ambigüedad, puesto que incita un juego de ficción -entre el sueño y la muerte- muy ajeno al aséptico formalismo del daguerrotipo. Bayard, fue uno de los precursores de la fotografía sobre papel no reconocidos por las autoridades francesas de la manera como lo fue Daguerre. Ante la indiferencia y el menosprecio llevó a cabo en 1840 algo antes nunca hecho: el autorretrato fotográfico y la ficción fotográfica. Hacia el mes de octubre realiza una serie de tres autorretratos en positivo directo sobre papel con ligeras diferencias, casi imperceptibles.<sup>242</sup> En cada una de las fotografías tuvo que cambiar el papel y reconstruir la pose y escena. Llama la atención su hermoso testamento por el deseo de romper con la impronta de realidad que obsesionaba a la mayoría dotando de fantasía e ironía por primera vez a las imágenes de la cámara oscura: *Autoportrait en noyé*, también conocido como *Le Noyé*, muestra a Bayard con el torso descubierto sentado en un banco de su jardín, su cabeza está ligeramente reclinada y reposa en una pared, su actitud de total calma, sus ojos están cerrados, por cuestiones técnicas y simbólicas. El tiempo de exposición era considerable y el permanecer apoyado en una columna con los ojos cerrados era indispensable para lograr nitidez; el imperativo simbólico radica en el estado mortuario que representa. Su mirada esquiva a la

---

<sup>241</sup> Burke, *op. cit.*, pp.30-33. “Algunas de esas convenciones sobrevivieron y fueron democratizadas en la época del retrato fotográfico de estudio, desde mediados del siglo XIX en adelante. Camuflando las diferencias existentes entre las clases sociales, los fotógrafos ofrecían a sus clientes lo que se ha denominado una “inmunidad transitoria de la realidad”. [...] lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella.”

<sup>242</sup> Batchen describe las tres fotografías, variantes de la misma ide: “The systematic repetition of the image, with only small variations between each version, suggest the quite deliberate and thoughtful way in which it was designed. [...] In keeping with Bayard’s association with the Académie des Beaux-Arts, his image overtly refers to classical tradition, specifically to the relief figures seen in sculptural friezes and antique gemstones.” Batchen, *Burning with Desire: The conception of photography*, *op.cit.*, p.160.

cámara y niega que penetremos en su interior, esa negación cercana a la muerte ironiza sobre el estado en que se sentía el modelo y autor.



Bayard, "Le Noyé" (1), positivo directo, 26,6 x 21,5, octubre 1840, Colección Société Française de Photographie, ID. 0024 <http://www.niepce-daguerre.com/bayard.html>, consultado en enero 2009.

Bayard en uno de los autorretratos, escribe la siguiente nota irónica y mordaz. Inicia de manera por demás sorprendente, indicando que el señor que se puede ver en la imagen es el autor de la misma e inventor del procedimiento, su muerte metafórica es un primer juego de ficción y realidad, de paradojas sobre la verosimilitud y la verdad que todavía son abiertamente vigentes. Funciona como un testigo, un actor y un testimonio. El actor testimonia su muerte –sujeto y objeto fotografiado– siendo el testimonio la marca de aquel momento. Círculos de la memoria y la representación. Aquí las dolientes palabras de un jugador a quien le tocó perder.

Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ces dessins que lui trouvait imparfaits les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre a dit ne rien pouvoir faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh! Instabilité des choses humaines! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui depuis longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue personne ne l'a encore reconnu ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte

que votre odorat ne soit affecté, car la figure du Monsieur et ses mains commencent à pourrir comme vous pouvez le remarquer.<sup>243</sup>

Esta fue una imagen singular por su forma y por su momento, 1840, el retrato se desarrolló tiempo después cuando los lapsos de exposición se redujeron a pocos minutos y siendo generalmente realizado en estudio. El esplendor del retrato se ubica en la segunda generación de fotógrafos –Carjat, Nadar, Disdéri- que poseían grandes estudios preparados con todo lo necesario para dar personalidad y carácter al retratado. Durante años los fotógrafos se interesaban en efectuar retratos con un sentido estético y conciencia profesional. Muchos de los retratos de personalidades de la política y cultura, realizados por Nadar o Carjat, fueron fruto de la amistad. Los talleres se convirtieron en sitios de reunión de intelectuales que gustaban disertar en un ambiente de modernidad y progreso, además de que los fotógrafos eran personas que generalmente provenían del medio del arte.

En 1854 monta su taller Eugène Disdéri y en 1859 da un vuelco al mercado con invención de la tarjeta de visita. La “*carte de visite photographique*” o “*portrait-carte*” introduce dos elementos innovadores: un nuevo formato -6 x 9 cm- y el negativo sobre vidrio del que se obtenían de seis a doce copias. La introducción de este formato y su reproducción en un solo cliché llevaron consigo el abaratamiento de los costes, así, de valer una copia entre 50 a 100 francos, pasó a cotizarse a 20 francos 12 copias. La aportación de Disdéri fue una revolución dentro de los procesos fotográficos en vías de la masificación de la imagen. El daguerrotipo era copia única, la calotipia daba la opción a la reproducción pero su inestabilidad era un impedimento, con la llegada del colodión y los negativos en vidrio el proceso consiguió la nitidez y resistencia suficiente para la reproducción en serie. Ya en 1853 tenía muy clara la definición de lo que era la fotografía:

Chacun sait que la Photographie a pour but la reproduction d'une image sur une plaque de verre destinée à servir de cliché négatif pour la multiplier sur papier.<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> Lo Duca, *Bayard*, 2ª ed., New York, Arno Press, 1979 (c1943), s.p.

<sup>244</sup> André Adolphe Eugène Disdéri, *Manuel opératoire de photographie sur collodion instantanée*, Paris, A. Gaudin, 1854, p.4. El brío con que se difundió la fotografía fue tal que el mismo Disdéri tuvo problemas de derechos de reproducción de imagen. En la Exposition Universelle de Beaux-arts de 1855 realizó fotografías y copias de diversos cuadros expuestos con o sin autorización de sus autores. Schlesinger, autor de un cuadro titulado *Chase aux Papillons*, cazó a Disdéri y previa demanda recibió la indemnización de 500 francos, la devolución del negativo y las copias. La legislación sobre los derechos de reproducción fue concretándose a la par de los avances de la técnica. Sobre el caso ver la nota en *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, Paris, Bureau des Annales, 1856, pp.205-206.

Las clases medias y altas -tanto urbanas como rurales- tuvieron la posibilidad económica no sólo de hacerse un retrato sino iniciarse en la colección de imágenes privadas y públicas.<sup>245</sup> Hacia 1860 se comercializaban álbumes en los que se conservaban los retratos familiares o de amigos que al pasar por casa dejaban su retrato como muestra de cortesía y prueba de su presencia; también miembros de la monarquía o del gobierno consideraron oportuno editar sus retratos para la venta masiva.<sup>246</sup> Estas colecciones conforman un retrato colectivo de la burguesía en el que es posible observar las aspiraciones y deseos de la clase, pero, además, son prueba a gran escala de que se puede manipular simbólicamente a las personas y es posible obtener mediante un objeto su presencia. Además tanto en los álbumes de fotógrafos profesionales, como de amateurs o de sencillos coleccionistas de imágenes el recorrido narrativo del documento es sumamente rico en diversos aspectos. Un álbum es una apuesta por la construcción de la realidad, por la concreción de un imaginario intenso y diferenciador que toma forma según los deseos de su creador. La selección de fotografías, su disposición en el espacio, el recorrido al que nos introducen es una forma discursiva de interpretar el mundo.<sup>247</sup> Etimológicamente el álbum a ser una especie de tablilla blanca para escribir sobre ella.<sup>248</sup> De manera que la *carte de visite* es una especie de *kolossoi* que suple la presencia física del retratado y provee el fetiche que se guarda para ser evocado posteriormente. Es lógico que este lugar privilegiado se conserve salvaguardado de las imágenes feas o deprimentes, estos álbumes domésticos construían un lugar icónico que relata claramente la estructura mundo burgués decimonónico. Los álbumes son los documentos que conforman la historia de la fotografía en el ámbito de lo privado. Cada una de las etapas vitales del individuo fueron impregnadas de manera gradual de la fotografía, los adelantos del dispositivo facilitaron la colección y producción de imágenes.

La construcción de un imaginario colectivo de la burguesía conllevó la elaboración cada vez más barroca del retrato. Cortinajes, escenografías y accesorios contribuían

---

<sup>245</sup> Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, G. Gili, 1993, p.24: "Las capas de la burguesía media encontraron en la fotografía el nuevo medio de autorrepresentación conforme a sus condiciones económica e ideológicas. Su situación social determinaría, años más tarde, el cariz y la evolución de la fotografía."

<sup>246</sup> "Al dejar esta fotografía como tarjeta de visita, se dejaba la huella fotográfica del cuerpo. [...] Los álbumes hicieron del mundo un lugar donde el cuerpo de la familia, amigos, celebridades o personajes políticos parecían iguales. Esta inclusión democrática tenía sin embargo sus límites. Los álbumes no incluían a la gente marginada o excluida de la vida de la propia clase media, como los pobres o los enfermos." John Pulz. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid, Akal, 2003, p.17.

<sup>247</sup> Por citar tres libros que tratan los aspectos narrativos y semióticos de los álbumes en el siglo XIX: Nancy Micklewright, *A Victorian Traveler in the Middle East: The Photography and Travel Writing of Annie Lady Brassey*, Londo, Ashgate Publishing Limited, 2003; Grace Seiberling, Carolyn Bloore, *Amateurs, Photography and the Mid-Victorian Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1986; Martha Langford, *Suspended Conversations: the Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Quebec, McGill-Queen's University Press, 2001.

<sup>248</sup> Martha Langford, *Suspended Conversations, op.cit.*, pp.24-25, en general es interesante para entender los antecedentes de este tipo de documento de naturaleza mixta el capítulo "An Idea of Album".

en la puesta en escena de una imagen muchas veces artificial del modelo. El género se estableció rígidamente con ciertas normas que eran aceptadas y exigidas por el público, normas y convenciones provenientes del renacimiento pero adaptadas al medio. Era evidente que la percepción de los objetos en sus relaciones de proporción y perspectiva no correspondía con la integridad realista de la toma fotográfica, los efectos ópticos que eran corregidos con el pincel, en la fotografía había que ajustarlos en la distancia y altura focal, en la pose del modelo. El fotógrafo de estudio trabajó el retrato auxiliándose de accesorios, toda una serie de elementos iconográficos destinados a redundar o construir la personalidad del modelo. Conformó arquetipos fotográficos en los que el individuo pasó a segundo plano, pasó a ser él mismo un accesorio de la puesta en escena. El intelectual era retratado con libros, el científico con material propio de su oficio, el filósofo en pose reflexiva, así, la representación correspondía a la inclusión en un grupo social que legitimaba su pertenencia a un colectivo. Disdéri escribió la primera obra teórica sobre este tipo de retrato en 1862, un manual con los preceptos básicos de un buen retrato fotográfico en el que primaba la búsqueda de la belleza dentro de la verdad. En vista del concepto estético en el que profundiza Disdéri, la fotografía era el mejor medio de representación para lograr tal fin. Sin embargo no podía limitarse a retratar sin un mínimo conocimiento de la persona. La observación, los elementos a destacar del modelo y su traducción en la configuración de la composición del retrato sin duda motivó una estricta estética de representación. El retratado contribuía a la configuración del estereotipo al generar una narración sobre su vida, el modelo, según lo que apunta su manual, tendría que referirse a sus actividades y entorno familiar, así el fotógrafo intentaría descifrar en él los gestos, la pose, la presencia social que se quiere mostrar en el retrato:

La première chose que doive faire la photographe qui veut obtenir un bon portrait, c'est de pénétrer, au travers des mille aspects de hasard sous lesquels il va voir son modèle, le type réel et vrais caractères de l'individu: c'est de l'étudier et de le connaître. Ce n'est qu'à cette condition qu'il pourra concevoir un mode de représentation approprié, qu'il pourra choisir et l'attitude et le geste et l'expression, ainsi que la distance, la lumière, le vêtements et les accessoires du tableau, procéder à la recherche des combinassions optiques propres à mettre en évidence ce que ses observations lui ont révélé, Composer le portrait, en un mot.<sup>249</sup>

---

<sup>249</sup> Disdéri, *L'art de la photographie*, Paris, J. Claye, 1862, p.267. No sólo dedica una parte de su manual a la estética del retrato sino también a la técnica en todas sus fases, materiales y procedimientos. La definición de fotografía con la que abre esta obra no tiene desperdicio: "La photographie a pour objet de fixer et de multiplier à l'infini les images de la chambre noire en les recevant sur des surfaces sensibles à l'action chimique de la lumière." *Ibid.*, p.67.

Eran buenas intenciones sin duda de uno de los fotógrafos más reconocidos en Europa, pero la masificación del retrato limitó el relato personal en una mecánica interpretación de los roles sociales. La realidad modificó por completo la relación entre retratado, retrato y productor. A pesar de la intención de captar el carácter verdadero del retratado, las fotografías de Disdéri son muchas veces superfluas y ostentosas, aún así seguramente satisfacían a los clientes que buscaban una imagen magnánima de su persona. Otros, como Carjat o Nadar, si bien posteriores, procuraban dotar el carácter al que se refiere Disdéri solamente a través del rostro, intentando minimizar el uso de atributos o recursos narrativos logrando un poder y presencia impactante. Sin embargo, la moda llevó a estos fotógrafos a adaptarse a las necesidades del mercado homogeneizando el retrato en manifestaciones ingenuas y recargadas. De manera que encontramos las mismas formas discursivas de representación de la figura en Norteamérica, Medio Oriente, Escandinavia o Sudamérica. Los estereotipos se repiten en todos los lugares donde un estudio fotográfico se establece o hasta dónde puede llegar un fotógrafo ambulante. En el estudio de estas formas discursivas evidentemente hay códigos que permiten entender las nociones de cuerpo, su exhibición y autodefinición propias de mediados y finales del siglo XIX, mas generalmente las configuraciones visuales guardan una estricta estética de representación.<sup>250</sup> Inclusive la homogenización llega hasta la gran técnica de reelaboración: el retoque. El retoque del negativo puso el énfasis en la reconstrucción del modelo anulando los detalles discordantes y legitimando el canon de belleza imperante. Paradójica noción de verdad, clara posición de control sobre la naturaleza. El retoque no siempre pasaba desapercibido, más bien constituyó una variación en el lenguaje fotográfico, su aceptación derivó en demanda y su uso en moda; curiosa técnica mixta que acopla la verdad de la luz con la voluptuosidad de la pintura.<sup>251</sup> No sólo el retoque se dedicó a la modificación de los pequeños detalles del rostro –cirujanos plásticos *avant la lettre*- sino también el deseo de dotar de color los delicados medios tonos de la fotografía. La técnica fue entendida como un “casamiento” de ciencia y el arte y mereció una exposición en el Crystal Palace de Londres en 1851.<sup>252</sup> Los

---

<sup>250</sup> Heiz K Henisch, Bridget Ann Henisch, *The Photographic Experience, 1814-1914: Images and Attitudes*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1994, pp.178-180.

<sup>251</sup> Recordamos la certera imagen que Charles Baudelaire hace de lo natural y lo artificial en “L’Eloge du maquillage” en su ensayo sobre “Constatin Guys, peintre de la vie moderne” en que el que escribe: “Qui oserait assigner à l’art la fonction stérile d’imiter la nature? Le maquillage n’a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner; il peut, au contraire, s’étaler, sino avec affectation, au moins avec une espèce de candeur.” Baudelaire, *Œuvres complètes. Curiosités esthétiques*, *op.cit.*, p.1185.

<sup>252</sup> Uno de los primeros fotógrafos que retocaron fue precisamente uno que provenía del campo del retrato en miniatura, Henry Collen manipuló calotipos a principios de la década de 1850. La imagen del “casamiento” entre ciencia y arte se la debemos a Sir David Brewster. Cfr. Henisch, *op.cit.*, pp.90-93. Ver capítulo 2. La magia natural y el libro, nota 162.

daguerrotipos eran difíciles de retocar pero la calotipia facilitaba cualquier tipo de intervención. La incorporación de objetivos anastigmáticos en 1864 proporcionó mayor nitidez y facilidad para el retoque haciendo coincidir el gusto por lo agradable en una estética relacionada intrínsecamente a los objetivos de la pintura.<sup>253</sup> La fotografía también daba la oportunidad de reinventarse, de retocarse, de mutar no sólo físicamente sino socialmente. La posibilidad de jugar con la apariencia de verdad y el engaño de la representación.

### **3.4 Confrontación y aturdimiento ante la propia imagen**

El retrato concreta las relaciones entre verdad y apariencia, verosimilitud y ficción, en las que está atrapada la fotografía. Concreta porque el retrato expone un enfrentamiento ante el dispositivo de la cámara en el que conscientemente se sabe participante de un juego de representación pero al mismo tiempo los resultados son observados como si fuesen reales. La dramatización implícita generalmente en la toma fotográfica es aceptada y negada a la vez, en esta misma tónica los mecanismos ideológicos y culturales inscritos en la pragmática de la fotografía son a la vez evidentes y velados. Las formas de control y poder son ejercidas directamente sobre el imaginario colectivo del cuerpo alterando la percepción y conducta del individuo.

El retrato fotográfico del XIX por primera vez enfrenta a la gran masa a su propia imagen concretada en un objeto de culto. La solemnidad con que se enfrentaba el retratado al hecho de someterse ante el objetivo de la cámara era trascendental. El abaratamiento de los costes y popularización de los estudios de fotografía desembocó en una democratización de la imagen. Las clases burguesas tuvieron acceso a este medio y por ende a la concreción de su imagen en un papel. Pero no siempre era feliz la aventura generada a partir de la propia imagen. La confrontación entre la expectativa y la realidad produjo numerosas paradojas. Un caso, si bien, excepcional es el protagonizado por el escritor francés Gérard de Nerval. Experiencia excepcional que trae a la luz una serie de concomitantes que ilustrarán algunos aspectos sobre la comprensión de la representación fotográfica del propio cuerpo durante el siglo XIX. Para ello es preciso detenernos en el denominado “efecto medusa” de la fotografía. No en cuanto el deseo cumplido del encuentro entre espectador y actor de una imagen

---

<sup>253</sup> Como lo explica Gisèle Freund: “El fotógrafo juzgaba la estética de su arte con relación a la pintura, creía ser pintoresco, cuando a base de retoques, creaba figuras lisas y sin forma. De este modo iba al encuentro del gusto del momento, del gusto del gran público que prefería los cuadros lisos y de contornos bien perfilados del pintor Delacroix.” Freund, *op.cit.*, p.63.



sino precisamente en el horror de nuestra propia imagen.<sup>254</sup> Las reacciones ante nuestra propia mirada, entre la seducción y el distanciamiento, entre el deseo de verse una y otra vez y de negarse en una imagen que poco dice de nosotros mismos es lo que Philippe Dubois ha definido como el efecto medusa, definido como el encanto y la decepción de la visión fotográfica de nuestro retrato: “*le visage medusé*”.<sup>255</sup> Dubois al retomar dos figuras mitológicas –Narciso y Medusa- resuelve algunas de las paradojas del medio.<sup>256</sup> Resuelve en cuanto que a que describe y da sentido a algunos de los síntomas de la recepción de la fotografía. No es el primer teórico en buscar mediante analogías respuestas, uno muy temprano fue Charles Baudelaire. Cautivados por nuestra imagen - el proceso fotográfico es fundamentalmente narcisista - la naturaleza se reproduce ella misma, mientras el hombre se fotografía a sí mismo. Por ello, Baudelaire, tan acertadamente definió la vorágine del ensimismamiento en la imagen:

À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s’empare de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. D’étranges abominations se produisirent.<sup>257</sup>

Por un lado, la fascinación, por otro, el rechazo. Narciso se mira extasiado obsesionado por su propia imagen, mientras que Medusa queda petrificada ante su propia visión. A partir de aquí, nos adentraremos en un capítulo singular de la recepción decimonónica del retrato fotográfico. La experiencia atípica de Gérard de Nerval. Como es conocido, Nerval tenía constantes altibajos emocionales y físicos, que lo conducían a estados de histeria y paranoia. Además padecía de ergotismo, esto, es envenenamiento por cornezuelo.<sup>258</sup> Fue atendido durante 6 semanas –del 6 de enero al 15 de febrero de 1852- en la Maison Dubois. Sin embargo, no sabemos las

---

<sup>254</sup> Una de las figuras fantasmagóricas de la fotografía según Marta Carañon, en *Pour fixer le trace. Photographie, littérature et voyage au milieu de XIX*, Genève, Droz, 2003, p.248, al enfrentar a la persona con su propio índice, la sorpresa pasa por la negación, la justificación y quizás en algún momento la aceptación. ¿Somos aquel que tenemos en nuestras manos? ¿Me son familiares esos ojos y esa media sonrisa?

<sup>255</sup> Philippe Dubois, *op.cit.*, pp.95 y ss.

<sup>256</sup> Resuelve, o quizás, más acertadamente, pone en manifiesto algunas paradojas de la toma fotográfica. La reflexión de Carlos Jiménez es útil sobre el reflejo y la contención de la imagen, su a-temporalidad y eternidad en el contexto del siglo XIX como germen de la recepción contemporánea del dispositivo. Jiménez, *op.cit.*, pp.56-59.

<sup>257</sup> Charles Baudelaire, “Le publique de la photographie”, en *Salon de 1859 en Critique d’art suivi de Critique musicale*, édition établie par Claude Pichois, présentation Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1992, p.277.

<sup>258</sup> Hongo que contamina el centeno, trigo o cebada. La intoxicación provoca contracción arterial, convulsiones y alucinaciones (las sustancias activas son polipéptidos derivados del ácido lisérgico). Es también conocido como ‘fuego de san Antonio’, ya que uno de los síntomas es la sensación repentina de frío intenso en las extremidades. En el siglo XIX todavía era una enfermedad común pero se le conoce desde la Edad Media, su nombre popular recuerda a los voluntarios de la Orden de San Antonio que dedicaban hospitales enteros a esta enfermedad. En Francia hubo un caso documentado de un intoxicación colectiva precisamente el año de muerte de Nerval citado por Frederick Burwick, *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, Penn State Press, 1992, p.240, ver F. Barrier, “De l’épidémie d’ergotisme gangreneux observée à l’Hôtel-Dieu de Lyon en 1854-1855” *Gazette Medicale de Lyon*, 7, 1855.

veces sufrió este tipo de intoxicación. De hecho se especula que podría haber experimentado intencionalmente con ergotina, esencia que se vendía comúnmente en farmacias.<sup>259</sup> De cualquier manera, su condición psíquica durante los últimos años de vida motivó en él la sospecha de que su doble le acechaba: *Der Doppelgänger*.

El doble no era ajeno ni a su literatura ni a su vida. En su literatura es constante el esoterismo y los temas herméticos desde masonería hasta las esferas celestes o más exactamente la teoría de las correspondencias de Swedenborg.<sup>260</sup> Es, en este preciso espacio entre la realidad y la ficción donde entra por segunda vez en su vida la fotografía, ya no como la experiencia decepcionante sino como una auténtica confirmación de su ser aquí y ahora. Nerval tuvo su primer contacto con la fotografía durante su viaje a Oriente. Durante un corto periodo de tiempo se dedicó al daguerrotipo, el testimonio de su experiencia puede seguirse a través de la correspondencia que mantuvo con su padre y su posterior narración de aquel viaje.<sup>261</sup> Finalmente lo abandonó por lo azaroso de la técnica, además de resultarle decepcionante la imagen monocromática en comparación con la vivencia o inclusive con la escritura.<sup>262</sup> No se conserva, hasta la fecha, ningún daguerrotipo de aquellos que tantos dolores de cabeza le provocaron.<sup>263</sup> Volviendo a su retrato, el primero es realizado por Adolphe Legros.<sup>264</sup> Presumiblemente fue tomado entre finales de 1853 y principios de 1854. Este pequeño daguerrotipo –de 8,7 x 7,0 cm.- sirvió de fuente para realizar un grabado de su retrato, el cual se utilizó en 1854 en la edición de la primera biografía de Gérard de Nerval a cargo de Eugène de Mirecourt.<sup>265</sup> El grabado lo efectuó Eugène Gervais. Hacia la época en que fue tomado ese retrato, entre el invierno de 1853 y mayo de 1854, Nerval fue internado en La Maison du docteur Blanche<sup>266</sup> para reponerse de sus frecuentes recaídas psíquicas. Lo más seguro es

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p.239.

<sup>260</sup> Cfr. Lynn Rosellen Wilkinson, *The dream of an Absolute Language. Emanuel Swedenborg and French Literary Culture*, Suny Press, 1996, pp.139-ss. "His [Nerval] most telling reference to Swedenborg links the doctrine of correspondences to predictions of the end of the world. Nerval looks back with nostalgia at the millenarian doctrines of the late eighteenth century; in his own work, however, the notion of the end of history points to the limits of consciousness and the end of meaning." *Ibid.*, p.140.

<sup>261</sup> Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, 3eme édition augmentée, vols. II, Paris, Charpentier, 1851; édition de Michel Jeanneret, vols. II, Paris, Flammarion, 1992.

<sup>262</sup> Cfr. Paul Louis Roubert, "Nerval et l'expérience du daguerréotype", *Études photographiques*, nº4, Paris, 1998.

<sup>263</sup> "On peut déplorer, pour commencer, que Nerval échoue, lors de son voyage en Orient, dans ses essais de daguerréotypeur. Il n'existe aucune photographie de Nerval. Cette absence est-elle répercutée dans son *Voyage en Orient*? La question reste ouverte." Caraïon, *op.cit.*, p.17.

<sup>264</sup> Legros tenía su estudio en Palais Royal, en el pasaje Valois, como se verá, Nerval pasó muchas veces por ahí, y, en 1852 en su deambular en *Les Nuits d'Octobre* lo visitará.

<sup>265</sup> Eugène de Mirecourt, *Gérard de Nerval*, Paris, Moret, 1854.

<sup>266</sup> Durante su primera estancia -del 21 marzo 1841 al 21 de noviembre de 1841- le atiende el doctor Esprit Blanche, primero le diagnostica "manía aguda de probable curación", pero en junio del mismo año es declararlo "incurable". En su segunda estancia lo trató el doctor Emile Blanche, hijo del primero. No será la única clínica por la que pasará sobre todo a partir de 1849 y hasta su muerte. En La Maison Blanche sería dónde en 1841 se le recomendaría escribir intensamente como terapia, de ahí partirá a Oriente. Su último ingreso fue también en esa institución siendo dado el

que el retrato haya sido tomado poco antes de su ingreso, aunque como se verá, Nerval advierte que fue durante su estancia en el hospital.



Eugène de Mirecourt, *Les contemporains. Portraits et silhouettes au XIX<sup>e</sup> siècle*, 3<sup>e</sup>me édition, 1858. Gerard de Nerval. grabado de Eugène Gervais, p.3, BNF, <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200604r> consultado en mayo de 2009.

Nerval encontró durante su último viaje a Alemania en verano de 1854, cuando se encontraba en Estrasburgo, un volumen de esa biografía en una estantería. Aparece en este el grabado con su retrato. Al ver su rostro le pareció reconocer el rostro atormentado de las semanas pasadas en La Maison du docteur Blanche. Y escribe con tristeza en una carta a su amigo George Bell sobre el encuentro con la imagen propia que es ajena, y, no sin ironía, define esa biografía como una necrológica:

La maladie m'avait rendu si laid, la mélancolie si négligent. Dites donc, je tremble ici de rencontrer aux étalages un certain portrait pour lequel on m'a fait poser lorsque j'étais malade, sous prétexte de biographie nécrologique. L'artiste est un homme de talent, plus sérieux que Nadar, qui n'a que de l'esprit au bout de son crayon; mais, comme notre ami aux cheveux rouges, il fait trop vrai! / Dites partout que c'est mon portrait ressemblant, mais posthume, ou bien encore que Mercure avait pris les traits de Sosie et posé à ma place. / [...] / Infâme daguerréotype! Tu pervertis le goût des artistes. M. Gervais est pourtant un si habile graveur.<sup>267</sup>

alta a finales de mayo de 1854. El listado y algunos detalles de su enfermedad en Frederick Burwick, *op.cit.*, pp.238-239.

<sup>267</sup> Carta a Georges Bell, 31 mayo et 1er junio 1854, *Œuvres Complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, 1984, pp.856-857.

Le parece que Gervais es más serio que Nadar, el de los cabellos rojos, pero al igual que su amigo fotógrafo y caricaturista lo dibujó 'demasiado real'. Esta afirmación será una constante en su obra y en su relación con la imagen fotográfica: el superficial reflejo que presenta el metal o el papel no logra la sensación de realidad. En 1882 encontramos un relato en el que describe un estudio de fotografía, sentenciando lacónicamente en *Nuits d'Octobre*:

Le daguerréotype, instrument de patience qui s'adresse aux esprits fatigués, et qui, détruisant les illusions, oppose à chaque figure le miroir de la vérité.<sup>268</sup>

Destruir ilusiones enfrentándolas con la verdad. No es extrañar el alejamiento que de la técnica fotográfica y más directamente del realismo coinciden a mediados del siglo XIX escritores y artistas. El proceso literario del modernismo ejerce una fuerza opuesta a la desafíos técnicos de su contemporaneidad, las reacciones que aseguran que el arte debe alejarse de la imagen superficial de lo real -como son las opiniones de Nerval o Baudelaire- coinciden en que la tecnología no logrará desentrañar la verdadera realidad, y con ello, el distanciamiento de la fotografía al asumirla como un medio y no un arte.<sup>269</sup> La verosimilitud que brinda el dispositivo es lo que más confronta a Nerval. De esa confrontación entre realidad y representación se ve cuestionada precisamente su identidad. Una imagen que le recuerda un momento en que su identidad se desvanecía. En la carta se queja de que su enfermedad le había dejado feo. Describe el efecto de su imagen como un temblor al contemplar su retrato. Encuentra parecido entre él y su imagen, pero lo encuentra un parecido póstumo. Es un muerto el que aparece en ese daguerrotipo. La disociación está clara, la negación y horror ante la imagen que no se quiere ver es el síntoma de Medusa. Tan real y tan lejano a la vez. También durante ese invierno de 1853, escribió Nerval a su amigo

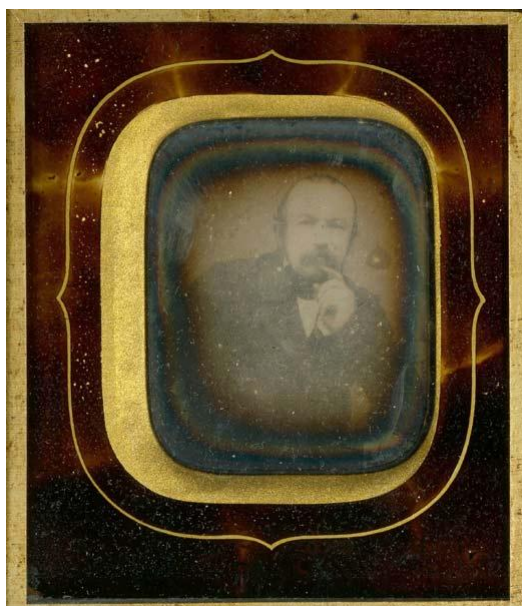
---

<sup>268</sup> Nerval en *Les Nuits d'Octobre* hace todo un manifiesto contra el realismo literario. El ficcional paseo por todo París en vísperas de un viaje le da pie para abordar una literatura que, según él, sólo hacen bien los ingleses. En su deambular se topa con la calle Valois y el antiguo Ateneo convertido en billar, sala de baile y estudio fotográfico, de ahí su definición sobre el daguerrotipo. *Les Nuits d'Octobre*, "VIII Le pantin", en *L'illustration*, Paris, novembre, 1852; *Œuvres Complètes*, vol. III, *op.cit.*, p.322.

<sup>269</sup> Hans Robert Jauss hace notar las reacciones opuestas entre la sociedad industrial y de consumo y los caminos cada vez menos complacientes con las formas superficiales del realismo: "La gran audiencia que tuvieron las exposiciones universales de 1851 y 1855 es un fenómeno de gran interés para historia de la experiencia estética en la peculiar dialéctica entre cultura industrial y el mundo imaginario. La contemplación del mar infinito de mercancías no sólo hizo que los visitantes se maravillasen sin reservas ante el progreso industrial, sino que también produjo estupor y angustia ante la potencia de la razón industrial, en consonancia con las expectativas imaginarias y contrastes del mundo mítico y legendario." Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, tr. Ricardo Sánchez Ortiz, Madrid, Visor, 1995, p.84. Por citar dos textos canónicos de Charles Baudelaire: "Le artiste moderne", "Le publique de la photographie", publicado por primera vez los días 10 y 20 de junio y 1 y 20 de julio de 1859 en *Revue Française* como parte de un artículo con el título de "Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859", y, "Le peintre de la vie moderne" publicado los días 26 y 29 de noviembre y el 3 de diciembre de 1863 en *Le Figaro*.

Alexandre Dumas una carta en la destacan unos versos que iluminarán el encuentro con su propia imagen:

Le monde est plein de fous et qui n'en veut pas voir / Doit rester dans sa chambre et casser son miroir.<sup>270</sup>



Gérard de Nerval, daguerrotipo de Adolphe Legros, 8,7 x 7,0 cm, 1853-1854, en *Album Nerval*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1996, colección particular de Éric Buffetaud.

Más vale no verse, más sensato no verse. El volumen encontrado en la estantería lo llenará de anotaciones, algunos símbolos masónicos y algo quizás más perturbador: una nota sobre su retrato con la frase: “je suis l'autre”<sup>271</sup>. Se ha relacionado este episodio como emblemático de la cuestión de los nombres de Nerval. Su identidad fundida en sus propios pseudónimos lo condujo a según la etapa que vivía firmase de una manera u otra.<sup>272</sup> Es posible hacer un nexo entre la afirmación “je suis l'autre” como parte de las interpretaciones tan en boga sobre la espectralidad de la imagen fotográfica. Conocida es la afición por definir el medio en estos términos por parte de Balzac<sup>273</sup>, muy amigo éste de Nadar, así como Nadar era muy amigo de Nerval. Nadar

<sup>270</sup> Carta a Alexandre Dumas del 14 noviembre 1853, *Œuvres Complètes*, vol. III, p.821.

<sup>271</sup> Corinne Bayle explica que las anotaciones eran: “Cigne allemand feu G rare” y “Je suis l'autre” acompañado de una estrella. Bayle, *La marche à l'Étoile*, Paris, Camps Vallon, 2001, p.8

<sup>272</sup> “Ces images que le poète ne reconnait pas, sont emblématiques de la question du nom, ou plutôt des noms. Trois appellations renvoient à des réalités différentes, qui ont souvent été confondues.” *Ibid* y ss.

<sup>273</sup> Wilkinson analiza el término 'visión' en cuanto a estudios de los personajes de Balzac. Relaciona varios de los elementos que retoma el escritor de la lectura de Swedenborg con el daguerrotipo, como elemento mecánico y

describió en sus memorias la teoría que tan acertadamente Balzac aplicaba a sus personajes: todos estamos conformados por espectros superpuestos que evidencian nuestra personalidad a través de nuestra imagen física.<sup>274</sup> La fotografía toma uno de los espectros y lo imprime en el negativo. Si uno se fotografía demasiado irá perdiendo sus espectros hasta quedar en nada.<sup>275</sup>

Donc, selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps. L'homme à jamais ne pouvant créer, -c'est-à-dire d'une apparition, de l'impalpable, constituer une chose solide, ou de rien faire une chose, -chaque opération Daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté.<sup>276</sup>

Seguramente era información que estaba en el aire pero no se relaciona completamente con la dirección que está tomado la recepción de Nerval sobre su propio retrato.<sup>277</sup> Más, sin embargo, Nadar advierte que Nerval es muy receptivo a las 'paranoias' de Balzac, además de tener gustos literarios similares, ambos solían apasionarse con la visiones de Swedenborg, y en este sentido no sólo ellos sino muchos de sus contemporáneos.<sup>278</sup>

Quoi qu'il en fût, Balzac n'eut pas à aller loin pour trouver deux fidèles à sa nouvelle paroisse. [...] Mais le bon Gautier et le non moins excellent Gérard de Nerval emboîtèrent immédiatement le pas aux « Spectres ».<sup>279</sup>

De hecho, a mediados del siglo XIX, las teorías sobre formas físicas no visibles estaban muy relacionadas con la fotografía. Los intentos, fraudes e imágenes

---

maravilloso que retiene lo invisible. Wilkinson, "The Underside of History: Swedenborgianism and La comédie humaine", *op.cit.*, pp.203 y ss.

<sup>274</sup> Nadar, *Quand j'étais photographe*, "Balzac et le Daguerrotypage", Paris, Flammarion, 1900, p.7. Se pregunta Nadar, no sin ironía, al explicar cómo el espectro permanece en la imagen si habrá una especie de resurrección inmediata.

<sup>275</sup> Ver el canónico e interesantísimo ensayo de Rosalind Krauss sobre Nadar, en "Tracing Nadar", *October*, Vol.5 (Summer 1978), MIT Press, pp.29-47.

<sup>276</sup> Nadar, "Balzac et le Daguerrotypage", *op.cit.*, p.6. Eran amigos desde hacía años. Nadar conocía Nerval desde por lo menos 1839, cuando éste era editor de la revista *Livre d'or, keepsake hebdomadaire*, en la que Nerval participaba como colaborador y periodista. Ver Michel Brix, *Nerval journaliste (1826-1851) problématique, méthodes d'attribution*, col. Études nervaliennes et romantiques, Namur, Belgique, Presses Universitaires de Namur, 1986, p.191.

<sup>277</sup> *Ibid.*, también menciona el fragmento Paul Louis Roubert.

<sup>278</sup> Nerval en *Nuits d'Octobre* menciona con sagacidad a Swedenborg, asidua lectura entre muchos de sus contemporáneos y gran influencia del Simbolismo: "Nous ne développerons pas davantage cette doctrine qui se rapproche de celle de Swedenborg, [...] Ceux-là qui sont des philosophes, car il y en a aussi de tous états, arrivant dans leur dispute à un moment si ardu et si embrouillé, leurs discours s'imprègnent tellement de sophismes et de paradoxes grossiers que le jour spirituel qui les éclaire s'affaiblit, et que l'erreur descend matériellement en colonnes sombres dans le palais céleste où ils sont rassemblés. Alors un ange d'un ciel supérieur descend vers eux, rétablit les questions dans leur vrai jour et dissipe ainsi l'obscurité." *Nuits d'Octobre*, *op.cit.*, p.320.

<sup>279</sup> Nadar, "Balzac et le Daguerrotypage", *op.cit.*, p.8.

inexplicables de fenómenos paranormales estaban en boga. ¿Si la fotografía podía hacer mediante luz visible una imagen porqué no podía hacer visible lo que a simple vista no percibimos pero que está ahí? Legros, autor de la primera fotografía de Nerval aquel invierno de 1853, escribió un manual en 1849 sobre la técnica del retrato en daguerrotipo y la impresión sobre papel<sup>280</sup>, con un apéndice sobre el magnetismo y el sonambulismo, éste último entendido como un tipo de hipnosis.<sup>281</sup> La primera parte técnica no tiene nada que ver con la final. No menciona la fotografía en relación con el fenómeno de transmitir “magnetismo” por el contacto de las manos entre emisor y receptor, logrando de esta manera que éste pierda la conciencia, hable durante esa inconsciencia, o, inclusive llegue hasta el desdoblamiento del alma del receptor, pudiendo ésta viajar grandes distancias, extremo tal que el propio Legros niega haber presenciado. Los fotógrafos decimonónicos, al ser hombres de ciencia en el más amplio sentido de la palabra estaban interesados en este tipo de fenómenos, al igual que gran parte de los intelectuales y burgueses. Por ello, la fotografía será una gran herramienta de los estudios sobre fenómenos paranormales sobre todo hacia el tercer cuarto del siglo XIX. Es por este ambiente intelectual que la teoría de los espectros que difundía Balzac era una posibilidad como cualquier otra ante las múltiples preguntas y paradojas que la imagen fotográfica ofrecía. La luz mostraba extraños secretos que apenas el hombre podía ser capaz de interpretar. Si estábamos conformados por energía, por espectros, ¿por qué no podían éstos ser absorbidos por el objetivo de la cámara y atrapados dentro de la cámara oscura? La luz era la gran respuesta y la gran incógnita.<sup>282</sup>

Al salir de su segunda prolongada estancia de la Maison du docteur Blanche, entre el 19 de octubre de 1854 y la noche del 25 de enero de 1855, Nerval va con su amigo Nadar a hacerse un retrato.<sup>283</sup> El fotógrafo realiza dos tomas en negativo sobre vidrio al colodión e imprime sobre papel salado de 19 x 21 cm. En 1891, Nadar dató las

---

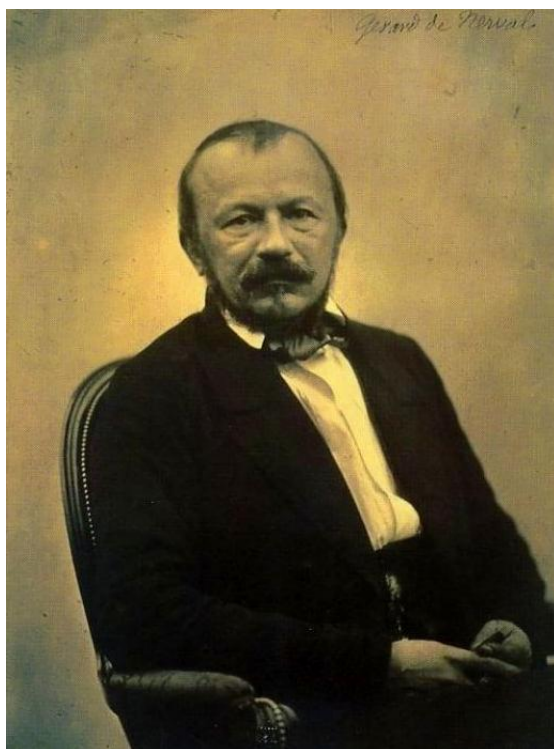
<sup>280</sup> El daguerrotipo todavía se utilizaba en el retrato porque su nitidez y calidad no la tenía el calotipo, además los tiempos de exposición ligeramente más prolongados no eran un inconveniente en el estudio, mientras que si la fotografía se efectuaba en exteriores sin duda la técnica idónea era la calotipia. Sin contar con que el cliente podía llevarse de inmediato su daguerrotipo, mientras que sobre papel la entrega era el día siguiente. La revolución de formato 'carte de visite', llegará unos años después.

<sup>281</sup> Adolphe Legros. *Nouveau perfectionnement vraiment extraordinaire. Daguerrotypie pour apprendre seul à faire des portraits sans connaître ni peinture ni dessin [...] suivi du Magnétisme ou somnambulisme dévoilé à tout le monde, et ses dangers*, Paris, Legros, 1849. Escribe en la introducción: “Le magnétisme ou somnambulisme est maintenant très répandu; on y a confiance assez généralement.” p.68. Escribió otro manual con título luminoso: *Le soleil de la photographie: traité complet de la photographie*, Paris, 1863.

<sup>282</sup> “For the Theory of specters to have issued from Balzac’s pen, there needs only one ingredient to be added to the Lavater system of physiognomic traces, one element that will transform the physical manifestations of character into the idea of a man as a set of spectral images, or ghosts. That ingredient is light. Light was the means by which the seemingly magic transfer of the photograph was effected, the way in which one could, in Nadar’s words, create something from nothing.” Krauss, “Tracing Nadar”, *op.cit.*, p.37.

<sup>283</sup> Corinne Bayle data la fotografía de principios de enero de 1855. Bayle, *op.cit.*, p.8.

fotografías de una semana antes de su suicidio. Nerval asegura que se siente perseguido. Necesita tener una prueba de que se encuentra ahí, a pesar de que coincidiendo con Balzac entendía la fotografía como la concreción de uno de los espectros que forman parte de un individuo, finalmente, la verdad se hace evidente mediante la fotografía. “Le daguerréotype, instrument de patience qui s’adresse aux esprits fatigués, et qui, détruisant les illusions, oppose à chaque figure le miroir de la vérité.”<sup>284</sup> Nerval se suicidó el 25 de enero de 1855, una noche negra y blanca.<sup>285</sup> El acto de retratarse en un momento de confusión de identidad nos conduce a la fotografía como prueba de un estar aquí y ahora. Una forma de distanciarse del propio cuerpo para observar en un objeto la propia imagen, prueba contundente de existencia. La fotografía durante el siglo XIX es un acto de reafirmación. El retrato no sólo es un ejercicio hacia posteridad, un legado, sino una aceptación de la propia imagen. Es un acto de reforzamiento de la identidad.



Gerard de Nerval por Nadar, 9 x 6 cm, carte de visite, copia sobre papel albuminado pegada sobre cartón, c. 1855. Colección Musée d'Orsay, PHO 1995 6 61, [http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/notice.html?no\\_cache=1&numid=064588&cHash=23dc7faadc](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/notice.html?no_cache=1&numid=064588&cHash=23dc7faadc), consultado en mayo 2009.

<sup>284</sup> Ver nota 268.

<sup>285</sup> En la nota de clara despedida escribe a su tía un día antes de su muerte, el 24 de enero de 1855, le pide que no lo espere esa noche: “Ne m’attends pas ce soir, car la nuit sera noire et blanche.” Nerval, *Œuvres Complètes*, vol. III, *op.cit.*, p.912.



Entre lo que fue y lo que se crea a partir de una fotografía la memoria puede verse defraudada o bien reconstruida. El poseer como prueba de un acontecimiento una fotografía genera dos posibilidades de recepción: ya sea que el recuerdo de ese momento puede ser concordante y generar una familiaridad en la que nuestras expectativas sean cumplidas, mas puede ser que no reconozcamos el momento guardado en la imagen fotográfica y cuestionemos nuestra memoria y conciencia de lo vivido hasta el punto de negarnos cualquier atisbo de confianza. Solemos creer que la magnitud del presente puede concretarse en una fotografía. Y, esta ilusión casi instintiva contribuye en el proceso de asimilación permanente del mundo, ya que el acto fotográfico selecciona el momento para perpetuar y posteriormente visualizar. No basta la memoria, no hay confianza en ella, necesitamos que la fotografía nos permita volver a ese momento. Por ello, el psiquiatra Serge Tisseron, dedicado al estudio de las artes plásticas, le otorga un carácter terapéutico a la vuelta al momento que guarda la imagen:

El encerramiento de diversos componentes de una experiencia [...] esta siempre guiado por el deseo de conservar intactos los componente no asimilados para así hacer posible más tarde su asimilación.<sup>286</sup>

Para Tisseron la asimilación es parte de un proceso que denomina simbolización, siendo esta los actos en los que se concreta la superación del trauma. La simbolización es, en este caso, el rito mediante el cual realizamos y abolimos el mito. De esta manera las fotografías son un medio consciente o inconsciente para conservar momentos intensos que requieren de nosotros una vuelta a ellos, inclusive la simbolización puede ser la toma fotográfica en sí, sobre todo en el caso de las fotos artísticas ya que suele el creador inclinarse por temas, objetos o personajes que inciden en su vida en forma de trauma u obsesión. Por ello, como Nadar lo expresa sagazmente, el invento más perturbador para el hombre común y corriente del siglo XIX fue la fotografía. La posibilidad de crear, la posibilidad de conservar la fugacidad.

Mais tant de prodiges nouveaux n'ont-ils pas à s'effacer devant le plus surprenant, le plus troublant de tous: celui qui semble donner enfin à l'homme le pouvoir de créer, lui aussi, à son tour, en matérialisant le spectre impalpable qui s'évanouit aussitôt aperçu sans laisser une ombre au cristal du miroir, un frisson à l'eau du bassin? L'homme ne put-il croire qu'il créait en effet lorsqu'il saisit, appréhenda, figea l'intangible, gardant la vision fugace, l'éclair, par lui gravés aujourd'hui sur l'airain le plus dur?<sup>287</sup>

---

<sup>286</sup> Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca. Universidad de Salamanca, 2000, p.29.

<sup>287</sup> Nadar, *op.cit.*, p.4.

La imagen del espejo se repite. No sólo como la re-velación de nuestra imagen, de la confrontación de nuestro cuerpo, sino también como el elemento indispensable de la representación. El Narciso obsesionado es también la posibilidad de dotar de significación al doble. No es la simple mimesis. Es la voluntad de crear, a pesar - siguiendo la estela de Nadar- de nuestra incredulidad.

#### 4. La ciencia y la representación del cuerpo ajeno

---

Le trait le plus remarquable de son caractère est une indifférence complète et un maintien tranquille dans n'importe quelle occasion émouvante. [...] Ils ont, comme la plupart des hommes, une confiance aveugle en la supériorité de leur race.

**Alphonse Bertillon, *Les races sauvages*** <sup>288</sup>

El viaje, la fotografía y la ciencia conforman una triada de intercomunicación durante el siglo XIX que difícilmente podrá igualarse, en cuanto a expectativa y confianza de los medios de representación, los campos de acción y los agentes de interpretación. En un ambiente de progresivo avance científico y tecnológico la fotografía será un instrumento indispensable para la configuración y desarrollo de las disciplinas científicas modernas. La biología, la geografía, la botánica, la zoología, la antropología y la etnografía se vieron beneficiadas de usos y aplicaciones fotográficos. Los viajeros –comerciantes, diletantes, científicos, misioneros- fueron elementos imprescindibles en el desarrollo de las principales teorías contemporáneas en el ámbito de antropología y la etnografía. Grandes científicos de la época fueron pioneros en el uso fotográfico y en los lenguajes de representación que se implantarán y trascenderán en sus respectivos campos de acción, además de configurar un imaginario colectivo de modelos de representación insertos en medios de masas.<sup>289</sup> La representación fotográfica, no sólo proporcionó conciencia del espacio y del cuerpo sino que construyó modelos de representación influyentes en la construcción visual del otro. A mediados del siglo XIX, la trascendencia ideológica de los objetivos de la ciencia tuvo una repercusión popular como nunca antes había sucedido. El saber de pocos, la lenta dispersión y asimilación del conocimiento por parte de las masas, la lógica de la estratificación de la información se vio rota por la irrupción de los grandes medios de masas -escritos y visuales- que realizaron una labor de expansión y difusión que

---

<sup>288</sup> Alphonse Bertillon, *Les races sauvages*, Paris, G. Masson, 1883, pp.95-96.

<sup>289</sup> Sobre la íntimas relaciones durante el siglo XV y XVI entre ciencia y artes visuales, entre razón y representación ver el sugerente libro de Pamela H. Smith, *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago and London, Chicago University Press, 2004.

derivó en una homogenización de la idea de ciencia y progreso. La fructífera relación de la ciencia y los medios visuales fundamentó las prácticas de la estructura dominante eurocéntrica respecto al resto del mundo. “El resto del mundo” es lo que con normalidad durante el siglo XIX se concebía como una posesión. No sólo se construían representaciones de las culturas extranjeras, generando estereotipos cuya fijación en el ciudadano sólo debió esperar a la decidida difusión por la prensa y publicaciones especializadas, sino que también a través de la literatura y las artes visuales se generaron una serie de representaciones que legitimaban desde dentro esas construcciones. Desde el interior y centro del imperio.

Todas las culturas tienden a construir representaciones de las culturas extranjeras para aprehenderlas de la mejor manera posible o de algún modo controlarlas. Pero no todas las culturas construyen representaciones de las culturas extranjeras y *de hecho* las aprehenden y controlan. [...] Para estudiar a la vez esas representaciones y el poder político que expresan, se requiere del estudio del saber occidental o de las representaciones del mundo no occidental. [...] Y mientras crecía desproporcionadamente el gran poder europeo, de acuerdo con el enorme *imperium* no europeo, también crecía el poder de los esquemas que aseguraban a la raza blanca su indiscutida autoridad.<sup>290</sup>

Edward Said introduce así el papel de la representación del hombre europeo en la construcción de su propia imagen ante las culturas excéntricas, construcción milenaria pero que en la edad moderna tuvo su auge precisamente en el siglo XIX. Por ello, se propone un acercamiento a esas representaciones incorporando las configuraciones del discurso científico decimonónico y sus representaciones en relación con el medio fotográfico. Sin embargo, no siempre es posible a través del documento fotográfico acceder a la experiencia del viajero-fotógrafo-científico respecto a los mecanismos de producción y recepción, ya que por el orden mismo del campo en que se insertan es necesaria una atención detallada a cada una de esas representaciones y su contexto. En el caso de este capítulo será abordado el discurso de la ciencia y la instrumentalización de la fotografía en la definición y opresión del otro-extraño. Se presentarán algunos ejemplos que contribuirán a elaborar un retrato general de las relaciones entre la fotografía y el conocimiento del otro, pero sobre todo la construcción del otro por la fotografía. Basados en la idea imperante durante el siglo XIX sobre la naturaleza de la fotografía en el orden de la imagen sin subjetividad que atiende sólo a lo que ella muestra, su intervención en el campo de la ciencia, en

---

<sup>290</sup> Edward W. Said, *Cultura e Imperialismo*, tr. Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 1996, p.p.170-171.

especial en los estudios sobre el hombre radicalizarán esa concepción. Ante este objetivo, no está de más introducir las palabras de un antropólogo heredero de las disciplinas decimonónicas pero rebelde ante sus metodologías como es Claude Lévi-Strauss, quien conformó en parte sus estudios a través las imágenes fotográficas y que no duda en cuestionarse la trascendencia de esa imagen en la que aparecen algunos rastros que seguramente presencié pero quizás carecen de significado.

Mis imágenes no son una parte, conservada físicamente y como por milagro, de experiencias en las que los sentidos, los músculos, el cerebro, se hallaban implicados: no son más que indicios. Huellas de seres, de paisajes y acontecimientos que sé que vi y conocí; pero después de tanto tiempo, no siempre recuerdo dónde ni cuándo. Los documentos fotográficos me demuestran su existencia, sin testimoniar en su lugar ni hacerlos perceptibles para mis sentidos.<sup>291</sup>

#### 4.1 El rostro espejo del alma

En el siglo XIX las grandes disciplinas científicas se constituyeron en ramas y se legitimaron en construcciones sociales que llegan hasta nuestros días. Durante ese proceso de construcción y conformación de tales disciplinas la fotografía sirvió no sólo como una herramienta al servicio del conocimiento sino como una fuente de conocimiento en sí. En este sentido, los avances de la técnica fotográfica contribuyeron al perfeccionamiento de las observaciones científicas como es el caso de la fotografía micro y macroscópica. Así mismo, los usos sociales también permearon en el espacio científico, la fotografía del hombre no únicamente adornaba los salones sino también los laboratorios. El retrato abandonó la esfera de lo privado para ingresar en la esfera de lo público, y, no sólo eso, inició su andadura en el complejo sistema metadiscursivo del análisis de la imagen. Si, la comprensión de la propia imagen, la aceptación y autodefinición identitaria fue un fenómeno propio de las primeras décadas de la fotografía; la definición, comprensión e identidad del otro – *alter*- se forjó a partir de la década de 1850. El retrato del otro se sometió a un intenso estudio cosificando al individuo hasta considerarlo un simple papel. En este proceso de construcción de la ciencia y del análisis del hombre a través de la fotografía existen dos grandes influencias provenientes de finales del siglo XVIII: Buffon y Lavater. Los estudios de Georges Louis Leclerc conde de Buffon, fueron el germen del análisis comparado de sujetos respecto a la geografía y la raza que fructificarían a mediados

---

<sup>291</sup> Claude Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil*, Paris, Plon, 1994, en *Fotografía, antropología y colonialismo (1854-2006)*, ed., Juan Naranjo, Barcelona, G. Gili, 2006, p.190.

del siglo XIX en disciplinas como la antropología y la etnografía.<sup>292</sup> En cambio, en los campos de la criminalística, medicina y psiquiatría las teorías fisonomistas imperantes se fundamentaron en la obra de Johann Kaspar Lavater<sup>293</sup> en donde postulaba la influencia del espíritu en el rostro humano así como la interpretación de ese síntoma en la personalidad. Publicado con gran éxito en Francia bajo el título de *L'art de connaître les hommes par la physionomie* (1783) concluía que el rostro hacía evidente el carácter del hombre, a través de la interpretación de los rasgos físicos se podría conocer a la persona tanto en lo que es evidente como en lo que oculta.<sup>294</sup> Autor de algunos textos místico-filosóficos en la línea marcada por Emmanuel Swedenborg<sup>295</sup>, Lavater daba a los estudios basados en la interpretación de los rasgos fisonómicos un carácter fuera de cualquier materialidad a pesar de poseer una lógica interna que sustentaba sus hipótesis:

Les Études de la physionomie ne sont même qu'une physiologie plus élevée, moins matérielle, se rapportant à un côté de la nature plus difficile à bien voir, à bien interroger, et à l'observation duquel il importe de se préparer par des recherches sur la structure des organes qui sont le siège principal de l'expression des passions.<sup>296</sup>

<sup>292</sup> Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière*, 44 vols., Paris, L' Imprimerie Royale, 1749-1788. Sobre la enorme obra de Buffon es de destacar la unidad y el método, inmerso en un tiempo que ansía el orden y la clasificación.

"L'anthropologie de Buffon apparaît ainsi comme le produit de l'Histoire naturelle prise dans son ensemble, c'est-à-dire de vingt années de recherches, de lectures et d'observations [...]" en Michel Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1995 (c1971), p.232.

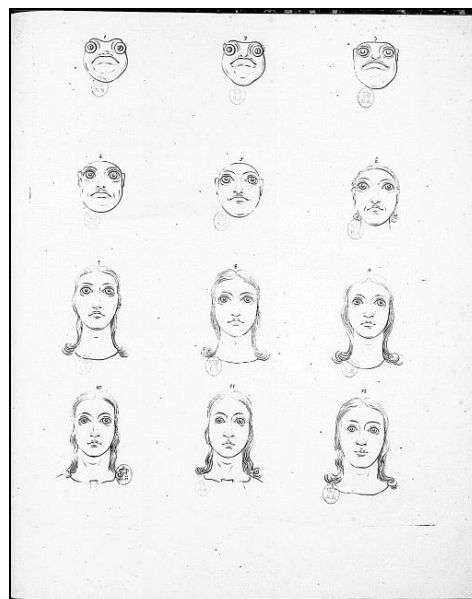
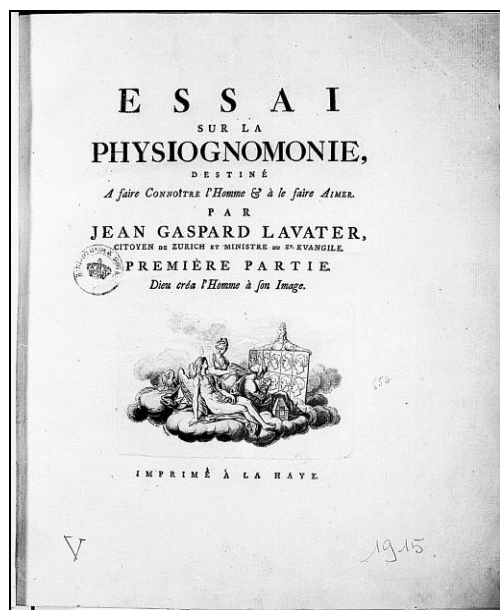
<sup>293</sup> J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 4 vols., Leipzig, 1775–1778. En una reseña inglesa de 1778 sobre la obra de Lavater se indica una cierta polémica entre sus propuestas y las argumentadas por Buffon en su Historia Natural respecto al carácter y el físico del hombre.

Contemporáneos, no sorprende tanto la posible divergencia de opiniones sino las redes de información y difusión a finales del XVIII: "The celebrated M. de Buffon, [...], and who is known to have given a particular degree of attention to national physiognomonics and characters, is a thorn in the side of our Author, more on account of the weight which his reputation gives to his objections against physiognomical science, than of the objections themselves. M. Lavater answers these objections with spirit and dexterity." En "Lavater. Essay on Physiognomy, Vol III" Appendix of Volume the Seventy- Eight en *The Monthly Review and Literary Journal*, London, R. Griffiths, January from June MDCCLXXXVIII, pp.546-547.

<sup>294</sup> Rosalind Krauss, *La photographie. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, pp.23-24. Como apunta en su ensayo Krauss, no sólo contribuyeron a las ciencias las teorías fisonomistas sino también a la literatura y tangencialmente a la fotografía en cuanto a las polémicas respecto al doble, la pose y el reflejo desde la perspectiva abordada en el capítulo 3 del presente estudio.

<sup>295</sup> Uno de sus textos que están más relacionados con las teorías swedenborgianas es *Aussichten in die Ewigkeit* (1768-1778), esta obra que fue reseñada por Goethe en 1772 y ampliamente difundida. En el Apéndice 1 a la edición de Siruela de *Del cielo y del Infierno* de Emmanuel Swedenborg, se presenta un listado de obras contemporáneas influyentes y que el lector de entonces pudo haber comparado en el seno de las discusiones sobre la vida después de la muerte. En el apartado 12 se menciona la obra de Lavater y la idea común en ambos autores sobre una corporeidad y sensualidad a la vida eterna. Emmanuel Swedenborg, *Del cielo y del Infierno*, tr. María Tabuyo y Agustín López, 2ª ed., Madrid, Siruela, 2006, p.83.

<sup>296</sup> Johann Caspar Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, L. Prudhomme, 1806, p.68.



Portada de una edición de *Essai sur la Physiognomie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer* de Lavater, y, plancha 625: "Dieu créa l'homme à son image. Étude physiognomique. Sur les lignes d'animalité des visages humains", Tomo I, La Haye. J. Van Kameebek et I. Van Cleef, 1781-1803, Bibliothèque National de France, BNF, <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2100128h>, consultado en mayo 2009.

Durante el siglo XIX, las teorías de Lavater y sus discípulos tendrán una gran influencia. Numerosas son las ediciones de sus obras, el eco de sus ideas permeó en los ámbitos artísticos, filosóficos y científicos. Es bien conocido el hecho de que escritores del naturalismo francés se identificaran con las teorías fisionomistas para integrarlas en sus retratos literarios. La posibilidad de que el rostro mostrase el alma y la capacidad del hombre de interpretar el interior sabiendo leer el exterior provocó intensos debates. A mediados del siglo XIX estos debates se cristianizaron en proyectos específicos. Este es el caso de los archivos de rostros que la policía de diversos países europeos comenzó a documentar con el fin de encontrar las directrices de una fisionomía del delincuente.<sup>297</sup> Además de censar a los criminales y población de colectivos marginales como los presos, las prostitutas y los enfermos mentales se intentó llegar a encontrar al tipo físico característico del criminal para así actuar preventivamente.<sup>298</sup> Por lo tanto, los retratos de la incipiente criminología retomaban los modelos de representación emanados de la muy germinal antropología para establecer archivos policiales con dos fines principales: el control de los delincuentes y los estudios fisionómicos para el establecimiento de las características

<sup>297</sup> Cfr. Allan Sekulla, "The Body and the Archive", *October*, nº 39, MIT Press, 1986, pp.3-64.

<sup>298</sup> El estudio de Olivier Debroise sobre el censo fotográfico a prostitutas en la ciudad de Oaxaca en 1890 o el archivo fotográfico que desde 1855 de los reclusos en la Ciudad de México, son sólo unos ejemplos documentados de la asiduidad de estas prácticas por parte de la instituciones a mediados del XIX, incluso en países no europeos. Debroise, *op.cit.*, pp.69-78.

físicas del criminal. El control mediante fotografías de los delincuentes tenía una razón práctica, ya que el aumento de la población urbana impedía la identificación de los reincidentes. En la década de 1870 Inglaterra comenzó a retratar a los delincuentes condenados y en Francia el primer registro fotográfico fue el de la rebelión de los comuneros en 1871. A finales del siglo la metodología estaba bien definida. Por citar uno, Alphonse Bertillon en su manual *La photographie judiciaire* de 1890 hace un estudio preciso de lo que debe ser el retrato de un criminal.<sup>299</sup> Su manual estaba dirigido a los cuerpos policiales de Francia con referencias claras sobre el tipo de formato –*carte de visite*–, la hora de la toma para homogeneizar la luz, la pose –perfil, tres cuartos y frente– y sobre todo hace énfasis en evitar el retoque. Parece que los fotógrafos de las comisarías caían en la tentación de ‘ayudar’ a sus retratados.<sup>300</sup>

La investigación de los arquetipos fisionómicos del criminal correspondían a las teorías que referían una relación directa entre las actitudes y el rostro, por lo tanto las instituciones judiciales y psiquiátricas que controlaban a la población que no encajaba en la sociedad hicieron propia esas técnicas en la investigación de los prototipos humanos. Estudios como *Inquiries into Human Faculty and its Development* de 1883 del inglés Francis Galton<sup>301</sup> estimaron posible encontrar el prototipo del criminal violento mediante la superposición de negativos de retratos de convictos logrando una copia fantasmal de la que se deducían los rasgos que caracterizaban esa personalidad, así mismo, lo hizo con los policías para poseer el retrato de hombre proclive a la justicia. Ya en esa tónica realizó con la misma técnica en 1885 los “retratos combinados del tipo judío”. Más perturbadores aún son los retratos clínicos realizados por profesionales de la psiquiatría. El Dr. Hugh Welch desde 1848 experimentó con la fotografía como instrumento de diagnóstico psiquiátrico como puede comprobarse en su ensayo “On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity” (1856)<sup>302</sup>. En este texto recopila sus

---

<sup>299</sup> Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, Gautier et Villars, Paris, 1890.

<sup>300</sup> Sobre el retoque fotográfico en el retrato capítulo ver 3. Paradojas de la representación fotográfica, notas 251 y 252.

<sup>301</sup> Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London, Macmillan, 1883, p.221-222. “Since my address was published, I have, caused trials to be made, and have found as a matter of fact, that photographic process of which I there spoke enables us to obtain with mechanical precision a generalized picture; one that represents no man in particular, but portrays an imaginary figure possessing the average features of any given group of men. These ideal faces have a surprising air reality. Nobody who glanced at one of them for the first time would doubt its being the likeness of a living person, yet as I have said, it is no such thing; it is the portrait of a type and not of an individual.” En Appendix, “Composite portraits, made by combining those of many different persons into a single resultant figure”, extracto de *Memoir readbefore the Anthropological Institute in 1878*. Edición facsimilar en [www.galton.org](http://www.galton.org), consultado en mayo 2009. Conocido por su aportación a la identificación mediante las huellas dactilares, fue además de psiquiatra, geógrafo y viajero, publicó dos libros de viaje, entre estos destaca el multieditado *The Art of Travel, or Shifts and Contrivances available in Wild Countries*, Murray, London, 1855.

<sup>302</sup> Hugh Welch Diamond, “On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity”, photographically illustrated Lecture on the Royal Society of Medicine of London, May, 1856; publicado en *Photographic Journal*, London, July 21, 1856, pp. 88-89. Posteriormente las fotografías formaron parte del libro de John Conolly, *The*



investigaciones y establece tres grandes objetivos de fotografía psiquiátrica: consignar la apariencia del paciente para un estudio fisionómico, identificar al paciente en el caso de que sea reingresado, y, mostrar al paciente su aberrante apariencia esperando que este ejercicio de reconocimiento sea en su beneficio.<sup>303</sup> Las fotografías mantienen una influencia considerable de las estrategias del retrato de estudio de mediados del XIX. La estética en relación a la pose, vestuario, gestualidad pasa por el filtro de interpretación de sus productores respecto de la imagen que debe representar el diagnóstico dado al paciente. En algunas se incluyen flores o animales para significar detalles del fotografiado. Estas tempranas fotografías estarán muy alejadas de la estética aséptica de los proyectos de las décadas de 1860 y 1870.



Hugh Welch Diamond, "Patient, Surrey County Lunatic Asylum", 1850-1858, impresión albúmina de negativo en vidrio, 19.1 x 14 cm, Metropolitan Museum of Art Collection, ID. 2005.100.19, [http://www.metmuseum.org/Works\\_of\\_Art/collection\\_database/photographs/patient\\_surrey\\_county\\_lunatic\\_asylum\\_hugh\\_welch\\_diamond/objectview.aspx?OID=190036282&collID=19&dd1=19](http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/collection_database/photographs/patient_surrey_county_lunatic_asylum_hugh_welch_diamond/objectview.aspx?OID=190036282&collID=19&dd1=19), consultado en mayo 2009,

Otro de los grandes proyectos fotográficos se llevó a cabo en 1862, cuando el fotógrafo Andrien Tournachon participó en la investigación del Dr. Guillaume B. Armand Duchenne de Boulogne sobre el estudio de rasgos faciales mediante la electroterapia. Publicaron *Mécanisme de la physognomie humaine* (1862)<sup>304</sup> en el que las fotografías muestran cómo mediante electrodos aplicados a nervios específicos se

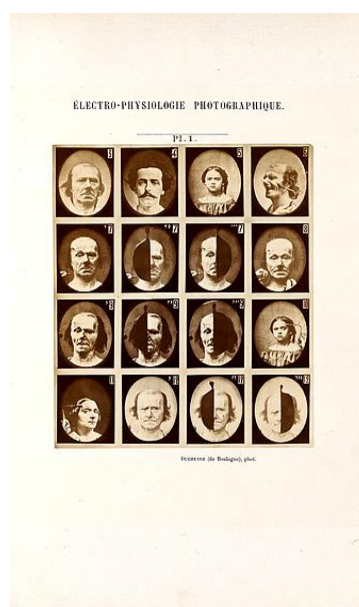
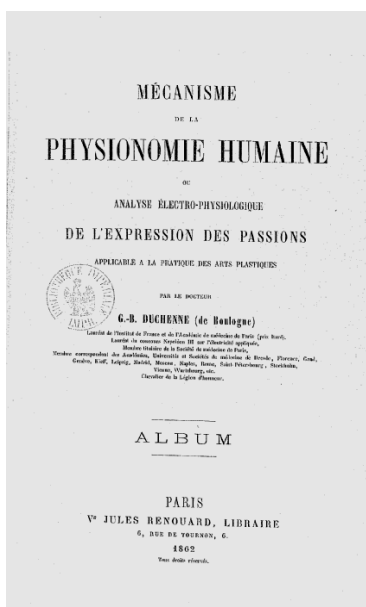
---

*Physiognomy of Insanity*, London, 1858. Ver Jennifer Green-Lewis, *Framing the Victorians: Photography and the culture of Realism*, New York, Cornell University Press, 1996, pp. 153-156.

<sup>303</sup> *Encyclopedia of Ninetenth-Century Photography*, vol. I, *op.cit.*, pp.415-17.

<sup>304</sup> Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la Physonomie Humaine*, Paris, Renouard et Baillere Fils, 1862.

generan expresiones faciales. Boulogne consideraba cada movimiento como un “movimiento del alma”. Las fotos posteriormente ilustraron el estudio de Charles Darwin *On the expression of the emotions in man and animals* (1872)<sup>305</sup>. Estos proyectos son una muestra más de uso del poder a través de la fotografía. Los modelos provenían de las cárceles y psiquiátricos por lo que la fotografía es el símbolo del control sobre esos individuos y la definición de su identidad como peligro social. Punto sumamente interesante en el que apenas nos detendremos ya que la motivación del presente estudio es el viaje y por ello será más provechoso abordar la estética del discurso etnográfico y antropológico decimonónico.



Duchenne de Boulogne, *Mecanisme de la Physionomie Humaine*, Album, Paris, Renouard et Baillere Fils, 1862. Portada. Bibliothèque National de France, BNF <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5699210s>, consultado en mayo de 2009. Plancha 1, 13.3 x 10.7 cm, copia aluminada, composición de 16 imágenes refotografiadas en una hoja, National Gallery of Australia, NGA ID. 2005.280.1.2, <http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=143457&PICTAUS=TRUE>, consultado en mayo de 2009.

Los científicos durante el XIX retomaron la gran estela de conocimiento heredada de la Ilustración respecto a los estudios sobre el hombre. Las fuentes de los tratados del XVIII fueron en cierta medida la información que daban cuenta los viajes de exploración. Para estudiar las razas y pueblos que habitaban el mundo había que salir por los menos de gabinete o laboratorio. Una de las grandes influencias de las teorías sobre la evolución del hombre y configuración de las razas en el XIX fue la

<sup>305</sup> Charles Darwin, *On the expression of the emotions in man and animals*, London, John Murray, 1872. Sobre las investigaciones de Darwin y su relación con la fotografía ver el recientemente publicado Phillip Prodger, *Darwin's Camera: Art and Photography in Theory of Evolution*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

descomunales obras del conde Buffon. Muchas de sus referencias son las numerosas crónicas de viajes del siglo XVII y XVIII. Cada uno de los documentos que los exploradores, comerciantes y misioneros publicaron aportó información sobre las características físicas de los hombres y mujeres que encontraban durante sus expediciones.<sup>306</sup> Los documentos surgidos de la gran movilidad del XVIII constituían testimonios de primera mano, que si bien eran comúnmente contrastados por el público, se adscribían al canon de verosimilitud de la escritura de viaje de ese siglo. La osadía de circunnavegar el mundo era una realidad, volver de la empresa era posible, por lo tanto las fuentes testimoniales eran ricos documentos en los cuales basar la ciencia.<sup>307</sup> El significado moderno de 'raza' surge precisamente de los viajes dieciochescos en los que se consignaban 'tipos' humanos en las crónicas referidas. El término de 'raza' se aplicó primero a la zoología y posteriormente a los humanos por el científico alemán Johann Friedrich Blumenbach, quien en *De generis humani varietate nativa* (1776) clasificó al hombre dentro cinco categorías cromáticas: negro, blanco, rojo, amarillo y marrón. Sus investigaciones basadas en estudios empíricos, en específico de craneología, y en la literatura de viajes, abrió una nueva perspectiva en la investigación de los tipos humanos.<sup>308</sup> Antes, Linnaeus en *Sistema Naturae* (1740) ya había clasificado a los indígenas americanos como 'rojos', al europeo como 'blanco' y a oriental como 'marrón' o 'amarillo' y al africano como 'negro', pero atendía más su clasificación a los humores de cada tipo de hombre.<sup>309</sup> Entrado el siglo XIX se decantaron los científicos por la antropometría, la lingüística y la etnología. Especial atención tuvo la primera, suscitando diversas teorías sobre el origen del hombre y las

---

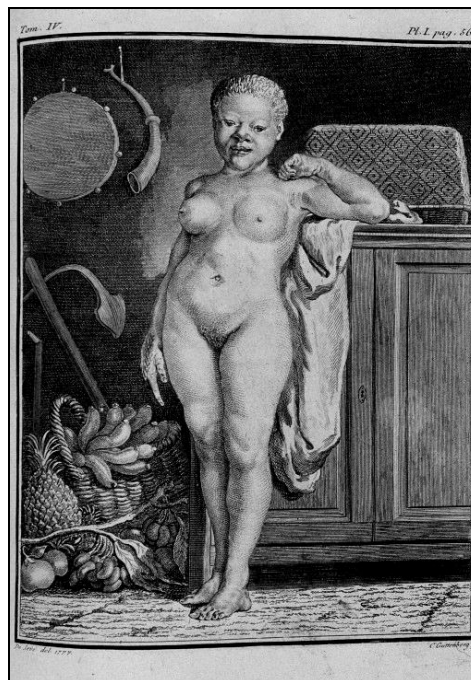
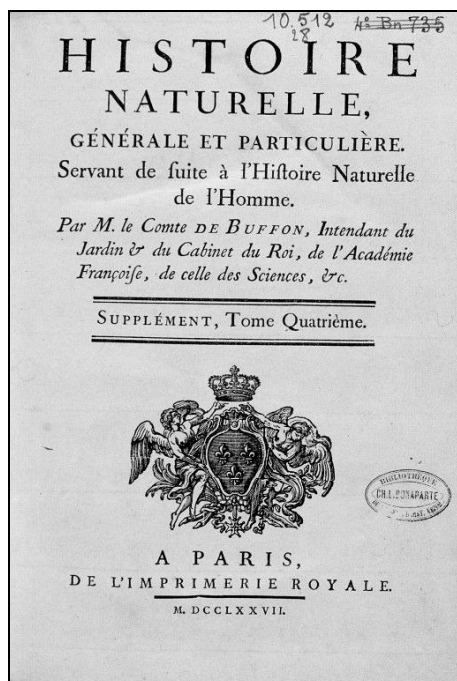
<sup>306</sup> Algunas de las referencias que menciona Buffon son: François Cauche, *Rélations véritables et curieuses de l'île de Madagascar et du Brésil*, Paris, 1651; Padre du Duterte, *Histoire Générale des Antilles habilitées par les Français*, Paris, 1667-1671; Padre du Jaric, *Histoire des choses plus mémorables advenues tant en Indes Orientales que d'autres pays de la découverte des Portugais*, 1608-1613; Francis Drake, *Voyage à l'entour du monde 1600-1608*; Wafer, *Voyage dans l'isthme de l'Amérique et la Nouvelle-Espagne*, 1706; además de citar continuamente los viajes del capitán Cook y Bougainville. Buffon, *Del Hombre. Escritos antropológicos*, tr. Angelina Martín del Campo, México, FCE, 1986. Sobre las fuentes de Buffon y su uso es de notar el problema de la veracidad y el conocimiento, en palabras de Duchet "Les moyens dont dispose les savants ne sont pas adaptés aux dimensions nouvelles d'un monde en expansion. Contraint le plus souvent de n'observer que par les yeux d'autrui, la valeur de son œuvre es à la merci de témoignages qu'il ne peut ni négliger ni vérifier. Le résultat es une connaissance au second degré, où les médiations sont multiples et la certitude pratiquement nulle." Duchet, *op.cit.*, p.233.

<sup>307</sup> Duchet introduce una bibliografía complementaria de los relatos de viaje que sirvieron como fuente a filósofos y antropólogos durante el siglo XVIII: "Inventaire des principaux récits de voyages lus et utilisés par les philosophes", *ibid.*, pp.483-519.

<sup>308</sup> "Of chief to concern here are Blumenbach's views about racial differences, based on the study of both his extensive collection of skulls and of contemporary travel literature. In his view, skull shapes suggest a division into five major races, namely Caucasian, Mongolian, Ethiopian, American and Malaysian." Gustav Jahoda, *Images of savages. Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Culture*, London and New York, Routledge, 1999, p.64. Un resumen de los inicios de la etnología, con especial énfasis en la escuela francesa del XIX, del que haremos eco en las siguientes líneas es "On the origins of French ethnology" de Claude Blanckaert en *Bones, Bodies and Behavior. Essays on Biological Anthropology*, ed. by George W. Stocking, Madison, University of Wisconsin Press, 1988, pp.18-55.

<sup>309</sup> La clasificación es en *Systema Naturae* es del hombre es: MAMMALIA. PRIMATES. Homo / Americanus, Europeus, Asiaticus, Afer, Monstrosus.

razas hasta mediados del siglo XX. Su gran precursor fue Samuel George Morton y sus obras *Crania Americana* (1839) y *Crania Aegyptiaca* (1844).



Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, Supplément*, T. IV, Paris, L'Imprimerie Royale, 1777. Portada, y, plancha 1, p.564, dibujo de Jacques de Sève, grabado de Carl Gottlieb Guttenberg. Bibliothèque National de France, BNF <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/btv1b23002750>, consultado en mayo 2009.

Proyectos etnográficos y antropológicos específicos inauguraron el uso de la fotografía en sus investigaciones. En estos eran justificados científicamente cada una de las precisas poses de los modelos para su efectivo análisis dejando a la vista el sistema social en que fueron concebidos. En estos esquemas de la toma fotográfica del otro, el cuerpo retratado representa la subordinación y dominación del europeo sobre las razas consideradas inferiores.<sup>310</sup> En medio del auge de la biología, física, química y los estudios del hombre, no tardaron en gestarse teorías que consideraban unas razas superiores a otras. Una de ellas fue la presentada por Joseph Arthur Comte de Gobineau, quien basándose en el concepto de civilización estableció la raza aria como superior a todas.<sup>311</sup> En *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855) establece

<sup>310</sup> Un par de ejemplos que se tratarán en este capítulo (*infra*): En 1850 Louis Agassiz de la Universidad de Harvard hizo una investigación con daguerrotipos de esclavos negros para demostrar la inferioridad de la raza negra y justificar su explotación; en 1870 Carl Dammann, de la Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, realizó un proyecto de tipos de razas del mundo con retratos de perfil y frente, en ambos proyectos los retratados posaban desnudos. Ver también Pulz, *op.cit.*, pp.25-26.

<sup>311</sup> Elazar Barkan hace un excelente resumen de las teorías decimonónicas sobre las razas, escribe: "The search for racial antiquity stimulated developments in Teutonic anthropology and Aryan linguistics –fields which were always very closed related. [...] Not surprisingly the different questions raised in these disciplines led to disparate results and

una serie de teorías sobre el surgimiento, auge y decadencia de los pueblos, además de singulares apreciaciones sobre la supremacía de la civilización occidental<sup>312</sup>, más específicamente de 'las razas blancas'.<sup>313</sup> La idea de la inferioridad, alienación y posesión de los excéntricos –no occidentales- se evidencia en el siglo XIX pero surge con fuerza en la Ilustración basándose en la idea de progreso. Las concepciones dieciochescas del origen del hombre se centran en la idea de la monogénesis. En este sentido, la concepción de un origen común del hombre se contraponía con la concepción poligenética, afirmando esta última que cada raza tiene su origen propio y no tienen nada que ver en evolución y características aunque todos los individuos seamos de la misma especie. Desde la Ilustración el debate permanecerá en la polarización de las posiciones sobre el origen del hombre y por ende en la relación comparativa de las razas. Todo lo anterior sirve de contexto para aproximarse a los usos y construcciones visuales que del cuerpo del otro-nativo, del otro-excéntrico o del otro-que-no-es-como-nosotros ejercieron los científicos occidentales. Adentrándose así en la difusión y asimilación de los estereotipos creados por los países occidentales con el fin no sólo de ser propagados en sus territorios sino inclusive en sus colonias y protectorados, llevando así a la población de esos lugares a conformar una imagen de sí mismos tal como los ve y representa la fuerza dominante.

## 4.2 Depredador de rostros. Viaje y fotografía de tipos humanos

La contribución de la fotografía a la clasificación y descripción fidedigna del objeto de estudio propia de la concreción de las normas y métodos de la antropología y

---

perplexing racial descriptions. The driving force behind racial differentiation was nationalism, which demanded of its followers total commitment, even at the expense of internal logic and incoherence." Barkan, *The retreat of scientific racism: changing concepts of race on Britain and the United States between the world wars*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p.17.

<sup>312</sup> "Gobineau's views on race were a culmination of pre-Darwinian ideas: a description of permanent types aimed at a moral genealogy, classified into epochs which were separated by catastrophes." *Ibid.*, p.16 Considera también el conde de Gobineau que hay rasgos femeninos y masculinos en los pueblos, ambos indispensables para la evolución exitosa de una civilización. Los rasgos masculinos son propios del trabajo y la fuerza, así como la perseverancia y la trascendencia, mientras que los femeninos son la delicadeza y el capricho, la energía y la paciencia. Por ejemplo, carácter femenino es el de los pueblos mediterráneos y masculinos corresponde a los del norte de Europa, del sur se abstraen de lo femenino los pueblos del norte de España y los piemonteses: "Mais, à mesure que les peuples blancs sont descendus davantage vers le sud, les influences mâles se sont trouvées moins en force, se sont perdues dans un élément trop féminin (il faut faire quelques exceptions, comme, par exemple, pour le Piémont et le nord de l'Espagne), et cet élément féminin a triomphé." Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaine*, vol. I, 2ª ed., Paris, Firmin-Didot, 1884, p.87.

<sup>313</sup> "Je n'ai pas besoin de faire remarquer que, là où les races noires ne combattirent qu'avec elles-mêmes, où les races jaunes tournèrent également dans leur cercle propre, ou bien là encore où le mélange de noirs et jaunes sont aux prises aujourd'hui, il n'y a pas d'histoire possible. Les résultats de ces conflits étant essentiellement inféconds, comme les agents éthiques qui les déterminent, rien n'en a paru, rien n'en est resté. C'est le cas de l'Amérique, de la plus grande partie de l'Afrique et d'une fraction trop considérable de l'Asie. L'histoire ne jaillit que du seul contact des races blanches." *Ibid.*, p.527.

etnografía decimonónica fue inmediata.<sup>314</sup> Ya en la presentación de Arago en la Academia de Ciencias y Bellas Artes de París se hizo hincapié en la utilidad del procedimiento en el campo de las ciencias.<sup>315</sup> La circulación de fotografías, en un primer momento daguerrotipos y posteriormente calotipos, constituyó el gran corpus que los antropólogos dispusieron gracias al trabajo de campo de los etnólogos y aficionados. Sin embargo, durante las primeras décadas de la fotografía encontramos que los profesionales del laboratorio parecen satisfechos con la herramienta pero no con el método, ya que no pueden constatar sus conclusiones a partir de fotografías tomadas bajo diferentes parámetros. En vías del perfeccionamiento de la metodología, la concreción de normas y especificidad de los parámetros de la toma fotográfica se irá extendiendo a partir de 1850 hasta llegar a una uniformidad del discurso de la representación del cuerpo por parte de las comunidades científicas de Europa y Norteamérica.

Los fotógrafos amateurs –viajeros, comerciantes, embajadores y un largo etcétera- y las primeras expediciones científicas dotadas de fotógrafos reproducían el discurso de representación heredado de la tradición de la pintura, sobre todo la estética de los retratos de castas y las imágenes pintorescas de los libros de viajes de los siglos XVII y XVIII que se correspondían más con la configuración romántica de tipos y culturas. Los libros de viajes, las crónicas de exploración y los álbumes litográficos contribuyeron a la concreción del modelo de representación de los habitantes de otros territorios.<sup>316</sup> Algunos viajeros plasmaban la intencionalidad de representar objetivamente –en la medida de lo posible partiendo de las configuraciones representacionales del otro durante el viaje- y podemos observar en estos ejemplos la línea que conduce a la estética aséptica del siglo XIX. Un ejemplo de ello son *Les Quatre Premiers Livres des Navigations et Pérégrinations Orientales* (1568) de Nicolas de Nicolay Dauphinois.<sup>317</sup> En los grabados que ilustran la edición pueden observarse

---

<sup>314</sup> La definición dada por Étienne Renaud Augustin Serres a cada disciplina en 1852: “La antropología determina las condiciones físicas que separan al hombre de la animalidad, reconduciendo la diversidad de razas a su unidad primitiva. La etnología abarca las relaciones de las distintas razas, su filiación, su diseminación y su mezcla sobre la superficie del globo.” En “Photographie anthropologique”, *La Lumière*, num.33, 7 de agosto de 1852, p.130, en *Fotografía, antropología y colonialismo* (1854-2006), ed., Juan Naranjo, Barcelona, G.Gili, 2006, p.31. Cfr. Blanckaert, “On the origins of French ethnology”, *op.cit.*, pp.18-55.

<sup>315</sup> Arago, “Le daguerréotype”, *op.cit.*, pp.262-266.

<sup>316</sup> El álbum será una de las formas más comunes de recopilación, distribución y comercialización de la fotografía. La tradición proviene de los álbumes de estampas, grabados y litografías, siendo la reunión de una serie de ilustraciones generalmente sobre un mismo tema. Ver notas 89, 173, 247.

<sup>317</sup> Nicolas de Nicolay, *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales, de N. de Nicolay, ... Avec les figures au naturel tant d'hommes que de femmes selon la diversité des nations, & de leur port, maintien & habitz.* Lyon, G. Roville, 1568.

los detalles de vestuario y ornamentación de las figuras siempre de perfil o frente, que la manera en que mejor pueden definirse y entenderse los rasgos.



Nicolas de Nicolay, *Les quatre premiers livres des navigations*, 1568. Portada y grabado "Femme turque menant ses enfants", p. 106, Bibliothèque National de France, BNF, <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79258f>, consultado en mayo de 2009.

Los grabados y litografías que ilustraban de forma no romántica se elaboraban siguiendo los patrones de lo pintoresco. Escenas de género, vestuario y profesiones integraban el acervo del que los científicos del siglo XVIII se nutrían para elaborar sus trabajos. Las expediciones solían siempre llevar consigo un equipo de dibujantes, en el caso de la expedición de Alejandro Malaspina, Felipe Bauzá realizó dibujos y bocetos de raza y vestimenta. Algunos de sus bocetos reflejan claramente las condiciones de los indios durante la colonia, otros admiten la tendencia a embellecer, en el sentido de occidentalizar, los tipos raciales. La adaptación de los tipos raciales a los cánones de belleza europeos fue común durante el siglo XVIII. Las representaciones de las razas se alejaban frecuentemente de la realidad, generando un arquetipo romántico del nativo, sólo diferenciado del occidental por sus vestimentas y color. Esto, desde la visión del europeo se corresponde con la idea de América como tierra de refundación con la consiguiente idealización del continente, el paisaje y sus habitantes. Otra manifestación ya no proveniente de la mano del europeo sino desde el punto del vista de colonizado, del nativo, son los numerosos cuadros de castas que durante el siglo

XVIII se realizaron en las colonias españolas. El género consiste en retratar las numerosas posibilidades de mestizaje entre los españoles, los indios y los negros, resultando una genealogía apabullante. Los modelos son situados en el contexto correspondiente a su categoría social, generalmente son tres los personajes: padre, madre e hijo o hija. Los cuadros de castas resultan sumamente útiles al fijar el contexto de las diversas jerarquías sociales del dieciocho en las colonias españolas<sup>318</sup>, sobre todo en México<sup>319</sup>, sin embargo a pesar del interés por catalogar los cambios en las razas a través del mestizaje la representación de esas razas es homogénea tendiendo a dar a todos una visión estetizante de su condición. Los pintores, todos mestizos, acercan el estándar de belleza a los parámetros europeos en un ejercicio de asimilación con el conquistador, es decir, con la fuerza dominante.



Miguel Cabrera, "De español y mestiza, castiza", óleo sobre lienzo, México, 1763, Colección Museo de América, Nº de Inv. 6. [http://museodeamerica.mcu.es/c\\_mestizaje.html](http://museodeamerica.mcu.es/c_mestizaje.html), consultado mayo 2009.

<sup>318</sup> "Este muestrario humano, debe considerarse como una realidad indiscutible en cuanto a configuración general de la sociedad de castas que se evidencia y reconoce con toda claridad durante el siglo XVIII y no como una ley de clasificación inmutable, da al pintor colonial la posibilidad de situar a los personajes en su medio contemporáneo, sustituyendo la idea de deslizar algún detalle cotidiano en conjuntos evocadores de otros mundos, por la fidelidad y necesidad de los modelos, mantenida incluso por pintores de menor calidad aun a costa de múltiples dificultades." M<sup>o</sup> Concepción García Sáiz, "La imagen del mestizaje" en *El mestizaje americano*, Museo de América, Madrid, 1985, p.47.

<sup>319</sup> Miguel Cabrera fue uno de los grandes pintores de castas del barroco colonial, sus cuadros ilustraron el proceso de mestizaje de las sociedades americanas en las que la estratificación genealógica era determinante en la composición de las funciones sociales.



A partir del mismo año de su comercialización, 1839, muchos viajeros editaron sus tipos raciales para uso de antropólogos y etnógrafos, los cuales además de tener una función científica eran comercializados para un gran público coleccionista de rostros. Su éxito era seguro, por una parte, el auge de la fotografía facilitaba el consumo de cualquiera de sus productos, y por otra, el retrato en sí ya comprendía una fascinación inmediata, más si se trataba de personas totalmente distantes de la cultura europea y, finalmente, por el ambiente intelectual de la segunda mitad del siglo XIX.<sup>320</sup> Sin embargo, generalmente predominaba la estética de lo pintoresco. En 1855, dieciséis años después de los primeros daguerrotipos, Étienne Renaud Augustin Serres hace un llamado a los fotógrafos-viajeros para considerar un replanteamiento de las cualidades de representación del proceso fotográfico, esto es su verosimilitud ausente de pose con fines científicos.

Salvo raras excepciones, los viajeros que nos han transmitido los tipos americanos lo han hecho a menudo de manera ideal: casi siempre, las figuras que encierran sus obras son tipos europeos disfrazados a la americana. A menudo, brilla más el arte que la realidad. Sin embargo, es esta realidad, al desnudo y sin arte, la que nos ofrece el daguerrotipo, lo que dota a las figuras obtenidas por el procedimiento de una veracidad que ningún otro puede ofrecer.<sup>321</sup>

Y agrega:

Así pues, sólo podemos recomendar encarecidamente a nuestros viajeros el uso de este procedimiento y la multiplicación de los tipos tomados del hombre y la mujer adultos, así como de los niños. [...]

La representación fidedigna de los tipos humanos es la base de la antropología y se obtiene mediante dos procedimientos, ambos efectivos: el daguerrotipo, por un lado, y el vaciado de bustos en escayola, por el otro.<sup>322</sup>

Étienne Serres fue uno de los más prestigiosos científicos de mediados del XIX y uno de los grandes impulsores del uso de la fotografía en investigaciones antropológicas. Profesor de anatomía y embriología en Le Jardin de Plantes, presidente de la Academia de Ciencias de París pertenece a la primera generación que intenta establecer una metodología precisa de la toma fotográfica. Uno de los modelos que tomó el profesor Serres fueron los daguerrotipos que en 1845 había visto exhibidos en

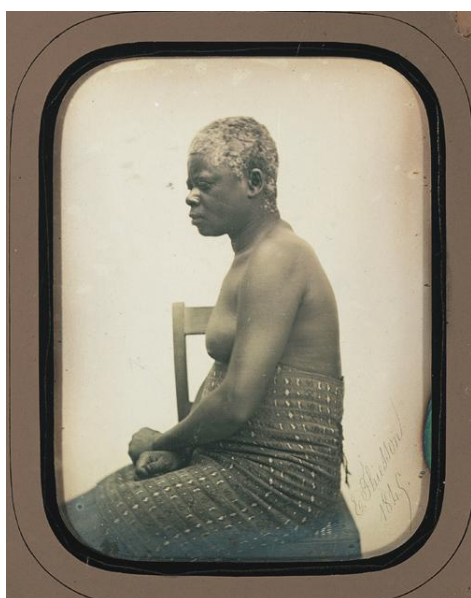
---

<sup>320</sup> La bibliografía reciente sobre la fotografía y sus relaciones con la etnografía, antropología y colonialismo, tanto desde un punto de vista histórico como dentro de los estudios visuales es amplia. Aporto algunas referencias: Sarah Pink, *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation*, London, Sage, 2001; *Colonialist Photography, Imag(in)ing race and place*, ed. by Eleanor M. Hight and Gary D. Sampson, New York & London, Routledge, 2002; *The Anthropology of Media: A Reader*, ed. by Kelly Askew, Richard R. Wilk, Oxford, Blackwell Publishing, 2002; *Photographs Objects Histories: On the materiality of Images*, ed. by Elizabeth Edwards and Janice Hart, New York & London, Routledge, 2004.

<sup>321</sup> Serres, *op.cit.*, p.32.

<sup>322</sup> *Ibid.*

París de un fotógrafo recién llegado del sur. E. Thiesson es de los primeros daguerrotipistas que realizaron un trabajo acorde al espíritu científico decimonónico. Estuvo activo durante la década de los cuarentas y sus placas fueron consideradas favorablemente por los círculos intelectuales franceses.<sup>323</sup> Thiesson emprendió un viaje a Brasil donde retrató a los botocudos, luego, la expedición siguió por las colonias portuguesas del este de África (Mozambique) donde también registró varios daguerrotipos. A su regreso realizó una pequeña gira de presentación en la Academia de Ciencias y Bellas Artes de París y las salas de Museo de Ciencias Naturales. Del daguerrotipo de una mujer de Sofala, Mozambique, se difundió en la prensa que se trataba a la reina Xai Xai. Sin duda, Thiesson se vio ante condiciones climatológicas adversas –humedad y calor- y ante las reticencias de los modelos a retratarse.



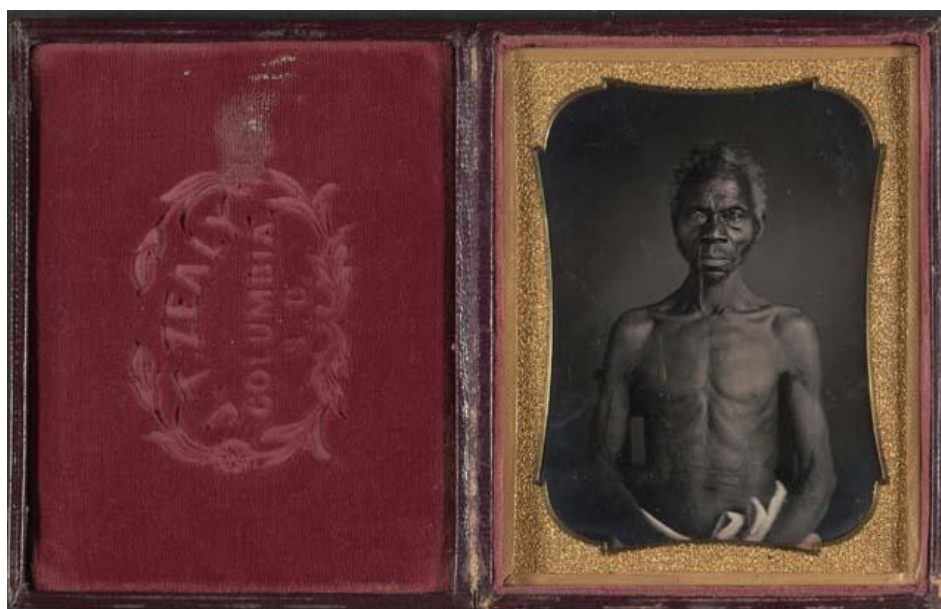
E. Thiesson, "Mujer nativa de Sofala, 30 años con el cabello blanco", daguerrotypo, 15.3 x 13 cm, 1844, George Eastman House GEH 69.0265.0140, [http://www.geh.org/taschen/htmlsrc15/m196902650140\\_ful.html#topofimage](http://www.geh.org/taschen/htmlsrc15/m196902650140_ful.html#topofimage), mayo, 2009. "Botocudo, llamado Manuel", daguerrotypo, 10,5 x 8 cm, montaje 15,5 x 12,5 cm., 1844, Colecction Musée du Quai Branly PM000058 <http://www.quaibrany.fr/cc/pod/resultats.aspx?b=2&t=1>, consultado en mayo 2009.

Años después de la toma de los daguerrotipos todavía dejaba impresionados a más de uno su definición y la actitud de los modelos. Existen las fichas de registro del archivo fotográfico del Musée de l'Homme datadas de 1887, en la que hay dos contratipos de

<sup>323</sup> Hammann en su historia de las artes gráficas de 1857, hace mención de la exhibición de los daguerrotipos de Thiesson, escribe: "Un artiste français, M. Thiesson, avait fait en 1844 une ingénieuse application de la photographie sur plaque, et qui montre tout ce que l'anthropologie peut attendre des procédés daguerriens. Cet artiste avait apporté en France des portraits daguerriens de Botocudes, ou naturels de l'Amérique du Sud, et des types africains recueillis dans un voyage postérieur." Hammann, *Des arts graphiques, op.cit.*, p.422. Thiesson realizó en 1844 el conocido retrato en daguerrotipo de Daguerre mirando desafiante a su propio invento; actualmente se exhibe esta imagen sobre vidrio en el Museo Carnavalet de París.

cada individuo pegados sobre cartón. Las copias en papel provienen de los daguerrotipos realizados por Thiesson. Se encuentra la ficha del “Manuel”, otra de una mujer joven y de un hombre de mediana edad, de estas últimas no se especifica el nombre del modelo y todos tienen el torso desnudo. Actualmente se conservan en el Musée du Quai Branly. Es destacable que en 1858 Ernest Conduché, fotógrafo y litógrafo, defina los daguerrotipos como unos retratos que emanan algo “tan puro, tan límpido, ni tan franco”, como lo indica la crónica de “hombres y mujeres del natural”. Parece que se refiere los valores técnicos y estéticos de las tomas pero seguramente también a la actitud de los modelos. La fragilidad y sometimiento a la toma efectivamente emana de la placa de vidrio.

Señalaremos gustosamente cinco placas firmadas por Thiesson, 1844, que representan a unos botocudos, hombres y mujeres del natural. Ignoro por completo en qué condiciones se hicieron estas placas, pero conozco pocas que puedan compararse con ellas: recuerdan las espléndidas fotografías del barón Gros. Desde aquella época, y ya han transcurrido dieciocho años, no se ha hecho nada tan puro, tan límpido, ni tan franco.<sup>324</sup>



J. T. Zealy, “Portrait of Renty, African Born slave”, daguerrotypo, 8.9 x 6.4 cm, 1850, Peabody Museum Collection Harvard University, (35-5-10/53037) (D1) (PM-1) <http://picturinghistory.gc.cuny.edu/wp-content/uploads/renty.jpg>, consultado en mayo 2009. Los daguerrotipos de Zealy fueron redescubiertos entre los archivos del Peabody Museum en 1976.

<sup>324</sup> Ernest Conduché, “La photographie au muséum d’histoire naturelle” *La Lumière*, nº16, 17 abril, 1858, pp.61-62, en *Fotografía, antropología y colonialismo* (1854-2006), *op.cit.*, p.34.

A pesar de los primeros proyectos europeos centrados en las razas comenzaban a integrar la fotografía en sus estudios, fue en Estados Unidos que el científico suizo Louis Agassiz<sup>325</sup>, biólogo y zoólogo de gran influencia en los círculos académicos en ambas orillas del Atlántico, dirigió en la Universidad de Harvard un estudio sobre la primera y segunda generación de esclavos en Estados Unidos. Agassiz visitó en 1850 durante un mes la plantación en Carolina del Sur del Dr. Robert W. Gibbes, reconocido paleontólogo, quien contrató al daguerrotipista local Joseph T. Zealy. En el contexto de un país esclavista, en el que la abolición no llegó hasta 1865, Agassiz estaba seguro que la evidencia fotográfica podría validar sus teorías sobre la pluralidad del origen del hombre y la inferioridad de la raza negra. Agassiz nunca había visto a un negro en Europa, de hecho, como explica acertadamente Stephen Jay Gould, antes de llegar a Estados Unidos consideraba que había un sólo origen para las razas, pero después de conocer a los afroamericanos cambió completamente sus teorías. En una carta a su madre explica la experiencia que da pie a este cambio de percepción más ideológico que científico.

It was in Philadelphia that I first found myself in prolonged contact with negroes; all domestics in my hotel were men of color. I can scarcely express to you the painful impression that I received, especially since the feeling that they inspired in me is contrary to all our ideas about the confraternity of the human types [*genre*] and the unique origin of our species. But truth before all. Nevertheless, I experienced pity at the sight of this degraded and degenerated race, and their lot inspired compassion in me in thinking that they are really men. Nonetheless, it is impossible for me to repress the feeling that are not of the same blood as us.<sup>326</sup>

Desde esta perspectiva, no sorprende que las tomas fotográficas que dirigió Agassiz fueron imágenes sumamente frías, acordes con lo que un hombre de ciencia a mediados del siglo XIX tiene la expectativa de obtener. La misma distancia entre modelo y cámara, vista frontal y de perfil, cinco hombres y dos mujeres: Alfred, Fassena, Renty, Jem, Jack, Delia y Drana. No hay apellidos, son esclavos. Han llegado hasta nuestros días quince daguerrotipos, algunos muestran a los hombres y mujeres con el torso desnudo, mirando fijamente a la cámara y soportando la mirada de los que están detrás de ésta. Es evidente la violencia de la toma fotográfica, de la

---

<sup>325</sup> Louis Agassiz, nacido en Suiza y emigrado a Estados Unidos en 1846, fue uno de los científicos que polemizó con Darwin y los evolucionistas sobre el origen de las especies. Creacionista y poligenista consideraba que había “centros de creación” desde los que se realizaba la dispersión de animales y hombres.

<sup>326</sup> Debemos a Gould el rescate de esta carta que fue censurada por la mujer de Agassiz en la publicación de su correspondencia así como por otros investigadores. Gould la encontró en el archivo de la Universidad de Harvard y la trajo para su libro *The mismeasure of man*, New York, Norton and Company, 1983, pp.44-45.

cosificación de sus cuerpos y la determinante distancia entre objeto fotografía, fotógrafo y espectador en los daguerrotipos que documentaron la hipótesis de Agassiz sobre la inferioridad de la raza negra. Las personas retratadas lo hacían desnudas generando así una distancia propia del espécimen en condiciones totalmente desiguales. Agassiz, con estas tomas, incorporó un lenguaje visual que sería común en la antropología y etnografía, es tanto el embrión estético, metodológico e ideológico.<sup>327</sup> Años después y centrado en el debate sobre las teorías de la evolución darwinianas y el creacionismo que él defendía, Agassiz viajó junto a su mujer Elizabeth y su asistente Walter Hunnewell a Brasil para reelaborar y corroborar sus tesis en un entorno paradisíaco. La expedición, conocida como Thayer Expedition por el nombre del mecenas que la financió, no solamente investigó plantas y animales, obviamente también estudió a indígenas y criollos y mulatos.<sup>328</sup> Su proyecto fotográfico fue uno de los que aportaron más información a los debates sobre el evolucionismo a pesar de nunca ser publicadas las fotografías, sin embargo Agassiz y Hunnewell no siguieron una línea sistemática en la metodología de sus retratos. Algunos son como cualquier retrato de estudio, con las premisas y formas estereotipadas del género, otros son curiosos acercamientos a los habitantes de Brasil. En algunos casos se pedía al modelo que desnudara su torso, otras veces no. El testimonio de uno de sus ayudantes, William James, estudiante de ciencias naturales, deja entrever las suspicacias que despertaban los métodos y tesis de Agassiz entre su propio equipo. Describe una toma fotográfica y hace un rápido retrato del fotógrafo con el sólo detalle detalle de mencionar sus manos manchadas de negro:

I went to the photographic establishment and was cautiously admitted by Hunnewell with his black hands. On entering the room I found Prof. engaged in cajoling three mocas whom he called pure Indians, but who I thought as afterwards appeared, had white blood. They were very nicely dressed in white

---

<sup>327</sup> Respecto a los daguerrotipos y la agresión a los modelos, escribe Carla Williams sobre Delia y Drana: "Their printed cotton dresses are not entirely removed for the 'scientific' documentation, but pulled down around their waists to expose their breast, [...]. The sight of their clothing unceremoniously pulled down to reveal these secondary sexual characteristics is more revealing and ultimately more exploitative of their bodies than their nudity. It is an unnatural, forced state emphasized by the inclusion of the clothing as a signifier of undress rather than of nudity. Unlike African tribal women photographed as ethnographic nudes whose daily wardrobes might consist of little clothing, these Americans have had their clothing removed expressly for the photographs; the taking of the photograph reinforces the act of physically stripping them of their clothes. [...] In the disavowal of the women's humanity and the refusal to allow them control the representation of their bodies, their sexuality and sensuality becomes neutralized through the photographic act, and they are consequently represented as naked specimens lacking either identity or power." Williams, "Naked, Neutered, or Noble: Extremes of the Black Female Body and the Problem of Photographic History", en *Skin Deep, Spirit Strong: The Black Female Body in American Culture*, ed. Kimberly Wallace, Michigan, University of Michigan Press & Ann Arbor, 2002, p.186.

<sup>328</sup> Ver las memorias de la expedición Thayer en Louis y Elizabeth Agassiz, *A Journey in Brazil*, Boston, Ticknor and Fields, 1867. Los Agassiz recorrieron desde Río de Janeiro, hasta el norte pasando por Pará y Manaos. Las memorias son una especie diario en tono íntimo de las anécdotas más destacables del viaje. Después de su viaje a Brasil, irá siempre con una cámara fotográfica a Australia, África y Polinesia. Ver la colección del Peabody Museum of Archeology and Ethnology Harvard University, <http://www.peabody.harvard.edu/node/37>, consultado en mayo de 2009.

muslin and jewellery with flowers in their hair and an excellent smell of pripioca. Apparently refined, not at all sluttish, they consented to the utmost liberties being taken with them and without much trouble were induced to strip and pose naked.<sup>329</sup>



Louis Agassiz y Walter Hunnewell, "Woman", copia albuminada, negativo en placa de vidrio, 10,16 x 13,97 cm, Peabody Museum Collection, Id 2004.24.7612, <http://140.247.102.177/col/longDisplay.cfm?ObjectKey=676984>, consultado en mayo 2009.

El desarrollo de la investigación etnográfica se extendió por Europa y América, pero es hasta 1869 que se realiza una labor de unificación de criterios en el uso de las fotografías en las investigaciones. El proyecto sobre la clasificación de las razas del Imperio Británico efectuado por Thomas Henry Huxley, en 1869, daba directrices precisas sobre la forma en que se debían efectuar las fotografías.<sup>330</sup> Este proyecto fue el primero a gran escala de sistematización de un estudio antropológico de las colonias y territorios a cargo de Gran Bretaña. Thomas Henry Huxley, botánico y antropólogo, fue uno de los aliados de las tesis darwinistas y uno de los exponentes más importantes de las teorías sobre la evolución de las razas. Realizó una normativa estricta sobre la metodología a seguir en la medición y tipificación de los habitantes de las colonias, normativa que buscaba recabar información objetiva para ejecutar proyectos de análisis comparativo de craneometría y antropometría.<sup>331</sup> Huxley detalla

<sup>329</sup> William James, diario inédito citado en Phillip Prodger, *Darwin's Camera: Art and Photography in Theory of Evolution*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p.63.

<sup>330</sup> Pulz, *op.cit.*, p 25.

<sup>331</sup> Realmente su disciplina era la zoología y la fotografía una herramienta útil que hizo servir en ciertos períodos de su carrera. Los estudios antropológicos no fueron su especialidad, el proyecto de la Colonial Office llegó a sus manos gracias a su prestigio en la materia de anatomía. Algunas de sus obras son: *Evidence as to Man's Place in Nature*, London, Williams & Norgate. 1863; *Lectures on the Elements of Comparative Anatomy. On the Classification of Animals and the Vertebrate Skull*, London, Churchill & Sons, 1864; *An Introduction to the Classification of Animals*, London, Churchill, 1869; *Physiography, an Introduction to the Study of Zoology*, International Scientific Series, London, Kegan Paul, 1880.

en una carta a su colega Sir Lord Granville una metodología antropométrica y su consignación fotográfica con el fin de realizar homogéneamente un proyecto a gran escala dentro de las distintas colonias y protectorados del imperio. Explica el trabajo fotográfico es imprescindible en las nuevas investigaciones etnológicas pero debe ser emprendido con unas ciertas pautas para que su análisis logre aportar información verdaderamente útil. La carta es un hito en las investigaciones sobre la construcción de un modelo de representación. Las transcribimos en su totalidad ya que en ella se encuentran los detalles de este ambicioso proyecto.

My Lord

In accordance with your lordship's desire, I beg leave to offer the following suggestions for the formation of a systematic series of Photographs of the various Races of men comprehended within the British Empire.

Great numbers of Ethnological Photographs already exist, but they lose much of their value from not being taken upon a well-considered and uniform plan. The result is, that there are rarely either measurable or comparable with one another, and that they fail to give that precise information respecting the proportions and the conformation of the body, which, alone, is of any considerable worth to the Ethnologist.<sup>332</sup>

El problema era más de índole metodológico que tecnológico. La fotografía es una excelente herramienta pero generar un discurso homogéneo es indispensable para la sistematización de la información. Se refiere a un proyecto global de las diversas razas del imperio más grande del siglo XIX, el Imperio Británico. Continúa enumerando los dos grandes tipos de toma fotográfica y detallando lo más posible las características de la pose:

The Photographs which it is desirable to obtain are of two kinds.

I. Photographs of the entire figure. II. Photographs of the head only.

I. Photographs of the entire figure should not be less than three inches long. It would be extremely convenient to have every photograph of the same length, as the relative proportions of the different figures could then be apprehended almost at a glance. A standard length of four inches would, I imagine, be easily managed by the photographer, and would suffice for the purpose of the Ethnologist.

The person photographed should be in a condition of absolute nudity or a near there to as practicable. Two views of each subject be taken; the one presenting an exact front view, and the other an exact profiles. In the front view, the subject

---

<sup>332</sup> Thomas Henry Huxley to Lord Granville, manuscrito del 8 de diciembre de 1869. National Archives Colonial Office Papers, CO 232/296, citado en Emmanuel Cooper, *Fully Exposed: The Male nude in Photography*, 2ª ed., New York and London, Routledge, 1995, nota 12, p.271. La traducción de fragmentos del documento en *Fotografía, antropología y colonialismo* (1854-2006), *op.cit.*, p.48. Los documentos privados sobre este período de Huxley se encuentran en el siguiente archivo: *Notes and Correspondence Notebook. Anthropology*, vol. 1, c 1864-1872, 160 folios; vol. 2, c 1865-1875, 198 folios, Inventory Identifier, vol. XV, XVI, Box Number XV, XVI, Series 18, Imperial London College. <http://www.imperial.ac.uk/recordsandarchives/huxleypapers/HUXS018.htm>, mayo 2009.

should be in the attitude of attention, except that the right arm should be stretched out horizontally; the hand being fully open, the fingers and thumb extended, and the palm turned forwards. The feet should be parallel, the ankles hardly touching one another.

The arm will need a rest, to prevent it from trembling, and a measuring rod, divided to feet and inches, may either be fixed to this rest, or otherwise supported in the plane of the body, so as to furnish a scale. In the profile view, the left arm should be turned to the eye of the photographer, and left arm bent at the elbow, and so disposed as not to interfere with the dorsal contour of the trunk, not with the outline of the pectoral region. The back of the hand should be displayed, the fingers and thumb being extended.

II. Photographs of heads should be so taken as to give an exact full face, and an exact profile of each head. Three-quarter views are useful as accessories, but are of very little value themselves. Within reasonable limits, the larger the photographs of heads the better, but scale, divided to inches and tenths, should be photographed along with each head. [...]<sup>333</sup>

Resume así los modelos de los que deberían obtenerse fotografías:

In obtaining photograph of any people for Ethnological purposes, it is desirable to procure-

The entire figures of an average adult male and of an average adult female.

The entire figures of extreme or unusual forms of both sexes.

The entire figures of children of both sexes, noting the age, or if that is not obtainable, the state of the dentition of each child.<sup>334</sup>

Respecto al registro fotográfico de niños especifica lo siguiente y con ello finaliza su carta.

It is especially desirable to obtain photographs of the entire figure of children, at or before the periods of the first dentition, but the practical difficulties in the way of the photographer are here considerable.

With respect to photographs heads, it would be particularly useful to obtain a series showing the modifications which the skull and the face undergo in passing from infancy to old age in both sexes.

I subjoin some photographs which illustrate the method of photography suggested.

I am &c

(Signed) T. H. Huxley, FRS<sup>335</sup>

No hay ninguna referencia al maltrato o el estado de esclavitud de los modelos que sirvieron para elaborar el proyecto sobre las razas dentro del Imperio Británico. La metodología no diferencia entre los modelos, ni entre género o edades. El lenguaje distanciado y objetivo no entra en ningún cuestionamiento ético. Los individuos son

---

<sup>333</sup> *Ibid.*

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> *Ibid.*



considerados muestras, simples especímenes que deben ser medidos y clasificados. Elizabeth Edwards en su estudio sobre el pensamiento y coerción colonial describe el proyecto de la Colonial Office así:

This project was the first in Britain to attempt centralised control of the production of anthropological photographs made on the periphery, to create immutable mobiles of 'objective' observation in the order to create scientific knowledge at the interpreting centres while at the same time attempting, through photographic form, to eliminate the mediating presence of the observer. [...].Controlled observation that harnessed the inscriptive qualities of the medium in a systematic fashion, the photograph was emblematic of all non-interventionist objectivity [...].<sup>336</sup>

Efectivamente, el proyecto de la Colonial Office es el primero en generar un estudio antropológico institucional, en el que se ven involucrados científicos en Inglaterra y funcionarios en las colonias. La 'objetividad' del medio se ve incrementada por el discurso visual de la ciencia. Contemporáneamente, en Francia y Alemania, todavía se está realizando un trabajo de normativización de las metodologías de estudio, tanto desde el nivel práctico –la antropometría- hasta el nivel de la problemática de la representación. Las imágenes preconcebidas del otro emergen entre lo pintoresco y el romanticismo tan usuales en la fotografía de lugares exóticos lejanos que ponían en tensión la referencialidad del discurso de la imagen fotográfica en cuanto a las construcciones visuales y usos teatralizantes de la imagen contra la expectativa de objetividad y veracidad total que las disciplinas científicas destinaban al medio fotográfico.<sup>337</sup> Esta tensión constante respecto a la representación y percepción del otro excéntrico por parte del europeo conforma un tipo de mecanismo en el ejercicio de poder. La cuestión no está en preguntarse sobre la naturaleza de la metodología de la toma fotográfica para estudios antropométricos y anatómicos sino el hecho de deslegitimar la humanidad de las personas de estudio. La carencia de empatía y deshumanización o sencillamente falta de respeto de la comunidad científica a mediados del siglo XIX demuestran sólo una parte de la gran avalancha de estrategias discursivas de los países llamados a sí mismos civilizados respecto a los territorios

---

<sup>336</sup> Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, London, Berg Publishers, 2001, pp.132-133.

<sup>337</sup> Edwards se refiere a la contradicción de la fotografía como discurso propio de la objetividad en la representación del otro a mediados del XIX: "The points of fracture within the project are found in these tensions between the nature of the photograph, the nature of scientific observation and the differential values ascribed to them. Thus in addition to disturbing a homogenised characterisation of colonial power, the project also disturbs the homogenised and simplified model of naïve acceptance of an unproblematic realism in photography in the second half of the nineteenth century." *Ibid.*

conquistados. Si aquella persona sólo es un animal inferior está claro que no tiene poder de decisión, ni autonomía, ni libertad.<sup>338</sup>

Paul Broca, en 1879, director de la Société d'Anthropologie de Paris, en *Instruction générales pour les recherches anthropologiques à faire sur le vivant* 339 clasifica las herramientas para estudiar a "l'homme vivant" en dos: "Instruments du voyageur" e "Instruments de laboratoire". El primero es todo el material que pueda llevar el viajero consigo para realizar las observaciones pertinentes in situ, mientras el resto se realizará en el campo base.<sup>340</sup> Es de enfatizar que se refiere al antropólogo como viajero y la primera herramienta nombrada para trabajar en el laboratorio es la cámara fotográfica. Broca especifica que es imprescindible llevar un fotógrafo a la expedición y explica cómo es posible comprar las placas ya sensibilizadas, conservarlas e imprimir a la vuelta por un profesional. Esto, que parece ya algo común, hubiese sido imposible hace años.

#### II.- Instruments de laboratoire

1<sup>o</sup> Un grand appareil photographique. La photographie est un art spécial qui exige une éducation spéciale. Il est clair qu'un photographe doit être attaché à toute grande expédition scientifique. Les voyageurs placés dans des conditions moins favorables peuvent utiliser la photographie en emportant avec eux un certain nombre de plaques, sensibilisées à l'avance, qui se trouvent dans le commerce, et qui peuvent conserver pendant plusieurs mois, Même pendant une année entière, la propriété de fixer les images négatives. L'opération chimique qui consiste à faire ressortir l'image peut être ajournée jusqu'au retour et confiée à un photographe de profession.<sup>341</sup>

La fotografía es ahora indispensable para el adecuado desarrollo de un estudio antropométrico. Respecto a las tomas realizadas con supuesto interés etnográfico pero claramente de índole exótico y pintoresco, Broca no descarta que sean útiles pero no suficientes para la elaboración seria de una investigación.

Les voyageurs pourront souvent se procurer, chez les photographes des villes qu'ils visiteront, des collections de photographies représentant des indigènes.

<sup>338</sup> La selección realizada por Michael D. Biddiss de artículos de revistas, periódicos y boletines de academias y sociedades científicas de la década de los sesenta y setenta del XIX en Inglaterra, ilustran perfectamente las concepciones que sobre las razas se discutían en los círculos especializados. Biddiss, *Images of Race*, New York, Holmes and Meier Publishers and Leicester University Press, 1979.

<sup>339</sup> Paul Broca, *Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur le vivant*, Paris, G. Masson, 1879, p.30. Paul Broca fue uno de los precursores de la metodología antropométrica para el análisis de antropológico y etnográfico, presidente y fundador de la Société d'Anthropologie de Paris, además de investigador reconocido. Profesor de cirugía en la facultad de medicina, sus estudios sobre el cerebro llevaron a descubrir lo que se denomina "área Broca", que es una zona del cerebro que afecta el lenguaje.

<sup>340</sup> El viajero es el observador y el científico, esto se debe en parte en que la disciplina antropológica se estaba conformando siendo difusas las diferencias entre el etnología y antropología.

<sup>341</sup> Broca, *op.cit.*, pp.61, 62.

Ces photographies, faites au un point de vue pittoresque, ne valent pas celles qui sont faites suivant nos indications. Mais ce sont des documents ethnographiques intéressants, et il est bon des les recueillir.<sup>342</sup>

Las fotografías de este tipo, en las que prima la imagen que del modelo quiere ver la sociedad occidental, tuvieron gran éxito comercial. Muchos fotógrafos en sus viajes apostaban por hacer tomas que mostrasen la estética de lo pintoresco: poses estudiadas y escenografías recargadas. Los hay también que realizaron viajes y fotografías *in situ*, no en la comodidad del estudio fotográfico, pero que no coinciden con las condiciones de las disciplinas antropométricas. El retrato científico durante la década de los ochentas tenía normas muy estrictas de representación en las que el fotógrafo definía positivamente el carácter de estudio del modelo. La etnografía y el retrato judicial son las manifestaciones más comunes de este tipo de retrato. La fotografía etnográfica no profesional, esto es tomada por viajeros o comerciantes pero no por un científico, solía mostrar el rostro del modelo en posición tres cuartos de perfil para poder observar los rasgos generales claramente, los retratos de grupo permitían elaborar una composición a una distancia prudente en la que la variedad de las poses diese una idea de el individuo sentado, de pie, o ejecutando un acción de manera que se aprecia claramente la textura de la piel, las facciones, la vestimenta, la altura y complejión. Lo común de las tomas fotográficas de la década de los ochentas es ya una regularidad en el lenguaje de representación de los modelos: fotos tanto de rostro como de pie de perfil y de frente, acompañadas de una ficha descriptiva del individuo.<sup>343</sup> Son pocas las tomas en las que los modelos dirigen su mirada a la cámara o en las que haya una proximidad anímica a la cámara. En un contexto colonial en el que el estudio de las razas humanas está directamente relacionado con el poder eurocentrista, la fotografía etnográfica y antropológica nos acerca a la relación del conquistador con el conquistado, una relación de poder basada en el miedo y desconocimiento de lo que se presenta en los territorios periféricos.<sup>344</sup> Pese a que las diferencias entre disciplinas son difusas, en cambio en la representación fotográfica los límites son cada vez más claros. Si la fotografía más útil para el etnógrafo es la del individuo en su contexto, para el antropólogo es más eficiente la toma fotográfica que

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>343</sup> *Ibid.*

<sup>344</sup> La relación entre científico y objeto de estudio no se limita a las razas, sino también en parámetros de género y clase. Los investigadores en pro del progreso y la ciencia no podían ejercer ningún tipo de empatía con su objeto de estudio. En palabras de Gould: "The leaders of craniometry were not conscious political ideologues. They regarded themselves as servants of their numbers, apostles of objectivity. And they confirmed all the common prejudices of comfortable white males –that blacks, women, and poor people occupy their subordinate roles by the harsh dictates of nature." *The mismeasure of man, op.cit.*, p.74.

considere el individuo como un objeto aislado, siguiendo los órdenes de las metodologías antropométricas.<sup>345</sup>



A. Dietrich, Ficha antropológica de un habitante de la Indias Neerlandesas llamado Koeret, 1883. Brustbilder, Fur Anthropologen. 500 anthropologische Aufnahmen von Nieder-Indien. Erste Sammlung: Physiognomische Aufnahmen. Plancha 147, Colección Société de Géographie en la BNF, SG WG 112. Bibliothèque National de France

### 4.3 Ciencia y espectáculo. El individuo cosificado

La distancia del modelo, la negación de su mirada son formas de representación del otro en las que el espectador posee autoridad y poder sobre la sujeción del modelo, funcionan como formas simbólicas de coerción de las personas representadas. No sólo es el caso de los pueblos sometidos a la esclavitud colonial, también los “blancos” fueron retratados desde esta perspectiva. Pero, se trata de colectivos marginados, comunidades débiles que son controladas y por ende manipuladas. Como los enfermos mentales, los huérfanos, las prostitutas, los delincuentes. En este sentido los estudios antropométricos de la raza ‘blanca’ pocas veces era sometida a la objetualidad dada a los modelos de otras razas. La subjetividad e identidad que transmite el fotografiado en las tomas frontales se evitaba, ya que al brindar su mirada a la cámara proporcionaba su identificación como igual. Estas fotografías son propias

<sup>345</sup> Las diferencias no sólo radican en los problemas de representación sino en la definición ideológica de cada disciplina: “In contrast to Broca’s group, the ‘ethnographers’ were religiously orthodox strongly monogenetic, and actively involved in social and moral questions in the old sense. At the moment in which, through the work of Gobineau and his zealots, a polymorphous racism was being objectified in a biopolitical mythology [...], ‘ethnography’ was set up as discipline in marked hostility to ‘anthropology’.” Blanckaert, “On the origins of french ethnology”, *op.cit.*, p.48.

de las tomas para turistas realizadas en la década de 1880, en las que se retrataban indígenas del oeste norteamericano frontalmente en un fondo neutro. Aquí el modelo se somete a una convención que en el caso de un occidental correspondería a una toma simple de estudio, pero al ser un individuo descalificado por la sociedad sólo se expone su rostro para introducirlo en la categoría "indio". Su mirada parece la despedida del individuo ante la aniquilación programada de su raza.<sup>346</sup> Este tipo de imagen fue ampliamente aceptada durante mediados del siglo XIX y primer cuarto del XX, la llamada 'cultura de la figuración', reflejada en la demanda de "representaciones 'exóticas' de pueblos y paisajes de los territorios colonizados en un mercado de la etnografía popular. Lo exótico iba unido a una presentación inalterable de una temática percibida como estática."<sup>347</sup> El exotismo aquí referido es el propio del pintoresco, no es la concepción de exotismo como encuentro entre la fascinación y la incompreensión que a principios del siglo XX definiría Victor Segalen.<sup>348</sup> Las representaciones estereotipadas de los pueblos excéntricos, no producidas por ellos mismos sino desde la visión extranjera del deseo y del fetiche, componen la alegoría que funciona como el espacio en que el occidental deposita sus expectativas sobre el otro. Por ejemplo el icono de la mujer árabe contiene el campo semiótico de la seducción, lo oculto, lo salvaje. Así mismo, la imagen fotográfica funciona también como metáfora al representar los temas y figuras tabú de las sociedades no occidentales, sustituyendo lo representado por aquello imposible que de hacer, de llevar a cabo dentro de la sociedad del receptor.<sup>349</sup> Uno de los primeros fotógrafos que realizó retratos de nativos en su lugar de origen pero en estudio fue John William Lindt. Nacido en Fráncfort, se embarcó a los diecisiete años en un navío holandés con rumbo a Australia para desertar poco después e instalarse en la colonia alemana de Grafton<sup>350</sup>. Monta su estudio fotográfico en la década de los setenta y, entre otros trabajos comerciales, retrata a aborígenes *gumbaynggirr* de la región de Clarence Valley y los hace posar frente a decorados que imitan el supuesto paisaje de las antípodas. El proyecto inicial de Lindt de captar la vida de los aborígenes deriva rápidamente en una construcción de la imagen arquetípica de los pobladores originales de Australia. Estos retratos responden a la estética de lo pintoresco por lo que no tienen lugar dentro del discurso

---

<sup>346</sup> Pulz, *op.cit.*, pp.23-26

<sup>347</sup> Iskander Mydin, "Imágenes históricas, públicos cambiantes", en *Fotografía, antropología y colonialismo (1854-2006)*, *op.cit.*, p.199.

<sup>348</sup> Segalen, *op.cit.*, pp.745-781. Ver nota 29.

<sup>349</sup> *Ibid.*, pp.200-202.

<sup>350</sup> No era raro para los jóvenes de la época sin recursos económicos embarcarse con alguna de las muchas legiones o compañías importadoras para conocer mundo. Las fuerzas coloniales holandesas tenían fama de ser duras y exigentes, además de ejercer duros castigos a los desertores. Arthur Rimbaud viajó en 1876 así a los mares del sur, a Java, y también desertó.

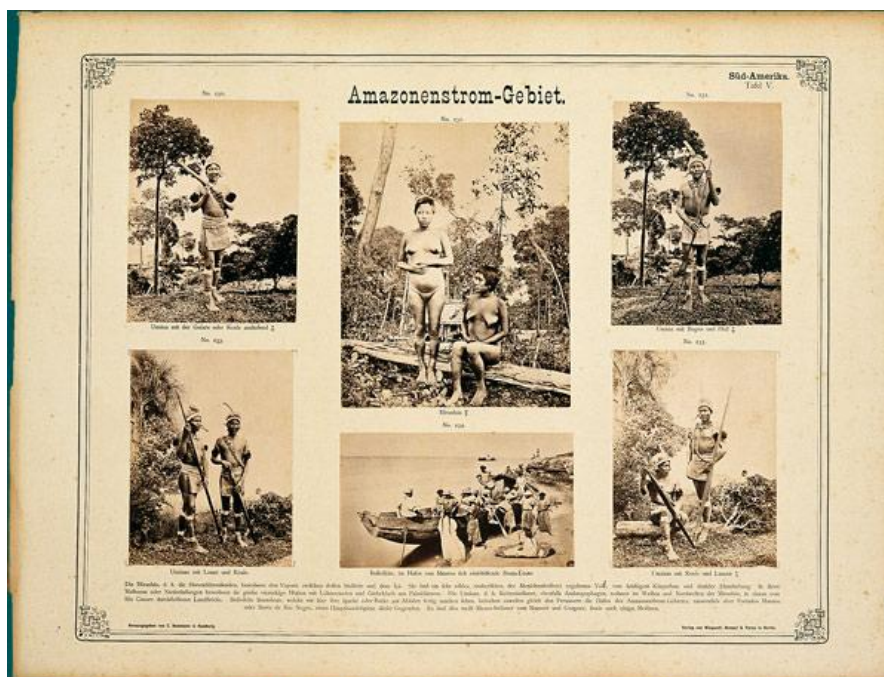
científico. La fotografías tuvieron gran éxito en Europa y Estados Unidos vendiéndose en álbumes con el título de *Australian aboriginals*. Es de destacar la intensa mirada de los modelos, la seguridad con la que miran a cámara.



John William Lindt, *Australian aboriginals*, copia sobre papel albuminado, 14,3 x 19,9 cm pegada sobre cartón 23,6 x 29,8 cm, 1873-1874, National Library of Australia, vn10242, nla.pic-an23334482-v., y, Bibliothèque National de France, Collection Société Géographique SG Wg 130 (28), <http://expositions.bnf.fr/socgeo/grand/197.htm>, consultado en mayo 2009.

En cambio, Carl Dammann fue de los fotógrafos dedicados a encontrar y vender imágenes de pintorescas de diversos enclaves exóticos. Nos referimos a encontrar porque, a pesar de ser fotógrafo afincado en Hamburgo, durante sus viajes compraba fotografías a los estudios locales. En 1870 la Berliner Gesellschaft für Anthropologie encargó a Dammann la recopilación de fotografías etnológicas y antropológicas del mundo entero. Durante años Dammann reunió numerosas tomas fotográficas publicando el álbum *Anthropologisch-Ethnologisches Album von C. Dammann in Hamburg* (1873). Cincuenta planchas con seiscientas fotografías divididas por áreas geográficas en las que se pueden apreciar individuos clasificados en retratos de perfil y de frente, escenas de género o por tipos profesionales. Dammann obtuvo un gran éxito con la publicación del álbum por el que recibió la medalla de bronce en la Exposición Internacional de Viena en 1873. Después de su muerte, en 1874, su medio-hermano Frederick instalado en Inglaterra publicó las últimas planchas que fueron presentadas en su totalidad en 1875 sin el beneplácito de la crítica intelectual al

considerar que no cumplían con los objetivos acotados por la Berliner Gesellschaft für Anthropologie. Las fotografías recopiladas responden a la estética de lo pintoresco, de las incipientes postales provenientes de los estudios fotográficos dentro y fuera de Europa, más que de las recientemente adoptadas normativas de la fotografía antropométrica.



Carl Damman, "Amazonenstrom-Gebiet", *Anthropologisch-Ethnologisches Album von C. Dammann in Hamburg*, contratipos realizados por Carl Dammann de fotografías anónimas, copias sobre papel albuminado, 6 fotografías sobre cartón, 48,5 x 64 cm, 1873-1874, Bibliothèque National de France, Collection Société Géographique, SG W 127 bis (XXV), <http://expositions.bnf.fr/socgeo/grand/200.htm>, consultado en mayo 2009.

La actividad fotográfica de Dammann será el antecedente del gran mercado de las imágenes pintorescas en postal a partir de la década de los ochentas en el mundo entero. Mercado, que con los adelantos en las técnicas de impresión verá su gran auge a principios del siglo XX. El gusto por poseer imágenes de sitios lejanos y personas totalmente distantes conceptual y físicamente comenzó la afición a los álbumes de cartes de visite (9x6 cm). El coleccionismo de imágenes fue de lo más diverso, siendo uno de los más solicitados el de vistas y tipos pintorescos, quedando para una minoría el gusto por las tomas propiamente científicas. Las representaciones pintorescas lograban llevar al receptor a lugares inhóspitos, ofrecían vegetación, vestimenta y costumbres en una fotografía que contribuía a alimentar un imaginario de los estereotipos de las culturas fuera de Europa. En cambio, la recepción de las

fotografías propias del discurso visual de la ciencia dejaba entrever el sometimiento del individuo al sistema europeo perdiendo completamente su carácter originario y exótico. El público de estas fotografías era muy inferior al de las postales e imágenes que traían consigo un trozo de tierras lejanas. Dotaban de visibilidad un mundo totalmente diferenciado del europeo, dejaban entrever la dureza de las expediciones coloniales y enfrentaban al observador a otro individuo en igualdad de condiciones ya que la fotografía mostraba -con todos los filtros culturales pertinentes a la toma fotográfica- a un individuo digno. Si bien, ya desde mediados de siglo se insiste en que los viajeros y proveedores de imágenes se alejen de los arquetipos pintorescos de las culturas excéntricas no existe un proceso de producción homogéneo propio del discurso científico. Proyectos como la documentación de los nativos que se encuentran dentro del Imperio Británico a cargo de Huxley son ya del año 1869 y ya por entonces los retratos de poblaciones excéntricas tienen una cierta uniformidad de producción, pero aún en estos años llegan imágenes de todo el mundo que no responden a los criterios que la comunidad científica quiere extender, de manera que a partir de la década de los setenta las academias tenderán a trabajar sobre individuos en los laboratorios en Europa. En vez de confiar en la labor de los funcionarios en las colonias y de los fotógrafos que están por diversas razones documentando culturas desconocidas es contestablemente más seguro, económico y cómodo desplazar grupos humanos.

La encarnación de los individuos representados como objeto de coleccionismo se concretó en los álbumes editados para las Exhibiciones y Exposiciones Universales de las décadas de 1880 y 1890, en las que fueron desterritorializados numerosos grupos humanos para ser mostrados y estudiados. Era posible ver lo que sólo a través de la fotografía se tenía acceso. Las actividades de *Le Jardin d'Acclimatation Zoologique*<sup>351</sup> de París eran comprendidas dentro de las maneras contemporáneas de los estudios de las razas, esto es desde la perspectiva etnogeográfica comparada, pero no sólo en París se adaptaron los zoológicos a los nuevos proyectos sino en todas las grandes ciudades de Europa, así como Nueva York y Boston. Estos proyectos científicos tenían relativamente tiempo ejecutándose. Intentaban guardar un ligero y difícil equilibrio entre ciencia y el espectáculo, entre el conocimiento y la explotación Más

---

<sup>351</sup> En la edición periódica de *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris* se publicaron numerosos artículos sobre los individuos que acogía el Jardin d'Acclimatation textos entre los que destacan los de Gustave Le Bon "Sur les Nubiens du Jardin...", 1879; de Joseph Deniker, "Quelques observations et mensurations sur les Nubiens...", 1880; "Quelques observations sur les Boschimans", 1886; de Ernest-Théodore Hamy "Note ethnographique sur les Boschimans", 1886; de Charles Letourneau "Sur les Nubiens...", 1880; Paul Topinard "Discussion sur les Boschimans", 1881; "Présentation de quatre Boschimans vivants", 1886.



precisamente, es posible detectar la primera manifestación decimonónica situada entre el espectáculo y la ciencia en el año de 1810 con el caso de la famosa Venus Hotentote, menos conocida por su nombre: Saartjie Baartman<sup>352</sup>. Vivía como esclava de una familia de holandeses en Cape Town, cuando el hermano de su propietario, Hendrick Cezar, sugirió llevarla a Inglaterra para una exhibición. Baartman fue llevada a Londres en 1810 y exhibida en la londinense calle Picadilly dentro de una jaula. Su cuerpo era motivo de morbo sobre el tamaño de sus caderas, algo singular en Europa pero no entre su pueblo. Ya durante su *tour*, fue abierto un juicio por parte de una asociación abolicionista inglesa para alejarla de los que usufructuaban con ella.<sup>353</sup> Saartjie declaró en el juicio, presuntamente sin coerción alguna, que no era obligada y que compartía las ganancias de sus espectáculos, lo cual fue cuestionado por numerosos testigos. Después de Londres fue trasladada a París dónde además de ser exhibida fue estudiada por Georges Cuvier resultando *Etudes sur l'Ibis et Mémoire sur la Vénus hottentotte* (1817). Cuvier manifestó la animalidad de Saartjie y su nexo primario con los orangutanes. Poco después de entrar bajo la supervisión de Cuvier, murió el 29 de diciembre de 1815 a los veintiséis años de una enfermedad no determinada, posiblemente de neumonía.<sup>354</sup> Fue diseccionada por el anatomista Henri Marie Ducrotay de Blainville y el mismo Cuvier. Sus órganos sexuales y su cerebro desde entonces y hasta 1974 fueron exhibidos en el Musée de l'Homme.<sup>355</sup>

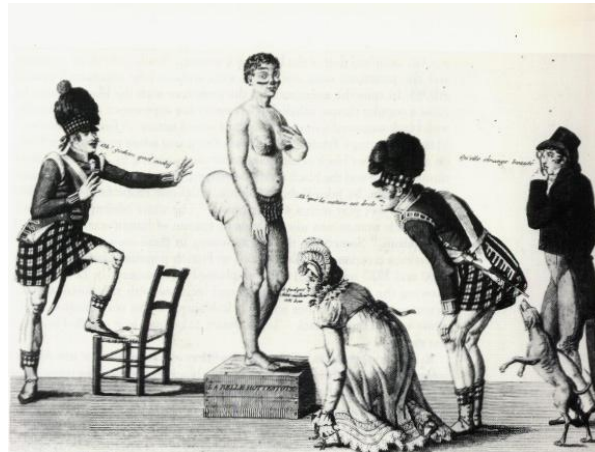
---

<sup>352</sup> Existe confusión sobre su nombre según las fuentes, inglés o francés se manejan varios como Saartjie o Saartje, Sanid o Sarah de apellido Baartman. Saartjie, pronunciado "Sahr-key", es la aproximación de su nombre, desconocido en Africaner. Stephen Jay Gould fue uno de los que rescataron su historia del olvido y promovieron el debate sobre lo que había que hacer con estas tristes infamias en pos de la ciencia, pero no fue hasta 2002 que fueron repatriados 'sus restos' a Sud África no sin polémica. Ahora funciona un en Cape Town centro dedicado a niños y mujeres víctimas de la violencia con su nombre: The Saartjie Baartman Centre for Women and Childrens. Cfr. Stephen Jay Gould, *The flamingo's smile: reflections in natural history*, Norton, 1987.

<sup>353</sup> The National Archives en Londres tienen variada documentación sobre el caso. La carta de los abolicionistas pidiendo su libertad y la declaración de Saartjie exculpando a sus promotores están digitalizados en <http://www.nationalarchives.gov.uk/pathways/blackhistory/culture/curiosities.htm>, consultado en mayo de 2009.

<sup>354</sup> A partir d 1974, después del escándalo de su exhibición fueron guardados sus restos en el almacén del museo. Después de diversas gestiones diplomáticas fueron regresado a Cape Town en 2004. El debate sobre la devolución de sus restos fue tremendamente polémico ya que se cuestionó los museos europeos deberían de vaciar sus colecciones fruto de la depredación colonial del XIX.

<sup>355</sup> En los años cincuenta, el neurólogo Gratiolet (1854) estudió su cerebro, manifestando que era una 'de sus más preciadas piezas del gabinete'. Paul Broca (1864) también hizo referencias a Saartjie Baartman respecto al parecido de sus órganos sexuales y el de los orangutanes. Jahoda, *op.cit.*, pp.79-81.



Litografías inglesas anunciando a Saartjie c. 1810. Anónimo, litografía francesa de principios del siglo XIX, "La Belle Hottentotte". Se aprecian las exclamaciones: "Oh! Godem quel rosbil!"; "Qu'elle étrange beauté"; "Ah! Que la nature est drôle"; "A quelque chose malheur est bon."

Paul Broca ejerció como una autoridad internacional en craneometría, esto es en el contexto de los estudios de las razas, sus orígenes y diferencias, las capacidades volumétricas y cognitivas de los individuos. Desde 1861, con la publicación del ensayo *Sur le volume et la forme du cerveau suivant les individus et suivant les races*<sup>356</sup>, Broca dedicó su actividad científica a experimentar con individuos vivos y muertos, europeos y no europeos. Bajo estos supuestos consideraba posible que las razas podían establecerse en relación a una escala de valor antropométrica.<sup>357</sup> Así, es natural en este ambiente científico que tuviesen tanto éxito, en Francia como en el resto de las grandes capitales de Europa, proyectos como el de Le Jardin d'Acclimatation. Ahí tuvieron lugar numerosas "exhibiciones etnográficas, entre los años de 1877 y 1890 acogieron numerosos grupos humanos para su descripción y análisis. Pero no sólo se dedicaban su estudio sino también a su exhibición pública hasta el punto que algunos de los "invitados" fueron trasladados al zoológico de Varennes, en donde se les podía ver al costado de la jaula dedicada a los leones, vestidos con las supuestas ropas que solían llevar en sus lugares de origen. La prensa contribuyó a la difusión de las exhibiciones así como a la comercialización de las fotografías resultantes de ellas. Uno de los fotógrafos que documentó gran parte de los proyectos de Le Jardin d'Acclimatation Zoologique fue Pierre Petit<sup>358</sup> y Roland Bonaparte<sup>359</sup>.

<sup>356</sup> Paul Broca, "Sur le volume et la forme du cerveau suivant les individus et suivant les races" *Bulletin Société d'Anthropologie de Paris*, 2, 139-207, 301-321, 441-446

<sup>357</sup> Stephen Jay Gould desgrana la metodología de Broca y su impotencia ante la no confirmación de sus tesis. Explica que sus mediciones eran tan específicas y cuidadosas que las cifras le negaban lo que él quería encontrar en ellas: la superioridad del blanco sobre el resto. Ni la medida del cerebro, ni de ciertos huesos probaban que el blanco estuviese muy lejos de los orientales o del negro. Jay Gould, *The mismeasure of man*, *op.cit.*, pp.82-112.

<sup>358</sup> Pierre Petit, alumno de André Disdéri, fue el fotógrafo de las Exposiciones de 1855, 1867 y 1878, además de las numerosas exhibiciones de grupos humanos. Abrió su propio estudio en 1858, un año después inicia el gran proyecto de retratar a 25,000 miembros del episcopado francés. Fue también el encargado de fotografiar entre 1871 y 1886 las

Lucien Girard de Rialle, escribió numerosos artículos en el *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris* sobre las novedades presentadas en Le Jardin d'Acclimatation Zoologique. En el primero de estos artículos expresa la sorpresa causada por el gran desfile de animales y hombres que llegaron a Neuilly que trajo consigo un empresario que proporcionaba animales a los zoológicos de Europa. Anuncia la creación de una comisión científica dirigida por el doctor Broca para estudiar cuidadosamente los individuos acampados a las afueras de París. Sin hablar abiertamente de esclavismo, el autor hace referencia al enriquecimiento del comerciante de hombres, sin embargo el tono general de los textos sobre la exhibición y mercadeo humano será el del provecho del conocimiento científico ya que a los nubios (1877) les seguirán los esquimales (1877), los lapones (1878), los galibios (1882), los araucanos (1883), los pieles rojas (1884), los patagones (1886)...

Il y a quelques semaines, les habitants de Neuilly virent passer sous leurs fenêtres une curieuse caravane: c'étaient des chameaux et des girafes, des bœufs de race exotique et des baudets de petite taille, de jeunes éléphants hauts comme des veaux et des rhinocéros minuscules, enfin une couvée d'autruches à peine plus grandes que des oies. Toute cette ménagerie africaine était escortée par quatorze grands gaillards drapés de blanc, au corps de bronze, à la chevelure bizarre. On conçoit aisément que la curiosité du public fut vivement excitée à la vue de tous ces êtres étranges, et bientôt on apprit que c'était un convoi d'animaux d'Afrique se rendant au Jardin d'Acclimatation, qui lui offrait l'hospitalité. Ce convoi appartient à un négociant étranger dont la spécialité est de fournir de sujets intéressants les Jardins zoologiques d'Europe, et qui pour alimenter son commerce embauche, dans les pays d'où il tire ses animaux, des chasseurs indigènes. Cette fois, au lieu de laisser ceux-ci en Afrique, il a voulu les amener en Europe, et si nous croyons les on-dit, sa bourse ne s'en trouvera pas mal. Mais la curiosité pure des gens du monde n'a pas été seule éveillée: les hommes de science, ceux qui s'occupent spécialement d'anthropologie a désigné aussitôt une Commission, chargée, sous la direction de son éminent secrétaire général, le docteur Broca, d'examiner avec soin les indigènes campés à la porte de Paris.<sup>360</sup>

---

diferentes etapas de construcción de la estatua de la Libertad. Realizó innumerables retratos de personajes de la Francia de época siendo su estudio uno de los más importantes. La publicidad del local hacía honor a su sobrenombre: "Collodion le chevelu". Su caricatura y su gran cabellera resaltaban en la publicidad que anunciaba: "Pierre Petit. Opère lui-même dans les nouveaux ateliers occupant 2.200 mètres. Terrasse tournante. Exposition de peintures. Conférences avec projections photographiques. Entrée nouvelle. Place Cadet 3. 12 marches à monter." En *Encyclopedia of Photography of Nineteenth-Century*, vol. II, *op.cit.*, pp.1066-1067.

<sup>359</sup> Nieto de Lucien Bonaparte, príncipe de Canino, fue un gran viajero dedicado a la geografía, geología, etnología y botánica. Durante la década de los ochentas reunió una gran cantidad de material fotográfico con fines etnológicos, posteriormente dedicó sus energías y fortuna a la botánica. Fue presidente de la Société de Géographie de 1910 hasta su muerte.

<sup>360</sup> Girard de Rialle, "Les Nubiens du Jardin d'Acclimatation", *La Nature. Revue des Sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, deuxième semestre 1877, p.198. Rialle escribió *De l'Anthropologie étude d'ethnologie comparée* (1875) además de artículos en el *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris* compaginó su profesión de etnógrafo y embajador con la dirección de *Revue de Linguistique*.

Seguramente la sorpresa habrá sido mayúscula para los involuntarios espectadores al ver a todos esos 'seres extraños' desfilando hacia la hospitalidad del Jardin d'Acclimatation. A pesar de ello, para los no especialistas la empatía con los individuos objeto de estudio daba un aire de perenne incredulidad y decepción por los métodos del progreso. Un ejemplo de recepción por parte de los aficionados a las ciencias es el texto que Paul Juillerat dedica a un grupo de indígenas provenientes de la Patagonia chilena. Explica todo lo concerniente a las características físicas, cognitivas y culturales, pero se detiene en el ordinario y disfrazado acto de compra en el que los afectados no ven beneficio alguno, para preguntarse a continuación cuál será la impresión de estos salvajes una vez de vuelta a su lugar de origen. Se responde a sí mismo rompiendo con la distancia del observador, rompiendo con la distancia y superioridad del científico hacia el fenómeno estudiado: Volverán y el recuerdo de todo aquello que vieron permanecerá como un sueño que posiblemente no habrá sido agradable.

Ces Fuégiens, au nombre de onze, quatre homes, quatre femmes et trois enfants, ont été ramenés en Europe par M. Waalen, fixé depuis de longues années à Punta Arenas, capitale de la Patagonia. [...] M. Waalen a déposé entre les mans du gouverneur chilien de Punta Arenas une somme de 12 a 15000 fr. De cautionnement, s'engageant à rapatrier ces sauvages après leur avoir faire parcourir les principales capitales de l'Europe. Quelle impression rapporteront-ils de leur séjour chez les peuples civilisés? [...]

Et cependant, ils ont une capacité intellectuelle, latente, il est vrai, qui semble supérieure à celle des Australiens. Ils apprennent les langues avec une remarquable facilité, et ont un esprit d'imitation poussé à l'extrême que l'on pourrait utiliser pour leur apprendre bien des choses. L'avenir nous dira si ceux qui se trouvent actuellement au Jardin d'Acclimatation tireront quelque profit de leur séjour parmi nous. Notre opinion est qu'ils seront enchantés de se retrouver chez eux et que le souvenir de tout ce qu'ils auront vu restera dans leur esprit comme un rêve qui n'aura peut-être pas été complètement agréable.<sup>361</sup>

La fotografía que acompaña al texto muestra a cuatro personas adultas y un niño. Semidesnudos llevan consigo arcos flechas delante de un escenario de maleza y hojas. La supuesta naturalidad de la pose es confrontada con las miradas de

---

<sup>361</sup>Paul Juillerat, "Les Fuégiens du Jardin d'Acclimatation", *La Nature. Revue des Sciences et de leurs applications aux Arts et à l'Industrie*, deuxième semestre, 1881, pp.295-298. También se publicaron artículos sobre el tema con ilustraciones basadas en las fotografías de Petit en *L'Illustration*, 10 septiembre 1881, y, *Le Journal Illustré*, 11 de septiembre de 1881.

escepticismo que dirigen a la cámara. ¿Son estos los salvajes de Tierra de Fuego? ¿Son estos los guerreros que alimentaban hogueras mientras Magallanes costeaba el estrecho de Todos los Santos?



Les habitants de la Terre de Feu au Jardin d'Acclimatation de Paris. (D'après une photographie de Pierre Petit) en Paul Juillerat, "Les Fuégiens du Jardin d'Acclimatation", *La Nature. Revue des Sciences et de leurs applications aux Arts et à l'Industrie*, 1881, p.297

La empatía no era común sin embargo siempre existieron las voces discordantes con las prácticas de los zoológicos humanos. Las estancias en Europa y América de grupos de individuos exportados desde África, Oceanía y América podían comprender diversas ciudades siendo en cada una de ellas analizados por la comunidad científica y mostrados ante el público general. La documentación sobre algunos casos de compra y exhibición de personas existe, como es el caso de los nativos de Tierra de Fuego que fotografió Pierre Petit. Las solicitudes por parte de algunas sociedades científicas europeas tuvieron un relativo curso legal en Chile, por lo que es posible hacer un somero mapa del viaje de las familias fueguinas. Johann Wilhem Walhen<sup>362</sup>, era junto a Carl Hagenbeck uno de los proveedores más importantes de exposiciones

---

<sup>362</sup> Precisamente la documentación y cierta oficialidad de estas actividades se deben al secuestro por Wahlen de una familia fueguina en 1878, bajo encargo de la Berliner Gesellschaft für Anthropologie, aunque la academia alemana ignoraba los procedimientos de Whalen. Gracias a la intervención del gobernador de Punta Arenas, Carlos Wood Arellano, la familia pudo volver a Tierra de Fuego. A partir de entonces la Berliner Gesellschaft für Anthropologie pidió la mediación del representante del Imperio Germano en Chile Frederick von Gülich, siendo este quien logró firmar un acuerdo económico y el compromiso de regresar a los nativos con la administración, ya que se argumentó que no se trataba de comercio de esclavos sino de objetos de estudio de la ciencia. Christian Báez y Peter Mason, *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardin d'Acclimatation de Paris, siglo XIX*, Santiago, Pechuén Editores, 2006, pp.35-36.

de animales y personas de los parques zoológicos europeos. De hecho fue el precursor en la exhibición de grupos humanos bajo el concepto de “exposición antropológica”, su primera incursión fue en 1874 en Hamburgo con una exposición de 30 ciervos y seis personas de Laponia.<sup>363</sup> El 19 de agosto de 1881 llegó a Hamburgo para luego desplazarse a París un grupo de once kawésqar o habitantes de Tierra de Fuego. Era la ruta que solían establecer Hagenbeck y Wahlen para el desembarco de animales y personas en Europa.<sup>364</sup> Durante los primeros quince días de estancia en el Jardin d’Acclimatation murió la hija menor de una las mujeres, la llamada Petite-Mère. Después de tres semanas en París les condujeron a Berlín donde les alojaron en el recinto para los avestruces del zoológico de la ciudad. En noviembre, durante una conferencia dada en el zoológico de Berlín, Rudolf Virchow, fundador de la Berliner Gesellschaft für Anthropologie, lamentó no poder presentar al completo la ‘pequeña comunidad’ fueguina ya que las dos mujeres estaban enfermas. Después viajaron a Leipzig, Munich, Stuttgart y Nuremberg. Una mujer a la que llamaron Grethe murió en Zurich, cuatro más morirían poco después, de manera que las presentaciones se cancelaron. El departamento de anatomía de la Universidad de Zurich conservó los cuerpos para su disección y análisis. Hagenbeck, entonces decidió regresar a los cinco sobrevivientes, gracias a la ayuda de una institución benéfica. Uno más murió en el viaje de retorno.<sup>365</sup> Las palabras del incrédulo reportero francés retumban cual eco. Es la pregunta del espectador ajeno ya a la sorpresa del exotismo y a los objetivos de la ciencia, la pregunta de quien sólo ve en una jaula del zoológico unas familias en las que brilla, si bien latente, la inteligencia. La pregunta irremediabilmente se refleja en el extraño para posarse en sí mismo.

Quelle impression rapporteront-ils de leur séjour chez les peuples civilisés?<sup>366</sup>

El intercambio de especímenes humanos no era ni mucho menos un hecho aislado. Las academias y sociedades científicas organizaban desde la elección del tipo racial que interesaba estudiar hasta la gira que se realizaría de la exhibición. Evidentemente los zoológicos vieron un filón comercial en estas actividades incrementándose

---

<sup>363</sup> Ya se habían organizado exhibiciones de animales exóticos y nativos como la colección que planeó Buffon y el arquitecto D. Verniquey a finales del siglo XVIII, pero el concepto de “exposición antropológica” es propio del XIX.

<sup>364</sup> Báez y Mason explican el traslado: “[los fueguinos] Habían sido raptados en las costas del estrecho de Magallanes por el marino alemán Johann Wilhelm Wahlen, que aparentemente actuaba en nombre de la activa colonia alemana en la región. Parece que Hagenbeck estaba detrás de la acción. El capitán Schwere los llevó a través del puerto francés de Le Havre hacia Hamburgo, donde desembarcaron el 19 de agosto de 1881. De allí fueron llevados a París, primera parada de su gira.” *Ibid.*, p.38

<sup>365</sup> *Ibid.*

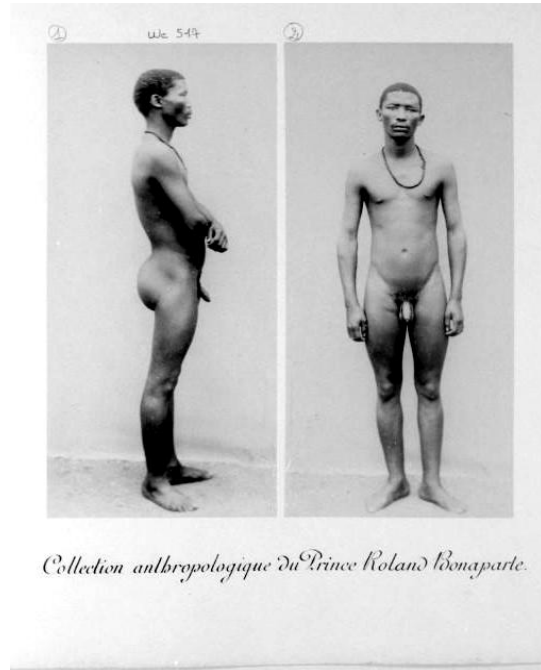
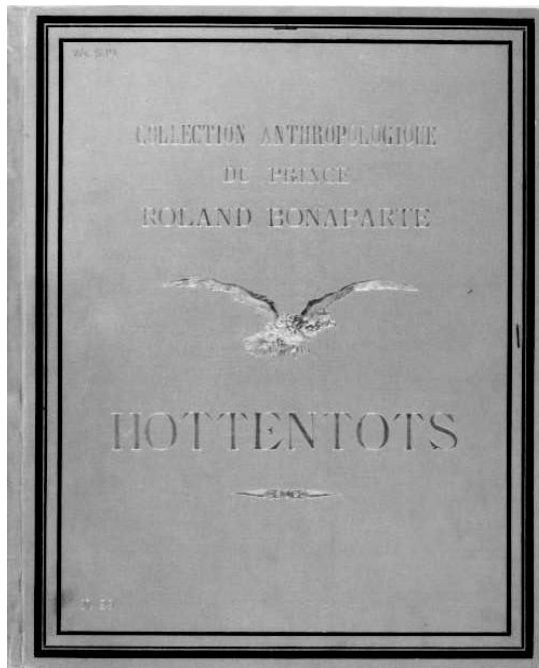
<sup>366</sup> Juillerat, *op.cit.*, p.298.

considerablemente el número de visitantes. En 1878 Le Jardin d'Acclimatation recibió 985,000 visitantes gracias a las exhibiciones de lapones y gauchos.<sup>367</sup> Todas estas exposiciones antropológicas explotaban el factor comercial y científico, siendo en ambos la documentación de estos grupos humanos desplazados indispensable. Existen fotografías que eran destinadas a la prensa y por ende al público en general en las que las imágenes seguían el gusto por lo pintoresco, como es el caso de la fotografía de los fueguinos realizada por Pierre Petit. Además se realizaban las fotografías de laboratorio, de uso exclusivo dentro de los círculos científicos con las precisiones técnicas que ya eran comunes a finales de los setenta, que, en el caso antes mencionado fueron realizadas por el médico y sociólogo Gustave Le Bon.<sup>368</sup> De entre los asiduos en Europa a la fotografía de estas exhibiciones se encontraba el arqueólogo y fotógrafo Roland Bonaparte. Su colección fotográfica cuenta con varios proyectos en los que se estudiaba la antropometría de los nativos australianos, africanos y americanos, generalmente sin necesidad de salir de Europa. A través de su fotografía puede deducirse que en la taxonomía de las razas encontraba más “avanzados” a los nativos de América que a los de las antípodas. Solía “humanizar”, en el sentido de componer la fotografía como si fuesen occidentales a los pueblos que encontraba relativamente más familiares físicamente, mientras que con pueblos como los australianos y hotentotes guardaba distancia anulando cualquier tipo de empatía. Publicaba álbumes con sus fotografías de “tipos étnicos” dentro de lo que denominó *Collection Anthropologique du Prince Roland Bonaparte*. Cada álbum incluía un documento con la identificación de cada una de las fotografías, en las que apuntaba nombre, edad y lugar del que provenían. Información somera ya que no realizaba ningún estudio con las metodologías de su buen amigo el profesor Broca.

---

<sup>367</sup> Báez y Mason, *op.cit.*, p.18.

<sup>368</sup> Gustave Le Bon escribió varios libros sobre antropología, entre ellos destaca *Les premières civilisations*, Paris, Marpon et Flammarion, 1889.



Roland Bonaparte, *Hottentots*, 1884-1886, copia aluminada, cubierta y página 6, Bibliothèque National de France BNF <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7702496g>, consultado en mayo de 2009.

Su libro *Les habitants de Suriname à Amsterdam* (1884)<sup>369</sup> está dividido en dos partes, la primera sigue las frías metodologías de la antropología, mientras que la segunda retrata aspectos culturales asociados con la civilización y enfatiza el caso de una mujer –Jacqueline Ricket- que puede leer y escribir en *dutch*, en consecuencia realiza su retrato en actitud reflexiva como podría ser el retrato de cualquier dama europea.<sup>370</sup> En 1890 se presenta en Le Jardin d'Acclimatation a veintiséis somalíes, la reseña de Bonaparte publicada en la revista *La Nature* es propia del distanciamiento ético y cultural del europeo para con los pueblos excéntricos a finales del XIX.

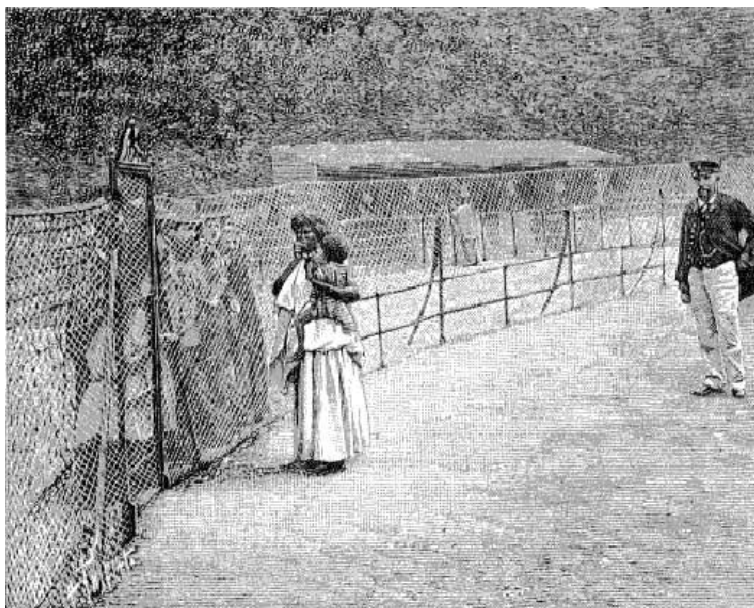
Depuis quelques semaines les Parisiens peuvent voir au Jardin d'Acclimatation une exhibition ethnographique des plus curieuses: c'est une caravane composée de vingt-six Somalis, hommes, femmes et enfants. Grâce à l'amabilité bien connue de M. Geoffroy Saint-Hilaire, nous avons pu examiner de près et en détails ces échantillons d'une race humaine qu'on n'a pas souvent l'occasion de voir à Paris.<sup>371</sup>

<sup>369</sup> Además de *Les Habitants de Suriname*, *notes recueillies à l'Exposition coloniale d'Amsterdam en 1883*, Paris, 1884, escribió los siguientes títulos sin contar los numerosos álbumes publicados: *Les Derniers voyages des Néerlandais à la Nouvelle-Guinée* (Paris, 1885) ; *Le Premier établissement des Néerlandais à Maurice* (Paris, 1890) ; *Une Excursion en Corse* (Paris, 1891) ; *Le Prince Bonaparte, ... Notes ptéridologiques* (quatorze fascicules, Paris, 1915-1924)

<sup>370</sup> Anne Maxwell, *op.cit.*, pp.25, 44. "[...] featured representatives of Surinam's indigenous population, often half-naked, posed according to the stiff frontal and side views prescribed by Lamprey. By contrast, [...] Bonaparte strove to capture something of his subjects' personalities, and in doing so he endowed them with the traits normally associated with civility."

<sup>371</sup> Roland Bonaparte, "Les Somalis au Jardin d'Acclimatation", *La Nature, Revue des Sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, Paris, 1890, p.247-250.



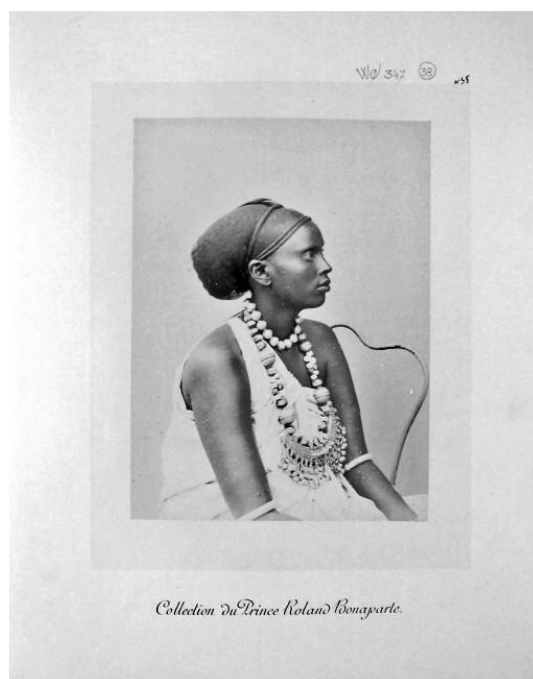
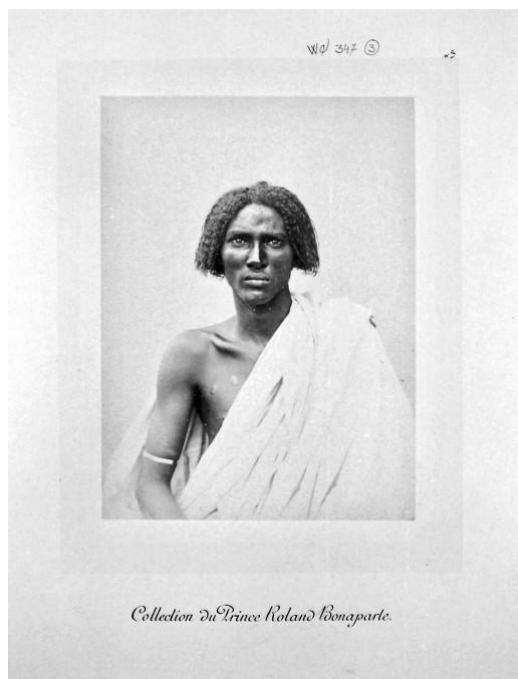


"Une femme Somalis et son enfant passant devant les visiteurs au Jardin d'Acclimatation de Paris" (D'après une photographie de M. Maurice Bucquet) en Roland Bonaparte, "Les Somalis au Jardin d'Acclimatation", *La Nature*, Paris, 1890, p. 247-250

La fotografía de Maurice Bucquet ilustra el artículo de Bonaparte. La composición incluye tres de los actores del fenómeno de esclavismo científico. En el extremo izquierdo tenemos al público, esa masa homogénea, que observa detrás de la seguridad del vallado la concreción del otro, del todo excéntrico y lejano. El guarda, en el extremo derecho, se encuentra prudentemente a unos metros de distancia atento al fotógrafo. La mujer somalí con su hijo en brazos mira la cámara. Su hijo parece estar desnudo a pesar de que resto viste ropas de abrigo. La valla se sitúa en un eje concéntrico de un extremo a otro de la imagen de manera que las diferencia del espacio dentro y fuera se enfatiza. El fotógrafo está dentro del espacio de la ciencia. El público no mira a la cámara, está absorto en la contemplación de aquello que resulta tan ajeno. El espectáculo se sitúa en el nivel discursivo que la prensa y las instituciones han construido, un nivel legitimado por uso y función de acción: la justificación científica en este caso.<sup>372</sup> Como se verá más adelante la estetización de lo pintoresco y de los arquetipos culturales excéntricos se potenciara en espacios lúdicos confeccionados ex profeso. Las fotografías de Bonaparte realizadas a los somalíes se publicaron en un álbum titulado *Somalis* (1890), conformado por cincuenta copias,

<sup>372</sup> "Scientific forms legitimated a certain representational form and a certain moral value attached to the subjects of the photographs. Racial and cultural differentiation had [...] moral valuation attached to it." Edwards, *op.cit.*, p.144.

difieren de las publicadas por la prensa. A pesar de no utilizar cintas métricas el discurso es similar al antropológico pero también al retrato convencional.

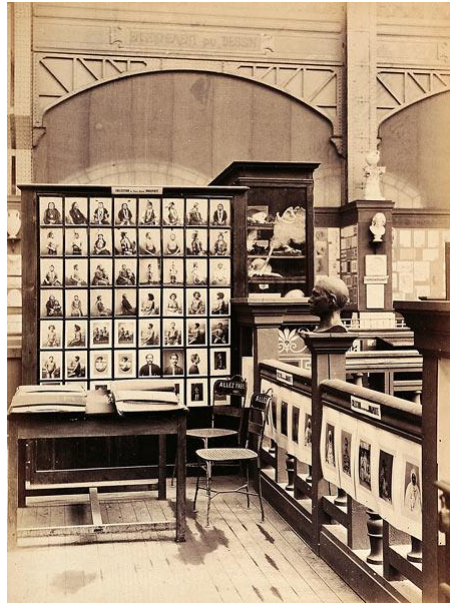


Roland Bonaparte, *Somalis*, Paris, 1890; pl. 3, Hassan Mohamed, 21 ans, Habr Aussel, Abdallah Saat; y pl.38, Dahabo Hersi, tribu Habr Toldjalé, Bibliothèque National de France, BNF <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7702330c>, consultado en mayo de 2009.

Los álbumes de Bonaparte gozaron de éxito, sus viajes y sus colaboraciones con las sociedades y academias científicas y artísticas contribuyeron a la difusión de sus colecciones tanto en el público especializado como en el vulgar. Es conocido que además de vender sus álbumes a instituciones, vendió fotografías sueltas al público general en la exhibición de los nativos de Surinam.<sup>373</sup> Una imagen que ilustra la concepción de exhibición y espacio científico de la época es la fotografía de Roland Bonaparte sobre su colección. La distribución de las fotografías, el escritorio con álbumes dispuestos para el estudio recuerdan brevemente a la distribución de los gabinetes de curiosidades de más de cien años atrás. El álbum titulado *Mon exposition en 1889* contenía ocho fotografías del montaje de sus propias colecciones. Las fotografías fueron tomadas durante la Exposición Universal de 1889 en donde exhibió parte de su colección durante el Congreso de Antropología en Neuchâtel.

---

<sup>373</sup> Báez y Mason, *op.cit.*, 32.



Roland Bonaparte. "La collection anthropologique du prince Bonaparte a l'Exposition Universelle de 1889", *Mon Exposition en 1889*, copia sobre papel aluminado, 22,5 x 16,8 cm, Bibliothèque National de France, Collection Société de Géographie, SG W 63 (5), <http://expositions.bnf.fr/socgeo/grand/205.htm>, consultado mayo 2009.

El caso francés ilustra la concepción de los pueblos excéntricos y la aplicación de las metodologías experimentales sobre individuos considerados inferiores tanto cultural como intelectualmente. Las prácticas de desterritorialización de grupos humanos para su estudio antropométrico y cognitivo se desarrollaban paralelamente a una función lúdica. La presentación en las diversas exhibiciones, exposiciones universales, salones coloniales y zoológicos acercaban al público de manera directa a personas y lugares sólo visionados a través de la literatura, la fotografía e ilustraciones.<sup>374</sup> La doble vertiente científica y comercial generó un mercado en el participaron diversos agentes. Desde una perspectiva de propaganda ideológica se conformó la idea de las estratificaciones culturales, esto es que las culturas consideradas primitivas lo eran efectivamente también a nivel cognitivo<sup>375</sup> de manera que la constitución de protectorados y colonias respondían a la incapacidad para gestionar industrialmente las riquezas naturales. Si bien, en el pensamiento europeo de la época, la dominación

<sup>374</sup> En los textos de difusión es constante encontrar el término "salvaje". En el pensamiento europeo el hombre que vive en contrato primigenio con la naturaleza tiene una tradición cultural y simbólica que puede extenderse hasta la antigua Grecia. El imaginario del *homo sylvestris*, no sólo proviene del buen salvaje mentado por Rousseau sino de una rica tradición medieval y su consecuente florecimiento en el siglo XV y XVI. Cfr. Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, Barcelona, Destino, 1996. En parte se debe a esta relación simbólica la gran afición del público del siglo XIX a los zoológicos humanos, al espectáculo de los hombres, mujeres y niños que viven primitivamente.

<sup>375</sup> Las investigaciones en el orden de la craneometría a partir de la década de los sesenta intentaban confirmar las hipótesis acerca de la proximidad al mono de las razas consideradas inferiores y primitivas. Pero, tanto las metodologías y objetivos de la craneología y la frenología, tuvieron su cenit ya que el debate sobre la evolución de las especies fue legitimado por los medios científicos, tenemos que ya durante la Ilustración se germinaban la tesis sobre las relaciones de proximidad entre el mono y el negro. Cfr. Gustav Jahoda, "The 'negro' and the ape", cap.5, *op.cit.*, pp.53-62.

y usufructo de los territorios descubiertos estaba sobre entendido, la demostración pública de los habitantes de esos territorios contribuía a la concreción de la idea de inferioridad. Salvajismo. La abolición de la esclavitud por parte de Gran Bretaña en 1833<sup>376</sup> contribuyó a la adopción de medidas análogas por otras potencias sin embargo el mercado de personas y el concepto de posesión de un individuo se prolonga hasta la actualidad. No es aquí el lugar para profundizar en los orígenes, manifestaciones y consecuencias del pensamiento y del hecho colonial, compete la participación en la concreción de un sistema intelectual y de propaganda de la fotografía. Las relaciones entre el viajero, lo lejano y su imagen en los procesos de recepción y producción. Sin embargo, cabe agregar la reflexión que Roger Barta lanza respecto a la atracción que ejerce el salvaje en el hombre occidental, atracción que motiva su exhibición y su aniquilación<sup>377</sup>. Atracción por ser conceptualmente un producto europeo.

El hombre llamado civilizado no ha dado un solo paso sin ir acompañado de su sombra, el salvaje. Es un hecho ampliamente reconocido que la identidad del civilizado ha estado siempre flanqueada por la imagen del Otro; pero se ha creído que la imaginería del Otro como ser salvaje y bárbaro –contrapuesto al hombre occidental- ha sido un reflejo –más o menos distorsionado- de las poblaciones no occidentales, una expresión eurocentrista de la expansión colonial que elaboraba una visión exótica y racista de los hombres que encontraban y sometían los conquistadores y colonizadores. Yo pretendo, por el contrario, demostrar que la cultura europea generó una idea de hombre salvaje mucho anterior que la expansión colonial [...]. Quiero, además, demostrar que los hombres salvajes son una invención europea que obedece esencialmente a la naturaleza interna de la cultura occidental. Dicho sea de forma abrupta: el salvaje es un hombre europeo, y la noción de salvajismo fue aplicada a los pueblos no europeos como transposición de un mito perfectamente estructurado cuya naturaleza sólo se puede entender como parte de la evolución de la cultura occidental.<sup>378</sup>

---

<sup>376</sup> Motivados por la revueltas y motines. Sin embargo ya durante el siglo XVIII los abolicionistas se decantaban por el trato justo para la propia sobrevivencia de las colonias. Cfr. Duchet, *op.cit.*, caps. 3 y 4. Duchet hace referencia a la utopía de Sébastien Mercier, *L'An 2440* (1771) "Sébastien Mercier [...] imagine un 'singulier monument' où 'les nations figurées [demandent] pardon à l'humanité' de leur cruauté. Parmi elles Espagne, gémissant 'd'avoir couvert e nouveau continent de trente-cinq millions de cadavres, d'avoir poursuivi les restes déplorables de mille nations dans les fond des forêts et dans les trous des rochers, d'avoir accoutumé des animaux, moins féroces qu'eux, à boire le sang humain' [...]", Duchet, *op.cit.*, p.194.

<sup>377</sup> "Mi primera impresión, al observar a los salvajes europeos que llegaron a América, fue que esos rudos conquistadores habían traído su propio salvaje para evitar que su ego se disolviera en la extraordinaria otredad que estaban descubriendo. Parecía como si los europeos tuviesen que templar las cuerdas de su identidad al recordar que el Otro –su alter ego- siempre ha existido, y con ello evitar caer en el remolino de la auténtica otredad que los rodeaba. El simulacro, el teatro, el juego del salvajismo –de un salvajismo artificial- evitaba que se contaminasen del salvajismo real y les preservaba su identidad como hombres occidentales civilizados." Bartra, *op.cit.*, p.17

<sup>378</sup> *Ibid.*, p.16.

## 5. Maxime du Camp. Experiencia fotográfica irreplicable

---

La photographie absorbe et consume les jours de Max[ime]. Il réussit, mais se désespère chaque fois que rate une épreuve ou qu'un plateau est mal nettoyé. Vraiment s'il ne se calme il en crèvera. Il a du reste obtenu des résultats superbes, aussi depuis quelques jours son moral est-il remonté. Avant-hier un mulet qui venait a failli réduire toute la boutique en morceaux.

**Gustave Flaubert, 5 janvier 1850** <sup>379</sup>

Este es el acercamiento a una de las aventuras más destacables de la fotografía del siglo XIX. Por sus protagonistas, por el itinerario, por el proyecto que consolidó uno de los documentos más hermosos de la fotografía sobre papel. Y por todo lo que está detrás de la toma fotográfica, por la austeridad del álbum precursor y modelo de las publicaciones fotográficas de la década de los cincuentas.<sup>380</sup> Y precisamente es al observar los delicados grises de los vestigios de pueblos desaparecidos, los monótonos paisajes de arena y piedra, las ciudades abandonadas de la mitificación de Oriente en *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* que surge la recurrente pregunta. La constante curiosidad por desvelar cómo llegaron a publicarse estas fotografías, o más aún, cómo es que fueron tomadas estas imágenes que llegan a cumplir hoy más de 160 años.

La reconstrucción de la experiencia de viaje de Maxime du Camp ha sido profusamente documentada pero es posible encontrar todavía aristas como lo es la contradicción entre obra y experiencia.<sup>381</sup> Al ser su álbum el primero en consignar

---

<sup>379</sup> Gustave Flaubert, "À sa mère, 5 janvier 1850" en *Correspondance*, édition établie, présentée et annoté par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1973, pp.560.

<sup>380</sup> La publicación de fotografías reunidas en un volumen se le denominó álbum. Durante los primeros años de la fotografía la diferencia entre libro y álbum es inestable. Los libros son una colección de hojas con tipografía, fotografías pegadas a mano y encuadernados, en cambio bajo la denominación de álbum también pueden encontrarse ediciones de series de fotografías reunidas en un volumen, pero sin la intencionalidad de constituirse como un libro; su lugar está en el campo de las artes plásticas al considerarse imágenes o "cuadros". Un libro es un libro desde su concepción, sin importar los medios para conseguirlo. Ver notas 89, 173, 247 y 316.

<sup>381</sup> Entre otros: Marta Caraïon, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu de XIX*, Genève, Droz, 2003; Michel Dewanchter, *Un voyageur en Égypte vers 1850: "Le Nil" de Maxime du Camp*, Paris, Sand / Conti, 1987; Nissan N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East: 1839-1885*, New York / Jerusalem, Israel Museum & Domino Press, 1998; Lise Schreier, *Seul dans l'orient lointain: les voyages de Nerval et Du Camp*, Saint-Étienne, Université Saint-Étienne, 2006.

fotográficamente los monumentos más representativos de la antigüedad y consiguiendo imágenes de constante calidad, Du Camp obtuvo el reconocimiento del mundo científico y artístico europeo. Así como David Roberts<sup>382</sup> editó años antes un álbum de litografías basado en las acuarelas realizadas durante su viaje a Medio Oriente y Tierra Santa, sorprendiendo por su fidelidad, la publicación de las fotografías conmocionó por la sensación de proximidad que acercaba a Europa a los paisajes tranquilos del Nilo, los magníficos monumentos y la vida costumbristas tan representada por el orientalismo romántico. Pero el álbum de Maxime du Camp no sólo se remite a los calotipos excelentemente impresos por Blanquart-Évrard sino porque van acompañados de un solvente estudio sobre los sitios visitados basado en una consistente investigación sobre los monumentos y las culturas que los erigieron. Sin entrar en la exactitud de la información el punto a destacar es el concepto enciclopédico del proyecto en el que la fotografía no era simplemente un compendio de postales más o menos pintorescas sino un proyecto a la altura de las grandes ediciones sobre Egipto y Tierra Santa. Siendo además el primer libro francés de fotografías e inaugurando también una nueva técnica de impresión. Cosa no baladí al principio de una década en que el desarrollo de la técnica fotográfica sobre papel adquirirá un gran protagonismo hasta la ya ineludible extinción del daguerrotipo.

Para el acercamiento sobre el proceso de toma fotográfica y el proyecto fotográfico emblemático de la década se han cotejado algunos documentos privados como correspondencia, diarios y cuadernos de viaje, igualmente se han consultado libros publicados después del viaje. El álbum fotográfico salió a la luz en 1852 acompañado de un texto de tono académico que sirve de hilo conductor del itinerario ilustrado. Carente de referencias anecdóticas su finalidad es la de consolidarse como una fuente de referencia en la arqueología contemporánea, no tanto por su contenido –no agrega nada que no se haya dicho antes- sino por acompañar un documento fotográfico. En cambio, poco después, en 1854 publica sus memorias de viaje en forma epistolar tituladas *Le Nil: Égypte et Nubie*, publicadas por Hachette en 1854.<sup>383</sup> Estructuradas como una larga carta a Théophile Gautier, inserta fragmentos de sus diarios y notas de viaje junto a la narración reconstruida de sus experiencias durante el viaje que realizaron por el río Nilo. De manera que tanto se han empleado documentos contemporáneos al viaje como posteriores con la implicación propia de cada uno de

---

<sup>382</sup> David Roberts viajó a Egipto y a Tierra Santa durante los años de 1838 y 1839. Editó junto al litógrafo francés Louis Haghe los seis volúmenes de su magnífica obra *Views in the Holy Land and Syria, Idumea, Arabia, Egypt and Nubia* entre 1842 y 1849. La litografías de la series fueron vendidas por suscripción y conformaron un hito en la representación de Oriente.

<sup>383</sup> Du Camp, *Le Nil: Égypte et Nubie*, Paris, Hachette, 1854.

estos registros temporales en los textos que consignan la experiencia. En este mismo sentido, la correspondencia de Flaubert y su crónica del viaje publicada bajo el título *Voyage en Orient*<sup>384</sup>, escrita a su regreso basándose en las notas tomadas durante la travesía han sido de mucha utilidad. Introducir la correspondencia de la pareja de viaje de Du Camp en algunos casos desvela datos omitidos y en cierta manera retrata mejor el estado anímico del fotógrafo.

Referente a la técnica y práctica de la fotografía de Maxime du Camp además de otras fuentes especializadas ha sido de suma utilidad la tesis de Nicolas de Guern, editada por el autor bajo el título *L'Égypte et ses premiers photographes. Etudes des différentes techniques et du matériel utilisé de 1839 à 1869*<sup>385</sup>. El cuaderno de viaje y diario en forma de manuscrito de Maxime du Camp, Mss 3721, de las fechas del 9 de diciembre de 1849, 24 marzo y 25 marzo 1850 y anotaciones, fueron consultados gracias al estudio de Nicolas de Guern. Sobre la técnica de la calotipia de Le Gray y la aportación de Lagrange durante el viaje se consultó la carta de Maxime du Camp publicada en la revista dedicada a la fotografía parisina *La Lumière* del 28 de agosto de 1852<sup>386</sup>. Todas las fotografías reproducidas en el presente capítulo se encuentran en la colección de la New York Public Library, sus números de registro son indicados a pie de imagen.

## 5.1 El equipaje

Maxime du Camp, escritor y fugazmente fotógrafo, su carrera se decantará por la literatura y el periodismo. Su paso por la fotografía fue fugaz pero sin duda trascendente. Como se ha mencionado, publicó el primer libro de fotografías francés, poniendo en práctica una nueva técnica y editando con un nuevo proceso de impresión, mas no volvió a tomar una cámara. Pero no todo fueron primicias. A sus veintiocho años Maxime du Camp preparó su viaje con esmero y se propuso un

---

<sup>384</sup> Flaubert, *Voyage en Orient: Égypte en Œuvres Complètes*, T.X, *Carnets du voyages*, édition établie par la Société des Études Littéraires Françaises, Paris, Ed. Club de l'Honnête Homme, 1974. Flaubert terminó de pasar en limpio sus notas de viaje el 19 de julio de 1851, las ediciones posteriores fueron versiones de sus impresiones de viaje. La primera publicación de algunos fragmentos fue en París, G. Charpentier, 1886. Los originales de sus *Carnets du voyages* se encuentran en la Bibliothèque de la ville de Paris, serie 61: 1. *Italie et Suisse*; 2-3. *Par les champs et par les grèves*; 4-9. *Voyage en Orient*.

<sup>385</sup> Nicolas de Guern, *L'Égypte et ses premiers photographes. Etudes des différentes techniques et du matériel utilisé de 1839 à 1869*. Paris, 2001. Mémoire de DEA en Histoire des techniques à l'Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Directeurs des mémoires: Marie-Sophie Corcy et André Guillerme. <http://nileg.free.fr/> consultado en mayo, 2009.

<sup>386</sup> Du Camp, "Carte au directeur", *La Lumière. Journal non politique...beaux-arts, héliographie, sciences*, editor A. Gaudin, Paris, Société Héliographique et M.A Gaudin, 28 d'août, 1852. Ver nota 225 sobre fundación del semanario *La Lumière*225.

proyecto que en un principio podría parecer fuera de su alcance. Sin embargo y a pesar de todos los contratiempos logró en cierta manera suficiente: conseguir el patrocinio del gobierno francés para él y su amigo Gustave Flaubert para emprender un viaje por Oriente, realizar 214 negativos sobre papel en circunstancias adversas, publicar un libro erudito sobre su viaje y lograr fama y reputación.

Junto a su buen amigo Gustave Flaubert emprendió un viaje por Egipto, Nubia, Palestina y Líbano.<sup>387</sup> Legitimados por el gobierno francés, fueron designados con una misión de orden arqueológico. Se discrepa sobre los distintos organismos gubernamentales que dispusieron de los medios diplomáticos para enviar a los dos viajeros a Oriente<sup>388</sup>, pero el propio Du Camp en *Souvenirs littéraires*<sup>389</sup> explica en qué consistió la misión: Recibirían pasaportes y visados con índole oficial y ninguna ayuda económica con la condición de que Gustave Flaubert respondiera al Ministerio de Agricultura y Comercio con un informe sobre los aspectos destacables de los diferentes puntos de reunión y puertos de caravanas que encontrarán en su camino. Mientras que Du Camp, al ser amigo del filólogo François Génin le fue concedido el proyecto de índole arqueológico que propuso.<sup>390</sup> Du Camp había formulado el 8 de octubre de 1849 al gobierno francés un proyecto de documentación e investigación de las ruinas del antiguo Egipto, Mesopotamia y Tierra Santa con el fin de fotografiar todo aquello que ya Arago había enumerado con la melancolía de quien murmura lo mucho que se hubiese ahorrado el hombre si la fotografía hubiese llegado unos cuantos años antes. Le fue concedido el 20 de octubre, sin duda precipitadamente. La seguridad de que Francia era capaz de documentar todo ese pasado glorioso, que contaba con los hombres y la tecnología, motivó no sólo este proyecto sino muchos otros financiados por el gobierno.<sup>391</sup> Si bien Du Camp no tenía la menor idea de la técnica fotográfica, sí era un experto orientalista y sobre todo un gran vividor. Tenía los contactos y la labia para convencer de que él y su acompañante serían capaces de reunir un álbum fotográfico que recorrería desde las pirámides hasta la muralla de Jerusalén. Sería capaz de concretar uno de los sueños que sobre la fotografía se forjó desde sus albores, el proyecto más anhelado de la egiptología en su momento con la tecnología

---

<sup>387</sup> Antes, habían realizado un viaje por Bretaña y escrito conjuntamente *Par les champs et les grèves* (1847-1848), libro en que du Camp escribe los capítulos pares y Flaubert los impares. Fue editado hasta 1886 por Charpentier.

<sup>388</sup> Hay autores que se refieren solamente al Ministère de Agriculture, otros a la Academie des Inscriptions et Belles Lettres (Gregory, 1993) o de l'Instruction Publique (Caraion, 2003).

<sup>389</sup> Du Camp, *Souvenirs littéraires*, t.I, Paris, Hachette, 1881-1883.

<sup>390</sup> Du Camp, *Le Nil*, *op.cit.*, pp.437-438.

<sup>391</sup> Ver la bibliografía que proporciona el Boletín de la Société Orientale de Paris respecto a los viajes relacionados con el arte y la literatura que el Ministerio tenía en marcha durante el año 1850 y 1851 en *Revue de l'Orient*, tomo X, Paris, 1851, p.63, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106653j.image.f=du+camp.f67.tableDesMatières.langES>, consulta mayo, 2009.



que permitiría proveer de las imágenes más veraces para provecho de la ciencia. No sólo la tecnología permitiría la copia y consignación del legado del antiguo Egipto sino que lo haría con la rapidez que el progreso decimonónico estaba introduciendo en la vida del hombre moderno.<sup>392</sup> Maxime Du Camp ya tenía publicado un libro de viajes, *Souvenirs et paysages d'Orient*<sup>393</sup>, y frecuentaba la Société Orientale, fundada en París en 1842, de la cual le nombraron titular el 14 de agosto de 1849. Además se documentó exhaustivamente, al igual que en el viaje que emprendió con Flaubert por Bretaña leyó numerosa bibliografía sobre Egipto antes de proponer el proyecto.<sup>394</sup> Tenía tiempo atrás la idea de volver a Oriente junto a su amigo Gustave Flaubert, la misión fue una puerta que tocó para conseguir la protección del Estado y con ella mayor facilidad para desplazarse.

Du Camp había preparado el viaje con excesivo detalle, incluso mandó imprimir el itinerario que en teoría realizarían, resumiendo los sitios de interés y las referencias que tenía de ellos. La minuciosidad de la descripción del itinerario se debió a que buscaban el apoyo del gobierno francés, y, como es de esperar la documentación y la seriedad son imprescindibles en el caso de tratar con instituciones. En una carta enviada a Flaubert le transcribe el itinerario que ha establecido. Sin duda de ritmo frenético y seguramente inalcanzable, como al final sucedió.

Avant de quitter Paris, j'avais fait imprimer l'itinéraire du voyage que je comptais accomplir; un exemplaire que j'en ai conservé me permet de le reproduire ici: De France en Égypte; L'Alexandrie au Caire.- S'embarquer au Caire et remonter le Nil jusqu'à Wadi-Halfa en s'arrêtant en el séjournant aux points les plus intéressants. Revenue au Caire, pénétrer en Palestine par Gaza, après avoir passé par Suez et le Désert. [...]<sup>395</sup>

---

<sup>392</sup> Derek Gregory hace una excelente introducción a las aspiraciones que concretó en su proyecto Maxime du Camp. No sólo aspiraciones nacionales en la perspectiva de Francia como país precursor de tecnología y colonialista, sino también desde la perspectiva simbólica del descifrador de enigmas, del revelador de las civilizaciones pasadas. La egiptología fue una cátedra inaugurada por Champollion el joven. "Du Camp has two closely connected purposes in taking up -briefly at it turned out- photography. One was pragmatic. In previous travels he had wasted 'precious time in drawing the monuments, or views I want to remember'. [...] He realized that he needed 'a precision instrument to bring back images that would allow me to make exact reconstructions'. It was here that his pragmatism dovetailed with the scientific aspirations of France's leading Egyptologist. [...]". Derek Gregory, "Emperors of the Gaze: Photographic Practices and productions in space of Egypt, 1839-1914" en *Picturing Place: Photography and Geographical Imagination*, London & New York, Tauris, 1993, p.200.

<sup>393</sup> Du Camp, *Souvenirs et paysages d'Orient*, Paris, A. Bertrand, 1848.

<sup>394</sup> Sobre la construcción de Maxime du Camp como icono del orientalista y viajero sofisticado ver Lise Schreier, *Seul Dans l'orient jointain: les voyages de Nerval et Du Camp*, op.cit., pp.113-128. En cuanto al proceso de documentación en su viaje a Bretaña ver *Par les champs et les grèves*, "Notice" en Flaubert, *Œuvres Complètes*, T.X, op.cit., pp.15-16.

<sup>395</sup> Flaubert, *Correspondance*, Appendices I, "Extraits de lettres de Maxime du Camp à Flaubert", XXVI, pp.802-804. La fuente que ofrece más información sobre los pequeños detalles del viaje son las cartas de Flaubert ampliamente documentadas en diversas ediciones. En este caso se utilizará la de Jean Bruneau para Gallimard en la que encontramos también algunos de los documentos que Du Camp envió a su compañero de viaje, agrupados estos en el Apéndice I. Las cartas de Maxime du Camp a Flaubert han sido consultadas de la edición mencionada de Bruneau, éste a su vez las obtuvo de la consulta en los fondos de la Biblioteca de Lovenjoul, donde se guardan 141 cartas entre los años de 1844 y 1880 (B II, ffs 118-422) salvadas del acuerdo entre ambos autores de quemar su correspondencia. En las referencias a estas cartas en el presente estudio se remitirá a la edición de Bruneau seguida de la referencia de la Biblioteca de Lovenjoul entre paréntesis.

Sin embargo, a pesar de los factores institucionales Du Camp tenía la perspectiva de realizar el viaje y documentarlo mediante fotografías. Se preparó a conciencia, todo lo que fue la etapa de documentación fue intensa e imparable, aunque esto parece ser una de las características de su personalidad para esas fechas. La hiperactividad que rodeó su viaje se construyó entre complejos preparativos. Ya en Egipto, la instrucción sobre las costumbres del Islam, las numerosas notas, índices alfabéticos y numerosos bosquejos de jeroglíficos, vocabulario, ciudades, fechas y sitios arqueológicos conforman las notas del viajero compulsivo. Du Camp era un auténtico archivo de datos de todo tipo.<sup>396</sup>

Además de establecer el itinerario sumamente detallado y fundamentado, tenía él sólo que comprar todos los enseres que tendrían que llevar de origen durante el viaje. Por la calidad de los artículos que enumera debe entenderse que su viaje lo habían concebido como una aventura que los llevaría lejos de las comodidades a las que estaban acostumbrados. En una carta dirigida a su compañero Gustave Flaubert días antes de comenzar el viaje, enumera la compra de algunos los utensilios necesarios para realizar los calotipos, muchos de ellos adquiridos en la tienda *Bazar du Voyage*. Con este listado se da una buena idea de lo que un viajero-fotógrafo necesita llevar consigo a principios de los años cincuenta del siglo XIX. La carta data del 15 de octubre de 1849 y cuenta con dos folios, el primero es el listado que transcribimos a continuación, en el segundo Du Camp explica el estado de los últimos detalles previos al viaje<sup>397</sup>.

Samedi matin sont partis pour Marseille par le roulage deux caisses pesant 310 kilos et contenant:  
nos deux selles  
la selle de Sasseti [sic]  
Doubles étrivières, doubles sangles, croupières, porte-manteaux  
etc. etc.  
nos quatre paires de bottes  
trois lits  
quatre pliants  
le bidon de cuisine  
une cantine contenant, la pharmacie, la boîte à outils, d[e]lux

---

<sup>396</sup> Julia Ballerini en su ensayo "Rewriting the nubian figure in the photograph. Maxime Du Camp's 'cultural hypochondria'" explica la características de la personalidad de Du Camp y algunas de las consecuencias o evidencias de la misma en sus fotografías. Sobre su afán por coleccionar datos, dice: "While his self-education was not as programmatic or extensive as that of his colleagues at the Société [Orientale], it was nonetheless that of highly educated traveler. Moreover, like Humboldt, Du Camp manifests an incredible addiction to registers and annotations, paying great attention to classification and method, even making alphabetical indexes to his own handwritten notes." En *Colonialist Photography. Imag(in)ing race and place*, New York and London, Routledge, 2002, p.31.

<sup>397</sup> Du Camp, "Lundi soir. [8 o 15 octobre 1849.]" en *Correspondance*, Appendices I "Extraits de lettres de Maxime du Camp à Flaubert ", XXV, *op.cit.*, p.802, (B II, f° 203 r°/v°). La edición de Bruneau data la carta del 8 o 15 de octubre de 1849, pero en otras fuentes se determina como el día 15 de octubre. *Infra*.

tabatières à musique, deux boîtes à vivre  
la grande tente  
la petite tente de photographie.  
la table  
deux haches de campement  
2 seaux en toile  
15 canifs  
15 paires de ciseaux (destinés à de petits cadeaux)

Tout cela sera à Marseille le 24 et // attendra notre arrivée – à  
raison de 24 fr[ancs], les 100 kilos, p[ou]r le transport.  
Tout le reste est prêt et n'attend que nous, sauf mon appareil  
que j'aurai sans faute lundi prochain.<sup>398</sup>

El equipaje tiene un peso de 310 kilos. Dentro caben desde 15 pares de tijeras para regalos –seguramente a gente local- hasta los enseres necesarios para realizar fotografías en el exterior. Una pequeña tienda de campaña, una mesa, tres sillas, una de las cuales es para Sasetti<sup>399</sup>, quien era el ayudante corso de Maxime Du Camp. Una pequeña tienda para la fotografía, esto es para preparar los químicos y realizar los negativos. La técnica calotipia precisaba del proceso del negativo al momento de la toma por lo tanto había que viajar con pequeño cuarto oscuro con todo lo necesario. Pero antes en París, Flaubert también se encargó de conseguir algunos químicos y papeles, en su cuaderno de notas de ese año se puede ver una lista de cosas necesarias para emprender el viaje, que reproducimos aquí por el interés de detallar el material fotográfico y la técnica empleada.<sup>400</sup>

boîtes à outil, ciseaux  
9 kg d'hyposulfite de soude, cire vierge, ciseaux photographiques,  
thermomètre, fer à repasser, miroir  
eau distillée  
papier positif, papier négatif, papier à filtrer, pierre à repasser, boîte à produits  
chimiques, plateaux, deux mains de papier à filtrer.<sup>401</sup>

<sup>398</sup> En este caso se han consultado dos fuentes, ya que la edición de Bruneau deja los puntos suspensivos justo después de "Tout cela sera a Marseille le 24 [...]", mientras que la edición utilizada en el estudio de Nicolas de Guern se extiende hasta aportar la información sobre la cámara fotográfica. Seguramente no era de relevancia en la edición de Bruneau el tema de si llevaba una cámara o dos, pero para nuestro estudio es importante establecer esta posibilidad. Maxime du Camp, *Lettres inédites à Gustave Flaubert*, "Lettre du 15 d'octobre 1849", Messina, Edas, 1978, p.152, citado en Nicolas de Gern, *op.cit.*, pp.91-92.

<sup>399</sup> Sobre Sasetti sabemos que lo contactó Du Camp en París, antes había Flaubert propuesto el viaje a un tal M. Leclerc, conocido de su tío Parain. Sobre los deberes y remuneración que ofrecían estos dos singulares amos en su viaje a quien sirviera de "domestique"; cfr. Gustave Flaubert, *Correspondance*, *op.cit.*, "À son oncle Parain", 5 mai 1849, pp.504-506; y, "À son oncle Parain", 12 mai 1849, pp.509-510.

<sup>400</sup> Nicolas de Guern, *op.cit.*, pp.92-93. Nicolas le Guern en su memoria sobre la fotografía aborda la técnica utilizada por Maxime du Camp, con gran precisión, cosa que otras fuentes no enfatizan, su memoria para obtener el certificado DEA es clara y precisa sobre los procedimientos de "la edad de oro" de fotografía, se detiene en Maxime du Camp al ser el primer fotógrafo que hace calotipos de Egipto y los publica. Consulta los  *carnets de notes*  de Flaubert y de él es el listado: "Tous les termes notés ci-dessus ont été clairement identifiés sur le manuscrit original."

<sup>401</sup> *Ibid.*

Es comprensible que el equipaje de los fotógrafos excedieran muchas veces los 400 kilos, muchos de los elementos destacados en las notas de Flaubert tenían que comprarse en grandes cantidades como es el caso de los diferentes tipos de papeles y los químicos e inclusive el agua destilada indispensable para revelar. El embalaje apropiado de estos era imprescindible para su traslado y su futura conservación. Ya que los avatares del traslado hasta Marsella y su posterior trayecto en barco hacían realmente imprevisible las condiciones de los productos al llegar a su destino. Sobre el aprendizaje de la técnica fotográfica sabemos que fue Gustave le Gray quien le dio sólo algunas clases en París, por entonces comenzaba a utilizar el método del papel encerado.<sup>402</sup> Además del abundante material para el proceso fotográfico, en la carta del 15 de octubre dirigida a Gustave Flaubert, Maxime du Camp añade la fecha en que llegará el equipaje a Marsella y da una pista de una de las cuestiones técnicas que no fueron nunca completamente desveladas, esto es, si llevaban consigo una o dos cámaras para realizar el proyecto en Oriente. Los fotógrafos profesionales o amateurs que emprendieron grandes viajes en la década de los cincuentas solían llevar dos cámaras de distinto tamaño, siendo muchas veces una de ellas estereoscópica.<sup>403</sup> Pero estamos en el año de 1849, año en que todavía la técnica calotipia es poco fiable y la estereoscópica no se inventa, ante el caso de un escritor que nunca ha hecho una fotografía y que está a punto de salir de viaje para acometer en principio una serie fotográfica inédita y que además todavía no tiene la cámara lista. Por ello, retomaremos aquella carta del 15 de octubre para aproximarnos a los indicios sobre la cámara o las cámaras. Inmediatamente después del listado transcrito anteriormente encontramos el siguiente párrafo en que nos centraremos porque da un indicio sobre la cámara fotográfica de Du Camp:

Tout cela sera à Marseille le 24 et // attendra notre arrivée – à raison de 24 fr[ancs], les 100 kilos, p[ou]r le transport.  
Tout le reste est prêt et n'attend que nous, sauf mon appareil que j'aurai sans faute lundi prochain.<sup>404</sup>

---

<sup>402</sup> Maxime du Camp, *La Lumière*, 28 août 1852, p.144. "Je suis parti en octobre 1849, après avoir pris quelques leçons chez M. Gustave Le Gray ; j'emportai du papier préparé d'après la méthode qu'il suivait alors."

<sup>403</sup> La cámara estereoscópica fue muy popular en década de los cincuentas y sesentas, se basa en la toma de dos fotografías simultáneas de ángulos ligeramente diferentes correspondiendo al efecto de la visión binocular, logrando de esta manera dos fotografías que al ser observadas mediante el estereoscopio se ve una sola imagen de gran profundidad, similar al efecto de tercera dimensión.

<sup>404</sup> Maxime du Camp, *Lettres inédites à Gustave Flaubert*, "Lettre du 15 d'octobre 1849", *op.cit.*, p.152, citado en Nicolas de Gern, *op.cit.*, pp.91-92 y ver advertencia en nota 20.

A raíz de su carta a Flaubert sabemos que apenas tuvo tiempo de familiarizarse con la cámara ya que la recibió pocos días antes de partir, concretamente el 28 de octubre de 1849. En este sentido, ciertos autores aventuran que los viajeros contaban con dos cámaras, posiblemente para jugar con los formatos. Pero las fotografías resultantes tienen un solo formato para las tomas lo cual sugiere que la cámara era una. Como lo menciona en la carta es lo único que falta y la llevarán con ellos porque todavía no está lista. Al referirse a “*mon appareil*” utiliza el singular porque se trata de una cámara, sin embargo menciones posteriores motivan la duda por el uso del plural en las referencias a la cámara. Por ejemplo, en el artículo publicado con posterioridad al viaje en *La Lumière*<sup>405</sup>, único en que aborda Du Camp el tema de la técnica, comenta en cambio que pidió que fuesen asegurados “los aparatos” con una estructura de cobre, posiblemente para prevenir que se estropearan en el viaje.

Mon objectif était un objectif simple de Lerebours. Mes appareils en acajou étuve étaient solidifiés par des baguettes en cuivre.<sup>406</sup>

El objetivo aludido es de una de las casas especializadas en ópticas y cámaras de París y el refuerzo era necesario al tratarse de una cámara que tenía como fin viajar en condiciones nada favorables. Sin embargo, al mencionar “mis aparatos” puede que se refiriera a que las cámaras no están conformadas por una sola pieza: sino por la estructura misma de la cámara oscura, los chasis, lentes, trípodes... o que por el contrario llevase consigo más de una cámara.<sup>407</sup> La última referencia a las cámaras la obtenemos de Flaubert en una carta dirigida a su madre cuando se refiere a la venta de los aparatos, haciendo tan sólo una ligera mención al peso que se quitaban de encima, literal y metafóricamente. Nuevamente se refiere “*les appareils*”, dejando abierto si se trataba de todo el laboratorio que deberían llevar consigo o si se trata de dos cámaras. En este sentido, nos inclinamos por la hipótesis de que llevaba Maxime du Camp una sola cámara e innumerables accesorios y materiales que obligan a referirse a estos en plural.

Pero no todo estaba resuelto con la entrega de la cámara, todavía Du Camp seguía haciendo gestiones respecto a la obtención de la misión gubernamental. En aquella

---

<sup>405</sup> Ver nota 386 (*supra*)

<sup>406</sup> Du Camp, *La Lumière*, *op.cit.*, p.144.

<sup>407</sup> Al tratarse del mismo formato, los negativos no dan pautas de si se utilizó una o dos cámaras, sólo la documentación que aquí presentamos abre la polémica. Nicolas de Guern se inclina por que sean dos, se basa en la documentación ambigua sobre si se habla plural o singular al respecto. La carta del listado de material del 15 de octubre lo marca singular, la referencia en el artículo aparecido en *La Lumière* se refiere en plural y la carta de Flaubert explicando la venta de las cámaras, lo hace en plural; ver notas 397, 406 y 439.

carta del 15 de octubre de 1849 se completa con un folio sobre las últimas noticias de los preparativos y la entrega de la documentación por parte de los ministerios con tal que queden acreditados para el viaje como misión oficial.

Ce matin j'ai eu une audience du secrét[ai]re g[énéra]l du Commerce, on rédige tes instructions. J'ai demandé que la mission te soit spécialement et nominativement donnée – je dois la recevoir sous peu de jours.<sup>408</sup>

Los días se acaban y es necesario que le entreguen la documentación conforme Gustave Flaubert está dentro de la misión gubernamental. Especifica que ha insistido en que le sea dada “*spécialement et nominativement*”, ya que los permisos y visados para un viaje eran mucho más sencillos de conseguir con una autorización oficial. No sólo eso, evidentemente la legitimación ante los ojos de las autoridades de los países a visitar era completamente distinta si no se contaba con una misión oficial. En el caso de Flaubert, su dossier cuenta con diversos documentos como una carta del Ministerio de Agricultura y Comercio con fecha del 27 de octubre de 1849, dos cuadernos con instrucciones del Ministerio, un cuestionario preparado por Flaubert para el cumplimiento de su misión, un documento en caracteres árabes y diez documentos concernientes a su misión. Un pasaporte y un visado para Oriente y al Santo Sepulcro.<sup>409</sup> Du Camp termina la misiva dando el itinerario de su partida. El día 4 de noviembre estarán de camino a Egipto.

Sois ici le jeudi 25, ou avant si tu veux. Nous partions mardi à les 7 h. du matin, nous serons le jeudi soir ler à Marseille, nous aurons le 2 et le 3 pour nos affaires, nous partirons le 4 à 8 h. du matin et le 12 nous serons à Alexandrie.<sup>410</sup>

Du Camp pide a Flaubert que llegue a más tardar el 25 de octubre a París ya que harán el camino hacia Marsella. Por entonces no se cuenta con una línea ferroviaria directa, a pesar de ser Marsella el puerto de entrada de todo el mercado oriental y mediterráneo. El par de escritores después de pasar unos días despidiéndose de la metrópolis tendrán que tomar una diligencia hasta Fontainebleau, un tren hasta Châlon-sur-Saône, un barco de vapor hasta Lyon, un barco hasta Valence, una diligencia

<sup>408</sup> Du Camp a Gustave Flaubert, *Correspondance*, Appendices I, XXV, “Lundi soir. [8 ou 15 octobre 1849], *op.cit.*, p.802, (B II, fº 204 rº).

<sup>409</sup> Flaubert, *Correspondance*, *op. cit.* p.1057, nota 2. Los originales enumerados se encuentran en los archivos nacionales de Francia, F12 2593 B.

<sup>410</sup> Du Camp a Gustave Flaubert, *Correspondance*, *op.cit.*, p.802 (B II, fº 204 vº).

hasta Avignon y finalmente el tren hasta Marsella.<sup>411</sup> Partieron de Marsella a Alejandría en el barco *Le Nil* el domingo 4 de noviembre de 1849, trayecto en el que además les tocó muy mala mar.<sup>412</sup>

## 5.2 Cuatro beduinos para llevar el equipo y los dedos negros

La fotografía no fue fácil en un principio para Du Camp, de hecho no lo fue en ningún momento. Pero, como era normal en él, se autoimpuso el reto de lograr ser fotógrafo. Tres días después de llegar a Alejandría ya estaba ensayando con la cámara junto a Sasetti.<sup>413</sup> Pero los negativos no resultaron como se esperaba. La técnica era complicada y Du Camp prácticamente estaba aprendiendo de manera autodidacta. Fue el conde de Lagrange quien le enseñó la técnica que estaba desarrollando Blanquart-Évrard con la que pudo solventar los problemas. Lagrange estaba de paso en El Cairo camino de la India, donde como fotógrafo amateur realizó numerosos calotipos, los escritores ya se habían encontrado con él en barco que los llevó de Marsella a Alejandría, *Le Nil*, se reencontraron días después en El Cairo coincidiendo durante 12 días durante los cuales mostró a Du Camp las ventajas del procedimiento basado en la albúmina de Évrard.<sup>414</sup> Du Camp menciona más bien poco en sus escritos sobre cuestiones técnicas, solamente lo hace explícitamente en el semanario *La Lumière* después de la edición de su álbum y como respuesta a las muchas preguntas sobre el procedimiento que utilizó en su viaje.

Je suis parti en octobre 1849, après avoir pris quelques leçons chez M. Gustave Le Gray ; j'emportai du papier préparé par la méthode qu'il suivait alors.

Ce papier, qui donnait de fort beaux résultats entre les mains de M. Gustave Le Gray, n'en obtint aucun entre mes mains. - Etait-ce inhabilité de ma part ? - Etait-ce que les préparations chimiques s'étaient affaiblies à la température élevée de l'Égypte ? - Je ne sais. - Mes premières épreuves furent mauvaises, et je désespérais d'en obtenir de bonnes, lorsque le hasard me fit rencontrer au Caire M. de Lagrange, qui se rendait aux Indes, muni d'appareils

---

<sup>411</sup> Gustave Flaubert, *Voyage en Orient, op.cit.*, pp.440-445 y *Correspondance*, "À sa mère, Alexandrie 17 novembre 1849", *op.cit.*, p.527.

<sup>412</sup> Ambos escritores padecieron la mala mar y doce largos días de aburrimento, ver Du Camp, *Le Nil*, *op.cit.*, pp.3-5, y, Flaubert, *Voyage en Orient, op.cit.*, p.446.

<sup>413</sup> Flaubert, *Correspondances*, "À sa mère, Alexandrie, 17 novembre 1849", p.526: "Max[ime] photographie avec Sasetti, je suis seul dans ma chambre qui donne sur la grande place d'Alexandrie."

<sup>414</sup> El encuentro con Alexis Lagrange es relatado en *Le Nil* y en la correspondencia de Flaubert. Por las cartas de Flaubert se deduce que llegaron a El Cairo el 1 de diciembre y Lagrange partió el 12 del mismo mes. En ese tiempo debió instruir a Du Camp. Flaubert menciona que conocieron a Lagrange en el barco que los llevó de Marsella a Alejandría, lo describe como un hombre rico que emprende un viaje de 4 años por la India por el simple deseo de hacerlo, en *Correspondance*, "À ma mère, Malte. À bord du *Nil*, 7-8 de novembre 1849", p.524; y sobre la fecha de partida de El Cairo de Lagrange, ver "À ma mère, 14 de décembre de 1849", p.553.

photographiques. Il employait le procédé tout nouveau alors de M. Blanquart-Évrard ; il voulut bien me le communiquer, et je me résolus à l'employer. Je soumis donc tout le papier déjà préparé par M. Le Gray à un bain composé de:

Albumine	250 grammes
Iodure de potassium	12 grammes

De ce moment, mes épreuves sont devenues ce que vous les connaissez. [...]<sup>415</sup>

Así es como se hace público que su incursión fotográfica la inicia con la técnica aprendida con Gustave Le Gray para posteriormente aplicar el procedimiento de Blanquart-Évrard<sup>416</sup>. Aún así, como toda la fotografía de la época la experimentación está presente: los papeles preparados por Le Gray serán los mismos que se someterán al sistema de Évrard, por lo que realmente la composición de las emulsiones es imposible descifrarla. Lo que es seguro es que se trató del negativo húmedo, ya que desde un principio cuenta con la tienda que hace de cuarto oscuro y no la dejará de usar durante la elaboración de los más de doscientos negativos.<sup>417</sup>

La insistencia en salir adelante con el proyecto fotográfico no sólo deja entrever el interés de Du Camp por llevar a buen puerto el plan inicial, sino también un auténtico frenesí por la fotografía. Las jornadas eran tan intensas que podrían durar hasta 10 horas. En el transcurso del viaje, la dinámica era que Du Camp salía muy temprano con Sasetti y el *drogmán* Joseph Brichetti, su sirviente genovés, tan hábil para negociar cualquier experiencia local<sup>418</sup>, mientras que Flaubert le esperaba en la ciudad o en la barca que habían alquilado para recorrer el Nilo. Du Camp iniciaba el trayecto y producción de las tomas a las 6.00 a.m. acompañado por cuatro beduinos que hacían de porteadores. Las fotografías eran tomadas hacia las 11.00 a.m., nunca después, ya que el sol de medio día era excesivo para la imagen. En las notas de viaje de Du Camp aparecen algunas referencias a las sesiones fotográficas.

Pendant que je suis parti opérer, suivi de quatre Bédouins qui portent mes appareils, on abat la tente et à 11 heures moins un quart nous montons en selle.

<sup>415</sup> Maxime du Camp, *La Lumière*, *op.cit.*, p.144.

<sup>416</sup> Louis-Désiré Blanquart-Évrard, *Traité de photographie sur papier*, Paris, librairie encyclopédique Roret, 1851.

<sup>417</sup> Nicolas Le Guern resume el posible procedimiento utilizado en el viaje a Oriente: "Nous pensons pourtant que l'hypothèse du procédé humide et non ciré avant traitement est la plus plausible, car d'une part Gustave Le Gray n'a pas encore mis entièrement au point son procédé du papier ciré sec en 1849, et d'autre part le cirage du négatif après exposition et développement est une étape habituelle dans la création d'un négatif sur papier, conçue par Henry Fox Talbot afin d'augmenter la transparence du négatif avant son tirage et également incluse dans le procédé Le Gray de 1850. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, Maxime du Camp emporte dans ses bagages une tente photographique, ce qui indique qu'il a l'intention d'utiliser dès le départ un procédé humide de Le Gray." Le Guern, *op.cit.*, pp.101-102. También información útil sobre detalles de la técnica en Alan Green, *Primitive Photography*, *op.cit.*, pp.183-185.

<sup>418</sup> El 'drogman' es el sirviente que enlaza al viajero con la sociedad local, es guía, informador y traductor. Schreier, *op.cit.*, p.60. En el caso de Joseph Brichetti su protagonismo cobra importancia durante el viaje que realizaron por el Nilo en barca. Su retrato es conciso y vívido en *Le Nil*, *op.cit.*, p.85.



A 6 heures et demi parti à âne, suivi de chameaux portant la tente et mes appareils – opéré jusqu'à 4 heures – [...]

Partis en canot à 6 heures du matin avec Mohammed pour aller opérer. Sur [...] je fais poser mes appareils. [...] <sup>419</sup>

Flaubert alguna vez le ayudó, pero fue sin duda una excepción. Quedar con los dedos manchados de nitrato de plata significa tenerlos ennegrecidos por días:

Depuis ma dernière lettre d'Esneh, partie le 26 avril, je n'ai rien de nouveau à te dire, si ce n'est que j'ai tous les doigts noircis de nitrate d'argent, pour avoir aidé mon associé, hier, à Herment, dans ses travaux photographiques. <sup>420</sup>

Además es conocido que tampoco le gustaba la idea de estar tantas horas en las ruinas, monumentos y sitios arqueológicos, le parecían agotadores y finalmente aburridos. No era su proyecto, nunca se sintió atraído por la fotografía al punto que hasta pasados muchos años accedió a ser retratado por Nadar. <sup>421</sup> Para él sin duda para él el proyecto fotográfico sólo interrumpía el devenir el viaje. En su recuento del viaje, *Voyage en Orient*, escribe, sólo por citar uno de tantos comentarios sobre el tiempo dedicado a la fotografía:

*Dimanche 5.* Surveillée les estampages dans le palais. Quand cette besogne stupide fut achevée, promenade autour de Karnac du côté nord. [...] <sup>422</sup>

Du Camp parece que tomó dos fotos de Flaubert en Egipto. Una, que no se ha encontrado hasta la fecha, posa sobre las pirámides. <sup>423</sup> Otra en los jardines del Hotel del Nilo. Esta fotografía fue publicada en el álbum y existen las anotaciones que Du Camp realizó en su ejemplar personal donde marca al frente de la fotografía: "Maison

<sup>419</sup> Maxime du Camp, 9 décembre 1849, p.4; 24 mars 1850, p.13; 25 mars 1850, p.14; todos en Mss 3721 citado por Le Guern, *op.cit.*, p.96. Encontramos que el uso del plural remite al equipo fotográfico en su conjunto.

<sup>420</sup> Flaubert, "À sa mère, Thèbes marrés au rivage de Louqsor, 3 mai 1850", *op.cit.*, pp.618-619.

<sup>421</sup> La actitud de Flaubert hacia sus retratos era de sorpresa y rechazo. Sobre una de sus reacciones ante los retratos formales realizados en el estudio de Adrienne J. Tooke destaca los problemas de verbalización de los efectos de la visión nuestra propia imagen: "Flaubert's reactions to what must be one of the two photographs which he allowed either Carjat o Nadar to take of him are both horrified and joyous [...] 'Quant à la photographie, voilà vingt fois que je la regarde et vingt fois que je ris. Quelles pattes ! et quelle bonne mine de bordel. Hénaurme ! Je ne me lasse pas de la contempler' (C3 415: to J. Duplan, 24 Nov. 1864). The very fact that the photographic image, like some mirror-images, does not correspond with 'ce qu'on a vu' means its impacts tremendous. Photography triumphs through its very crudeness, reducing the viewing the viewer to the inarticulacy of pure contemplation –'Hénaurme!' - and of laughter, which replaces any kind of verbal response." Adrienne J. Tooke, *Flaubert and the pictorial arts: From image to text*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p.59.

<sup>422</sup> Flaubert, *Voyage en Orient*, *op.cit.*, p.526.

<sup>423</sup> Flaubert en *Voyage en Orient*, escribe con fecha del 9 de diciembre de 1849: "Dimanche. Matinée froide passée à la photographie. Je pose en haut de la pyramide qui est à l'angle sud-est de la grande [...]". *Ibid.*, p.464.

au Mousky, 9 janvier 1850” Mientras que en el sobre del negativo escribe: “Le Caire. Vue du jardin de l’Hôtel du Nil. (Le personnage qui donne la proportion est Gustave Flaubert)”. La imagen de Flaubert sólo se adivina con ayuda de la información documental ya que la fotografía por sí misma no desentraña de quien es la figura que pasea delante de las fachadas derruidas y la maleza.<sup>424</sup> Posiblemente los jardines del hotel dan a la parte trasera de las casas logrando una imagen sugerente de un orientalismo menos centrado en el estereotipo romántico sino en la estética de lo perdido. La fotografía habría sido preparada por Du Camp para practicar el procedimiento atendiendo a la facilidad del emplazamiento y la solicitud de su amigo. A pesar que Flaubert vaya vestido expresamente y la espontaneidad en el montaje fotográfico sea nula, la impresión es similar: un fantasma que camina por entre las ruinas de una civilización.



Original y Detalle. “Le Kaire: maison et jardin dans le quartier Frank”, pl. 3, papel salado de negativo sobre papel, 21 x 14 cm, montada sobre papel 44.5 x 31cm, NYPL ID 7466, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?74668>, mayo, 2009.

Pero la preparación de la toma fotográfica no sólo requería de una persona avezada sino de ayudantes para lavar, ordenar o secar, montar y desmontar la tienda atendiendo a que las tomas de Du Camp se realizaron en exteriores, no en la comodidad de un laboratorio. Sasetti fue en todo momento el ayudante de fotógrafo de

<sup>424</sup> Gustave Flaubert en una carta dirigida a su amiga a Louise Colet fechada en 1853 describe la fotografía y su renuencia a hacerse retratos: “Je ne consentirais jamais à ce que l’on fit mon portrait en photographie. Max l’avait fait, mais j’étais en costume nubien, en pied, et vu de très loin, dans un jardin.” *Correspondance*, “À Louise Colet, 14 août 1853”, t. II, *op.cit.*, p.394.

Du Camp. Tarea nada fácil, hay que recordar que antes que nada que su oficio era ser escritor y su aventura fotográfica se debió al compromiso establecido con el gobierno francés. Si era en aquellos años una técnica compleja y delicada para los enterados, obviamente para un amateur en medio de Egipto debió ser desesperante. En *Le Nil* se refiere a la ayuda que le brindó Sasetti:

C'est grâce à son aide [de Sasetti] que j'ai pu mener à bonne fin les travaux photographiques que j'avais entrepris. Il distillait l'eau et lavait les bacs pendant que je me livrais seul à cette fatigante besogne de faire épreuves négatives. Si plus tard mon âme est damnée, ce sera en punition des colères, des irritations, des fureurs que m'a causées la photographie, qui était loin à cette époque d'avoir les procédés aussi simples et aussi expéditifs que ceux qu'elle possède aujourd'hui.<sup>425</sup>

La obsesiva actividad se tradujo en ataques de ira y en un total desbordamiento hacia la fotografía. Pero no sólo en este sentido puede observarse esta auténtica obsesión sino en todo lo que emprendió durante el viaje. En este sentido podría decirse que Maxime du Camp padeció lo que se ha venido a denominar "*cultural hipochondria*", esto es un estado constante de ansiedad ante la sensación de presenciar la extinción de una cultura<sup>426</sup>, en su caso representaría el pasado magnífico que empezaba a desentrañarse y el presente de ruina y mediocridad.<sup>427</sup> En este sentido -como será indicado al retomar el contenido del álbum- Du Camp parece que sobredimensionaba los estímulos que se le presentaban en los detalles más sencillos de su estancia, desencadenando su ya gran afición por la colección de información en vista de la copiosa documentación recabada de los lugares visitados, la conservación en imagen de los monumentos y paisajes, y, el consumo recurrente de opio, hachís y mujeres. Flaubert destaca un momento de emoción tan sólo llegar a El Cairo:

À peine avions-nous touché terre que déjà l'infâme Du Camp avait des excitations à propos d'une négresse qui puisait de l'eau à une fontaine. Il est également excité par les négrillons. Par qui n'est-il pas excité ! ou pour mieux dire, par quoi? <sup>428</sup>

<sup>425</sup> Maxime du Camp, *Le Nil*, *op.cit.*, p.87. Se refiere a los procedimientos perfeccionados poco tiempo después de emprender su viaje, cuando Le Gray consiguió estabilizar el papel encerado y Scott Archer el colodión seco.

<sup>426</sup> Ballerini, "Rewriting the nubian figure in the photograph. Maxime Du Camp's 'cultural hypochondria'", *op.cit.*, p.30-31.

<sup>427</sup> En una de las cartas que publica el boletín de la Société Orientale de Maxime du Camp, se refiere a la situación que observa en Egipto como "L'état de la population, qu'un séjour de huit mois m'a parfaitement permis d'apprécier, es indicible ; la misère est arrivée a un point que surpasse toute idée." Maxime du Camp, "Égypte et Syrie ", *Revue de l'Orient*, tomo X, Paris, 1851, p.307 ; en *Le Nil*, dice: "L'Égypte est un pays mourant dont la vie se retire de peu à peu [...]", *op.cit.*, p.9.

<sup>428</sup> Flaubert, "À Louis Bouilhet, Caire, 1er décembre, 1849 ", p.540.

Este estado fue en parte lo que realmente provocó que siguiera a pesar de los inconvenientes con el proyecto fotográfico. No sólo radicados en las dificultades técnicas sino también en el día a día. Flaubert describe así en una carta dirigida a su madre un incidente en el que una mula arrasó con todo el estudio fotográfico:

La photographie absorbe et consume les jours de Max[jime]. Il réussit, mais se désespère chaque fois que rate une épreuve ou qu'un plateau est mal nettoyé. Vraiment s'il ne se calme il en crèvera. Il a du reste obtenu des résultats superbes, aussi depuis quelques jours son moral est-il remonté. Avant-hier un mulet qui venait a failli réduire toute la boutique en morceaux.<sup>429</sup>

Dentro de sus fotografías es también distinguible esta obsesión. Lo que Julia Ballerini ha venido a nombrar “the addiction to the indexical” en la fotografía de Maxime du Camp.<sup>430</sup> Esto es la constante presencia de un elemento en sus imágenes que es camuflado, evidenciado o mimetizado con el ambiente. En una tercera parte de las fotografías, las correspondientes a Egipto y Nubia aparece siempre el drogmán Hadji-Ismaël<sup>431</sup>. Los escritores bajaron por el río Nilo en una barca –“*le cange*”- con el fin de visitar todos los emplazamientos arqueológicos de la ribera. La gran mayoría de las fotografías fueron realizadas en este viaje. Se embarcaron acompañados de doce hombres, incluido el *reïs*, quien era la persona que cuidaba y guardaba el control de la nave. El día 5 de febrero de 1850 iniciaron una travesía lenta y parsimoniosa que duraría meses. Hadji-Ismaël formaba parte de la tripulación pero pronto llamó la atención de Du Camp y fue elegido para acompañarlo durante sus excursiones fotográficas. Como lo explicó en sus memorias posteriores, le servía como punto de referencia y escala en las fotografías de grandes monumentos. Pero a pesar del indudable pragmatismo, la omnipresencia de Ismaël es cuando menos inquietante. No es mencionado en el índice de fotografías del álbum, su invisibilidad textual en el plano del archivo fotográfico responde a que su función es simplemente operativa y estética. Es un nativo que es situado en el contexto que le corresponde brindando a las fotografías naturalidad. La visibilidad del drogmán se centra en su frugal aparición en gran parte del material dedicado a Egipto y Nubia, su papel queda entonces

---

<sup>429</sup> Flaubert, “À sa mère, Caire, 5 janvier, 1850”, *op.cit.*, p.560.

<sup>430</sup> “Another manifestation of Du Camp’s addiction to the indexical is the presence throughout Nile photographs of a small, dark figure, a Nubian named Ishmael [...]” Ballerini, *op.cit.*, p.31. La referencia no tiene que ver con el estatuto de representación de la fotografía como index sino como una constate en la larga enumeración de elementos que coleccionaba Du Camp. Ver también de Ballerini, “The In/visibility of Hadji-Ishmael: Maxime du Camp’s 1850 Photographs in Egypt” en Kathleen Adler y Marcia Pointon (eds), *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp.147-160.

<sup>431</sup> Se escribirá el nombre como lo determina normalmente Maxime du Camp en *Le Nil*, a pesar de que también utiliza ortografía varia, ya que se puede encontrar en las referencias bibliográficas como Ishmael, Ismael, Ishmel.

establecido como un figurante del que se espera celeridad, sumisión y temor. Sin embargo, la presencia de Ismaël es constantemente construida ya que no se le determina un tipo de pose sino que forma parte de un juego de composición que sin duda merecía la reflexión de Du Camp.<sup>432</sup>



Du Camp, 2 albums et 168 photographies du voyage en Égypte, en Nubie et en Syrie de Maxime Du Camp en 1849-1850, "Baalbek: écoulement dans le naos du temple de Jupiter", pl.170, BNF <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77021632.item.r=colosse.f170.vignettesnaviguer.langES>

A veces su presencia era más evidente que otras pero se convirtió en un elemento concreto que dotaba de seguridad la composición de la toma.<sup>433</sup> Su papel posiblemente en un análisis de las fotografías en que aparece excedería a la mera medida para calcular la escala de los monumentos: Hadji-Ismaël se constituyó en elemento imprescindible de los listados de Du Camp y en los que se insertaba como la contradicción entre el pasado magnífico de las antiguas civilizaciones y el presente en cual sólo la población es un elemento pintoresco. Una de las anécdotas más conocidas sobre Ismaël es la que narra cómo consigue el fotógrafo que permanezca inmóvil mientras se realiza la toma. Explica Du Camp que para evitar que se moviera

<sup>432</sup> El ensayo de Julia Ballerini "Rewriting the nubian figure" del que nos hacemos eco es acertado y exquisito en los detalles sobre esta constante en las fotografías de Du Camp.

<sup>433</sup> "What is striking about Ishmael's presence in Du Camp's photographs is that, with rare exceptions, he is alone and deliberately 'framed' by Du Camp, in both pictorial and testimonial connotations of the word. What is an occasional construction in the work of others photographers abroad at the time, for Du Camp become and obsessive and insistent trope." *Ibid*, p.31.

durante los minutos de posado tenía un pequeño truco que desvela en *Le Nil*, truco infalible pero sin duda cruel:

Toutes les fois que j'allais visiter des monuments, je faisais apporter avec moi mes appareils de photographie et j'emmenais un de mes matelots nommé Hadji-Ismaël. C'était un fort beau nubien ; je l'envoyais grimper sur les ruines que je voulais reproduire, et j'obtenais ainsi une échelle de proportion toujours exacte. La grande difficulté avait été de le faire tenir parfaitement immobile pendant que j'opérais, et j'y étais arrivé à l'aide d'une supercherie assez baroque qui te fera comprendre, cher Théophile, la naïveté crédule de ces pauvres arabes. Je lui avais dit que le tuyau en cuivre de mon objectif saillant hors de la chambre noire était un canon qui éclaterait en mitrailles s'il avait le malheur de remuer pendant que je le dirigeais de son côté ; Hadji Ismaël persuadé, ne bougeait pas plus qu'un terme ; tu as pu t'en convaincre en feuilletant mes épreuves.<sup>434</sup>

Pequeño detalle que no sin asombro destacamos. Cada vez que hacía una excursión llevaba consigo la cámara y hacía que escalara por las ruinas. La cámara y, sobre todo, la óptica, las hacía pasar por el cañón de un arma de fuego. Sin duda el modelo no debía de moverse un ápice de su posición. Habrá que ponerse en situación para justificar esta singular manera de conseguir que no hubiese contratiempos con el figurante. Era preciso situar la cámara en un emplazamiento adecuado, seguro en cuanto anclaje de la cámara junto a la tienda para emulsionar y revelar, emplazamiento que tuvo que ser estudiado en función de las fotografías que se querían obtener en esa sesión. Ubicar a Ismaël en el sitio, pensar la fotografía definitiva. Preparar los papeles. Después, la ejecución de la toma en sí: insertar el *chassis* con el papel, enfocar y tirar. A partir de cierto momento no se podía arriesgar a que el drogmán se distrajese o cambiase de posición. Esa parte tenía que estar segura, ya que estamos en un decorado a más de 40º y a distancias considerables. Du Camp contaba con la ayuda de Sasetti para todo lo relativo a la preparación de papeles y revelados, mientras que Ismaël era porteador, marinero en el viaje por el río Nilo y contribuía en las relaciones con la gente local. El tono paternalista y comprensivo utilizado con sus ayudantes se delata en la manera de interpelar al hipotético lector -Théophile Gautier-, siendo propio de la superioridad con que siempre se relacionó Du Camp con la gente que estaba bajo su sueldo. Con excepción de las personas con cierto grado de responsabilidad como es el caso del *reïs*, el drogmán Brinchetti y el gran Sasetti. De hecho cualquier otra forma de relacionarse sería anómala en el contexto de mediados del siglo XIX. Era necesaria la inocencia y

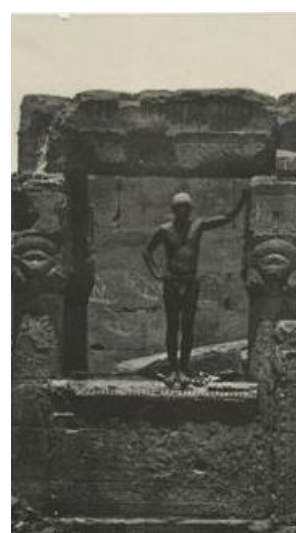
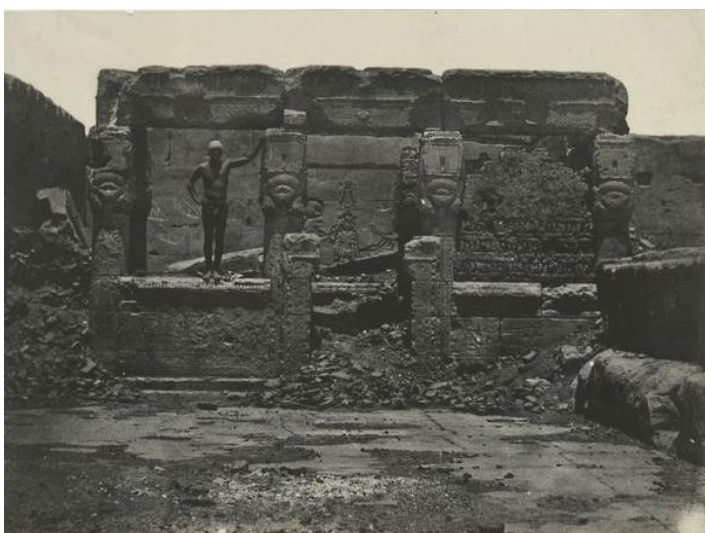
---

<sup>434</sup> Du Camp, *Le Nil*, *op.cit.*, pp.295-296.

desconocimiento de la cámara por parte de Ismaël o la certeza de que cualquier occidental es capaz de disparar sin titubear a un simple empleado para que la toma, por lo menos en ese aspecto, no fuese fallida.



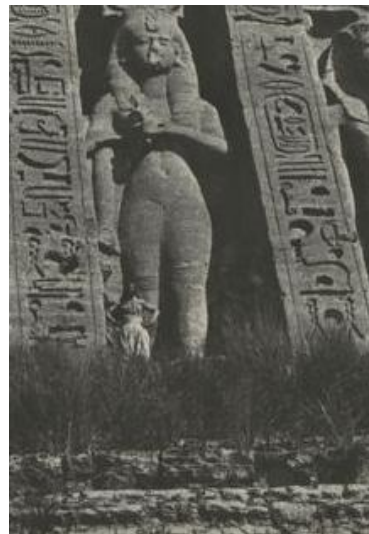
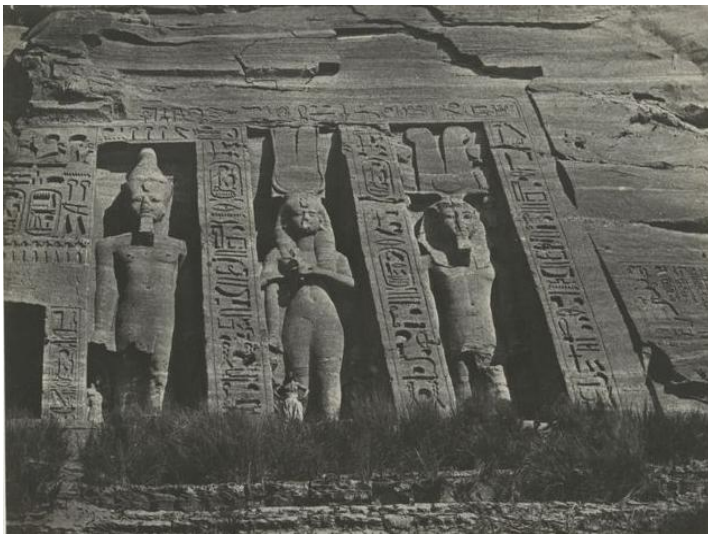
Original y Detalle "Nubie, Ibsamboul. Colosse Médial du Spéos de Phrè", tomo I, pl. 106, papel salado de negativo en papel, 21 x 16,5 cm, NYPL ID74773, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?74773>, mayo, 2009.



Original y Detalle "Haute Égypte. Grand Temple de Denderah. Hypètre construit sur la terrasse", tomo I, pl. 17, papel salado de negativo en papel, 15,5 x 21 cm, NYPL ID74682, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?74682>, mayo, 2009.



Original y Detalle "Thèbes, Louqsor. Groupe de colonnes dans le palais'Aménopht III", tomo I, pl. 26, papel salado de negativo en papel, 20 x 16 cm, NYPL ID74691, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?74691> , mayo, 2009.



Original y Detalle "Nubie. Ibsamboul. Partie septentrionale du spéos d'Hathor", tomo I, pl.108, papel salado de negativo en papel, 16 x 22 cm, NYPL ID74775, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?74775> , mayo, 2009.

Du Camp continua la narración de la sencilla y contundente manera de obtener inmovilidad de parte de Hadji-Ismaël recreando la versión que posiblemente daba el drogmán a otro de los porteadores. Posible, porque se debe recordar que el texto de donde se extraen estas anécdotas son las memorias del viaje que en forma epistolar escribió Du Camp a su regreso. La ficción y la realidad pueden confundirse pero lo que



sin duda se puede concluir es que es la respuesta que esperaría Du Camp de su fiel drogmán.

Le jour où je revenais de Denderah, je surpris entre lui et Reïs-Ibrahim la conversation suivante qui est un curieux récit d'une opération photographique.

-“Eh bien, Hadji-Ismaël, dit le reis lorsque nous remontâmes à bord de la cange, qu'est-ce qu'il y a de nouveau ?

-Rien, répondit le matelot, le Père de la maigreur (Abou-Mouknaf, c'est ainsi que mon équipage me nommait toujours) m'a dit de monter sur une colonne qui avait une grosse figure d'idole ; il s'est enveloppé la tête avec un voile noir, il a tourné son canon jaune vers moi puis il m'a crié: “Ne remue pas.” Le canon me regardait avec son petit œil brillant, mais je suis resté bien tranquille et il ne m'a pas tué.

-Dieu est le plus grand, dit sentencieusement Reïs-Ibrahim.

-Et notre seigneur Mohammed es son prophète, ” répondit le Hadji.<sup>435</sup>



Original y Detalle “Nubie. Grand Temple d'Isis, à Philoe, second pylone”, pl.74, papel salado de negativo en papel, 16 x 22 cm, NYPL ID74775, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?74775> , mayo, 2009.

La narración de Du Camp responde a la visión que de él debería tener el joven nubio, pero es el retrato de sí mismo: El fotógrafo bajo una tela negra, el radiante objetivo – ese pequeño ojo brillante- apuntando al que no hay que quitarle la vista, el grito avisando que está a punto de pasar el peligro. La certeza de que se sigue con vida. Dios es grande. La habilidad de Du Camp también. Refuerza el autor mediante esta sencilla anécdota la idea sobre la inocencia de sus colaboradores locales, anécdota en la que subyace una profunda relación de desigualdad. Parece que no es en absoluto

<sup>435</sup> *Ibid.*, p.296.

lícito que ellos accediesen al conocimiento en aras de la superchería. El lugar de Du Camp es con la tecnología y el *savoir faire*, y en este contexto no se permite la permeabilidad entre culturas y clases. Este juego de ponerse en el lugar del dominado, imaginando qué es lo que puede pensar de semejante invento, era también una forma de sentir el exotismo, de provocar un supuesto acercamiento al pensamiento de estas personas tan ajenas. Por ello, les complacía, tanto a Du Camp como a Flaubert, referirse a ellos mismos con el alias con que les habían bautizado sus sirvientes: Abou-Muknaf, hombre delgado, y, Abou-Schenep, por hombre del bigote.<sup>436</sup> Aún así, no les dejaba de sorprender que estas personas distanciadas completamente de la admiración por el pasado que sentían los europeos hubiesen olvidado aquello que fueron. La ignorancia los descalificaba completamente. En sus memorias expresa esta paradoja:

Comment se sont accomplies la dispersion et l'extinction de ce peuple nombreux qui habita l'Égypte et la Nubie? Les hommes y sont rares maintenant, faibles, épuisés, presque agonisants; nul souvenir traditionnel ne leur est venu des époques passés. Lorsqu'on leur demande en montrant un temple: " Qui est-ce qui a construit cet édifice ?- Ce sont les djinns, répondent-ils ; la nuit ils y viennent encore."<sup>437</sup>

Maxime du Camp terminó su viaje y por el camino se quedó atrás la cámara fotográfica. Obviamente el itinerario cambió conforme el viaje se fue desarrollando, estuvieron más tiempo en Egipto del que esperaban y finalmente todo el trayecto hacia Bagdad, a las ruinas de Babilonia y después a Persépolis quedó pospuesto. Fue en Alejandría donde se dan cuenta que tienen que cambiar el itinerario y es en su siguiente escala, Beirut, donde Du Camp y Flaubert intercambian la cámara. Maxime du Camp estaba muy decepcionado ya que volvería por la ruta de Estambul-Grecia-Italia, dejando atrás el pasado glorioso de Oriente y el principio de la civilización. Flaubert, a quien no le entusiasmaba hacer más viajes por el desierto pisando las huellas de la historia, seguramente más pragmático se refiere a la alarmante situación social de Persia y a una quizás más cercana y determinante razón para cambiar de rumbo:

---

<sup>436</sup> Flaubert, *Correspondance*, "À sa mère, le Caire, 5 janvier, 1850", pp.557-558, ver nota 2 de la pág.1069 de la edición consultada donde Jean Bruneau hace mención a las traducciones que en diversos estudios se han realizado del alias de Maxime du Camp, dando por buena la interpretación de Antoine Youssef Naaman en la que el nombre árabe *mouknif* quiere decir en realidad "protector, defensor". Ver A. Naaman, *Lettres d'Égypte de Gustave Flaubert*, edición facsimilar, Paris, Nizet, 1965, p.LXXXIII-LXXXIV.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p.182.

Nous n'irons pas à Perse, c'est décidé maintenant. On s'y égorge et tue à plaisir. *Le pays est en feu*, sans métaphore, et puis, entre nous, remarque le *entre nous*, nous n'avons pas l'argent (ni de temps) suffisant pour faire ce voyage. Nous allons tout bonnement voir la Strie, la Palestine, l'Asie Mineur, Chypre, Rhodes, Candie. De Smyrne nous gagnerons Constantinople à cheval par la Troade. [...] <sup>438</sup>

El destino de los aparatos y enseres necesarios para realizar sus fotografías no concluyó en Francia, el equipo fotográfico terminó su viaje mucho antes, casi a mitad de del recorrido. La anécdota no proviene de Du Camp sino de su compañero y testigo de sus fatigas. Ambos se ven involucrados en la venta o mejor dicho intercambio de la cámara. Quizás lo único que querían después de elaborar cerca de doscientos clichés era deshacerse de parte sustancial del equipaje. Flaubert escribe a su madre el curioso y por lo visto entusiasta intercambio que retrata vivamente el tono en que este viaje es experimentado por dos grandes vividores:

Maxime a lâché la photographie à Beyrouth. Il l'a cédée à un amateur frénétique: en échange des appareils, nous avons acquis de quoi nous faire à chacun un divan comme les rois n'en ont pas: dix pieds de laine et soie brodée d'or. Je crois que sera chic! <sup>439</sup>

No está mal volver con diez pies de lana y seda bordados en oro para confeccionar sendos divanes. Como reyes y seguramente muy *chic*. Maxime du Camp prosiguió con los negativos en papel, disminuyendo en gran medida el peso de su equipaje. Después al llegar a Roma efectuaría algunas pruebas con Nicolas Normand y ya en París imprimirá con Blanquart-Évrard. Nunca más se dedicó a la fotografía, de hecho le entusiasmaba más bien poco, a pesar del ahínco con que abordó la empresa, por el continuo enfrentamiento a las dificultades técnicas y por considerar un impedimento para la agilidad del viaje su transporte y producción.<sup>440</sup> En sus libros sobre Oriente y sus numerosos viajes<sup>441</sup>, en sus memorias y manuscritos se encuentran algunas notas

---

<sup>438</sup> Flaubert, *Correspondance*, "À Louis Bouilhet, Le Caire, 27 juin, 1850", *op.cit.*, p.646.

<sup>439</sup> Flaubert, *Correspondance*, "À sa mère, Rhodes, 7 d'octobre 1850", *op.cit.*, p.697. Queda claro que se refiere a una cámara: "[...] Il l'a cédée à un amateur [...]" , si después se menciona "Les appareils" es porque la cámara va acompañada de numerosos complementos. Lise Schreier, *op.cit.*, p.127, argumenta que el 'amateur' al que hace mención Flaubert era Camille Rogier, pintor que vivió durante largas temporadas en Oriente, y, de hecho uno de los amigos que acompañó a Nerval por su periplo de 1843. Ni en las memorias de viaje de Du Camp, *Le Nil*, ni en *Voyage en Orient* de Flaubert se menciona el final de la cámara.

<sup>440</sup> En una carta de Flaubert a su madre, dice: "Je ne sais comment ne se fait pas crever avec la rage photographique qu'il déploie. Du reste je réussit parfaitement." *Correspondance*, "À sa mère, Philae, 15 avril 1850", *op.cit.*, p.613.

<sup>441</sup> Practicamente abordó todos los géneros dentro de la escritura del viaje: *Souvenirs et paysages d'Orient* (1848); *Le Nil: Égypte et Nubie* (1854), *L'Eunuque, moeurs musulmanes* (1856); *Hollande, Lettres à un ami* (1859); *Expédition des Deux-Siciles, souvenirs personnels* (1861), *Naples et la société napolitaine sous le roi Victor-Emmanuel* (1862) *Orient et Italie* (1868); *Souvenirs littéraires* (1883).

sobre el trabajo fotográfico, pero su real ambición era destacar como escritor, cosa, que a pesar de la cantidad de libros publicados, nunca logró la fama y calidad de sus jóvenes amigos: Gustave Flaubert y Théophile Gautier.<sup>442</sup> Como han hecho notar algunos críticos, en ese viaje Flaubert parecía el burgués que plácidamente observaba, mientras que el verdadero burgués fue Du Camp.<sup>443</sup> Pero rescatemos la siguiente reflexión de Du Camp sobre la práctica fotográfica que vendría a contradecir uno de los argumentos que con tanto ahínco nuestro viajero defendió al gestionar las ayudas gubernamentales. La fotografía, los calotipos eran un verdadero dolor de cabeza en las condiciones climáticas y geográficas en que se efectuaron. La velocidad y fidelidad que la imagen fotográfica otorgaba era directamente proporcional al tiempo invertido.<sup>444</sup> Una toma fotográfica comprende horas de preparación antes y después del disparo. Aquello que vemos son unos cuantos segundos, pero hay mucho más:

La photographie n'était pas alors ce qu'elle est devenue ; il n'était question ni de glace, ni de collodion, ni de fixage rapide, ni d'opération instantanée. Nous en étions encore au procédé du papier humide, procédé long, méticuleux, qui exigeait une grande adresse de main et plus de quarante minutes pour mener une épreuve négative à résultat complet. Quelle que fût la force des produits chimiques et de l'objectif employés, il fallait au moins deux minutes de pose pour obtenir une image, même dans les conditions de lumière les plus favorables. Si lent qui fût ce procédé, il constituait un progrès extraordinaire sur la plaque daguerrienne, qui présentait les objets en sens inverse, que les "luisants" métalliques empêchaient souvent de distinguer. Apprendre la photographie, c'est peu de chose ; mais transporter l'outillage à dos de mulet, à dos de chameau, à dos d'homme, c'était un problème difficile. A cette époque, les vases en gutta-percha étaient inconnus ; j'en étais réduit aux fioles de verre, aux flacons de cristal, aux bassines de porcelaine, qu'un accident pouvait mettre en pièces. Je fis faire des écrins, comme pour les diamants de la couronne, et, malgré les heurts inséparables d'une série de transbordements, je réussis à ne rien casser et à rapporter le premier en Europe l'épreuve photographique de monuments que j'ai rencontrés sur ma route en Orient.<sup>445</sup>

Su testimonio nos introduce en los aspectos más complejos de la fotografía de viaje a principios de la década de los cincuenta: la técnica, el transporte y la conservación. Como explica du Camp incluso en circunstancias de luz óptimas la toma duraba dos minutos y la obtención del negativo cerca de cuarenta. Transportar el equipo en burro, camello u hombres era realmente difícil no sólo por cuestión de peso sino también por el montaje de los cuartos oscuros en pleno desierto. Finalmente conseguir volver con

---

<sup>442</sup> Ver Schreier, *op.cit.*, p.93. El caso de du Camp podemos adentrarnos en la influencia de Oriente en toda su obra y su relación con sus contemporáneos.

<sup>443</sup> Ballerini, "Rewriting the nubian figure", *op.cit.*, p.30.

<sup>444</sup> Ver notas 392 y 453.

<sup>445</sup> Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1883, p.105.

el material y los negativos para su posterior edición. Efectivamente, Maxime du Camp fue el primero en documentar exitosamente algunos de los monumentos, ciudades y vestigios de una de las culturas más apreciadas en mundo occidental.<sup>446</sup>

### 5.3 El álbum. 1852

*Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*, editado en París por Gide et Baudry en 1852, obtuvo un éxito inmediato.<sup>447</sup> Como generalmente se hacía en la época fue editado y comercializado por fascículos, tanto por suscripción como por venta directa en la editorial y librerías. El álbum estaba compuesto por un estudio preliminar dedicado a Egipto y Nubia; un índice de explicación de planchas; tres mapas y 125 fotografías impresas en papel salado y montadas sobre papel de medida final de 31 x 44,5 cm

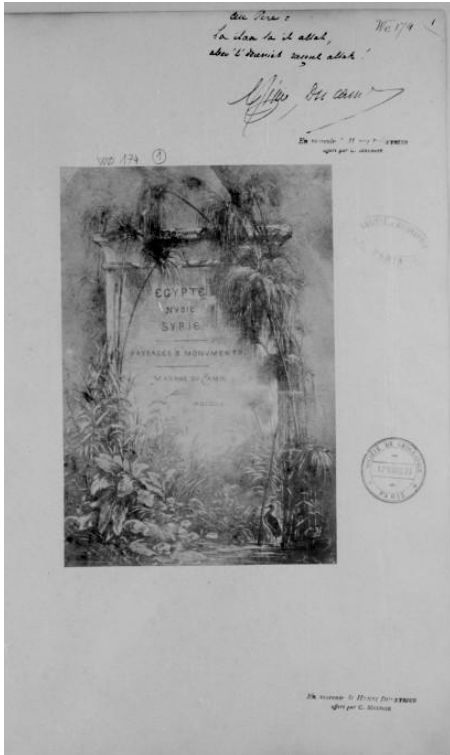
Por el tipo de comercialización se encuentran muchas fotografías sueltas en manos de coleccionistas, museos y bibliotecas. En el caso del presente capítulo se han consultado tres ejemplares digitalizados. El primero es la edición de pruebas de impresión fotográfica que conserva la Biblioteca Nacional de Francia, este consta de dos tomos donados por Henry Duveyrier en 1893, en los que se puede apreciar las anotaciones manuscritas con títulos e indicaciones del propio Du Camp. Contiene más fotografías que las finalmente editadas y no tiene el formato original del libro. Es un estadio previo del libro. Consta de 168 fotografías precedidas de una portada con el título y autor del álbum en plancha grabada. La impresión de las fotografías no es centrada y varía en cada una de las copias. No hay tipografía, se trata de las pruebas fotográficas del futuro libro o bien una edición previa que Du Camp realizó con el fin de mostrar el resultado de los calotipos.<sup>448</sup>

---

<sup>446</sup> Aquí la afirmación sobre si es el primero debe ser matizada. Existe documentación sobre otros fotógrafos que ya había consignado los grandes hitos de la cultura antigua egipcia como el francés Aimé Rochas. Pero sin duda, el papel de precursor de Du Camp es justo al emprender un proyecto ambicioso y extenso. Ver notas 462 y 476.

<sup>447</sup> Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*, Paris, Gide et Baudry, 1852.

<sup>448</sup> Du Camp, *2 albums et 168 photographies du voyage en Égypte, en Nubie et en Syrie de Maxime Du Camp en 1849-1850*, provenant de la bibliothèque d'Henri Duveyrier, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque Numérique <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77021632>, mayo, 2009.



Du Camp, 2 albums et 168 photographies du voyage en Égypte, en Nubie et en Syrie de Maxime Du Camp en 1849-1850, provenant de la bibliothèque d'Henri Duveyrier, portada, pl.1, grabado, con dedicatoria y firma del autor. BNF, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77021632.item.r=du+camp.f1.langES>, mayo, 2009; "Le Kaïre: maison et palmarie ou mouski", pl. 5, papel salado de negativo sobre papel, título manuscrito, BNF <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77021632.item.r=Maxime+du+camp.f5.vignettesnavigator.langES>, mayo, 2009.

El segundo texto consultado es otro ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia, pero en este caso se trata álbum completo en el que se anexa el *Prospectus*, esto es la publicación inicial que anunciaba la edición en características y precios, acompañado de un índice de planchas. El álbum se encuentra dividido en dos partes. La primera contiene portada, dedicatoria a Louis de Cormenin y estudio preparatorio titulado "Égypte", 67 fotografías pegadas sobre papel y dos mapas. La segunda parte cuenta con portada, índice de explicación de planchas, estudio preparatorio titulado "Nubie", 58 fotografías pegadas sobre papel y un mapa.<sup>449</sup> Al ser la copia que contiene completa la información textual será la utilizada en el presente capítulo como documento de referencia. Finalmente, el álbum que conserva la New York Public Library será el ejemplar con que ilustramos este capítulo por la calidad de la digitalización, a menos que se manifieste lo contrario. Este ejemplar indica en su ficha

<sup>449</sup> Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, *op.cit.*, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque Numérique, <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104542z>, mayo, 2009.

bibliográfica que consiste de dos tomos pero sólo permite la consulta de las fotografías en su montaje original, sin los textos que las acompañan.<sup>450</sup>

# ÉGYPTE

## NUBIE

### PALESTINE ET SYRIE

#### DESSINS PHOTOGRAPHIQUES

RECUEILLIS

PENDANT LES ANNÉES 1849, 1850 ET 1851

ACCOMPAGNÉS

D'UN TEXTE EXPLICATIF ET PRÉCÉDÉS D'UNE INTRODUCTION

PAR

MAXIME DU CAMP

CHARGÉ D'UNE MISSION ARCHÉOLOGIQUE EN ORIENT PAR LE MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE



PARIS

GIDE ET J. BAUDRY, ÉDITEURS

DES CATACOMBES DE NARBONNE — NISIVIE — VOYAGE EN PERSE — CULTES DE MYTHRA ET DE VENUS, ETC., ETC.

5 RUE BONAPARTE, ANCIENNE RUE DES PETITS-AUGUSTINS

1852

Portada. Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique, Paris, Gide et Baudry, 1852. Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque Numérique, <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104542z>, mayo, 2009.

Cuando Du Camp y Flaubert llegaron a Roma, el primero hizo imprimir algunos de los clichés con el también fotógrafo Alfred-Nicolas Normand comprobando la calidad de las tomas realizadas.<sup>451</sup> En París, decidió junto a sus editores imprimir y comercializar

<sup>450</sup> Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, op.cit., New York Public Library, NYPL Digital Library, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?74666>, mayo, 2009.

<sup>451</sup> Alfred-Nicolas Normand, fue un fotógrafo que viajó por Oriente y del que se preservan preciosas vistas de Estambul. Arquitecto de profesión se encontraba en Roma trabajando en la restauración de edificios antiguos cuando pasaron por ahí Maxime du Camp y Flaubert. Su amigo común Eugène Constant, sirvió de nexo para que Normand y Du Camp

de cinco en cinco los 125 negativos escogidos para la edición con el fin de promocionar el álbum en librerías y locales de suplementos fotográficos. El resultado fue una edición total de 200 ejemplares.<sup>452</sup> Antes imprimieron un “*Prospectus*” en el que se anunciaba la publicación de la fotografías. El texto además de presentar el proyecto buscaba la financiación para echar a andar la edición. En el contexto del primer libro con fotografías es sumamente útil atender las líneas conceptuales que destacaban los editores respecto a la publicación. El “*Prospectus*” comenzaba de esta manera:

L'ouvrage que nous annonçons a le double intérêt d'une publication archéologique et daguerrienne, pittoresque et savante. Malgré leur intelligence et leur habilité naturelle, les graveurs et les lithographes on été impuissants jusqu'ici à reproduire les monuments avec exacte fidélité. Le daguerréotype seul réussit à les traduire dans leurs plus minces détails, tout en conservant l'aspect général de l'ensemble. Il saisit la nature morte avec une passivité scrupuleuse, tandis que l'artiste peut égarer son observation et déranger le vrai en y substituant sa volonté ou ses effets ; substitution qui a le danger grave d'altérer les textes et d'égarer les discussions. [...]<sup>453</sup>

Evidentemente es una toma de posición ante la representación fotográfica y su irreprimible asimilación como técnica y lenguaje del arte. Definen la publicación como “*archéologique et daguerrienne, pittoresque et savante*”, destacando el nexo indisociable entre la estética y ciencia que ha transitado de la estetización de la ruina y el pasado clásico al análisis y desciframiento del misterio mediante la arqueología. Reunir el misterio con la imagen fotográfica, el testimonio con la conservación equivalen a una fórmula exitosa. Cabe destacar que el texto se refiere a los calotipos como daguerrotipos. La extensión del término a las impresiones sobre papel no es inusual ya que se utiliza durante estos años como forma genérica a las técnicas fotográficas en Francia. Daguerrotipo es sinónimo de fidelidad, de trazo propio de la luz y reflejo gracias a su propia superficie metálica y a su cualidad indicial. Una vez más puede leerse la legitimación de la técnica fotográfica ante las manifestaciones que hasta hace poco más de diez años todavía eran exclusivas de las artes plásticas. No es atípico en las primeras publicaciones fotográficas realizar una advertencia sobre los beneficios técnicos y estéticos del procedimiento, la fotografía no cuenta todavía con

---

realizasen algunas pruebas de los calotipos. Quedó fascinado con la técnica y con la narración del viaje, meses después partió con una cámara hacia Pompeya, Palermo, Grecia y Constantinopla.

<sup>452</sup> Si bien es un número es aproximado por las circunstancias de la edición, la cifra proviene de Isabelle James, *Blanquart-Évrard et les origines de l'édition photographique française: catalogue raisonné des albums photographiques édités 1851-1855*, Geneva, Droz, 1981, p.83, ver también nota 1 en Ballerini, “Rewriting the nubian figure”, *op.cit.*, p.47.

<sup>453</sup> Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, “Prospectus”, *op.cit.*, p.1.



un campo que asuma su legitimización en los tres vectores de producción: creador, obra y receptor. Durante el siglo XIX, el valor documental de la imagen fotográfica será el más valorado por el grueso de la sociedad en detrimento del creativo y estético que se remitirá a manifestaciones intimistas o pintorescas. El texto justifica el uso de la fotografía atendiendo la fidelidad y detalle en comparación con el dibujo, el cual siempre puede ser susceptible de ser modificado por el artista en menoscabo de la realidad.<sup>454</sup> En cambio, la fotografía presenta un grado de exactitud que es ajeno a la polémica, condición que no es discutida en lo absoluto por la comunidad científica y por las élites ilustradas. Es una herramienta necesaria y ya indispensable, pero, como se verá posteriormente, al hacer mención a la recepción del libro por sus contemporáneos, la fotografía será cuestionada en el terreno de la estética sobre todo por las voces suscritas en el campo del arte que extrañan el discurso común del imaginario de Oriente. Por ello se da fe de la calidad de la obra para la que fueron seleccionadas 125 planchas:

Nous offrons cette publication comme un véritable monument d'art et de philosophie, une reconstitution du passé le plus attachant. Les 125 planches, choisies avec un soin exquis, une conscience particulière, sont, nous osons le dire, irréprochables au point de vue de l'exécution. Toute planche imparfaite a été éliminée pour faire de ce volume une œuvre unique, rare, achevée: aucun sacrifice ne nous a coûté pour atteindre ce but. [...] <sup>455</sup>

La reconstitución del pasado mediante la fotografía es la clara alusión al archivo, el magnífico archivo que la fotografía permitirá construir. La referencia al sumo cuidado con que se han seleccionado las imágenes incorpora la fotografía al inmenso esfuerzo de la edición. La obra única, rara y acabada. Sin embargo todo es novedad en el proceso de resolución del volumen. Inclusive el vocabulario para referirse a la fotografía es un vocabulario en construcción. Hablar de “dibujos fotográficos” como un genérico o a las fotografías como “planchas” es un intento natural por significar el procedimiento mediante el vocabulario familiar de las artes plásticas. Las planchas de grabado o litográficas son una forma léxica conocida al referirse a la comercialización de reproducciones sobre papel. La plancha es la matriz ya sea placa de cobre, zinc o piedra litográfica que por extensión deriva en la propia impresión. Ahí, en el caso de los calotipos, es preciso al momento de definir el vocabulario distinguir entre la superficie metálica del daguerrotipo y el sustrato en papel, tanto en cuanto a la matriz

---

<sup>454</sup> Ver capítulo 2. La magia natural y el libro, notas 142, 155 y 166.

<sup>455</sup> Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, “Prospectus”, *op.cit.*, p.2.

o negativo como respecto a su reproducción. El daguerrotipo es imposible reproducirlo, es una pieza única.<sup>456</sup> Por ello, es familiar y completamente asimilable la inclusión de la fotografía sobre papel en la historia de las artes gráficas. Dentro el paradigma del libro.<sup>457</sup>

El nuevo proceso de impresión ideado por Blanquart-Évrard es la clave de la calidad y coste de las fotografías. Efectivamente la editora de Blanquart-Évrard no sólo será una de las grandes empresas que difundirán la fotografía de viajes sino que constituye una gran aportación a la incipiente era del papel como sustrato de la imagen fotográfica.<sup>458</sup> Atendiendo que hasta entonces los procedimientos sobre papel no eran del todo fiables y sus costes de producción reducían las posibilidades de grandes tirajes, la aclaración sobre este punto es del todo comprensible por parte de los editores.

La modicité du prix nous a surtout préoccupés. Désireux de mettre une pareille publication à la portée de toutes les curiosités, nous nous sommes adressés à M. Blanquart-Évrard, dont les nouveaux et remarquables procédés permettent d'obtenir pour chaque dessin des épreuves peu coûteuses. Un texte explicatif, rédigé par M. Du Camp, sera annexé à chaque planche. [...]<sup>459</sup>

La edición por entregas es común durante el siglo XIX, no sólo en las nuevas publicaciones fotográficas sino también en la literatura. No sólo era una forma de recuperar parte de la inversión sino también una manera segura de producción. En estas primeras ediciones las estrategias de venta y de producción buscaban fórmulas adecuadas para su distribución, siendo el precursor William Fox Talbot y su seminal *The Pencil of Nature*.<sup>460</sup> En este caso se pensó en dividir la edición de las 125 fotografías en tirajes semanales de cinco fotografías por 20 francos. Se podría comprar una plancha o fotografía por cinco francos. El álbum de Maxime du Camp comenzó costando 20 francos cada fascículo, pero muy pronto su precio se vio multiplicado.

Cette publication comprendra 25 livraisons, de 5 planches chacune, et qui paraîtront régulièrement chaque semaine ; elle sera entièrement terminée au

---

<sup>456</sup> Es necesario para llevar a cabo la reproducción de un daguerrotipo hacer un proceso que permita su impresión como es la técnica del contratipo, utilizada en este mismo volumen de Du Camp. Sin embargo, como forma fotográfica, el daguerrotipo irreproducible.

<sup>457</sup> El paradigma del libro no sólo cabe la historia de las artes gráficas sino toda la concepción que como biblioteca del conocimiento encarna como se ha apuntado en el capítulo 2. La magia natural y el libro de la presente tesis.

<sup>458</sup> Ver capítulo 2. La magia natural y el libro, nota 204.

<sup>459</sup> Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, "Prospectus", *op.cit.*, p.2.

<sup>460</sup> Ver capítulo 2. La magia natural y el libro, 2.3.3. The Pencil of Nature.

mois d'octobre 1852. Prix de la livraison: 20 francs. Les planches pourront être achetées séparément au prix de 5 francs.<sup>461</sup>

En la portada se definen los calotipos como “*dessins photographiques*” término que abarca todas las manifestaciones fotográficas de la época. Como explica el texto introductorio del álbum, la edición reúne lo pintoresco y la ciencia. Y así era, las 125 planchas son en su gran mayoría fotografías de monumentos, algunas otras son espacios públicos y paisaje, más relacionados con lo pintoresco y el costumbrismo que con el imaginario romántico de Oriente. El índice de planchas establece una estructura del libro que lleva el recorrido de la primera parte del viaje. Baja por el río Nilo hasta Nubia y salta hasta Palestina y Siria. Se transcriben a continuación los ocho capítulos con el número de planchas correspondientes:

Le Kaire	pl. 1 - 8
Égypte Moyenne	pl. 9 - 11
Haute Égypte	pl. 12 - 23
Thèbes	pl. 24 - 61
Haute Égypte	pl. 62 - 67
Nubie	pl. 67 - 112
Palestine	pl. 113 - 118
Syrie	pl. 119 - 125

Los tres mapas del libro están marcados en el índice con un asterisco y repiten la numeración de la plancha precedente: pl. 26, 45, 67. La gran parte de las fotografías se corresponden con Egipto y Nubia, así mismo el estudio previo aborda con precisión estas regiones. El estudio sobre Egipto y Nubia reúne el interés histórico y el mito de la civilización perdida. Maxime du Camp describe las ciudades y los grandes monumentos con las investigaciones arqueológicas que desde siglo XVIII se han cometido con tal de reconstruir el pasado magnífico de las civilizaciones antiguas. Nos referimos al “estudio” a pesar que en el ejemplar consultado se divide en dos el álbum y el texto. Sin embargo la paginación es continua. Termina la parte titulada “Égypte” en la página 55 y continua la titulada “Nubie” en la página 56. Esto por la simple razón de que todo el texto fue impreso en conjunto, esto es: portadas, índices y ensayo. La construcción del volumen era irregular al ser vendido por fascículos.

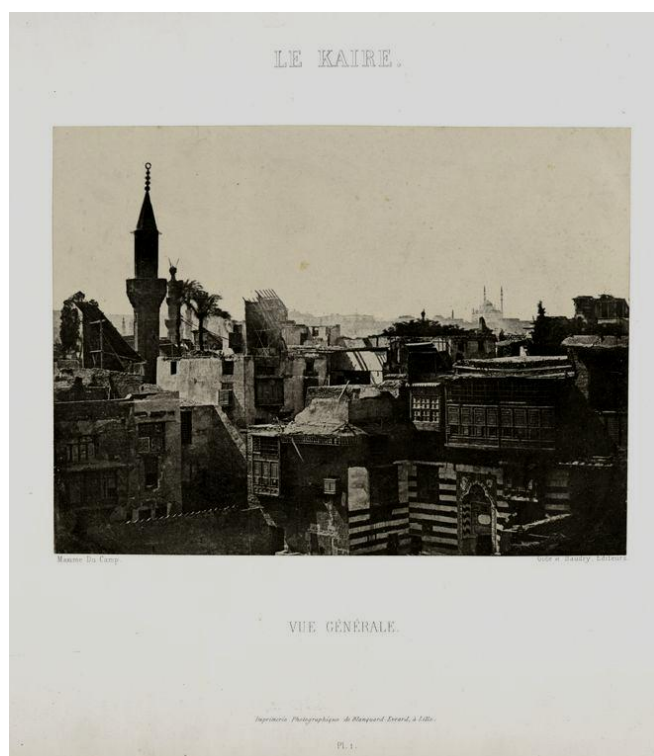
En las advertencias y agradecimientos que Du Camp introduce al final del estudio, es preciso destacar dos. La primera es la mención a algunas fotografías incluidas en el

---

<sup>461</sup> Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, “Prospectus”, *op.cit.*, p.2.

álbum que no fueron tomadas por él. Las fotografías correspondientes a las planchas 1, 9, 52 son del daguerrotipista afincado durante temporadas en Egipto, Aimé Rochas.<sup>462</sup> Du Camp realmente intentó que resultase una obra cerrada y centrada exclusivamente en la fotografía y en la visión de los vestigios de la civilización egipcia. Incluyó las imágenes de Rochas al no poseer las suyas la calidad que él mismo se exigía, lo cual muestra que no sólo le importaba el hecho egoíco de la obra. Los calotipos son contratipos de los daguerrotipos de Rochas. Du Camp advierte:

Avant d'en finir, je désire remercier publiquement M. Aimé Rochas qui a consenti à me communiquer les trois planches 1, 9 et 52, qui manquaient à ma collection. Intelligent et courageux photographe, M- Aimé Rochas a parcouru les régences de Tunis et de Tripoli, l'Égypte, les Turquies d'Europe et d'Asie, et en a rapporté une série de plaques daguerriennes d'un éminent intérêt historique et pittoresque, et qui, nous l'espérons, ne tarderont pas à voir le jour.<sup>463</sup>

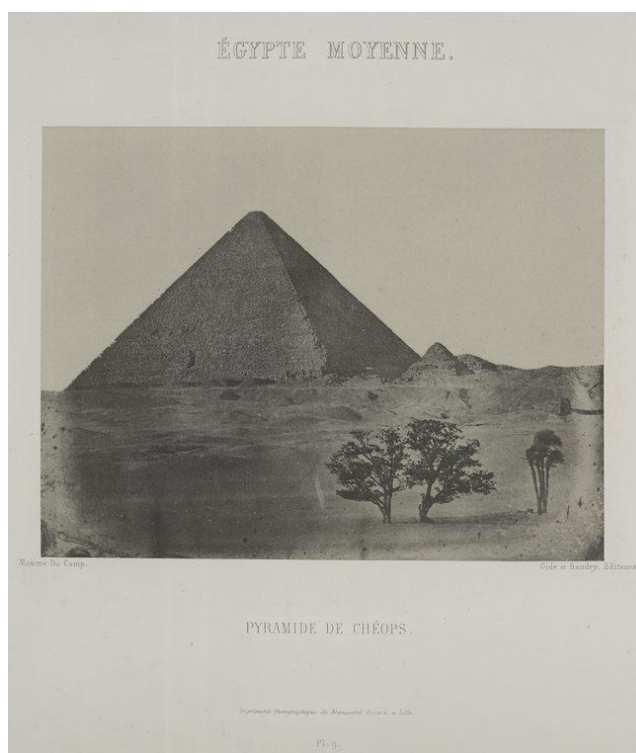


Aimé Rochas "Le Kaire, vue générale", pl.1, papel salado de contratipo de daguerrotipo, 15.5 x 20.5 cm montada sobre papel 31 x 44.5 cm NYPL ID 74666, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?74666>, mayo, 2009.

<sup>462</sup> Aimé Rochas ya había viajado a Oriente con la cámara de daguerrotipos en 1840. Parece ser que se encontraron los dos fotógrafos en el Hôtel du Nil de El Cairo el 25 de junio de 1850. Nissan N. Perez, *Focus East*, *op.cit.*, p.211.

<sup>463</sup> Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, "Nubie", *op.cit.*, p.55.

Este es un punto que se omite en muchos estudios sobre el álbum y sobre Du Camp. La misma dispersión de los calotipos, la edición fragmentada y la idea preconcebida de que Du Camp editó sus fotografías de viaje y no un libro dedicado a los hitos arqueológicos que visitó en su viaje, llevan a asumir que la entera autoría de las fotografías es suya. Pero Du Camp lo deja claro. El calotipo con que abre su libro no lo hizo él.



Aimé Rochas "Égypte Moyenne: Pyramide de Chéops", pl.9, papel salado de contratipo de daguerrotipo, 15.5 x 20.5 cm montada sobre papel 31 x 44.5 cm NYPL ID 74674, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?74674> , mayo, 2009.

Continuando con las aclaraciones también hace un justo agradecimiento al egiptólogo Émile Prisse d'Avennes<sup>464</sup>, quien facilitó a Du Camp los mapas que acompañan las fotografías en la edición final, además de contribuir a titular cada una de las escenas. Prisse d'Avennes fue uno de grandes egiptólogos de su tiempo, contar con su

<sup>464</sup> Achille-Constant-Theodore Émile Prisse d'Avennes fue artista e investigador incansable, además de apasionado de Egipto y Oriente. En 1844 en una operación obscura llevó a Francia la llamada "Cámara de los Reyes", esto es bajorrelieves, esculturas y papiros de Tebas y Karnak. La devastación arqueológica respondió desde su testimonio a la falta de resguardo y destrucción constante de los monumentos. Descubrió en 1856 el papiro escrito más antiguo, datado del 2000 a.C., conocido como el Prisse Papyrus. Publicó entre otros textos *Les monuments égyptiens*, Paris, Ministère de l'Instruction publique, 1847.

colaboración en el álbum era un elemento de legitimación determinante que influyó en la acogida internacional del libro. Du Camp, explica:

Je dois aussi mes remerciements à M. Prisse d'Avennes, qui a bien voulu dessiner, pour cet ouvrage, les plans indispensables de Karnak, de Medinet-Habou et de Philoe, et qui m'a secouru de ses conseils dans la rédaction, souvent difficile, de la courte légende placée en tête de chaque dessin.<sup>465</sup>

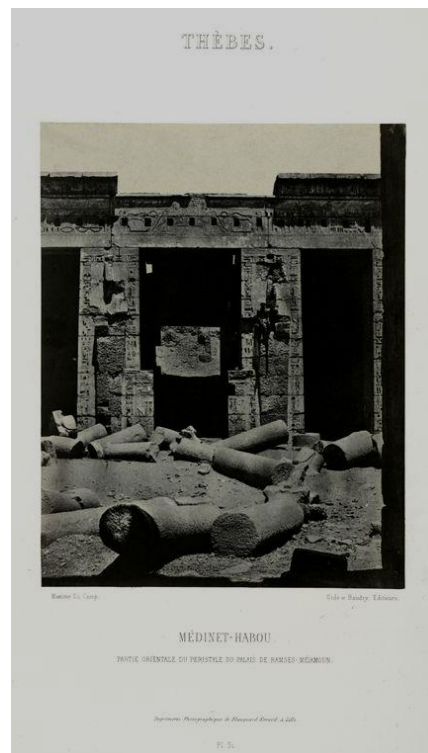
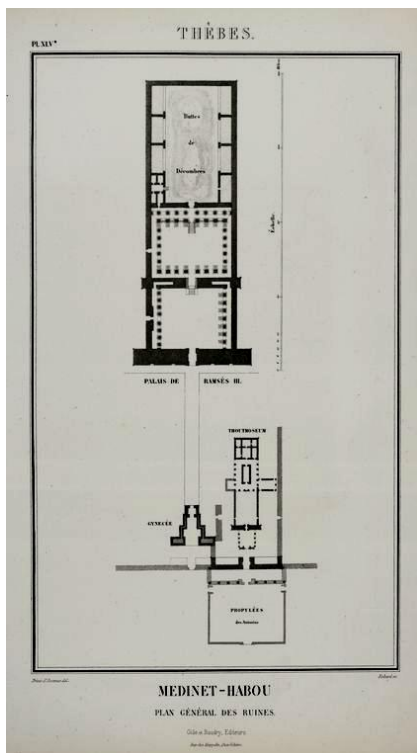
De esta manera termina el estudio preliminar del que es excluida cualquier mención a Palestina y Siria. Esto es, a las ciudades de Jerusalén y Baalbeck, a pesar de dedicarles 13 fotografías del álbum. Parece ser que el interés central era la civilización egipcia y el resto era un mero anexo. Sorprende que no haya explotado Du Camp la visita a la ciudad de Jerusalén siendo que la iconografía de Tierra Santa tenía entonces una gran aceptación. Lo que es cierto es que la impresión general que tuvieron ambos viajeros fue de profunda decepción. Es cierto que la expectativa era poca, tanto Du Camp como Flaubert estaban conmovidos y excitados con el norte de África, el orientalismo, con todo y el contraste entre lo que esperaban y lo que obtuvieron, era para ellos sinónimo de voluptuosidad y hedonismo. En Jerusalén encontraron ruinas, suciedad y provincianismo. Du Camp cierra el tema rápidamente:

Je ne dirai rien des monuments de Jérusalem et de Baalbek [sic], dont l'importance historique est presque nulle, et qui sont aujourd'hui trop connus pour qu'on puisse en parler.<sup>466</sup>

---

<sup>465</sup> Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, "Nubie", *op.cit.*, p.55.

<sup>466</sup> *Ibid.*



"Thèbes: Médinet-Habou: plan général des ruines", pl.XLV, impresión sobre papel 44x31 cm, NYPL ID 74711  
<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?74711>, mayo, 2009. "Thèbes: Médinet-Habou. Partie orientale de pérystile du Palais de Ramses Méiamoum", pl. 51, papel salado de negativo sobre papel 20.5 x 16 cm, montada sobre papel 44.5 x 31 cm, NYPL ID 74717  
<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?74717>, mayo, 2009

El ensayo de Maxime du Camp establece un registro académico y erudito. Expresa suficiente conocimiento sobre los últimos descubrimientos y aportaciones de egiptólogos como Champollion y Prisse d'Avennes. Antes de partir de París, entre la numerosa bibliografía que leyó estaban obras de referencia sobre los sitios arqueológicos, entre sus manuscritos y notas se encuentran pasajes enteros de Plutarco, Volney, Chateaubriand, Rousseau, Ritter, todo ello aderezado con las referencias clásicas resultan en un texto interesante pero sin brillo. Va desgranando los grandes hitos con los que se va encontrando durante su viaje realizando un itinerario que es ilustrado por las imágenes. Un monumento va dando paso a otros y sólo el ligero aire amargo denota al testigo de las ruinas. Aún así, no hay ningún atisbo íntimo, no es un texto que trate la experiencia del viaje sino un estudio que exalta el orientalismo del que bebe Du Camp. Sin embargo, el tono es también el del pasado perdido. Los vestigios no son tampoco las grandes edificaciones que fueron en su día

sino las ruinas de civilizaciones de las que él es testigo.<sup>467</sup> Así va describiendo el itinerario que las fotografías muestran: Alejandría, Heliópolis, Gizeh... Termina la parte dedicada a Egipto narrando el camino lleno de rastro e inscripciones de otros tiempos:

Le désert, qui s'étend derrière Assouan dans la direction de la Nubie, est bordé par des roches recouvertes d'inscriptions de toutes les époques; c'est la route qui, par terre, conduit à Philoe; Strabon la parcourut en voiture. Les carrières qui l'avoisinent sont curieuses à étudier; on y comprend facilement les moyens que les Égyptiens employaient pour en extraire des blocs souvent énormes; un grand obélisque en granit rose est là, poli sur trois côtes, et encore adhérent au rocher par une de ses faces. Ce petit désert s'étend à l'Est de la première cataracte (Pl. 66-67). Au delà de cette cataracte et de ce désert, c'est la Nubie.<sup>468</sup>

Lenguaje propio de la retórica de la memoria y la inscripción. Del rastro y del índice. La relación entre texto y la imagen en el libro de Du Camp es propia del papel del testigo. La fotografía del siglo XIX, la fotografía de viajes se entiende no sólo como un valor absoluto de verdad sino como un elemento indispensable del “yo estuve ahí” como comprobación del relato.<sup>469</sup> La narración parecería que sobra ante la apabullante fuerza denotativa de la fotografía, sin embargo la palabra convive las más de las veces con la fotografía.<sup>470</sup> Nuevamente volvemos a la obra original que somete a conflicto el texto y la imagen fotográfica, nuevamente nos referimos a *The Pencil of Nature* como ejemplo de la fotografía que lo dice todo de la representación pero que guarda el misterio de lo visible. La relación eckfrástica de la imagen y el texto en el volumen de Talbot es una descripción que va más allá de lo que podemos ver. Nos conduce a lugares del metadiscurso de la representación fotográfica que en siglo XIX responden al paradigma de la luz, su visibilidad e invisibilidad. La construcción de ese puente entre lo visible y su misterio se tiende precisamente a través de la palabra que nombra a aquello que la imagen oculta. Porque la fotografía genera un vacío en el que sólo se puede ver el tiempo detenido y su nostalgia. En este sentido, los textos que acompañan las primeras publicaciones fotográficas del viaje son textos que inciden el papel del testigo, en el gesto por el cual lo que *él* ha visto es lo que *tú* ves. En el caso del texto que acompaña los calotipos de Du Camp la palabra pone el relieve en la

<sup>467</sup> Julia Ballerini, “‘La maison demolie’: photographs of Egypt by Maxime du Camp 1849-1850”, en *Home an Dislocations in Nineteenth-Century France*, New York, State University of New York Press, 1993, p.103-120.

<sup>468</sup> Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, “Égypte”, *op.cit.*, p.48.

<sup>469</sup> Ver capítulo 1. Viaje, consignación y memoria, 1.3 Testimonio, versimilitud y fantasía.

<sup>470</sup> La vocación paralizante de la fotografía ante la palabra. Marta Caraion describe esta contradicción de las primeras décadas de la fotografía claramente. Su libro es un gran acercamiento a las relaciones entre fotografía de viaje y la palabra. Caraion, *op. cit.*, pp.115-118.



figura del testigo y su testimonio.<sup>471</sup> Como se ha dicho no es un texto intimista pero sí es una narración en primera persona. No es un relato anecdótico sino un palimpsesto de citas y datos sobre el itinerario en el que inserta cartas, relato, textos académicos. Sin embargo no es el texto al uso del arqueólogo decimonónico. Du Camp es escritor pero no es el registro del literato el que se ha propuesto elaborar, para ello simultáneamente estaba redactando *Le Nil*, siendo éste precisamente el texto íntimo de un viaje. Aún así su álbum contiene el recurrente uso del yo y los rasgos propios de la escritura de la presencia. De manera que la fotografía muestra esos lugares pisados por él –y por la historia- y es la prueba que cogenera el testimonio. El testigo no sólo posee la palabra y el recuerdo; el testigo tiene también dos huellas: la escritura y la imagen.

Du Camp tampoco intenta demostrar algo que no es. En este sentido, en la introducción de informaciones arqueológicas se apremia a configurar un plan de citas que sostengan el sentido del texto. Es sincero, por ejemplo, al referirse a Tebas enumera las planchas, las partes del sitio arqueológico que corresponden y anuncia:

Nous ne suivrons pas les savants voyageurs dans leurs digressions devenues maintenant inutiles; nous ferons une énumération rapide des monuments de Thèbes, en nous servant des indications malheureusement incomplètes de Champollion trop tôt emporté par la mort, et nous céderons ensuite la parole au docteur Lepsius sans nous inquiéter des dissidences d'opinions qu'il peut offrir avec celles de l'égyptologie français.<sup>472</sup>

Se refiere a la vaga retórica del viajero romántico. Du Camp mismo ha invocado a los clásicos y aquellos viajeros que abrieron la puerta a Oriente, pero es momento de entrar en materia. La carta a la que se refiere del Dr. Lepsius del 26 de febrero de 1845, la agrega íntegra sumando diez páginas de texto, diez páginas de cincuenta y cinco, estrategia por demás eficiente para un estudio introductorio. Maxime du Camp realizó un total de 214 negativos sobre papel, una vez impresos su medida aproximada es de 16 x 22 cm.<sup>473</sup> Fueron retocados con una pátina de tinta china para asegurar la limpieza de los cielos y los retoques de pequeñas imperfecciones son numerosos.<sup>474</sup>

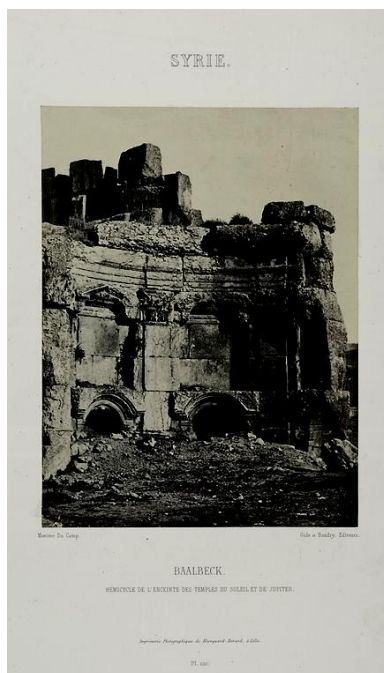
---

<sup>471</sup> Ver capítulo 1. Viaje, consignación y memoria, nota 58 y ss.

<sup>472</sup> Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, "Égypte", *op.cit.*, pp.26-50.

<sup>473</sup> Las variantes proceden de la limpieza del positivo por el corte de la impresión, suele haber entre las fotografías una diferencia de medio a un centímetro. Encontramos medidas que van de 15x21 cm, 15.5x21.5 cm, 16x21 cm, y 16x22 cm.

<sup>474</sup> Ver Nicolas de Guern, *op.cit.*, para información más detallada del estado actual de los negativos así como de algunas interpretaciones sobre problemas técnicos y sus resultados. También es de suma utilidad la tesis doctoral de



"Syrie: Baalbeck", pl. 120, papel salado de negativo sobre papel 20.5 x 16 cm montada sobre papel 44.5 x 31 cm, NYPL ID 74787 <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?74787>, mayo, 2009.

#### 5.4 La fama y el recuerdo

Maxime du Camp convirtió el álbum en su carta de presentación. Surgieron numerosas proyectos relaciones con la difusión de su experiencia en Egipto y su trabajo fotográfico. Fue nombrado oficial de la orden Imperial de la Legión de Honor el 1º de enero de 1853, meses antes, el 27 de octubre de 1852, recibió la medalla de oro de la Académie des Arts et Métiers Industries et Belles-Lettres de París, y, en 1855 recibió otra medalla en la Exposición Universal.

Las primeras publicaciones se enfrentaron con críticas y loas, unas y otras correspondieron a las dificultades que implicaba la asimilación del medio fotográfico como un lenguaje de representación expuesto contra el imaginario visual de Oriente. Su masificación y coleccionismo pusieron a prueba las expectativas y prejuicios que sobre la representación de Oriente impregnaban el siglo XIX, y, no sólo la visión orientalista sino toda representación del extrarradio europeo se vio confrontada por la fotografía. El viaje y sus representaciones, como se ha visto, constituyeron el medio por el cual se posibilitaba el conocimiento del mundo; fuente de aprendizaje, las

---

Claire Bustarret, a la que hemos atendido gracias a las referencias que hacen de ella Marta Caraion y Nicolás de Guern. Bustarret hace un recuento detallado del álbum de Du Camp, sobre todo atendiendo a las condiciones técnicas y de conservación. Cfr. Claire Bustarret, *Parcours entre voir et lire: les albums photographiques de voyage en Orient (1850-1880)*, Thèse de doctorat, Université de Paris 7, 1989.

ilustraciones de los libros de viajes que hasta entonces se realizaban eran producto de la mano del hombre, aunque hubiese la intención de objetividad, siempre se estaba ante una obra humana. Pero la fotografía no es eso desde la perspectiva decimonónica, la mano del hombre no “interviene” sino la propia naturaleza, por lo tanto, fue para unos la imagen propia de aquello que sólo cabía en el imaginario de Oriente tan mitificado por Occidente. La desilusión fue tan grande que en algunos motivó la negación de la representación misma, una especie de deslegitimación por no coincidir con la expectativa alimentada por el mito. Algo tan simple como la monocromía: la fotografía abolía una de las cualidades más enigmáticas de Oriente: el color. La idea de luz y color que se tenía de Oriente a través de Delacroix, Formentain o Gautier, todos viajeros-testigos de Oriente, era nulificada por la fotografía. Marcellin, columnista de *Le journal amusant* en 1856 se refiere al álbum de Maxime du Camp:

La premier planche représente un palmier, c'est là haute Égypte; une seconde, deux cailloux, c'est la Nubie; une troisième, trois pierres de taille en rang d'oignons, c'est Thèbes; une quatrième, rien, et partout cette même atmosphère gris de Hollande. [...] partout cette même atmosphère de machina pneumatique, de même ciel gris de Hollande. Et c'est cela l'Orient, ce pays aux mystérieux entassements de colosses, de tombes et de temples écroulés, se détachant su l'azur, aux solitudes infinies sous le soleil ardent.<sup>475</sup>

Está claro que enumera varias de las ideas alimentadas por la iconografía y la literatura pero también es cierto que la monocromía de la fotografía tampoco respondía a su supuesta relación de verdad con la naturaleza. No es aislada la comparación con una máquina, con la frialdad de una máquina. Los detractores de la fotografía encontraban la automatización y monocromía de la imagen analógica como un defecto, sobre todo en relación con el arte. Por el contrario, consideraban que la fotografía cumplía plenamente con sus propósitos si se destinaba a usos científicos. “[...] partout cette même atmosphère gris de Hollande. [...] partout cette même atmosphère de machina pneumatique, [...]” En cambio, Francis Wey, crítico de artes plásticas y defensor de la fotografía, sobre la obra de Du Camp rescata la importancia del viaje y los sitios recorridos, así como la veracidad de las imágenes y sentencia:

M. Maxime Du Camp, qui, revenant d'Égypte et de Jérusalem avec plus de deux cents négatifs obtenus devant les sites les plus remarquables et les

---

<sup>475</sup> Marcellin, “A bas la photographie”, *Le journal amusant, journal illustré, journal d'images, journal comique*, 6 septembre, Paris, Aubert, 1856, pp.1-5.

monuments les plus célèbres de la Haute et Basse Égypte, a créé un monument inappréciable.

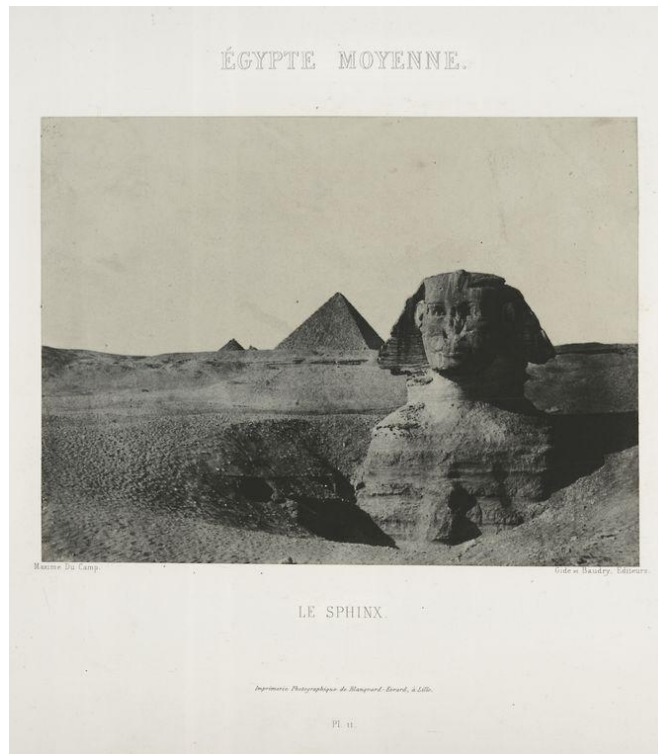
Une souscription a mis M. Du Camp à même de livrer à la publicité son utile et consciencieux voyage, dont l'impression photographique, pure de toute retouche, se poursuit avec activité à Lille, chez M. Blanquart-Évrard. Antiquaire et poète, M. Du Camp a enrichi son texte d'un travail littéraire attrayant, instructif ; on lui doit le premier livre illustré par la photographie, et l'on comprend, en admirant ses belles estampes, combien l'esprit et le goût rehaussent le mérite des œuvres héliographiques.<sup>476</sup>

El álbum de Maxime du Camp fue el punto de inicio de los primeros libros que constituyeron la asimilación visual por la burguesía del progreso y superioridad del hombre civilizado sobre el resto del mundo. Además de las vicisitudes del viaje, a pesar del esfuerzo titánico que contrae la práctica de la fotografía, las dificultades de la vuelta a casa con negativos sobre papel y finalmente, la ardua empresa de editar libros de calidad. El proceso inaugurado en la modernidad de colonización e imperialismo obtuvo su plena conciencia en este período, la imagen fue la prueba fáctica de lo que ya narraba la escritura del viaje. La asimilación a través de la imagen fotográfica es con mucho más potente que la ilustración. Apariencia de realidad, acto de formalización y apropiación simbólica del mundo mediante esa prueba de realidad, imagen simbólica del mundo homogénea y colectiva por su masificación, y, porque al contrario que la pintura –subjetividad del autor y receptor- la fotografía aporta la ilusión de representación objetiva motivando al receptor a autocensurar su interpretación.

La experiencia de Maxime du Camp no sólo sirvió de hito en la historia de los libros fotográficos de viajes sino que constituye el símbolo de la experiencia irrepetible, de la profunda dificultad de crear y luchar con un lenguaje ajeno y desconocido. Du Camp no volvió a fotografiar.

---

<sup>476</sup> Francis Wey, "Comment le soleil est devenu peintre", *Le Musée des Familles*, 20 juillet, 1853, p.298.



"Égypte Moyenne: le Sphinx", pl. 11, papel salado de negativo sobre papel, 15.5 x 21 cm montada sobre papel 31 x 43 cm, NYPL ID 74676 <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?74676>, mayo, 2009.

## 6. John Thomson. El antropólogo moderno

---

I therefore frequently enjoyed the reputation of being a dangerous geomancer, and my camera was held to be a dark mysterious instrument which, combined with my naturally, or supernaturally, intensified eyesight gave me power to see through rocks and mountains, to pierce the very souls of the people and to produce miraculous pictures by some black art, which at the same time bereft the individual depicted of so much of the principle of life as to render his death a certainty within a very short period of years.

**John Thomson, *Illustrations of China and its People* <sup>477</sup>**

John Thomson, escocés, viajó por Indonesia y China durante diez años -entre 1862 y 1872- realizando cerca de 700 negativos sobre placas de vidrio. Su oficio empezó como fotógrafo pero él siempre se consideró un explorador, un geógrafo a la manera del siglo XIX en que el descubrimiento no sólo es territorial y físico sino también cultural, quizás más cercano a lo que se entendería ahora como un antropólogo. La visión que transmitió en todas sus publicaciones fue de absoluto respeto y admiración pero sin dejar de ser crítico en sus apreciaciones. Thomson reúne la fuerza de la estética con la claridad de discurso. No es un caso común, no es su interpretación visual y textual de las culturas conocidas en sus viajes la forma más ordinaria de los fotógrafos de viaje o de los exploradores y comerciantes al uso. Su obra es pionera en la edición de libros de viaje puesto que logra la publicación de verdaderos libros en el sentido y la expectativa que se tiene de estos objetos.<sup>478</sup> La técnica fotográfica utilizada en sus viajes era el colodión húmedo, por lo que cada uno de los negativos en vidrio tenía que ser preparado previamente a la toma y después de la exposición, inmediatamente revelado, lo cual en el caso de viajar implica cargar con todo el laboratorio auestas. Sus notas son metódicas, enfatiza en los pequeños detalles, fue

---

<sup>477</sup> John Thomson, *Illustrations of China and its People*, "Foreword", London, t. I, Sampson Low, Marston, Low and Searle, 1973-1874, p.9.

<sup>478</sup> John Thomson publicó en el registro del libro de viajes con o sin fotografías: *The antiquities of Cambodia*, 1867; *View on the North River*, 1870; *Foochow and the River Min*, 1873; *The Straits of Malacca, Indo-China and China, or Ten Years Travels, Adventures and Residence Abroad*, 1875; *Street life in London*, 1877; *Through Cyprus with the camera*, 1879; *Through China with the camera*, 1898.

un observador sagaz. Además logró en sus viajes por China introducirse en los espacios privados de todas las clases sociales. En este estudio nos adentraremos en la producción de tres de sus libros, los dedicados a sus viajes por Indochina y China, más el viaje que emprendió a su regreso dentro de su propia ciudad. Tres libros fotográficos de viajes: *The Antiquities of Cambodia* (1867), *Illustrations of China and its People* (1873-74), *Street Life in London* (1877).

Se han consultado diversas fuentes bibliográficas y visuales, a continuación se enumeran los documentos que aluden directamente a la obra de John Thomson, especificando algunos detalles de sus ediciones. Esto con el fin de hacer más ágil la lectura y sólo referirnos sin pormenorizar a los documentos en el texto. Los más de 700 negativos que reunió durante su vida pertenecen ahora a la colección de la biblioteca del Wellcome Institute for the History of Medicine con sede en Londres. Las fotografías que presentamos provienen de la colección digitalizada, a menos que se especifique otra fuente. Los negativos sobre vidrio fueron adquiridos por Henry Wellcome en 1921, año de la muerte de Thomson, desde entonces gran parte de su legado está en los fondos de la Wellcome Trust.<sup>479</sup> Recientemente se han podido ver sus fotografías en una exposición en China<sup>480</sup>, antes, en el año de 1997 con el fin de editar una retrospectiva de su obra el fotógrafo Michael Gray imprimió algunos de los negativos de Thomson por encargo de la Wellcome Library<sup>481</sup>. Sobre sus publicaciones se han investigado para el presente capítulo tres de sus libros fotográficos, siguiendo el orden cronológico, son los siguientes: La digitalización de la Biblioteca Nacional de Francia de *The Antiquities of Cambodia*<sup>482</sup>, primer libro de fotografías de Thomson en el que reúne algunas de las tomas que realizó durante el viaje de exploración a la “Ciudad Perdida” de Angkor. En segundo lugar, la edición de *Illustrations of China and its People*<sup>483</sup>, de la que se han consultado dos ejemplares: La edición digitalizada de

---

<sup>479</sup> La consulta del fondo fotográfico de Thomson se ha realizado en la Wellcome Library Collection, en específico de *Illustrations of China and its People* en <http://library.wellcome.ac.uk/node267.html>, consultado junio, 2009.

<sup>480</sup> *China: Trough the lens of John Thomson, 1868-1872*, Beijing, Beijing World Art Museum, China Photographic Publishing House, 2009. Exposición con el apoyo de Wellcome Trust, se editó catálogo bilingüe con textos en inglés y chino.

<sup>481</sup> *The John Thomson Collection: Fine photographs of China and Far East. A limited edition series of 40 hand-finished glass-plate negatives by Michael Gray in the possession of the Wellcome Trust*, London, Atlas Limited Editions, 1997, pp.42.

<sup>482</sup> Thomson, *The Antiquities of Cambodia: A series of photographs taken on the spot / With letterpress description by John Thomson, F.R.G.S., F.E.S.L.*, Edinburgh, Edmonton & Douglas, 1867, pp.16, Bibliothèque Nationale de France, Gallica Bibliothèque Numérique <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1063841>, junio, 2009.

<sup>483</sup> Thomson, *Illustrations of China and its People*, London, IV Vol., Sampson Low, Marston, Low and Searle, 1873-1874. World Digital Library <http://www.wdl.org/es/item/3083/>, consultada en junio, 2009. La edición de J. Warner ha sido la consultada directamente en la Biblioteca de la Universidad Pompeu Fabra: *China, the Land and its People: Early Photographs by John Thomson*, Hong Kong, John Warner Publications, 1979. La publicación reedita con otro formato y algunas omisiones el libro de Thomson *Illustrations of China and its People, 1873-1874*. También se reimprimió bajo el título de *China and its People in Early Photographs: An Unabridged Reprint of the Classic 1873/4 Work*, Dover, Dover Publications, 1982.

los cuatro tomos por World Digital Library y la reimpresión reducida de John Warner (1979). Además del trabajo fotoperiodístico que realizó a su regreso a Inglaterra, *Street Life in London* en la reimpresión de 1994<sup>484</sup>.

### 6.1 En busca de las ciudades perdidas

Edimburgo, década de los cincuentas del siglo XIX. Al terminar sus estudios básicos, John Thomson trabajó como aprendiz en un comercio de instrumental científico, ahí conoció las cámaras, la producción de lentes y las ópticas que circulaban en el mercado inglés. Experimentó con la técnica fotográfica al tiempo que cursó dos años en la Edinburgh School of Arts. A sus veinticuatro años, en 1861, ingresó como miembro de la Royal Scottish Society of Arts. Un año después, Thomson salió de su ciudad natal rumbo a Singapur para encontrarse con su hermano William, quien era relojero y amateur de la fotografía. Ahí trabajó con él fabricando material óptico y náutico hasta que montó su estudio fotográfico, el primero en Singapur.



John Thomson, "King Phra-Paramend-Maha Mongkut, reigned 1851-1868", Siam, 1866, negativo sobre vidrio, colodión húmedo, 25.5x20.5 cm (10x8 in.) Wellcome Library Collection L0051188, Library record no 199950i. Marcado por Thomson con el número 1106, <http://catalogue.wellcome.ac.uk/record=b1177828~S8>, junio, 2009.

Emprendió viajes por la zona. Estuvo con su cámara en Sumatra, Malaya y Malacca, siempre conservando su estudio como base.<sup>485</sup> Después de estar entre octubre y

<sup>484</sup> John Thomson y Adolphe Smith, *Streets Life in London: with permanent photographic illustrations taken from life expressly for this publication*, London, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington & Woodbury Permanent Photographic Print, Co., 1877, pp.100. Ver nota 517517.



noviembre de 1864 en Ceilán e India para fotografiar la destrucción causada por un ciclón no cesará de viajar. Vende su estudio y se traslada en septiembre de 1865 a Siam, ahí inicia su negocio fotográfico desde cero en Bangkok, desde donde hace viajes intermitentes a Saigón y Camboya. La novedad de montar un estudio fotográfico en la ciudad y sus conexiones con los diplomáticos ingleses le facilitan retratar a la realeza local y desempeñarse sin mayores problemas. Su inquietud evita que permanezca en su estudio el tiempo que sería conveniente para el crecimiento del negocio. Prefiere viajar. El 27 de enero de 1866 arranca un periplo por la selva hasta la Ciudad Perdida de Angkor.

I had been in Bangkok, the capital of Siam, about five months, when Mr. Kennedy, of H.B.M. Consulate, volunteered to join me in the expedition to Cambodia. We left Bangkok on 27th January 1866. Besides the photographic apparatus and chemicals necessary for the wet collodion process, I carried with me a set of astronomical instruments, which proved useful during the journey, and subsequently, in obtaining the bearing and measurements of the great buildings in Moug Siam-rap-buree.<sup>486</sup>

Decidió emprender su primera gran exploración fotográfica, meses antes se había desplazado con sus cámaras en cortos viajes intermitentes pero no había realmente planeado un viaje con un objetivo fotográfico definido. Nuevamente y como es el caso de otros fotógrafos la literatura de viaje funcionó como el desencadenante de su verdadero deseo. Fue un libro y una vida lo que le impulsó a adentrarse en uno de los grandes lugares míticos en el imaginario occidental. Motivado por el reciente libro póstumo de Henry Mouhot, *Travels in the Central Parts of Indo-China, Cambodia and Laos* (1864)<sup>487</sup> se internó en la selva:

The description given in M. Mouhot's work of the magnificence of the ruined cities which the author found in the heart of Cambodian forest induced me not only to carry out my resolution of visiting Siam, but to cross the country, and

---

<sup>485</sup> De esta época temprana en Indochina, la Universidad de Massachusetts Amherst posee en fondos de la Biblioteca Du Bois 8 fotografías de impresión albuminada datadas de 1863. Estos negativos no se encuentran en la Colección de la Wellcome Library. Du Bois Library Collection, John Thomson Photograph Collection PH2 [http://asteria.fivecolleges.edu/findaids/umass/muph002\\_main.html](http://asteria.fivecolleges.edu/findaids/umass/muph002_main.html), junio, 2009.

<sup>486</sup> Thomson, *Antiquities of Cambodia*, *op.cit.*, p.7.

<sup>487</sup> Henry Mouhot, realizó un viaje y tres expediciones a Camboya con fondos de la Royal Society con el fin de "encontrar" la Ciudad Perdida. Angkor nunca estuvo perdida, ni siquiera para los occidentales ya que se cuenta con numerosos testimonios de exploradores desde el siglo XVI. La publicación póstuma de sus diarios elevaron a Mouhot como el descubridor de la magnífica ciudad-templo, ayudó sin duda que fuese el esposo de la hija de Mungo Park y que su muerte fuese una épica lucha contra el olvido. Murió en 1861 a causa de malaria, gracias a la astucia y empeño de su fiel sirviente Phrai llegaron sus diarios a Bangkok. *Voyage dans les ruyauemes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indochine* (1863-1864); *Travels in the Central Parts of Indo-China, Cambodia, and Laos, during the Years 1858, 1859 and 1860*, London, John Murray, 1864.

penetrated to the interior of Cambodia, for the purpose of exploring and photographing its ruins.<sup>488</sup>

Mouhot no sólo encabezó una expedición geográfica en busca de la ‘Ciudad Perdida’, sino que le costó la vida llegar a ella. Su trágica historia vino a integrarse en la construcción de la figura de los grandes aventureros que en el siglo XIX arriesgaban la vida por un trozo de pasado. La Ciudad Perdida estaba envuelta en un aura de inaccesibilidad, de extinción de una gran civilización y Mouhot encarnaba el testimonio que pasa de mano en mano hasta poder ver la luz. Al morir en plena selva, su sirviente recoge sus diarios y después de diversas circunstancias todas ellas adversas, logra entregar su testamento. Thomson corrió con más suerte que Mouhot. Viajaba con su amigo H.G. Kennedy, que hacía de traductor y ayudante improvisado. Gracias a él sobrevivió de la llamada por entonces “fiebre tropical”. Lo que empezó como una expedición geográfica y fotográfica casi termina en tragedia.

At Kabin we left our boats to begin a weary overland journey, lasting nearly a month, and completely exhausting our stock of provisions and our strength. About the days before we reached our destination, I had an attack of jungle fever, which left me so weak that I was for some time unable to walk. Had it not been the care and attention of Mr. Kennedy that in all probability I must have met the fate of M. Mouhot, and perished in the jungle.<sup>489</sup>

Aún así lograron pasar dos semanas enteras en Angkor fotografiando uno de los vestigios más inaccesibles.<sup>490</sup> La selva, su barroca vegetación y los grandes monolitos yacentes, cual testigos de un pasado difícil de descifrar, dieron a Thomson el aliciente para extender su viaje. Los medios de transporte eran los habituales en la selva, pero hay que imaginar todo el material que llevaba la expedición.

Our mode of travelling varied according to circumstances. We were disappointed at Moug Prahim in not obtaining elephants to carry us over the entire route, and had to content ourselves with the means of conveyance offered at the different settlements on our way- ponies harnessed in the rudest fashion, buffalo wagons that were continually breaking down [...]. After crossing the head of the great fresh-water lake of Cambodia (Tale Sap), our passport

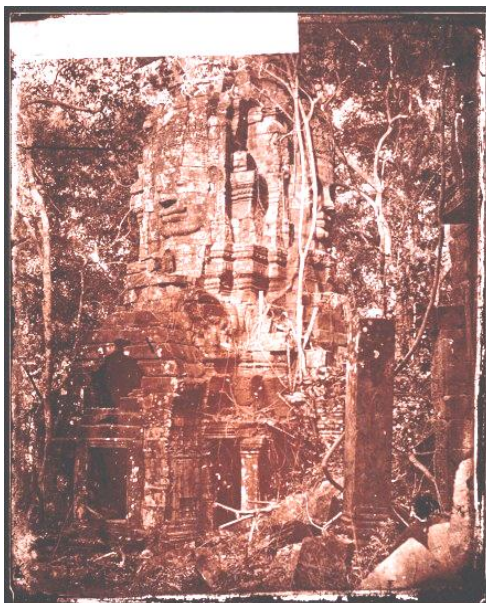
---

<sup>488</sup> Thomson, *Antiquities of Cambodia*, *op.cit.*, p.7.

<sup>489</sup> *Ibid.*, pp.7-8.

<sup>490</sup> Sobre el fotógrafo que primero llegó a Angkor, la bibliografía inglesa considera que fue Thomson, mientras que la francesa lo adjudica a Émil Gsell. Contemporáneo a Thomson, Gsell realizó fotografías entre el 25 de junio y el 2 julio de 1866 de las ruinas de Angkor para la expedición *Commission d'Exploration du Mékong*, dirigida por Ernest Douart de Lagrée, fotografías conservadas por a Société de Géographie. Thomson estuvo antes entre enero y mayo de 1866.

from the Siamese Government procured us elephants, on which we travelled north from lake, [...].<sup>491</sup>



John Thomson, "Tower temple of Prea Sat Ling Poun, Nakhon Thom [Angkor Wat], Cambodia", 1866-1867, virado en oro y platino, impresión aluminada de Michael Gray, 1997, Wellcome Library Collection, Iconographic Collection L0031009, <http://images.wellcome.ac.uk/>.

Cargando cientos de kilos de material fotográfico, convaleciente se dirigió a Phnom Penh donde retrató a la familia real de Camboya antes de viajar a Saigón. Volvió a Edimburgo, donde publicó el recuento visual y fotográfico de su experiencia. Su libro le abrió las puertas de la Royal Ethnological Society of London y de la Royal Geographic Society. *The Antiquities of Cambodia* es un libro con tan solo 16 páginas pero con una fuerza que proviene de la gran metáfora de la selva. Las ruinas, esa estética envuelta en lianas respondía a la estética de lo perdido, ahora mostrado.

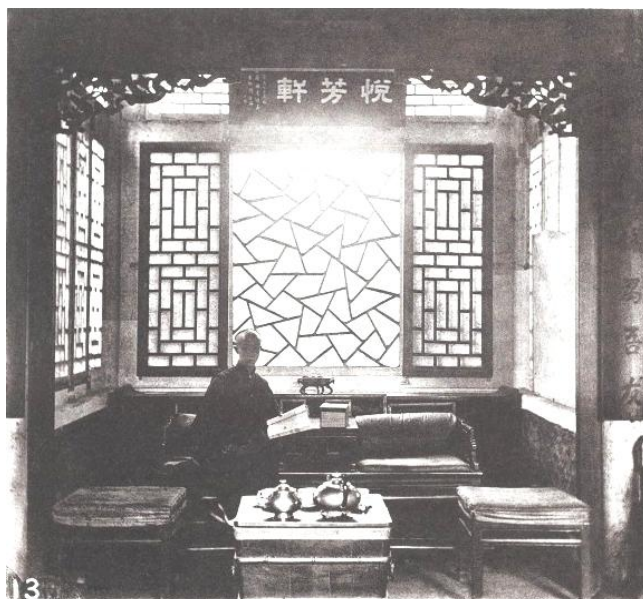
## 6.2 Dentro de China

Decide regresar a Singapur en junio de 1867, para enseguida desplazarse hasta Saigón. Pasa tres meses en la ciudad y a principios de 1868 instala su estudio fotográfico en Hong Kong. Pero obviamente no estaba interesado en afincarse en la ciudad. Aprovechó las oportunidades que se le presentaron para viajar por el país. Primero un viaje a Cantón con su mujer y primer hijo, luego vino Peking, Szechuan,

---

<sup>491</sup> Thomson, *Antiquities of Cambodia*, op.cit., p.8.

Shanghai, la isla de Formosa y 3,000 millas por las orillas del río Yangtze. Siempre con su equipo auestas. Una cámara de negativos en vidrio y una estereoscópica le acompañaron durante años. No se remitió a las ciudades, se internó en zonas rurales donde no se había visto un occidental hasta entonces. Su equipo fotográfico era voluminoso, desde la tienda de revelado, las cajas con los placas de vidrio, telas para fondos y proyecciones de luz, los numerosos químicos, muchas veces improvisando ante las carencias propias de las condiciones del viaje. Fueron cinco años sumergido en una de las culturas más sugerentes para Occidente. Cinco años después, en 1872, ya en Inglaterra, publicó *Illustrations of China and its People* (1873-74)<sup>492</sup>.



John Thomson, "Reception room in a mandarin's House", *Illustrations*, vol. IV, p. 27, 1868-1870, fotografía estereoscópica, negativo sobre vidrio, colodión húmedo e impresión aluminada, Wellcome Library Collection, en World Digital Library <http://www.wdl.org/es/item/3083/pages.html#volume/4/page/27>, junio, 2009.

El libro de Thomson reúne texto y fotografía sobre los sitios visitados y los aspectos culturales que le sorprendieron, constituye un documento valioso sobre China y sus costumbres durante la década de 1860. No son las primeras fotografías de la sociedad enigmática y respetada, del Imperio de Oriente, ya antes que él, M. Miller estuvo entre los años 1860 y 1864, W. Saunders entre 1864-1885, L. E. Fisler entre el 1865-1886 y Émil Rusfelt entre 1871-1874; por mencionar sólo a los ingleses que mantuvieron un estudio ya que también había franceses, alemanes, suizos, además de los viajeros que sólo estuvieron de paso con sus cámaras. Thomson tenía su propio estudio y se dedicaba a encargos durante los meses que no estaba viajando, recorrió el litoral

<sup>492</sup> *Illustrations of China and its People*, *op. cit.* Ver la excelente digitalización de la World Digital Library <http://www.wdl.org/es/item/3083/>, junio, 2009.

chino de Macao a Peking. Con ese material editó los cuatro tomos de *Illustrations of China* siguiendo la misma estructura de su libro anterior, es decir, el camino que recorrió durante su viaje. Durante su estancia en China publicó algunas series de fotografías de manera sencilla que después se incluirían en *Illustrations*.<sup>493</sup> El libro fue concebido para que el texto y la imagen mantuvieran un diálogo continuo, diálogo en el que la palabra no se limita a describir la imagen y la imagen no ilustra la palabra. Generalmente, solían realizarse álbumes con textos explicativos en formato de álbum, un texto inicial o preparatorio y las fotografías montadas sobre cartón. Thomson realizó un recorrido textual relacionando cada una de las fotos con su experiencia. Narra distintos aspectos culturales con fotografías que ilustran el tema, o al revés, la relación entre texto e imagen es equilibrada. Un libro redondo, pensado como un libro de viaje. Libro fotográfico de viaje. La emoción de ver que ha salido a la luz la expresa en el prólogo:

It is a novel experiment to attempt to illustrate a book of travels with photographs, a few years back so perishable, and so difficult to reproduce. I feel somewhat sanguine about the success of the undertaking, and I hope to see the process which I have thus applied adopted by other travelers; for the faithfulness of such pictures affords the nearest approach that can be made towards placing the reader actually before the scene which is represented.<sup>494</sup>



Una de las cajas para negativos de vidrio que John Thomson utilizó en China, metal y madera, c.1800, 31.5 x 47.5 x 43 cm. En la etiqueta pegada de lado izquierdo dice: "Chinese negatives bad condition". Wellcome Library Collection 645039i, <http://catalogue.wellcome.ac.uk/record=b1645039~S8>, junio, 2009.

<sup>493</sup> *Views of the North River, 1870 y Foochow and the River Min, 1873*, ambas ediciones de autor a la manera del álbum.

<sup>494</sup> Thomson, "Foreword", *Illustrations, op.cit.*, p.6.

Thomson hace énfasis en la posibilidad de imprimir una fotografía acompañada de texto, los adelantos en las técnicas de impresión se suceden desde que Désire Blanquart-Évrard perfeccionó la impresión sobre papel albuminado<sup>495</sup>. Se refiere en el prólogo a la verosimilitud de la escena representada que pone al lector ante ella de una manera casi directa gracias a la calidad de las fotografías. Como explica, antes la técnica de impresión fotográfica, la calotipia era inestable y su edición complicada. Aún así, los álbumes de viaje fueron la segunda gran industria de la edición fotográfica, quedando sólo por detrás del retrato. Mas el consejo que da otros viajeros, evidentemente se corresponde con el concepto de libro. Editar un libro como tal, con la idea y expectativa que su forma nos confiere. No sólo la última parte de un proceso de impresión es difícil, inclusive el 'antes': La producción de las fotografías. Las tomas realizadas por Thomson fueron ejecutadas con la técnica del negativo de colodión húmedo sobre vidrio e impresión albuminada en formatos aproximados de 30x40 cm y de 9x9 cm ó 9x5 cm respecto a las fotografías estereoscópicas. Los negativos de las estereoscópicas eran también de vidrio. La edición original era en blanco y negro de 49x37cm con las impresiones fotográficas pegadas sobre papel de algodón. La técnica del colodión húmedo requería de emulsionar la placa previamente a la toma e inmediatamente después exponerla, para lo cual se contaba con una tienda transportable y de todos los químicos necesarios para la operación. Así realizó cerca de 700 fotografías durante sus viajes por Asia y Chipre<sup>496</sup>.

The text which accompanies the picture, and which will render them, as I trust, more interesting and more intelligible, is compiled from information derived from the most trustworthy sources, as well as from notes either made by me at the time the subjects were taken, or gathered during a residence of nearly five years in China.<sup>497</sup>

La secuencia de los cuatro tomos se debe a un orden cronológico. Su itinerario de viaje es el presentado en el libro, viaje ilustrado con fotos o fotos que describen el

---

<sup>495</sup> "The albumen printing process appeared at almost the same time as the discovery of the revolutionary wet collodion negative process by Frederick Scott Archer. These two photographic materials were seemingly created to meet the needs of each other; tonally, albumen paper made fine prints from the kind of negatives that the wet collodion process generated, and the increased capacity for detail in the albumen print exactly answered the needs of the new glass negative. By 1860 they had become established as the dominant and almost the only negative and positive materials used in ordinary photographic practice, and they remained so for the next 20 years. Around 1880 the gelatin dry plate began to replace the wet collodion negative, but the albumen print remained the most popular printing material until 1895." James Reilly, *The Albumen & Salted Paper Book: The history and practice of photographic printing, 1840-1895*, Rochester, Light Impressions Co., 1980, p.28.

<sup>496</sup> Las fotografías de Chipre fueron tomadas en 1878, en el último viaje que efectuó Thomson. También las publicó en forma de libro pero no lo trataremos en el presente capítulo. *Trough Cyprus wih camera in the autum of 1878*, London, Low, Marston, Searle, and Rivington, 1879.

<sup>497</sup> Thomson, "Foreword" en *Illustrations*, p.6.

viaje. Sin embargo su viaje fue construido intermitentemente. Tenía su base en Hong Kong y desde ahí se desplazaba por temporadas de 3 a 5 meses.

I have endeavoured to arrange these notes and illustrations as far as possible in the natural order or sequence of my journeys, which extended over a distance, estimated roughly, of between 4,000 and 5,000 miles.<sup>498</sup>

Las fotografías tomadas con cámara estereoscópica en el libro fueron editadas como una sola en formato 9x9 o 9x5 cm aproximadamente, de manera que en la edición se presentaban cuatro fotografías en un solo folio. Se intercalan pequeños textos sobre aspectos de la vida y costumbres de las provincias que visitó con las fotografías. Los textos se refieren al oficio o actividad retratada, destacando nombres y anécdotas que sucedieron al conocer esas personas para después hacer algunas apreciaciones sobre el tema en general. En este sentido, la experiencia íntima del viaje más presente en *Antiquities of Cambodia*, es casi nula en *Illustrations of China*. Se centra en aspectos más objetivos dejando fuera las vicisitudes de la experiencia del viaje. Presentamos el caso de joven pintor que es fotografiado en su estudio.

#### A HONG-KONG ARTIST.

Lumqua was a Chinese pupil of Chinnery, a noted foreign artist, who died at Macao in 1852. Lumqua produced a number of excellent works in oil, which are still copied by the painters in Hong-Kong and Canton. Had he lived in any other country he would have been the founder of a school of painting. [...] There are a number of painters established in Hong-Kong, but they all do the same class of work, and have about the same tariff [sic] of prices, regulated according to the dimensions of the canvas. The occupation of these limners consists mainly in making enlarged copies of photographs. [...] These pictures would be fair works of art were the drawing good, and the brilliant colors properly arranged; but all the distortions of badly taken photographs are faithfully reproduced on an enlarged scale. [...]<sup>499</sup>

Destacamos este fragmento ya que resulta interesante la atenta descripción que hace del oficio de pintor y los nuevos procesos de representación y reproducción. Thomson vivita a Lumqua, pintor exitoso que realiza hermosos óleos que inclusive son tomados como modelos por otros pintores. Una de las actividades de los talleres hacia finales de 1860 era precisamente la copia de fotografías para la realización de retratos al óleo. Cuadros basados en la toma fotográfica que sin duda contenían la plasticidad y formalidad del óleo con la veracidad de la imagen fotográfica. Thomson resalta que

---

<sup>498</sup> *Ibid.*, p.11.

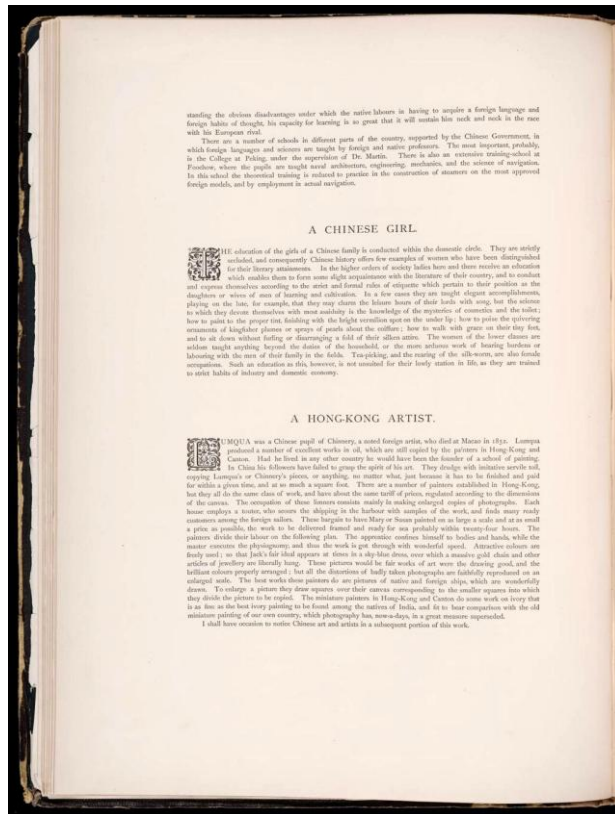
<sup>499</sup> *Ibid.*, vol. I, p.19. Ver 3. Paradojas de la representación fotográfica, sobre el retrato y la verosimilitud.

inclusive las “distorsiones” que pudiesen existir en el retrato fotográfico eran fielmente copiadas por el pintor. La confianza en la “copia” de la realidad de la técnica fotográfica y su innegable veracidad se consideraba durante el siglo XIX y en cualquier parte del mundo un elemento de sumo valor. La fidelidad con la naturaleza y su representación tenía que ser respetada y no cuestionada. Aquí también es preciso admitir que la fotografía de retrato exportó las formas de representación occidentales al resto del mundo. Los pintores chinos, educados en un gremio con todavía reminiscencias medievales eran receptores de formas de representación completamente ajenas. La fotografía provenía de Occidente, el gusto estético de sus manifestaciones se ceñía a estrictas reglas de representación. Es un indicio de la recepción decimonónica que en su traducción al óleo inclusive los errores de toma fotográfica sean copiados. A continuación incluimos el negativo de la fotografía de Lumqua, pintor de Hong Kong -en pleno proceso creativo- más el texto y la impresión fotográfica tal como aparece en *Illustrations*.



John Thomson, “A Hong-Kong artist”, fotografía estereográfica, negativo sobre, colodión húmedo e impresión albuminada, marcado por Thomson con el número de negativo “789a”, Wellcome Library Collection 19842i, copia L0055683 <http://catalogue.wellcome.ac.uk/record=b1177720~S8>, junio, 2009.





Illustrations, vol I, p. 19, World Digital Library, <http://www.wdl.org/es/item/3083/pages.html#volume/1/page/19>, junio, 2009.



Illustrations, vol I, p. 20, World Digital Library, <http://www.wdl.org/es/item/3083/pages.html#volume/1/page/20>, junio, 2009.

Thomson conjunta un estilo crítico y expresivo al tiempo que describe aspectos que ante el ojo del extranjero son significativos. Él consideró siempre que su libro respondía al interés científico, geográfico y cultural en el que una buena imagen podía representar toda una realidad.<sup>500</sup> La mujer es un tema en el que se detiene a lo largo de todo su libro. La mujer en la configuración social de China –las castas y sus estrictas maneras de control en la indumentaria y peinado- y sobre todo el sistema patriarcal. La mujer trabaja para el hombre en la clase baja y es recluida en la clase alta, se viste en relación al hombre, es sujeta a la sexualidad restrictiva del hombre mientras él goza de autonomía sexual y libertad para consumir alcohol y opio, siempre en medida y de acuerdo a su condición social. Thomson consigue retratarlo. Gracias a los años pasados en China logra colarse dentro de la intimidad del hogar de muchos de sus fotografiados. Soporta las miradas de desconfianza, los testigos masculinos, los tiempos de espera pacientemente para introducirse en el esférico mundo de la mujer china. En *Illustrations* hace acotaciones a las formas de distribución del trabajo, las costumbres, la apariencia. En las casas a las que entra se aboca a retratar a todos los habitantes: la mujer o mujeres del patriarca, los sirvientes, los niños y por supuesto los hombres. Recurre constantemente a la comparación entre clases y entre continentes para ser más explícito en sus comentarios. Respecto a la mujer china, explica:

A lady in China passes her life in strict seclusion. Her little world is her home, her companions the ladies of her own household or relatives of her own sex. If she pays a visit, a sedan chair conveys her from her own door; silken curtains screen her from the public gaze; and thus protected she is borne to the ladies' quarter in her friend's home, with privacy and concealment.<sup>501</sup>

Las diferencias entre clases son evidentes, la mujer de clase alta vive dentro de su casa en semireclusión, mientras que sus sirvientas son las que salen al exterior.

---

<sup>500</sup> James Ryan trata en un ensayo la mezcla entre ciencia y estética de Thomson, entre texto e imagen en la construcción de un espacio geográfico imaginario, dice: "Thomson placed great emphasis on combining words and images to produce instructive and accurate geographical information. The photographs and written description are combined to construct and image that had all the objectivity of seeing it for oneself. It was the photographic image that was the geographical truth [...]" James R. Ryan, "Imperial landscape: photography, geography and British overseas exploration, 1858-1872" en *Geography and Imperialism, 1820-1940*, edited by Morag Bell *et al.*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p.72.

<sup>501</sup> *Ibid.* vol. I, p.47.

This maid is a slave-girl, bought in childhood for a trifling sum from poor parents, as female children are at a sad discount in many parts of China, where infanticide is still practised. This girl has been reared in the bosom of the family and trained to wait on the ladies, to attend to the children and to make her self generally useful. In this picture she is represented on her way to market, the salve enjoying more freedom in going abroad than does her mistress.<sup>502</sup>

Las dificultades para obtener una imagen de una de las prácticas tradicionales de la sociedad del sur de China que más han trascendido en el imaginario que sobre esa cultura se tiene en Occidente es la reducción del pie femenino. La belleza y clase de la mujer que posee un diminuto pie es un elemento que ha conformado la idea de la seducción, belleza frágil y sumisa de las mujeres asiáticas, sobre todo en China y Japón. Desvelar, mediante la suerte y suspicacia, el objeto de seducción; algo íntimo y prohibido no sólo para el hombre sino aún más para el extranjero y dejar en evidencia la realidad rompiendo así el fetiche-mujer para dotarle de una entidad dolorosa y absurda. Pero no sólo denuncia sino que compara y cae en la cuenta de las contradicciones y coerciones del patriarcado en Europa. En la foto “Small foot of Chinese lady” la joven retratada muestra a la derecha de la imagen impasible su pie grotescamente deformado por el ideal –masculino- de belleza y opone un pie no sometido a la izquierda; en el texto compara esta actividad con los corsés que se ven obligadas a usar las europeas –contrayendo también deformaciones óseas- por corresponder con el gusto e ideal de lo femenino. Thomson sufre el exotismo<sup>503</sup> en la perturbación ante el otro pero también la reflexión crítica sobre su propia cultura.<sup>504</sup>

This picture shows the compressed foot of a Chinese lady, and I regard it as one of the most interesting of my collection. I had been assured that it would be impossible for me, by the offer of any sum of money, to get a Chinese woman to unbandage her foot, and yet gold and silver are arguments in favour of concessions which operate in the Celestial Empire with more than usual force. Accordingly, all my efforts failed until I reached Amoy, and there at last I got this lady privately conveyed to me in order that her for might be photographer. She came escorted by an old woman whom also had to bribe handsomely before she would agree to countenance an act of such gross indecency as the unbandaging of the foot of her charge.<sup>505</sup>

---

<sup>502</sup> *Ibid.*

<sup>503</sup> En el sentido de que Víctor Segalen da al término. Ver nota 29.

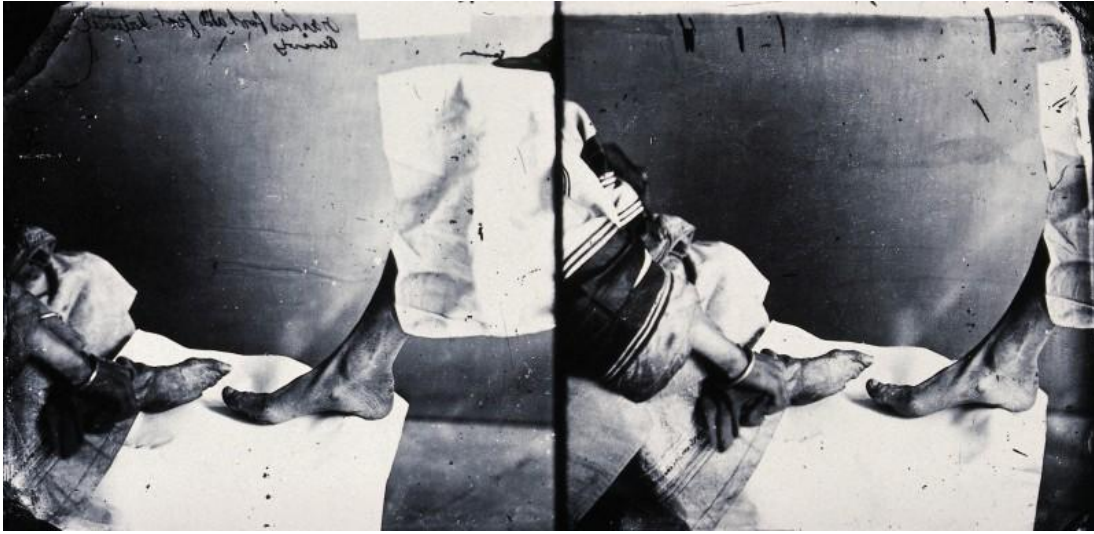
<sup>504</sup> Anne Maxwell, *op.cit.*, pp- 62-66. Resalta Maxwell que la actitud imperialista tomaba formas menos invasivas en culturas como la china y japonesa, a las que se les consideraba imperios civilizados, lo cual se muestra claramente en que fueron las únicas naciones que no fueron visualizados como objetos de laboratorio como en otras culturas excéntricas. Ver capítulo 4. La ciencia y la representación del cuerpo ajeno, notas 370, 372.

<sup>505</sup> Thomson, *Illustrations, op.cit.*, vol., II, pp.42-43.

La serie se constituye de dos fotografías de la joven china, la primera mostrando su pie al extremo derecho de la imagen, frente a ella en el extremo izquierdo se ve un pie no comprimido, una zapatilla reposa entre estos. La segunda una acercamiento a ambos pies, el no deformado y el disminuido. Ambas fotografías estereoscópicas son claras en los detalles, la primera con la mujer mirando al objetivo sin atisbo de pudor. Posiblemente utilizó la cámara estereográfica por su tamaño, ya que seguramente una escena tan íntima era mejor consignarla de forma discreta.



John Thomson, "Woman with bound feet, shown next to the unbound foot of another person", *Illustrations*, vol. II, p. 44, fotografía estereoscópica, negativo sobre vidrio, colodión húmedo e impresión aluminada, 1869, Wellcome Library Collection L0056771, en World Digital Library <http://www.wdl.org/es/item/3083/pages.html#volume/2/page/44>, junio, 2009.



John Thomson, "The feet of two Amoy woman, one foot contrasted to a bound foot, Amoy, Fukien province, China", *Illustrations*, vol. II, pl.XIV, fotografía estereoscópica, negativo sobre vidrio, colodión húmedo e impresión aluminada, 1869, Wellcome Library Collection L0018876

Finalmente, la serie se completa con el retrato de la pareja, la joven pareja formada por la mujer, contenida y de gesto adusto, y, el hombre ligeramente inclinado hacia delante, con seguridad y autosuficiencia. Thomson en su texto casi se arrepiente de haber visto y profanado el mito. Aquí, como en otros aspectos, se rebela ante las prácticas atávicas.



John Thomson, "Amoy man and woman", *Illustrations*, vol. II, p. 44, fotografía estereoscópica, negativo sobre vidrio, colodión húmedo e impresión aluminada, 1869, Wellcome Library Collection L0018873, en World Digital Library <http://www.wdl.org/es/item/3083/pages.html#volume/2/page/44>, junio, 2009.

And, yet, I would rather have avoid the spectacle, for the compressed foot which is figuratively supposed to represent a lily, has a very different appearance and odour from that most beautiful and sacred flowers. The process of compressing foot begins in early childhood; the bones of the instep being gradually bent down by continual bandages till they meet the heel in such a manner that the smaller toes almost disappear and become entirely useless. The cripple is thus reduced to supporting herself on the great toe and the ball of the heel. The baneful practice is supposed to have come into practice about the tenth century. It is argued it cannot have been of great antiquity because Confucius and the early writers are silent on the subject.<sup>506</sup>

La realidad rompe con el mito. “[...] I would rather have avoid the spectacle [...]” Los pies de las delicadas mujeres chinas son deformaciones antiestéticas y antihigiénicas, sin contar el dolor permanente. La mujer demuestra con su valor ante el fotógrafo una de las costumbres feudales más alarmantes de la sumisión de la mujer ante el gusto y la fantasía masculina. El poder sobre el cuerpo del otro, ya sea como imagen de la representación del deseo y la sexualidad, como por su imposición física es el germen del placer del hombre patriarcal.<sup>507</sup> Está claro que no fue sencillo conseguir que aceptara una mujer china mostrar algo tan íntimo como el símbolo de belleza y clase social a un extranjero. Efectivamente el primer hombre extranjero que tuvo acceso a ver un pie reducido sin vendas fue Thomson.<sup>508</sup> La visión de este fenómeno ha sido abordada de diversas maneras por Occidente<sup>509</sup>, siendo el siglo XIX, con la apertura comercial y diplomática de China, cuando se inicia una postura crítica hacia esta práctica cada vez más minoritaria.<sup>510</sup> Las mujeres del norte de China las encuentra el fotógrafo en una posición más cercana a la mujer europea respecto a la libertad de

---

<sup>506</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>507</sup> Fan Hong analiza códigos culturales, políticos y religiosos de las relaciones de género en China, enfocando el siglo XIX y XX como el gran cambio de una sociedad donde todavía la mujer se encuentra en un segundo plano. Respecto implicación simbólica y cultural de la práctica mencionada, dice: “[...] the body is a site of enormous symbolic imagination. [...] Chinese men admired the bound foot and regarded the beauty of the tiny foot as a mark of gentle refinement and eroticism. The small foot along with its little staggering dancelike walk –through to be erotic- entered courtly literature and stimulated waves of adoration among the poets. It became the most erotic part of the female body. Second, women suffered willingly in order to please men. Women have always shown a willingness to maim themselves to achieve male-defined standards of beauty and to win love and admiration [...] It was a way into a man’s arms, heart and hearth.” Fang Hong, *Footbinding, Feminism and Freedom: The liberation of Women’s Bodies in Modern China*, London and New York, Routledge, 1997, pp.45-46.

<sup>508</sup> Patricia Buckley Ebrey, *Women and the Family in Chinese History*, London and New York, Routledge, 2002, pp.196-197. Cfr., especialmente el capítulo 9 “Gender and Sinology. Shifting Western interpretations of footbinding, 1300-1890”, pp.194-220.

<sup>509</sup> “Western authors found it natural and easy to write about Chinese women’s hair, clothes, and makeup, but footbinding was a difficult subject. [...] a rough chronology can be discerned among the six most dominant ways of framing footbinding: fashion, seclusion, perversity, deformity, child abuse and cultural immobility. [...] Shifting Western interpretations of footbinding are largely shifts in the weight to each of these possible ways of thinking about footbinding.” *Ibid.*, p.202.

<sup>510</sup> Fan Hong demuestra como desde el siglo XVI existieron en China posturas críticas con la práctica de compresión de pie, filósofos, literatos y médicos realizaron de manera satírica u objetiva un alegato contra la adopción y sacralización de esta práctica. Así mismo es durante el siglo XIX, sobre todo a finales con la llegada e impregnación de la influencia de los misioneros que la práctica fue disminuyendo hasta ser claramente minoritaria entre las clases altas, actores naturales, en el primer cuarto del siglo XX. La influencia occidental llevó a una modernización de China que contribuyó a la abolición de algunas de sus costumbres más arraigadas. Hong, *op.cit.*, pp.47-48, 119-122.

actos y coerción física. Las comparaciones interculturales son continuas como método de descripción de las costumbres chinas.

Otro de los motivos fotografiados por Thomson fueron las bodas. Las novias con sus tocados y vestidos ornamentados le llamaban la atención. La estética de las diversas clases sociales es un punto que enfatiza. Describe ampliamente el calzado, las telas de los vestidos, los complementos y cualquier detalle que destaque la identidad social. En la foto se puede ver una mujer del norte de China, última parte del recorrido de Thomson. Acompañando a la imagen hay una anotación del fotógrafo refiriéndose a la pose y los pequeños detalles de la indumentaria:

Two women amid large rocks. A building in the distance. The woman on the right has very elaborate hair with many flowers and trailing tassel, she holds a folding fan and wears an embroidered silk robe. The third and fourth fingers of her left hand have metal [?] nail guards. She rests her arm for support on that of the other, plainly-dressed, woman. [...]<sup>511</sup>



John Thomson, "A Manchu bride in her wedding clothes with her maid, Beijing", *Illustrations*, vol. IV, p. 46, 1869, fotografía estereoscópica, negativo sobre vidrio, colodión húmedo e impresión albuminada, Wellcome Library Collection L0055929, en World Digital Library <http://www.wdl.org/es/item/3083/pages.html#volume/4/page/46>, junio, 2009.

The Manchu or tartar lady may, on the whole, be said to approach more nearly than her Chinese sister to our western notions of female beauty and grace. The former enjoy greater freedom and her feet which are never compressed, appear to be naturally small and well formed. Their rich dresses too, are always and elegant [...].<sup>512</sup>

<sup>511</sup> Thomson, *Illustrations*, vol. IV, *op.cit.*, p.45.

<sup>512</sup> *Ibid.*

En *Illustrations*, la fotografía aparece con un texto en el que reflexiona sobre la belleza de las mujeres en esta región. Encuentra que las mujeres viven en cierta manera con mayor libertad, lo cual se ve reflejado en que no ejecutan la práctica de reducción de pie femenino. Las mujeres llevan ricos adornos y vestidos, viven también en un gineceo pero su presencia en la sociedad es más tangible. Thomson, sin embargo, cae en la recepción del estereotipo de las cualidades de la mujer belleza china y termina por mencionar que la pequeñez del pie parece natural y no forzada “naturally small and well formed”. Bien formado. La imagen sugiere que la mujer necesita sostenerse para guardar el equilibrio por la ornamentación de su vestimenta, o quizás a causa del tiempo de exposición de la toma fotográfica, o, acaso a causa de su débil y doloroso pie.

En los cuatro volúmenes de su obra más ambiciosa, consigue conjugar la información propia de un observador atento, capaz de introducirse en los rincones de una sociedad hermética, sin duda la cámara era su salvoconducto. Su instrumento y la llave para adentrarse en los lugares invisibles para cualquier occidental. Se han destacado aquí algunos aspectos de los muchos que aborda, sobre todo los relacionados con la producción fotográfica y su presentación editorial, también, se han priorizado los espacios íntimos y figura femenina, mas queda pendiente el estudio de los exteriores urbanos y rurales que puede ser interpretado desde la perspectiva de la aprehensión geográfica y su representación en el siglo XIX. Las posibilidades son amplias. Pero, para adentrarnos en la figura de este viajero hay que extender su viaje a los primeros años de su regreso a casa y aproximarnos a su siguiente libro.

### 6.3 Documento de los invisibles

A su regreso en 1872 a Londres empezó una actividad frenética. No sólo la edición del libro le llevó un año entero, sino las numerosas lecturas y conferencias que ofreció en las diversas sociedades a las que pertenecía. Sus artículos vieron la luz en Londres y París.<sup>513</sup> Escribió un libro de memorias *The Straits of Malacca, Indo-China and China* (1875)<sup>514</sup>, de tono divulgativo incidiendo en aspectos geográficos y políticos. Montó su

---

<sup>513</sup> Thomson, “Notes of a Journey in Sothern Formosa”, *Journal of the Royal Geographical Society*, nº 43, 1873, pp.97-107; “Voyage en Chine. Formose”, *Le Tour du Monde*, Paris, 1875, pp.209-224, 225-240.

<sup>514</sup> Thomson, *The Straits of Malacca, Indo-China and China or Ten Years Travels Adventures and Residence Abroad*, London, Sampson Low, Marston, Low, and Searle, 1875.



estudio fotográfico en Londres. Comenzó a traducir libros de viajes<sup>515</sup> y un manual de fotografía de gran repercusión. *History and Handbook of Photography* (1876)<sup>516</sup> de Gaston Tissandier fue un éxito de ventas en todos los países de habla inglesa, contenía numerosas xilografías que ilustran los procesos fotográficos. Fue un éxito dentro de las muchísimas publicaciones sobre la técnica de la época. Inclusive, en la segunda reimpresión de su traducción Fox Talbot colaboró con un capítulo y un apéndice.



Xilografía de A. Jahandier en Gaston Tissandier, *History and Handbook of Photography*, tr. John Thomson, 1876.

Poco tiempo después inició una colaboración nada común. Un viaje dentro de su propia cultura, dentro de su propia ciudad. Junto al periodista Adolphe Smith se propuso hacer una publicación mensual en la que se reunirían fotografía y texto. *Street life in London*.<sup>517</sup> 484 En principio las fotografías serían de él y los textos de Smith, pero encontramos algunos del mismo Thomson. Entre 1876 y 1877 resultaron 37 aproximaciones a personas raramente retratadas. Los 37 retratos visuales y textuales fueron impresos con la técnica de impresión al carbón o woodburytype<sup>518</sup>. Se anunciaba como una impresión permanente, profusa en contrastes pero imposible de

<sup>515</sup> Jean Charles D'Avillier, Spain, tr. John Thomson, London, S. Low, Marston, Low, and Searle, 1876.

<sup>516</sup> Gaston Tissandier, *A History and hand Handbook of Photography*, tr. John Thomson, London, Sampson Low, Marston, Low and Searle, 1876. Título original es mucho más francés: *Les merveilles de la photographie*, Paris, Hachette, 1874. Posteriormente, en 1878, realizará una puesta al día en la misma editorial pero con la colaboración de William Henry Fox Talbot, máxima autoridad sobre foto en Inglaterra.

<sup>517</sup> John Thomson y Adolphe Smith, *Streets Life in London: with permanent photographic illustrations taken from life expressly for this publication*, London, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington & Woodbury Permanent Photographic Print, Co., 1877, pp.100. Primero publicado mensualmente en 1876, la edición constaba de una fotografía acompañada de un texto. Reimpreso en 1969, 1973, 1981 y 1994 bajo el título *Victorian London Street Life in Historic Photographs*, Dover, Courier Dover Publications, 1994; la última edición de *Street Life in London*, Dodo Press, 2009. Ver nota 484.

<sup>518</sup> La técnica de impresión fotográfica *woodburytype* fue patentada en 1864 por W. Woodbury, fotógrafo viajero, radicado durante años en Australia y Yakarta. Trabajó en la casa editora Negretti & Zambra de Londres, editores entre otros de Francis Firth. Patentó la impresión al carbón siendo utilizada tanto para la impresión fotográfica y de grabado. Sobre las características de la técnica y su repercusión en los libros de fotografía, ver *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, "Books illustrated with photographs: 1870s" por Anthony Hamber, *op.cit.*, p.191.

imprimir al mismo tiempo que la tipografía. Siguiendo la escuela francesa de retrato social que ya por la década de los cincuentas realizaba Charles Nègre<sup>519</sup>, Thomson se lanzó a la calle a retratar los tipos urbanos del Londres victoriano. Contemporáneos como Thomas Annan<sup>520</sup> realizaban retratos de tipos sociales invisibles para las clases dominantes, posteriormente Paul Martin o Jacob Riis elaboraría una obra sugerente sobre los habitantes de las ciudades de finales del XIX.



Thomas Annan, "Close n° 101, High Street, Glasgow", 1868-1871, impresión aluminada, 28.40 x 22.50 cm, National Galleries of Scotland, PGP.185.10  
[http://www.nationalgalleries.org/collection/online\\_az/4:322/result/0/9026?initial=A&artistId=2669&artistName=Thomas Annan&submit=1](http://www.nationalgalleries.org/collection/online_az/4:322/result/0/9026?initial=A&artistId=2669&artistName=Thomas%20Annan&submit=1), junio, 2009.

En el caso de Thomson no sólo se interesa por la documentación visual sino por la investigación de las clases bajas y su percepción en el engranado social de mediados del siglo XIX.<sup>521</sup> Una de sus lecturas para establecer el proyecto fue el tratado de Henry Mayhew *London Labour and the London Poor* (1861), siendo Smith uno de los participantes de la revuelta de la Comuna de París, miembro del partido socialista

<sup>519</sup> Pintor durante toda su vida, Nègre fue uno de los grandes de la década de oro de la fotografía en Francia. Por citar sólo una de las fotografías en las que retrata un oficio del ámbito de la invisibilidad, restando toda la posible connotación de alegría y festividad, centrándolo bajo una luz que dramatiza su pobreza es el organillero o "Jouer d'orgue à la 21, quai Bourbon", calotipo impreso en papel salado, 1853, (*infra*). Al contrario que Thomson, Nègre realizó varios retratos de tipos sociales en el patio y fachada de sus estudio en el 21, quai Bourbon.

<sup>520</sup> Thomas Annan le fue encargado 1866 un proyecto sobre las zonas urbanas que sería demolidas en el centro de Glasgow, por ello sus fotografías de este período retratan más los espacios que las personas que los habitan. Sin embargo, la presencia desconcertante de niños, trabajadores y mujeres mimetizados en la humedad y el hollín no dejan imperturbable. El hijo de Thomas Annan, John, heredó su estudio y editó agregando algunas fotografías propias en 1900 un álbum de fotograbados acompañados de un texto sobre la ciudad de Glasgow y su clase trabajadora.

<sup>521</sup> Liz Wells, *op.cit.*, pp.84-85. Menciona Wells como contemporáneos de Thomson a Annan y Paul Martin, pero este último a pesar de a los 16 años comenzar a hacer fotos y grabados correspondería a una generación posterior, su obra data de mediados de los ochentas pero es a fin de siglo que elabora su trabajo más interesante, siendo otras las técnicas y procesos, por lo tanto otra forma de hacer fotografía.

británico y reconocido anarquista, la intencionalidad se configuraba desde el perfil de la denuncia social. La fotografía llevada a la calle era una forma de visualización de una sociedad que no era representada en la severa conducta victoriana.

[...] bringing to bear the precision of photography in the illustration of our subject. The unquestionable accuracy of this testimony will enable us to present true types of the London Poor and shield us from the accusation of either underrating or exaggerating individual peculiarities of appearance.<sup>522</sup>

La manera en cómo define sus imágenes se encuadra dentro del paradigma la fotografía: el testimonio que posee un alto grado de verdad, que no exagera sólo retrata. El trabajo de Thomson lo impulsó como uno de los precedentes del fotoperiodismo. Al contrario de los fotógrafos de los cincuenta no reconstruye la escena, en la medida de lo posible, ya que hay que imaginar que su cámara fotográfica tenía una medida y un peso considerable. Seguramente ya habrían visitado con anterioridad el emplazamiento y posiblemente habían contactado con los retratados. La improvisación en 1876 no es el mismo concepto de inmediatez que se posee ahora. La luz, la cámara, los modelos, en cierta medida no se podían dejar cosas al azar. Intenta Thomson mediante rasgos claros y definidos construir una imagen cotidiana *in situ*. Lo cual no quiere decir que se estructure la composición enteramente, pero hay una labor precisa de disposición del espacio. Pero esta premeditación no sólo responde a las necesidades técnicas de la fotografía sino al planteamiento del proyecto de denuncia que tenían entre manos Smith y Thomson.<sup>523</sup> En este sentido tampoco hay un excesivo interés en ocultar la planificación de la toma fotográfica, este es un mito propio del siglo XX, obsesión del fotoperiodismo en empeñarse en la constante espontaneidad, en el congelamiento del momento frágil que pasa a la historia. En el siglo XIX esta obsesión es inexistente por las propias características del dispositivo. No existe ese prejuicio, no altera la calidad del trabajo de investigación el hecho que se retrate una escena ordenada y preestablecida, intentan en la medida de lo posible dar la naturalidad que los propios actores de su propia vida representan.

---

<sup>522</sup> Thomson, *Street life in London*, en *Victorian London Street Life in Historic Photographs*, Dover, Courier Dover Publications, 1994, s.p.

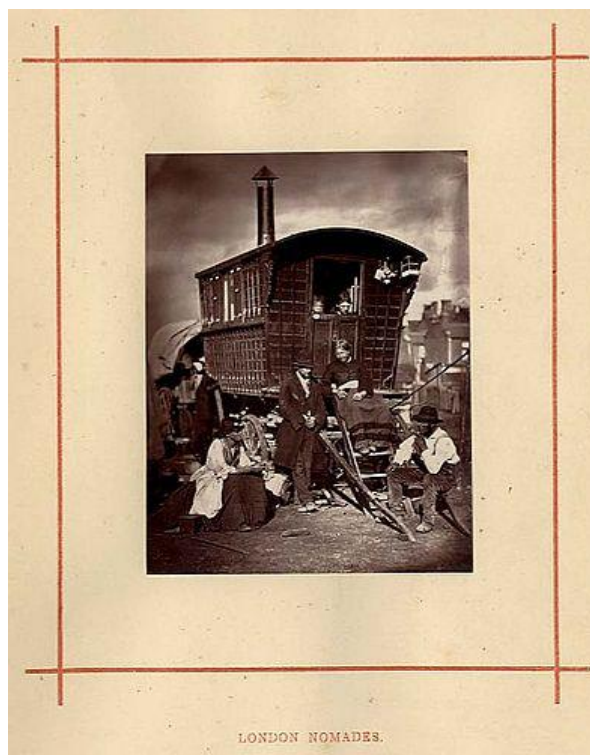
<sup>523</sup> Nancy Armstrong describe el encuentro entre los modelos, el fotógrafo y la escena que representan: "True to tradition, Thomson and Martin display the elements of street life not as an aggregate, or flow, but as single figures frozen in isolation in a public place. These figures do not ask to be photographed; they caught in the act of living their lives and seem unable to resist being turned into images." Armstrong, *Fiction in the age of photography: legacy of British realism*, 2ª ed., Cambridge / London, Harvard University Press, 2002, p.98.

El primer capítulo y primera impresión del proyecto consistía en un texto y fotografía de Thomson. En “London Nomades”, el autor se centra en el testimonio de los nómadas de la sociedad industrial. Familias que se dedican al comercio de productos sencillos bajo la incertidumbre constante de su propio desarraigo. Thomson hace énfasis en los diálogos, el acento, el vocabulario de las personas a quienes entrevista y entra de pronto en la historia del retrato dentro de la fotografía. Al entregar amablemente a su interlocutor la fotografía que tomó hacía dos semanas de un grupo de nómadas urbanos como agradecimiento a su sinceridad y entusiasmo, éste reconoce en la imagen a una mujer que murió poco días después de la toma. Detalle que impresiona a Thomson y por el que nos introduce en la trágica y común historia de vida de Mary Pradd. Este movimiento reversible, nos conduce del retrato de la comunidad al retrato de la persona. La muestra evidente de que la fotografía no consigna, congela y olvida, sino del cambio, del drama que a pesar de su breve contacto pervive.

[...] While admitting that his conclusions were probably justified by his experience, I caused a diversion by presenting him with a photograph, which he gleefully accepted. "Bless ye!" he exclaimed, "that's old Mary Pradd, sitting on the steps of the wan, wot was murdered in the Borough, middle of last month." This was a revelation so startling, that I at once determined to make myself acquainted with the particulars of the event. The story of the mysterious death of Mary Pradd, however, will hardly bear repeating in detail. She was the widow of a tinker named Lamb, and had latterly taken to travelling the country with two men, one of them is said to have been of gipsy origin and very well known in Kent Street. The photograph was taken some weeks previous to the event. [...]<sup>524</sup>

---

<sup>524</sup> Thomson y Smith, *Street Life in London*, pl.1, *op.cit.*, p.3.



John Thomson, *Street Life in London*, "London Nomades", negativo sobre vidrio, colodión húmedo, impresión woodburytype, 11.3x8.7 cm, 1877, Museum of London, Image 000932, <http://www.museumoflondonprints.com/image.php?id=68510&idx=1&fromsearch=true>, junio, 2009.



Detalle. John Thomson, *Street Life in London*, "London Nomades", negativo sobre vidrio, colodión húmedo, impresión woodburytype, 11.3x8.7 cm, 1877, Museum of London, Image 000932,

La fotografía sitúa a Thomson quizás con la prueba más concreta de que no está trabajando con modelos, de que no se está enfrentando con la representación costumbrista de un sector de la sociedad olvidado, se enfrenta a la realidad del testimonio. Termina el texto enfatizando la inmediatez y necesidad de no perder el testimonio en todos sus matices, inclusive el lingüístico, siendo ese contacto y el relato surgido de la fotografía lo que lo hace más vital.

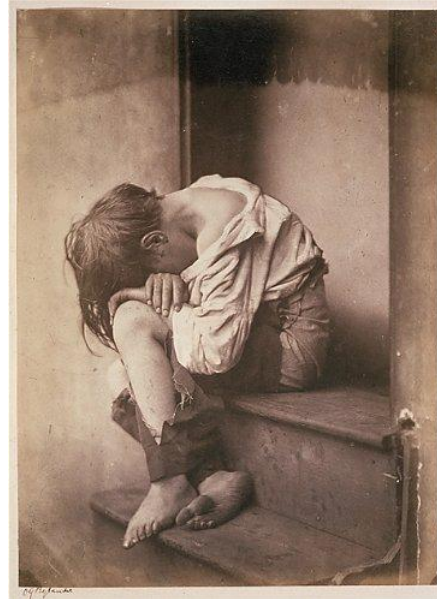
[...] Declining an invitation to "come and see them at dominoes in a public over the way, I hastened to note down as fast as possible the information received word for word in the original language in which it was delivered, believing that this unvarnished story would at least be more characteristic and true to life.  
J.T.

Sin embargo es la mirada de Thomson, una mirada ajena.<sup>525</sup> A pesar de frecuentar a las élites intelectuales de la Royal Society y las voces más críticas con el sistema como el propio periodista Adolphe Smith, a los filántropos de las prominentes familias inglesas, su acercamiento a las clases sociales desfavorecidas consistía en una denuncia de la invisibilidad por parte de los mismos sistemas de representación decimonónicos. En este sentido la invisibilidad de la cotidianidad de estas comunidades, y no, la idealización romántica del abandono o la belleza en el dolor de las representaciones estetizantes de Rejlander y sus series de niños de la calle<sup>526</sup>, a pesar de parecer que su denuncia permanecía en la esfera de lo estético funcionó también como revulsivo contra la invisibilidad de las desigualdades de las sociedades industrializadas.

---

<sup>525</sup> Thomson y Smith se conocieron en la Royal Geographic Society en 1866; en 1879, un año después de la edición de *Street Life in London*, Thomson abrió su estudio en Buckingham Palace Road y en 1881 fue uno de los fotógrafos oficiales de la familia real. Sobre las condiciones sociales de artistas y la representación de la clase trabajadora en la época victoriana; ver Martin A. Danahay, *Gender at work in Victorian culture: literature, art and masculinity, Nineteenth century*, Ashgate Publishing, 2005.

<sup>526</sup> Wells, *op.cit.*, p.84.



Charles Nègre, "Jouer d'orgue à 21, Quai Bourbon, calotipo, impresión sobre papel salado, Getty Museum Collection 84.XM.344.1, <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=44817>, junio, 2009.

Oscar Gustav Rejlander, "Night in Town", colodión húmedo, impresión albuminada, ca. 1860, sobre la fotografía la firma en tinta "O. G. Rejlander", en lápiz "Homeless", George Eastman House NEG: 34952, [http://www.geh.org/fm/rejlander/htmlsrc/m198400810001\\_jpg.html#topofimage](http://www.geh.org/fm/rejlander/htmlsrc/m198400810001_jpg.html#topofimage), junio, 2009.

Por ello, Thomson se limita a retratar algunos oficios, profundizando en las condiciones sociales a través del texto, el cual no sólo es un instrumento tautológico de la imagen fotográfica sino un ir más allá configurando su propia identidad e independencia textual. Se publicó por fascículos en 1876 y en forma de libro en 1877. Capítulos como "London Cabmen", "Covent Garden Flower Women", "Recruiting Sargents at Westminster, Public Desinfectors", "Streets Doctors" dan cuenta de una serie de oficios, sus condiciones económicas y sanitarias atendiendo a estadísticas y testimonios que desde una perspectiva crítica ahondan en las desigualdades toleradas y fomentadas por el sistema. Sociedades industrializadas a costa de la explotación de los trabajadores, la verdadera hipocresía del esclavismo en plena revolución industrial. El tono en que narra Adolphe Smith las condiciones de trabajo es claro y directo. Elabora un marco en el que despliegan la situación en que se encuentra un gremio dentro del entramado económico para dejar al descubierto las desigualdades en las que mal viven miles de personas. El capítulo dedicado a trabajadores del mercado de flores de Covent Garden desvela el gran entramado de personas que hay detrás de los pocos hombres visibles y del único beneficiario. Destacamos un fragmento de "Covent Garden labourers" y la fotografía que se elaboró por este motivo.

The number of persons who obtain out-door or street work at Covent Garden Market is so considerable that it is necessary to devote more than one chapter to the subject. Some account has already been given of the flower-women who frequent the market; and the accompanying photograph represents a group of labourers who are in the service of Mr. Dickson, the well-known florist. Their business is strictly limited to flowers, and they never touch either vegetables or fruits. Nevertheless I am informed that there are five hundred flower stalls at the wholesale flower market, and, at a rough computation, two thousand men are engaged to bring and grow stock for these stalls; while another two thousand men find employment in distributing the flowers to their various purchasers. Only a small proportion of these latter are seen at Covent Garden during the daytime; it is in the early morning that they congregate on this spot, and they are soon scattered again to all parts of the metropolis, laden with plants of every description. The labourers employed by the tradesmen who have shops or stalls at Covent Garden are divided into the job-workers and the regular hands. The former are by far the most numerous; and, but for their improvidence, might be as well-off financially as those who receive regular salaries.

A.S.<sup>527</sup>



John Thomson, *Street Life in London*, "Covent Garden labourers", negativo sobre vidrio, colodión húmedo, impresión woodburytype, 11.3x8.7 cm, 1877, Victoria and Albert Museum, PH.333-1982, Image 2006BH4728, <http://collections.vam.ac.uk/item/O128460/photograph-covent-garden-labourers-street-life/>, junio, 2009.

<sup>527</sup> Thomson y Smith, *Street Life in London*, en *Victorian London Street Life in Historic Photographs*, op.cit., p.66



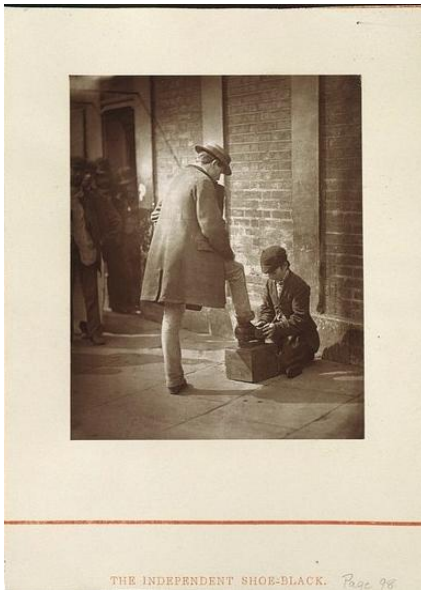


John Thomson, "Covent Garden labourers", detalle, negativo sobre vidrio, colodión húmedo, impresión woodburytype, 11.3x8.7 cm.

La fotografía muestra un escenario estático en el que los actores ejecutan su función cotidiana.<sup>528</sup> Cada uno desempeña un papel determinado dentro del sistema económico del mercado de flores. Los grandes canastos cobran protagonismo en una escena cuidada y estéticamente perfecta. Dos hombres flanquean a los que muestran el producto, sus miradas se confrontan: Uno arrodillado presenta un cajón con un ramo de flores; otro, de pie, tiene en un mano derecha un canasto y en la izquierda dos flores blancas. Ambos miran a cámara. Ambos confrontan sus miradas con el espectador. Están en el punto focal central de la fotografía. Dos flores blancas. Sólo el público que observa a los márgenes de la escena da la pauta para entender que la fotografía se realiza ahí donde estos hombres trabajan y no en un estudio decorado. El rostro en penumbra del lado izquierdo de la imagen y la muchedumbre en la parte derecha ejercen como testigos involuntarios de la parafernalia que sin duda fue la toma de la fotografía. Las sombras proyectadas en el suelo delatan que el fotógrafo se encontraba rodeado. No es la única imagen en la que el público espontáneo observa la toma fotográfica. Sin duda además del acuerdo de los participantes de la escena se iban uniendo actores secundarios.

---

<sup>528</sup> Danahay, *op. cit.* p.50.



John Thomson, *Street Life in London*, "The independent shoe-black", página 98, negativo sobre vidrio, colodión húmedo, impresión woodburytype, 11.3x8.7 cm, 1877, Victoria and Albert Museum, PH.351-1982, Image 2006AM7313, <http://collections.vam.ac.uk/item/O78706/photograph-the-independent-shoe-black-street/>, junio, 2009.

Los espectadores involuntarios de la escena a retratar se muestran atentos a la ejecución de una tarea tan común como ordinaria. "The independent shoe-black" es la sencilla escena del oficio de un limpiabotas. Un niño, sí, pero es una imagen constata en el imaginario visual de finales del siglo XIX y principios del XX, símbolo de la pobreza y la explotación infantil. El texto de Adolphe Smith sostiene que la sociedad londinense acepta tácitamente que estos niños tienen que ganarse el pan limpiando zapatos, pero incide en un nivel más profundo del problema. La denuncia llega a las organizaciones que monopolizan la explotación de los niños limpiabotas, las cuales al establecerse como "confederaciones" o "brigadas" reciben la protección policial y legitimidad social. Estas organizaciones impiden que otros ejerzan un oficio callejero no reglado oficialmente por las autoridades. Inclusive, llega Smith hasta la visión del consumidor de estos servicios, que confiando de la formalidad de un uniforme se convence a sí mismo que estos niños son más seguros y responsables que los que no están "confederados". La ausencia total de cuestionamiento por parte de autoridades y consumidores respecto a las condiciones en que laboran estos niños responde a la ceguera de las sociedades urbanas en las que los procesos de producción no son puestos en duda si el servicio es adecuado y eficiente.

[...] The Boot-blackening Brigade movement was started in 1851, when 36 boys were enrolled, and they earned during the year £650. After labour extending

over the whole metropolis, and unceasingly pursued during a quarter of a century, the number of boys has been increased to 385, and their annual earnings to £12,062. During the twenty-five years the boys have earned altogether £170,324; and the average benefits per week accruing to each boy, last year, amounted to twelve shillings. Considering the enormous influence brought to bear, the subscriptions, the patronage of the public, who generally prefer employing a boy wearing the brigade uniform, and, finally, the protection these boys receive from the police, I do not think that the above statistics are satisfactory. That independent boot-blacks should still be able and willing to wage war against the brigade boys, though the latter have every advantage, demonstrates how unpopular the movement is among the poor themselves. There is also the feeling that, if a boy is willing and sufficiently steady to submit to the discipline enforced by the managers of the brigades, he is worthy of some better employment than that of cleaning boots in the streets. This should be left to those who are less fortunate by reason of the bad education they have received, the bad instincts they have, through no fault of their own, inherited from vicious parents, and the disorderly disposition engendered by the bad company with which they have been surrounded from their youth upwards. In great towns, at least, there are always a large number of persons whom strict moralists-men who judge a fellow-man by his deeds, instead of taking into account his disposition and his surroundings-would condemn as altogether hopeless. Yet these persons, who are unfit for any good or steady work, must nevertheless live; if not in the streets, then, probably, in prison, or in the workhouse. But assuredly, instead of being supported by the rates or the taxes, it would be preferable that these unreliable and almost useless members of society should earn their living by cleaning boots, or carrying boards, or by any other similar catch-penny menial work. The police, however, are determined to debar this class from the free exercise of boot-cleaning in the streets.[...]

A.S.

Es remarcable que la manera en como justifica un sistema que al final de cuentas bajo la imagen de respetabilidad de la explotación da salida a la pobreza mientras que los que se sitúan fuera del sistema están prácticamente sentenciados a la marginación. La profesionalización era en la victoriana Londres una gran brecha en la separación de clases. En este sentido no sólo dentro de las propias clases bajas como bien describe Smith respecto a la percepción de los trabajadores independientes entre los mismos pobres, sino entre las propias diferencias entre el crítico-observador y el observado. La crítica de Smith y Thomson es un vértice que se abre dentro del sistema que fomenta las desigualdades, sin embargo en esta división del trabajo ellos tienen toda la legitimidad que sus propias profesiones les confieren.<sup>529</sup> Ni uno ni otro están bajo la supervisión de una institución, no hacen este proyecto durante dos años por dinero, es precisamente el aura de estar evidenciando una desigualdad ante sus iguales que da sentido a la denuncia. *Street Life in London* demuestra como la misma curiosidad de un hombre ante lo exótico y extraño puede verse también recompensada en un medio conocido y familiar. No difiere sobre manera el tratamiento hecho a los tipos urbanos

---

<sup>529</sup> Danahay, *op.cit.*, p.145.

londinenses que a los diversos sectores de la sociedad china. El método va de un hecho específico y particular a su extensión a todo el sistema. En este sentido, se ejerce una actitud crítica y confrontadora de los actos y percepciones que las sociedades desarrolladas están ejerciendo hacia el resto del mundo. La percepción y representación del otro –en auténtica relación de superioridad- que es la tarea de los estudios de las academias e institutos geográficos, etnográficos, antropológicos y científicos decimonónicos, pocas veces se ven obligados a posar la mirada sobre lo que les rodea, en su espacio concéntrico e inmediato y no en el espacio excéntrico. Thomson pertenece a este campo del pensamiento, es una autoridad dentro del sistema de legitimización de las representaciones del otro y no abusa del poder de la imagen para degradación del otro en pos de un discurso ideológico, sus fotografías resultan inclusive inocentes. Juega con el reconocimiento del receptor de la escena cotidiana, de su familiaridad con la acción para engancharlo al engaño de la imagen – tanto la fotográfica como la presentada cada día en la calle- para introducir mediante la palabra en todo aquello que está debajo y no es visible. Por ello, la fotografía era para Thomson una herramienta indispensable para la ciencia y la cultura, la fotografía confrontaba al lector con la imagen precisa, con un trozo de tiempo y realidad. Con excepción de un viaje corto a Chipre en 1878, a los cuarenta y un años, no volvió a salir de Inglaterra. Se dedicó exitosamente al retrato, la edición y a preparar los cursos y talleres de fotografía para los exploradores de la Royal Geographical Society. En una conferencia titulada “Photography and Exploration” en 1891, se refiere así a la fotografía:

Where truth and all that is abiding are concerned, photography is absolutely trustworthy, and the work now being done is a forecast of a future of great usefulness in every branch of science. [...] We are now making history and the sun picture supplies the means of passing down a record of what we are, and what we have achieved in this nineteenth century of our progress.<sup>530</sup>

Los libros de Thompson logran que su experiencia sea compartida en cierta manera por el lector, si bien, no utiliza el género del diario, la crónica ni ninguna de las estrategias de las escrituras personales, desde el tono objetivo, la descripción contenida, la relaciones de comparación con su propia cultura permite acercarse al proceso de asimilación de una cultura extraña. La fotografía es una puerta que se abre, como se abren las casas a las que entra sin pudor, pero también la fotografía es

---

<sup>530</sup> Thomson, “Photography and Exploration”, *Proceedings of the Royal Geographical Society*, N.S. 13, London, 1891, pp.669-75, 673; citado en Ryan, *op.cit.*, pp.69-70.

el filtro necesario para aprehender la experiencia que está viviendo. El pretexto y el contenido. Sus libros son testimonio de su tiempo, su cultura, su clase, su lugar en el mundo. No finge hermanarse con lo extraño, ni tampoco antepone sus prejuicios claramente. Es un proceso exótico a la manera de Segalen, también fotógrafo y visitante en tierras chinas.<sup>531</sup> Sin autocalificarse como tal, porque no se corresponde con su tiempo, Thomson ejerce de antropólogo a la manera moderna, con todas las distancias en cuanto a contextos y formas de representación de los pueblos. Pero coincide con el punto que describe Clifford Geertz sobre algunas de las obras de los antropólogos que más se disfrutan por parte del lector.

The ability of anthropologist to get us to take what they say seriously has less to do with either a factual look or an air of conceptual elegance than it has with their capacity to convince us that what they say is a result of their having actually penetrated (or, if you prefer, been penetrated by) another form of life, of having, one way or another, truly “been there”. And that, persuading us that this offstage miracle has occurred, is where the writing comes in.<sup>532</sup>



John Thomson, “Fochow, Fukien province, China: a temple on a island”, 1870-71, negative sobre vidrio, collodion húmedo, impresión albuminada, Wellcome Library Collection, <http://catalogue.wellcome.ac.uk/record=b1176820~S8>, junio, 2009.

<sup>531</sup> Victor Segalen, gran observador del otro y de sí mismo: “Et en arriver très vite à définir, à poser la sensation d’Exotisme: qui n’est autre que la notion du différent; la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n’est pas soi-même; et le pouvoir d’exotisme, qui n’est que le pouvoir de concevoir autre” Segalen, *op.cit.*, *Essai sur L’Exotisme*, Paris, 1 de décembre 1908, p.749. Ver nota 29.

<sup>532</sup> Clifford Geertz, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford, Stanford University Press, 1988, pp.4-5.

## 7. William Bradford. La expedición de un pintor

---

There is something almost terrible in this boundless desolation. God seems nearer in these deserts; His laws, which never change, are not hidden from the consciousness by delighted senses; and the mind is there inspired with a lofty emotion when contemplating the simple grandeur of His handiwork.

Isaac I. Hayes, *Land of Desolation*<sup>533</sup>

Uno de libros más hermosos y sorprendentes es *The Arctic Regions. Illustrated with photographs taken on an art expedition to Greenland by William Bradford. With descriptive narrative by the artist* (1873).<sup>534</sup> No sólo por la belleza de la edición sino por la gran aventura vivida con el único fin de estar en un paisaje. William Bradford emprendió un viaje durante el verano de 1869 por las costas de Groenlandia para vivir la experiencia de una geografía inhóspita y por aquellos años en parte inexplorada, aun desconocida. Realizó bosquejos a tinta, lápiz, carbón, tomó notas y junto a dos fotógrafos profesionales hicieron más de trescientos negativos sobre placas de vidrio. Tal como definiría el proyecto Bradford, fue la primera expedición en esgrimir únicamente motivos estéticos para la puesta en marcha de un proyecto de gran coste económico. Un viaje que además de grandes peligros, en sí encarnaba la visión de ir hacia la nada, hacia la muerte.

Bradford era ya un pintor de éxito de la Costa Este cuando decidió realizar una expedición por el norte del continente americano. Autodidacta desde la niñez, en un medio no relacionado en absoluto con el arte, mientras ayudaba a su padre en su

---

<sup>533</sup> Isaac Hayes, *The Land of Desolation, being a personal narrative of observation and adventure in Greenland*, New York, Harper & Brothers, Publishers, 1872.

<sup>534</sup> William Bradford, *The Arctic Regions. Illustrated with photographs taken on an art expedition to Greenland by William Bradford. With descriptive narrative by the artist*, Introduction B. F. de Costa "Ancient Greenland", London, Sampson Low, Marston, Low, and Searle, 1873. Actualmente se encuentran ejemplares en buen estado de conservación en las siguientes bibliotecas: Metropolitan Museum of Art, Photographically Illustrated Book ID 67.789; Toronto Public Library ID 919.8.B67; British Library ID 1785.d.7; Clark Art Institute Collection ID ND237 B6965a. Las imágenes del presente capítulo pertenecen al ejemplar digitalizado por Clark Art Institute en Williamstown, MA. La restauración del libro se celebró con una exposición de las fotografías y pinturas de Bradford. *Arctic Diary: Paintings and Photographs by William Bradford*, Brian Allen and James A. Ganz, exhibition curators, February 17 – May 5, 2002, <http://www.clarkart.edu/exhibitions/bradford/content.cfm?ID=7###>, consultado en abril, 2009.

tienda de ropa en Fairhaven Massachusetts, pintaba sin parar. En 1852 monta su propia tienda de mercancías para marineros donde vende también sus propios cuadros. En Nueva York, hacia 1854, conoce al pintor de marinas holandés Albert van Beest, con quien perfecciona su técnica. La colaboración de ambos pintores durará dos años, trabajaron conjuntamente (inclusive en los mismos lienzos) y establecieron un estudio en Nueva York que obtuvo reconocimiento en toda la región. Durante estos años se obsesionó con los viajes polares. Esas terribles aventuras que estaban costando innumerables vidas sólo conocidas por el testimonio de los supervivientes.

Fue un libro, precisamente un libro, el que incitó en Bradford el impulso de ir al norte.<sup>535</sup> *Arctic Explorations, 1853, '54, '55* de Elisha Kent Kane<sup>536</sup> narra la vicisitudes de una de las múltiples expediciones que fueron en busca de sir John Franklin. El dramático relato de la aventura conmovió profundamente a Bradford. A pesar de fracasar en el intento de conocer el destino de Franklin, Kane había logrado sobrevivir a dos crudísimos inviernos, enfermedades, hambre, desertiones y locura. El primer párrafo del segundo volumen de la crónica de su viaje evidencian lo extremo y radical de su relato.

January 6, 1855, Saturday.- If this Journal ever gets to be inspected by others eyes, the color of its pages will tell of the atmosphere it is written in. We have been emulating the Esquimaux for some time in everything else; and now, last of all, this intolerable temperature and our want of fuel have driven us to rely on our lamps for heat.<sup>537</sup>

La trascendencia en la opinión pública fue extraordinaria, Elisha Kent Kane volvió como todo un héroe, un sobreviviente del Gran Norte, de aquel paisaje agreste, inolvidable, cuya belleza mata a todo el que ose perturbarle.<sup>538</sup> Elisha Kane fue un héroe por sobrevivir durante tres años a condiciones extremas; sus observaciones, estudios topográficos, climáticos y cartográficos fueron sustanciales para las expediciones polares posteriores. Logró reunir el conocimiento del hombre de ciencia

---

<sup>535</sup> La influencia de las memorias de Kane en Bradford está documentada, como lo indica Trevor Levere: "He returned in 1869 to Greenland and Davis Strait, with camera, sketchbook, and palette, in a expedition inspired by Kane's writings an made solely for the purpose of art." Trevor H. Levere, *Science and the Canadian Arctic: A Century of Exploration, 1818-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p.260.

<sup>536</sup> Elisha Kent Kane, *Arctic explorations: The second Grinnell expedition in search or Sir John Franklin, 1853, '54, '55. Illustrated by upwards of three hundred engravings from sketches by the author*, II vols., Philadelphia, Childs & Peterson, 1857. En una primera expedición financiada por Grinnell, Kent Kane participó como médico, sobreviviente a la terrible aventura se dedica a dar conferencias hasta que obtiene fondos del propio Grinnell para emprender otra misión de búsqueda, en esta ocasión organizada por él. Las misiones de rescate de sir Franklin eran casi sinónimo de encontrar a la vez el Paso del Norte; por esas fechas había otras diez misiones similares surcando esa zona polar.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>538</sup> Michel F. Robinson, "A man of science and humanity. Elisha Kent Kane" en *The Coldest Crucible, Arctic Exploration and American Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, pp.31-54.

con la actitud del hombre que tiene el ímpetu para lograr salvar a su tripulación. La integridad y fuerza voluntad completaron el retrato de un héroe norteamericano. Inclusive a pesar de su mermada salud al regreso de su infructuosa aventura viajó a Inglaterra para entregar a la viuda de sir Franklin un informe sobre sus pobres hallazgos. Murió poco después en la Habana. Su cortejo fúnebre duró tres semanas y pasó por seis Estados hasta llegar a Filadelfia, en esos años sólo el funeral de Abraham Lincoln fue más espectacular. En el imaginario colectivo norteamericano las exploraciones hacia el norte del continente representaban el camino del héroe hacia la pureza. El sur connota el paraíso y por ende la naturaleza salvaje e instintiva, en cambio el norte es la imagen de la osadía celestial. La muerte limpia y ascética. No sólo las experiencias relatadas por Kane contribuyeron a fundamentar esta idea sino los innumerables intentos por desafiar las barreras de hielo para salvar a los compañeros que a la deriva habían quedado atrapados entre las aguas sólidas. Los relatos de exploraciones al Ártico se referirían al dolor y las dificultades para sobrevivir generalmente atendiendo a una retórica de devota ascensión.<sup>539</sup> Las vívidas palabras de Kane, su terrible relato, la insoportable belleza blanca, Bradford conmovido empezó a soñar con pintar aquel espejismo. Pocos años después, en 1861 se embarca hacia la península de Labrador para iniciar su gran obra paisajística fundamentada en la majestuosidad del blanco polar. Durante esa década realizará siete viajes más por la región, culminando en 1869 con la anhelada expedición encabezada por un artista, financiada por su benefactor y coleccionista neoyorkino LeGrand Lockwood.

## 7.1 El libro

El caso de *The Arctic Regions* es sumamente rico por varios aspectos. Las condiciones extremas de producción de los negativos; el texto a manera de diario que mantiene un pulso ekfrástico con la imagen; las dificultades técnicas de postproducción al implicar la edición de miles de impresiones fotográficas; la encomiable maquinaria publicitaria de difusión; la trascendencia en el panorama editorial de libros fotográficos y en las publicación de expediciones al Polo Norte posteriores.<sup>540</sup> Al regreso de Bradford a Boston, la reina Victoria le encargó un óleo y le

---

<sup>539</sup> Rebecca M. Herzig hace notar la relación entre las crónicas de exploración del Ártico y la construcción del héroe asceta en el imaginario colectivo norteamericano. Herzig, *Suffering for Science: Reason and sacrifice in modern America*, New Jersey, Rutgers University Press, 2005, pp.69-70.

<sup>540</sup> La crónica de viajes al Polo Norte desde el siglo XV tiene una gran tradición, la búsqueda del Paso del Norte durante el siglo XVIII revolucionó la cartografía de la zona. Durante el XIX son numerosas las acometidas hacia el polo, de los libros que ilustran tales aventuras rescatamos algunos posteriores a *Arctic Regions*: Charles Francis Hall, *Life with the Esquimaux*, London, Samson Low, Son, and Marston, 1864, ilustrado con grabados y xilografías; Charles Francis Hall,



pidió que viajase a Inglaterra para difundir su experiencia en la Royal Institution y en la Royal Geographical Society de Londres. Posteriormente, en vista de la expectación y del éxito, surgió la posibilidad de publicar un libro con fotografías de ese viaje polar bajo el mecenazgo de la reina. Bradford no sólo era un sobreviviente de una aventura extrema, si bien, organizada y pensada para evitar cualquier incidente, pero no por ello ausente de la posibilidad de padecerlo. Inglaterra había durante años considerado una cuestión de Estado las expediciones al Ártico y ahora se presentaba un pintor que encarnaba el artista que se enfrentaba conscientemente al implacable paisaje que había forjado el mito de infranqueable. Volvía con cerca de trescientos negativos sobre vidrio. Trescientas placas de vidrio que habían soportado temperaturas extremas y procesos accidentados. Y estaban ahí, presentes y acercando al espectador a esas imágenes que muchos habían visto y muerto inmersos en ellas. Las imágenes que sobre el Polo Norte circulaban por el imaginario del público decimonónico eran las provenientes de las artes plásticas, de los grabados que ilustraban los libros de expediciones y los artículos que seguían esas aventuras por la prensa, sin contar con la experiencia perceptiva de los panoramas que abordaban el tema desde la década de los veinte del siglo XIX.<sup>541</sup>

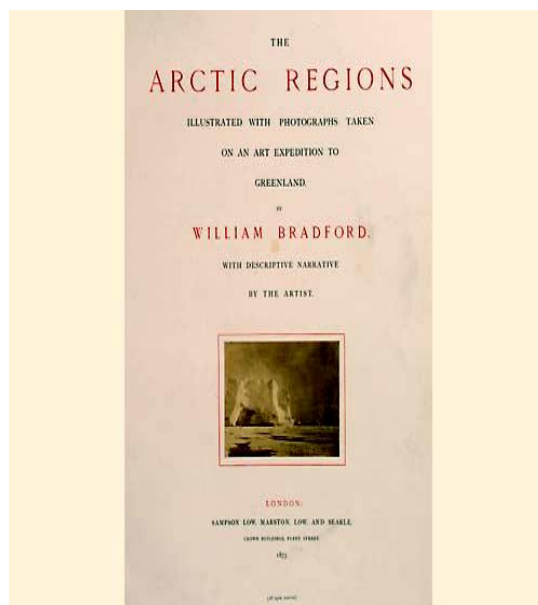
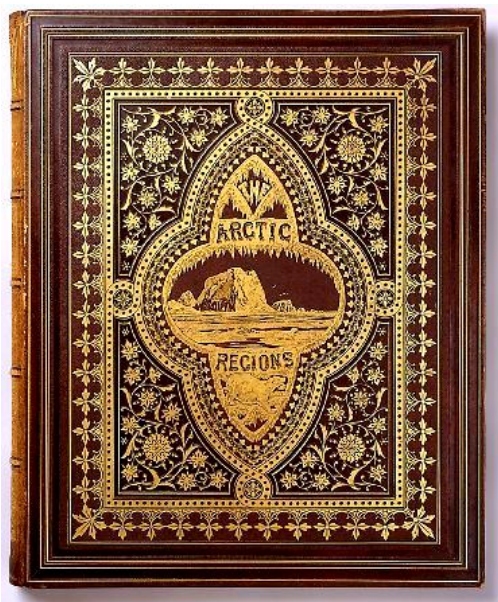
*The Arctic Regions* constó de 141 impresiones en papel albuminado -común en la época- de medidas que van de 6,5 x 9 cm a 63 x 27 cm. El prólogo corrió a cargo del etnólogo y biólogo B. F. de Costa bajo el título de "Ancient Greenland". Limitada a trescientas cincuenta ejemplares, consta de mapas topográficos y anotaciones etnográficas, así como de las impresiones del viaje de Bradford que poseen un aire científico y romántico a la vez. Fue una edición costosa, tanto por ser una expedición sin ningún apoyo institucional como por las cualidades del libro. Las cerca de 49 350 reproducciones fotográficas albuminadas fueron realizadas en Boston y enviadas a Londres para su armado manual. Es decir, de cada uno de los 141 negativos contenidos en el libro se realizaron 350 copias y cada una de las copias fue pegada a mano. Sin duda una labor titánica y sin duda uno de los libros más bellos de la época. Fue

---

*Narrative of the second expedition made by Charles F. Hall: his voyage to Repulse Bay, sledge journeys to the straits of Fury an Hecla and to King William's Land and residence among the Eskimos during the years 1864-1869*, Washington, Government Printing Office, 1879, con fotografías y grabados; Hans Hendrik, *Memoirs of Hans Hendrik, the Arctic traveller*, London, Trübner & Co, 1878, con mapas y grabados; Georges S. Nares, *Narratives of a Voyage to the Polar sea during 1875-76*, London, Samson Low, Marston, Searle, & Rivingstone, 1879, con fotografías, Otto Sverdrup, *New land: four years in the Arctic regions*, London, Longmans, Green and Co., 1904, ya corresponde a la época de la edición moderna en fotograbado, contiene gráficos, mapas y fotografías de la travesía.

<sup>541</sup> Sobre las representaciones populares de los iconos polares ver el capítulo "Exhibiting the Arctic" en Robert G. David, *The Arctic in the British Imagination, 1818-1814*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

vendido por suscripción al exorbitante precio de 25 guineas o 125 dólares americanos.<sup>542</sup>



Bradford, *The Arctic Regions*, 1873, vista exterior <http://www.clarkart.edu/exhibitions/bradford/popUp.cfm>  
Portada. <http://www.flickr.com/photos/clarkvr/3022942156/in/set-72157608886024805/>, mayo, 2009.

Durante años la expedición a las aguas del Polo Norte le servirá de tema pictórico, muchas de sus obras están basadas en las fotografías, pero la pintura de Bradford está cargada del espíritu romántico que combina la heroicidad de las hazañas con la magnitud y dramatismo del viaje. Nunca copio una fotografía. Toda su obra pictórica de temática ártica se basa en esas fotografías pero en todas intervienen elementos nuevos y sobre todo el color. Bradford es un gran maestro del color. Consideraba, conforme a su educación estética, que la pintura debería aportar algo más que la simple imagen de la realidad.<sup>543</sup> La fotografía era una herramienta y el talento y genio creativo eran los que protagonizaban la superioridad de la pintura.

*The Arctic Regions* hace un recorrido cronológico por el viaje dirigido por Bradford. Genera una narrativa de los acontecimientos mediante la sencilla prosa que acompaña las fotografías. Cada fotografía pegada sobre papel va acompañada de un texto que describe lo que se ve en esta. Otras veces la estrategia es la introducción de fragmentos de su diario de los momentos que ilustran las imágenes. En este ejercicio

<sup>542</sup> Un ejemplar en buen estado de *The Arctic Regions* fue vendido el 20 de febrero de 2008 por 144,00 dls, en Swann Auction Galleries, <http://www.artnet.com/magazineus/news/artmarketwatch/artmarketwatch2-12-08.asp>, enero, 2009.

<sup>543</sup> Frank Horch, "Photographs and Paintings by William Bradford", *American Journal*, vo. 5, nº2, noviembre 1973, p.63.

ekfrástico, la fotografía lleva el timón. El texto se somete a la imagen y la imagen genera el relato. De la misma manera nos acercaremos al viaje y al libro. A la experiencia y al narración de ella. Testimonio y testigo. La fotografía la prueba.

## 7.2 La expedición. Entre cámaras y pinceles

Con en el fin de aproximarnos a los detalles de aquel verano de 1869, se abordarán dos documentos íntimos. Por un lado las memorias del guía y médico de la expedición Isaac I. Hayes, y, por otro los diarios del propio William Bradford. Ambos documentos fueron publicados, el primero bajo el título de *The Land of Desolation*<sup>544</sup>, el segundo en el libro, que posteriormente trataremos a detalle, *The Arctic Regions*. Son distintos documentos en su naturaleza y propósitos; las memorias de Hayes ofrecen un relato de la cotidianeidad del viaje y un testigo ejemplar de la labor documental de Bradford, mientras que los diarios del artista tienen un tono poético y de exaltación del paisaje.<sup>545</sup> Se hará referencia a esas ediciones y no a los manuscritos. Esta precisión tiene como fin reconocer en estos documentos de primera mano la corrección de cualquier testimonio que va a imprenta, esto es la segunda lectura de las impresiones del viaje, lo cual no tiene como intención dudar de la fidelidad del testimonio sino solamente hacer patente la condición de relectura y corrección del documento.<sup>546</sup>

La expedición tenía como fin penetrar en las aguas gélidas de las costas de la península de Labrador en Canadá y Groenlandia. William Bradford contrató al médico Isaac I. Hayes para hacer de guía por esta zona inhóspita, sólo recorrida por barcos balleneros y las misiones que por entonces intentaban explorar el Paso del Norte. No fue fácil que accediera Hayes al proyecto, si bien, se había dejado claro que sólo se emprendería el viaje durante el verano y que al menor indicio de peligro volverían sobre sus pasos. El Dr. Isaac Hayes había realizado varios viajes al Ártico, fue sin duda una de las autoridades sobre el terreno más avaladas por la comunidad científica internacional.<sup>547</sup> Sus libros son numerosos y todos ellos reúnen el discurso íntimo y

---

<sup>544</sup> Isaac Hayes, *The Land of Desolation, being a personal narrative of observation and adventure in Greenland*, New York, Harper & Brothers, Publishers, 1872.

<sup>545</sup> Generalmente, el diario al ser un objeto personal, posee libertad para incorporar toda clase de discursos, pero sobretodo es un trabajo de de autodefinición, de reflexión y consignación, de enfrentamiento y descubrimiento. Espacio dialógico entre yo y yo-en-el-texto. Ver nota 50.

<sup>546</sup> Sobre la ambigüedad de los discursos íntimos y de autoreferencia en la escritura del viaje, en particular la escritura de diarios –inmediato- y memorias –a posteriori- se han ya establecido las consideraciones del presente estudio en el capítulo 1. Viaje, consignación y memoria.

<sup>547</sup> En reconocimiento a sus aportaciones en la investigación de norte polar poseía para entonces -1869- la medalla de oro de la Royal Geographical Society of London y de la Société de Géographie de Paris y miembro honorario de las mismas en Berlín e Italia. Sobre las aportaciones científicas y personalidad de Hayes, ver Robinson, "An Arctic divides. Isaac Hayes and Charles Hall", *op.cit.*, pp.55-82.

anecdótico con datos geográficos, hidrográficos y climáticos.<sup>548</sup> Una de sus expediciones y seguramente la más traumática fue precisamente bajo las órdenes de Elisha Kent Kane.<sup>549</sup> Hayes fue uno de los desertores de la segunda misión Grinnell, fue uno de los ocho tripulantes que abandonaron la expedición ante la desesperación de pasar un segundo año aprisionados en el hielo. Después de caminar tres meses por los gélidos parajes regresó al barco, anémico y congelado. Tuvieron que amputarle varios dedos de un pie. Por ello, la expedición con Bradford era todo un esfuerzo físico y psíquico.<sup>550</sup> La carga psicológica sin duda era más que la física: haber abandonado a sus compañeros, haber vuelto desfalleciente, tornarse una carga –como todos los enfermos de la tripulación- para emprender la vuelta; la comprensión y compasión interminables de Kane. Cinco años después de esa experiencia Hayes encabezó un nuevo viaje ártico. Fue una experiencia desastrosa que casi termina por completo con su reputación. Hayes dirigió su propia expedición en 1860-1861, mas a pesar de encontrar sólidos apoyos científicos –entre ellos Louis Agassiz- e intentar reencarnar el espíritu patriótico de Kane –partió el 4 julio de 1860 bajo una tormenta considerable- la repercusión no fue la misma. Las noticias que llegaban a Boston y Nueva York no eran afortunadas: el médico de la expedición fue expulsado por robar material y muestras de dos naturalistas daneses, su astrónomo y biólogo murió de una hipotermia al caer del barco con lo cual muchos de los experimentos no fueron concluidos, sin contar con la práctica poco ética de profanar tumbas esquimales para aportar esqueletos a los antropólogos, acción esperpéntica ya que los nativos tuvieron que comprar algunos restos óseos a la tripulación autóctona para enterrarlos nuevamente.<sup>551</sup> Además la Guerra Civil norteamericana había enfocado al público a verdaderas batallas en lugar de metafóricas luchas en pos del conocimiento. Ante sus experiencias no es nada injustificado que Bradford tuviese problemas para convencer a este viejo lobo de mar y por las mismas razones tuviese gran interés de que cumpliera el papel de guía. Nadie mejor que él. El mismo Hayes definió el proyecto de Bradford como un viaje de “placer” al carecer de motivación científica o geográfica.

---

<sup>548</sup> De sus experiencias árticas escribió: *Observations upon the relations existing between food and the capabilities of men to resist low temperatures* (1859); *An Arctic Boat Journey in the adventure* (1860); *The Open Polar Sea, a narrative of a voyage of discovery towards the North Pole, in the schooner "United States* (1867).

<sup>549</sup> Isaac Hayes, médico de profesión, formó parte de la expedición de Elisha Kent en 1853-55, siendo su papel en ella polémico ya que junto a ocho hombres abandonaron a Kane en la isla Ellesmere, su experiencia la cuenta en *An Arctic Boat-Journey in the adventure of 1854*, Boston, Brown and Tagged, 1860.

<sup>550</sup> Kane se refiere escribe al estado de ánimo de Hayes durante aquellos terribles meses: "I read our usual prayers; and Dr. Hayes, who feels sadly the loss of his foot, came aft and crawled upon deck to sniff the daylight. He had not seen the sun for five months and three weeks." Elisha K. Kane, *op.cit.*, p.138; escribe "pie", aunque anteriormente se refería a sus dedos, ver *ibid.*, p.34. Perderlos es como perder un pie en esas circunstancias.

<sup>551</sup> Cfr. Robinson, "An Arctic divides. Isaac Hayes and Charles Hall", *op. cit.* pp.55-82.

Igualmente, era perturbador, ya que suponía la vuelta al lugar donde casi encuentra la muerte.<sup>552</sup>

La naturaleza del viaje era evidentemente contemplativa y ante la perspectiva de quedar atrapados en el hielo, la orden era recular. Hayes, en sus memorias del viaje con Bradford hace ver que el tiempo que pasó en tierra era el más provechoso. No pocas veces se niega a seguir los pasos de Bradford en las continuas excursiones que efectuaban para fotografiar y pintar, prefiere mantenerse en lo posible lejos del hielo y por ende de Bradford. Su testimonio es del observador en la distancia, el retrato de una persona esquiva y taciturna. El viaje organizado por Bradford se considera como el pionero de los cruceros turísticos por el Ártico, aún así, no es posible asegurar que fuese un viaje programado y tranquilo. Ni las condiciones del barco, ni el conocimiento de la zona eran suficientes para augurar un feliz desenlace. Hayes, en el prefacio de sus memorias sobre la expedición de Bradford, escribe:

Since Mr. Bradford was desirous only of obtaining materials for his easel, the voyage was a leisurely one, being mostly near the coast, where halts were from time to time made at such places as presented special attractions to the painter. The summer was therefore devoted to the study of the picturesque rather than to the scientific; yet numerous opportunities were afforded in the latter direction, especially with respect to observing the formation of Greenland glaciers and icebergs –subjects which have not hitherto received much attention.<sup>553</sup>

Las intenciones del pintor tranquilizaban a Hayes. Bordear la costa, tomarse tiempo para observar. Aún así, por lo que apunta, la curiosidad del pintor no permaneció solamente en la obtención de material para sus lienzos, sino también realización de observaciones geográficas y -como se confirmará- hasta etnográficas. El verano se percibía tranquilo. La nave segura. La tripulación fiable.

La expedición de Bradford zarpó de Boston el 13 de junio de 1869, primero con rumbo Nueva York y luego a Nueva Escocia para ahí tomar el ballenero de vapor que lo conduciría hasta Groenlandia. Llevaban consigo todo el material necesario para tomar apuntes y pintar, además de un amplio el equipo fotográfico. Contrató a John L. Dunmore y George Critcherson<sup>554</sup> del estudio J. W. Black de la ciudad de Boston.<sup>555</sup>

---

<sup>552</sup> Williams James Mills lo resume así: "Despite several attempts, he [Hayes] returned just once more to the Arctic, as guide to the artist and photographer William Bradford in 1869 in *Panther*. This voyage is best remembered for Bradford's magnificent *The Arctic Regions* (1873), one of the most sumptuous productions in polar literature". Mills, *Exploring Polar Frontiers: A Historical Encyclopedia*, vol. I, Santa Barbara CA, ABC-CLIO, 2003, pp.288-290.

<sup>553</sup> Hayes, *The Land of Desolation*, op.cit., p.7.

<sup>554</sup> Ver los apartados a "John L. Dunmore y George Critcherson" y "Expedition Photography" en *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, op.cit., pp.452-454, 512.

Para el 19 de junio se había roto ya una caja con químicos y dos con placas de vidrio. En Halifax, Nueva Escocia, se detienen y con ayuda del fotógrafo local, William Chase, las placas fueron repuestas, albuminadas y empacadas.<sup>556</sup> Dunmore, cuando atracó el ballenero en el puerto mandó construir un cuarto oscuro de de 15 x 6 pies (4,57 x 1,81 metros). Un mes después de su salida de Boston, iniciarían el 3 de julio la expedición bajo el mando del capitán John Bartlett, a quien describe Hayes como “valiente casi hasta la temeridad”<sup>557</sup>. El buque ballenero “Panther” de 375 toneladas sería su hogar durante los próximos tres meses. Bradford describe ese momento con intensa emoción patriótica al inicio de su libro. No hay que olvidar que en absoluto consideraba un capricho emprender el viaje, la perspectiva era la de la prueba de resistencia del hombre ante la naturaleza implacable, la romántica visión de artista ante lo sublime sobre la cuerda floja que separa la vida de la muerte. También, la épica de la nación que percibe la lucha por someter la naturaleza como una cualidad identitaria.<sup>558</sup> La enorme nave, el helado mar, la bandera ondeando, la toponimia ya avisa de que estaban ante uno de los confines del mundo. Newfoundland. Comienza *Arctic Regions* con la imagen de la gran máquina de acero de sugerente nombre, *Panther*.

The “Panther”, a vessel of about three hundred and seventy-five tons register, steamed out of the harbour of St. John’s, Newfoundland, about ten o’clock in the forenoon of July 3<sup>rd</sup>, 1869, with the United States flag flying at the foretopgallant mast, indicating that she was engaged on America service. In fact, it was this vessel which bore the party of adventures whose story is partially illustrated by photographic views contained in this volume.<sup>559</sup>

---

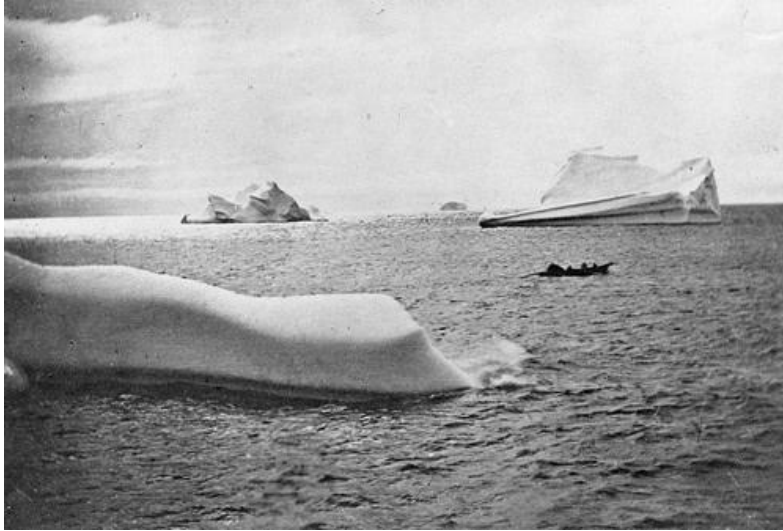
<sup>555</sup> Lucien Goldschmidt and Weston J. Naef, *The Truthful Lens: A Survey of the Photographically Illustrated Book, 1844-1914*, New York, Grolier Club, 1984, p.37.

<sup>556</sup> En la narración de viaje y los detalles de la técnica fotográfica que hace Hannavy especifica que fueron tratadas con albúmina las placas: “[...] the new plates were albumenised and repacked ready for the journey to Greenland.” *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, *op.cit.*, p.453.

<sup>557</sup> “The captain, always ready for any proposition of an adventurous nature, [...], he was the only man on board who was always prepared for whatever might turn up. Such another captain there never was, as I believe. Brave almost to temerity; yet, possessing excellent judgement, he was just the man to get into a difficulty, and the very man to get out of it. Although only twenty five years old, he had, nevertheless, been eight years in command of one sort of craft or another, and was a thorough sailor.” Hayes, *op.cit.*, p.154

<sup>558</sup> Michel F. Robinson remarca el rango de heroicidad y patriotismo de las exploraciones al ártico: “Explorers became associated, gloriously and notoriously, with the traits of the nation. In so doing, they gave voice to hopes and fears that seem, at first glance, far removed from the Arctic regions: about the status of the United States as a civilized nation, about threats to its manly character and racial purity, about the blessing of science, about the dangers of progress. The Arctic, in other words, presented a faraway stage on which explorers placed out dramas that were unfolding very close to home. [...] They gave meaning to the voyages. Men believed that Arctic exploration touched on issues so important that they were willing to die for the chance to say something about them”. Robinson, *op.cit.*, p.3.

<sup>559</sup> Bradford, “Preface”, *The Arctic Regions*, *op.cit.*, s.p.



John L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "Icebergs passed near the Newfoundland Coast", placa 1, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión aluminada, 7.5 x 10.5 cm, Clark Art Institute Collection <http://www.flickr.com/photos/clarkvr/3022942646/in/set-72157608886024805/>, mayo, 2009.

La primera escala fue en Cabo Desolación, el primer contacto con el paisaje y con la historia. Los relatos del pasado los acompañan. Ahí había estado hacía tres siglos John Davis en el *Sunshine*, ahí estaban ellos ahora, frente a ese mismo paisaje en el mismo mes del año. En ambos testimonios la narración tiene un halo misterioso y seductor. La expectativa se cumple. Grandes montañas blancas van apareciendo, se mueven. Hay niebla, no tienen claro si se aproximan a tierra, dudan. Bradford describe el momento así:

And far away on the eastern horizon was a low-lying blue cloud, which some thought another fog-bank; but the more experienced declared that it was land; more than that, the coast of Greenland. And so it was. As the sun went down the air became clearer, and a bold headland loomed up in the north-east, -the veritable "Cape Desolation" of "Old John Davis", so named by him in 1585, on account of its barren, blighted, and desolate aspect.<sup>560</sup>

---

<sup>560</sup> *Ibid*, p.3.



John L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "Instantaneous View of Icebergs which, from their similarity and beauty, we named the Twins", placa 2, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión aluminada, 7.5 x 10.5 cm, Clark Art Institute Collection, <http://www.clarkart.edu/exhibitions/bradford/popUp.cfm?imageID=22>, mayo, 2009.

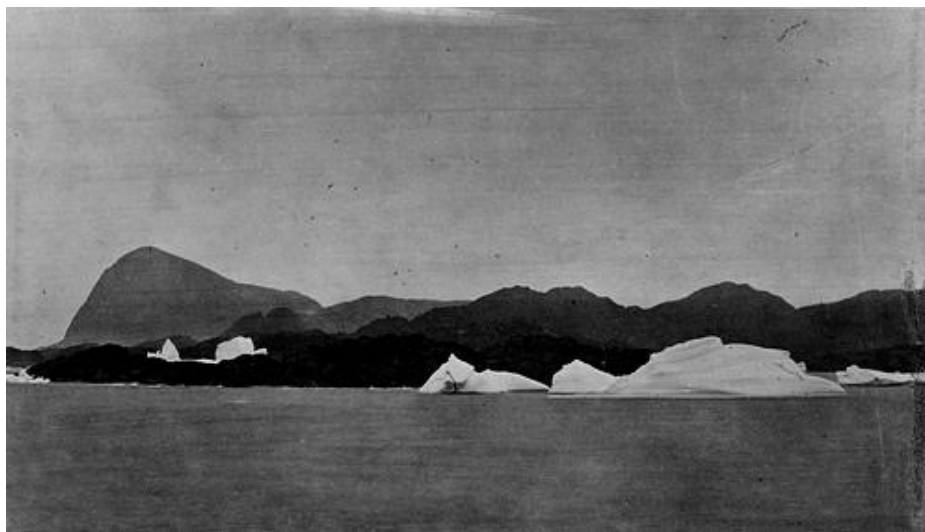
Hayes incide en el peligro de acercarse a esa orilla en medio de una noche brumosa. El ambiente ensordecedor de las placas de hielo chocando entre sí dejaba que se escuchase la angustia en la respiración de los tripulantes. A la deriva como hace trescientos años. La experiencia y la escritura contaban en cambio ahora con la fotografía. Obtuvieron una imagen de aquel cabo rocoso, de esa punta de tierra que ha sido avistada por tantos exploradores, imagen aparentemente inocua y sin embargo tan significativa. Hayes resalta en su relato que Davis buscaba el quimérico Paso del Norte, ellos, en cambio, estaban ahí por el gusto de pisar sobre aquellas huellas. No deja de señalar Hayes el carácter del viaje. Quizás la insistencia deja entrever la desconfianza en estos jóvenes artistas, la vacuidad del desplazamiento, el rechazo a la pose pequeñoburguesa, la seguridad de que se llevarían un lección.

On a gloomy night in the month of July, 1869, the ship *Panther*, of three hundred and fifty tons, fitted out for a summer voyage by a party in pursuit of pleasure, came in like manner, through a thick and heavy mist, to a place where there was a mighty roaring as of waves dashing out a rocky shore. The captain of this ship was John Bartlett, who, when he had discovered his perilous situation, put off in a boat, and returned with the knowledge that *Panther*, like *Sunshine* of old, was embayed in "fields and hills of ice", the crashing together of which made the fearful sounds that he had heard; and then, when the morning dawned, "the people saw the tops of mountains white with snow, and of a sugar-loaf shape, standing above the clouds; white at their base the land was deformed and rocky", and the shore was every where beset with ice, which made such "irksome noise", that the people knew their ship had drifted nearly three hundred years before, and that the land before them was Davis's "Land of Desolation".<sup>561</sup>

---

<sup>561</sup> Hayes, *op.cit.*, pp.17-18.





John L. Dunmore, and George Critcherson, William Bradford, "Cape Desolation", placa 3, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión aluminada, 9 x 16 cm, Clark Art Institute Collection <http://www.flickr.com/photos/clarkvr/3022112141/>, mayo, 2009.

A partir de este primer punto, la actividad de Bradford, Dunmore y Critcherson fue constante. Para lograr la significativa cifra de trescientos negativos sobre placa de vidrio había que dedicarse enteramente a ello. Desde la cubierta, con las oscilaciones propias de una embarcación o en tierra, la toma fotográfica fue sumamente complicada. Trabajaban en equipo, Critcherson era el ayudante de Dunmore y muchos de los encuadres eran planeados por Bradford y Dunmore. En tierra o a bordo las tomas eran discutidas por el pintor y los fotógrafos. Las dificultades no fueron pocas pero Dunmore podría lograr imágenes perfectamente expuestas en tan sólo dos segundos, utilizando a su favor la luz reflejada en la nieve. La técnica en todos los archivos y bibliotecas en las que se han localizado *The Arctic Regions*, se marca colodión húmedo, mas como lo marca Hannavy basándose en el único documento escrito de los fotógrafos se insinúa que pudo haber utilizado tanto el colodión húmedo como el seco.<sup>562</sup> Al mencionar que en Halifax repuso sus placas y las trató con albúmina, se sugiere que la técnica fuese el colodión seco, en otros testimonios menciona que trabaja las placas *in situ*.<sup>563</sup> El frío intenso producía cambios en las fórmulas de emulsionado de la placas, la ubicación de la cámara para el encuadre que

<sup>562</sup> John L. Dunmore, "The Camera amongst the Icebergs", *Philadelphia Photographer*, vol. 6, n° 72, pp.412-414.

<sup>563</sup> "From the account of the journey, a picture of his choice of progress emerges. At the outset he talks of albumenizing his plates in Nova Scotia before embarking on the *Panther*—suggesting the use of collodio-albumen dry plate- but at the site of a huge glacier, he refers to the wave created by ice falling into the sea 'which sent the water up twenty feet all over us, and washed away collodion, developing glass, green baize, etc., and came very near to taking us along with it'. That suggests that, in addition to dry plates, he was also coating wet plates while on location – a practice as difficult in the Arctic cold as it was for other travellers in the heat of the Egyptian desert." *Encyclopedia of Nineteenth-century Photography*, *op.cit.*, p.453.

interesaba a Bradford era muchas veces infructuoso por la calidad del terreno, de hecho, llegar a los emplazamientos era una tarea que requería de varios ayudantes con el fin de lograr portar todo material. Cuando desembarcaban en una zona habitada tomaban prácticamente el poblado para efectuar retratos y vistas de todo lo que pudiesen. El ritmo de trabajo era frenético. Bradford realizó bocetos, acuarelas, algunos estudios sencillos en óleo, además de dirigir el trabajo de los fotógrafos contratados para el viaje. Encontró en la fotografía el medio ideal para las características extremas del viaje, describe así las constantes variaciones climatológicas y las posibilidades del medio:

The wild, rugged shapes, indescribable and ever-changing baffle all description, and nothing can do them justice but the sun-given powers of the camera.<sup>564</sup>



John L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "The View shows the beautiful forms in varied shapes which the Berg assumed. On this berg we found a lake of fresh water, covering an acre in extent", placa 55, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión aluminada, 7.5 x 10.5 cm, Clark Art Institute Collection <http://www.clarkart.edu/exhibitions/bradford/popUp.cfm?imageID=45>, mayo, 2009.

La expresión que utiliza Bradford recuerda a la retórica de los años cuarenta y cincuenta respecto a la relación entre el sol y la cámara fotográfica.<sup>565</sup> La imagen de la fuerza y fiabilidad es del todo común en las referencias a la fotografía. En el caso del viaje de Bradford y los problemas a los que se enfrentaron Dunmore y Critcherson el sol no sólo representa la indicialidad en la representación de la naturaleza sino

<sup>564</sup> Bradford, *op.cit.*, plancha 49. Gary D. Sampson escribe "In Bradford's case, for instance, the iceberg was the chief feature that epitomized his experience, and photography became them enabling medium for this [...]." Sampson, "Expedition photography", *Encyclopedia of Nineteenth-century photography*, *op.cit.*, p.512.

<sup>565</sup> Ver capítulo 2. La magia natural y el libro sobre la retórica sajona respecto el sol y la imagen fotográfica.

también la fuerza de la decisión y el valor por un bien desinteresado. Nuevamente, la épica del viaje y de la técnica fotográfica tienen por común denominador la determinación del hombre. Hayes es un buen testigo de la infatigable fuerza del equipo de artistas, en sus memorias hace constante alusión a la gran motivación que rodeaba todo en la expedición. Sin duda, Bradford no estaba dispuesto a perder el tiempo, el verano es muy corto en el Ártico. Así describe Hayes la salida de una tantas expediciones:

The photographers were aboard with their cameras, baths, and plates; the artists with their sketch-books, stools and pencils; the surveyors with their sextants, barometers, compasses, and tape-lines; the hunters with their weapons, game-bags, and ammunition; the steward with his cooking mixtures, and substantial eatables and drinkables; "the Arctic Six" were at their stations; and "All aboard!" was the signal to shove off.<sup>566</sup>

Cada salida implicaba abastecerse mediante la caza de focas u osos, desplegar un equipo de científico, los documentalistas y hasta el cocinero. Como indica, los fotógrafos llevaban consigo cámaras, las emulsiones *-baths-* y placas de vidrio protegidas por los chasis de madera. El artista llevaba taburete, libretas y pinceles. Si desembarcaban en una población, los fotógrafos *-equipo en el que siempre se encuentra Bradford-* pasaban todo el día retratando a los habitantes y los alrededores.

Monday was occupied by our party in a very agreeable and profitable manner – by the photographers especially, who, early in the day, took possession of the governor's room, and photographed the whole town and nearly every body in it.<sup>567</sup>

El trabajo constante sorprende a Hayes hasta el punto que decide que no es necesario que los acompañe en sus excursiones. Siempre se siente más en confianza y en su ambiente con el capitán Bartlett. Cuando llegan al pueblo de Upernavik se hospedan en casa del gobernador, doctor Rudolph.<sup>568</sup> El calor de hogar, la deliciosa cama que ofrecieron a Hayes, las vistas al mar desde su ventana en la que inclusive hay unas cuantas flores silvestres, le obligan a quedarse en la ciudad en lugar de acompañar a Bradford a las excursiones por la zona.

---

<sup>566</sup> Hayes, *op.cit.*, p.55.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p.112.

<sup>568</sup> "I actually found was a civilized bed, and other homelike luxuries which Dr. Rudolph was good enough to place at my disposal. And oh the luxury of that bed after eight weeks in the narrow quarters of a ship's bunk, always damp, and black with coal-dust, and daily rendered worse by the unsuccessful attempts of an idiotic cabin-boy to put it to rights and keep it clean!" *Ibid.*

We remained a week at Upernavik, and during that time I never saw the *Panther*. I never was so glad not to see any thing in all my life before. I was quite willing to believe that the artists were painting and photographing icebergs without limit, and were getting into their camera every thing from a native to a mountain, but I did not want to see it.<sup>569</sup>

Como bien lo dice, fotografían desde un iceberg hasta una montaña pasando por los nativos. El tono con que se refiere a sus compañeros no deja duda que no comparte sus motivaciones estéticas. Es comprensible, Hayes ha vivido la crueldad de una expedición perdida a su suerte, la rigurosidad de los inviernos a bordo de un micromundo helado, la angustia de caminar durante meses encontrando a su paso un paisaje magnífico y monótono, el pago por esa dura prueba: la amputación. Es comprensible que dentro de las expectativas de la expedición, le parezca exagerada la fiebre de los artistas por conservarlo todo.

We returned to Godhavn on the 10<sup>th</sup> of September, and for a week thereafter travelled about the Island of Disco as we found opportunity and inclination. [...] The artists were constantly at work with camera and pencil.<sup>570</sup>

Pero estas excursiones no siempre eran anodinas. Efectivamente no paraba el equipo de Bradford de trabajar, de tomar fotografías y hacer bosquejos, sin embargo, no eran precisamente emplazamientos fáciles ni cómoda la situación. Por ejemplo, al retratar el glaciar y fiordo de Sermitsialik son testigos del desprendimiento de un muro de hielo dando así el nacimiento a un iceberg. Los fotógrafos estaban ahí, junto a Bradford. Hayes lo presencia desde la distancia:

The birth of an iceberg described in the preceding chapter better enable the reader to comprehend a much more fearful event which happened in the fiord of Sermitsialik. During the absence of the captain and myself from vessel the artist had not been idle. They had landed near the glacier, and with brush and camera had begun their work. The day was warm, the mercury rising to 68° in the shade, and the sun coming around to the south, blazed upon the cold, icy wall. [...] Small pieces were split off with explosive violence, and, falling to the sea, produced a fine effect as the spray and water spurted from the spot where they struck. It was like a fusillade of artillery. Now and then a mass of considerable size would break loose, producing an impression both upon the eye and ear that was very startling. [...]<sup>571</sup>

---

<sup>569</sup> *Ibid.*, p.319.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p.348.

<sup>571</sup> *Ibid.*, pp.179-181.

Hayes narra que fueron depositados en la orilla del fiordo los fotógrafos y el pintor con todo su equipo un día cálido y soleado – a 17 grados positivos – cuando de repente se desprendió gradualmente una pared de hielo siendo un todo espectáculo. Después de comer, los fotógrafos esperaban coger – Hayes utiliza curiosamente el verbo *to catch* - alguna instantánea del fenómeno hasta que sucede una desprendimiento mayor y la impresión de la magnificencia de la naturaleza los deja todos perturbados.

[...] After dinner the work was to be resumed. The photographers hastened ashore, hoping to catch an instantaneous view of some tumbling fragment, which if they could have done would certainly have exceeded in interest any other view they had secured. The question of moving our anchorage was deferred to the captain, who decided to go over the other side when the artist had been put ashore with their tools. [...] The boat had reached the shore for their purpose, and had shoved off for the ship, leaving the artists on the beach; and the order had been given by the captain to “up the anchor”, when loud reports were heard one after another in quick succession. [...] Then, without a moment’s warning there was a report louder than any we had yet heard. It was evident that some unusual event was about to happen, and a feeling of alarm was generally experienced. [...] Here the ice peculiarly picturesque, and we had never ceased to admire it, and sketch and photograph it. A perfect forest of Gothic spires, more or less symmetrical, gave it the appearance of a vast cathedral, fashioned by hands of man.

Las imágenes que presencian son absolutamente indescriptibles, el inconfundible efecto de vivir un momento que te deja la sensación de ser insignificante, por ello no pueden dejar de retratar, de conservar tan maravilloso fenómeno. En el libro puede observarse que efectivamente fue ampliamente estudiado y consignado por los expedicionarios. Bradford consigna este mismo momento junto a la serie de fotos que realizaron durante toda la jornada, iniciando con el primer acercamiento desde el *Panther*.

July 21. The head of the fiord was soon made out, being bounded, apparently, by a fleecy cloud. But as the distance decreased, the cloud developed itself into an icy barrier, the glacier of Sermitsialik, a spur of the great ‘Mer de Glace’, which covers the main part of Greenland. [...] By this computation it is more than twelve hundred geographical miles long; while its breadth and depth are entirely unknown.<sup>572</sup>

La aparente nube era en realidad un glaciar. Bradford no describe la situación de nerviosismo vivido con la caída del muro de hielo, ni los inconvenientes que se

---

<sup>572</sup> Bradford, “Preface”, *The Arctic Regions*, *op.cit.*, plancha 32.

presentaron en la realización de las fotografías. Se limita a hacer patente la magnitud del témpano y hacer comprensibles las imágenes al lector. Incluimos cuatro fotografías de la serie. La plancha nº 32 corresponde al primer desprendimiento que describió Hayes con sumo detalle. Los fotógrafos estaban en tierra cuando fueron sorprendidos por el fenómeno. La imagen es una abierta llamada al romanticismo, la imagen del hombre que solo observa la magnífica naturaleza. Su figura diminuta contrasta con la amplitud del paisaje. Su pose no es simplemente la acotación a la escala sino un manifiesto estético. Imposible no pensar en antecedentes como Caspar David Friedrich y sus figuras de espaldas admirando el mundo.

The Glacier as seen forcing itself down over the land and into the waters of the Fiord. The glacier seen at the left on the land is much finer rendered in the right upright view, no.40.<sup>573</sup>



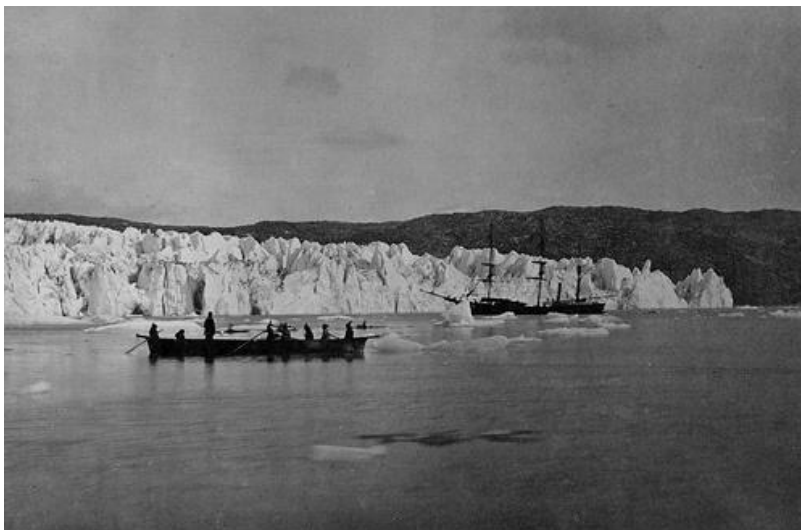
John. L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "The Glacier as seen forcing itself down over the land and into the waters of the Fiord. The Glacier seen at the left on the land is much finer rendered in the large upright view", placa 32, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión albuminada, 15 x 22 cm, Clark Art Institute Collection <http://www.clarkart.edu/exhibitions/bradford/popUp.cfm?imageID=27>, mayo, 2009.

La plancha 35 muestra las inspecciones posteriores al primer desprendimiento. El barco de vapor se encuentra relativamente cerca del glaciar haciendo mediciones de la profundidad del agua. En primer plano un barca siete tripulantes, la fotografía pudo haberse realizado desde la punta de tierra donde se ve la figura de la plancha 32.

---

<sup>573</sup> *Ibid.*

The Steamer taking soundings in front of the Glacier. Captain Bartlett finding the Water 500 feet deep, making a Solid Wall of Ice, to be seen if the Water was away, of between 775 and 800 feet high.<sup>574</sup>



John. L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "The Steamer taking soundings in front of the Glacier. Captain Bartlett finding the Water 500 feet deep, making a Solid Wall of Ice, to be seen if the Water was away, of between 775 and 800 feet high", placa 35, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión albuminada, 14.5 x 22 cm, Clark Art Institute Collection <http://www.flickr.com/photos/clarkvr/3022943346/in/set-72157608886024805/>, mayo, 2009.

La plancha 37 posiblemente fue tomada desde la cubierta del barco. Podemos observar la pared de hielo que se desprendió y la calma de las aguas.

An extended view of a Section of the front of the Glacier, showing the wall, or frost, which was discharged or broken off.<sup>575</sup>

---

<sup>574</sup> *Ibid.*, plancha 35.

<sup>575</sup> *Ibid.*, plancha 37.



John. L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "An extended view of a Section of the front of the Glacier, showing the wall, or frost, which was discharged or broken off", placa 37, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión aluminada, 28.5 x 39 cm, Clark Art Institute Collection <http://www.flickr.com/photos/clarkvr/3022112473/in/set-72157608886024805/>, mayo, 2009.

Bradford anota la altura y velocidad de la corriente. No aparece ninguna mención a la emoción de vivir los desprendimientos de las paredes de hielo, no se refiere al sonido ni a la imagen. Sus datos son descriptivos e intenta aportar objetividad a las imágenes fotográficas. Sus aportaciones contribuyen a hacer más certera la lectura de las fotografías puesto que las relaciones entre tamaño y distancias no son completamente deducibles de las imágenes de hielo, mar y cielo.

Front view of the Glacier near to the rocks over which it is moving. From the water's line to the top is from 275 to 300 feet high, and the current flows directly from the front of the Glacier, at the rate of about three miles the hour, through the arches and holes in the Glacier. The arches or caverns seen in icebergs are mostly formed previous the berg being broken off from the glacier.<sup>576</sup>

---

<sup>576</sup> *Ibid.*, plancha 38.





John L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "Front view of the Glacier near to the rocks over which it is moving. From the water's line to the top is from 275 to 300 feet high, and the current flows directly from the front of the Glacier, at the rate of about three miles the hour, through the arches and holes in the Glacier. The arches or caverns seen in icebergs are mostly formed previous the berg being broken off from the glacier", placa 38, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión aluminada, 28 x 38 cm, Clark Art Institute Collection <http://www.clarkart.edu/exhibitions/bradford/popUp.cfm?imageID=30>, mayo, 2009.

Los textos de Bradford intentan que el lector de las imágenes establezca las relaciones de peso y medida de estas grandes moles de hielo. La fotografía al no tener un elemento de escala no permite entender las dimensiones reales de lo retratado. La imagen podría perfectamente corresponder a cualquier fragmento de hielo de cualquier tamaño, tal como el concepto renacentista del microcosmos en la representación pictórica es similar la forma de una gran iceberg que de un montículo. A pesar de que el discurso fotográfico carecía por entonces de la duda perenne sobre la verosimilitud de cualquier lector actual, Bradford se ve en la necesidad de aclarar las características de lo que la imagen muestra. La relación entre imagen y texto es sobre todo reflexiva, la imagen muestra el paisaje es puramente referencial y sus relación con la realidad es inmediata, indicial. Mientras la letra muestra a la imagen, se constituye como un texto dependiente de la imagen que además intenta de manera tautológica volver a referirse a la imagen misma. Pero la forma sólo da señales de ambigüedad.



John L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "Side View of the front of the Glacier, about 200 feet above the water", placa 41, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión albuminada, 41, 22x 14 cm, Clark Art Institute Collection <http://www.flickr.com/photos/clarkvr/3038137709/in/set-72157608886024805/>, mayo, 2009.

El dramatismo de la experiencia lo representará Bradford en el óleo que a su regreso pintará. Los juegos de luces y sombras dotan el sentimiento sublime que buscaba en los confines del Ártico. La reelaboración visual del paso de la fotografía al óleo deja en evidencia la magnitud y desolación de los paisajes recorridos en su viaje. El volumen de las nubes que captan el reflejo de la luz que emana el glaciar da profundidad a un cielo que en la fotografía permanece monótono en gris. Es movimiento y fuerza. La luz viene de frente, del sur, y la bahía parece más cerrada por piedras e icebergs. La fotografía incluye a la figura de un testigo que sirve de escala y prueba del hombre en la amplitud del terreno coincidiendo con las imágenes más emblemáticas del romanticismo decimonónico. En el cuadro al óleo prefiere omitirlo y dejar como único personaje a la naturaleza.



John. L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "The Glacier as seen forcing itself down...", placa 32, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión aluminada, 15 x 22 cm. <http://www.flickr.com/photos/clarkvr/3022112397/in/set-72157608886024805/>, mayo 2009. William Bradford, View of Sermitsialik Glacier, óleo sobre tela, 45 x 76 cm, New Bedford Whaling Museum, New Bedford, Mass., <http://www.william-bradford-gallery.org/View-of-Sermitsialik-Glacier.html>, mayo, 2009.

Otros de los incidentes que Hayes recopila son algunas de las dificultades para hacer, el, en apariencia sencillo, ejercicio de tomar unas fotografías. Además de la inclemente temperatura, de lo inestable del terreno, se presentan acontecimientos que arruinan un día de trabajo. Uno de ellos es un ataque de mosquitos, los cuales no sólo molestan a los fotógrafos sino que terminan arruinando las placas y los bosquejos de Bradford.

They had their heads covered with mosquito nettings at first; but that did not appear to make any difference. The mosquitoes go through and under them, in one way or another and the nettings were torn off. Then they flitted them about their heads, and for instant cleared a breathing space, but as soon as the work was resume, back they came. [...] But the photographers had the worst of it; the "colonel" (who was first operator) especially, for he had to focus his instrument, which proceeding required time and care; and the agony of that interval of enforced quiet was most intense, if we might judge from the fierce pawing, and stamping and running to and fro that followed, all of which have been very amusing, had we not known by experience that it was very distressing and very painful. Then insects got into the instrument and ruined the plates, which was a still further aggravation. The "major", who was second operator, could do nothing satisfactorily in "developing", [...].<sup>577</sup>

En verano los mosquitos son muy comunes en el Ártico, las temperaturas hacen que la humedad sea un hábitat idóneo para estos insectos. Seguramente no fue la última vez que sufrieron estos inconvenientes. Es curioso que Hayes describa el momento como una agonía, entre el deber de terminar la tomar y la imposibilidad de lograrla.<sup>578</sup>

<sup>577</sup> Hayes, *op.cit.*, p.198.

<sup>578</sup> Robert G. David explica el porqué fue el ártico una de las regiones hasta la década de los setenta inexplorada por los fotógrafos e inclusive los numerosos inconvenientes de intentar trabajar con algún medio visual ahí. Todo ello no hace más incrementar el valor del proyecto de Bradford: "A number of geographical and climatic factors have also

Bradford no hace referencia a esta anécdota. Los diarios y comentarios de las fotografías del libro *The Arctic Regions* son todos referentes a las sensaciones vividas ante los monumentos naturales y descripciones de los paisajes. Fluctúa entre el discurso íntimo y emocional del diario y la descripción clara y denotativa de lo que las imágenes muestran. La toma fotográfica aparentemente no cobra mayor problema, los inconvenientes posiblemente no hayan sido relatados por la simple razón que no eran merecedores de consignarse en una edición de lujo. La mítica exploración tenía que resultar incólume, limpia de pequeñas eventualidades. Para Hayes, lo sorprendente continuaba siendo que la expedición tuviese un carácter lúdico y estético; cuando cruzaron el Círculo Polar Ártico el 31 de julio de 1869 seguía resultando inverosímil para él que un grupo de “excursionistas” estuviese pasando un verano ahí, donde tantos habían perdido la vida.

The steamship Panther crossed the arctic circle July 31, 1869, bound for the waters of upper Baffin Bay. She was not bound upon voyage of discovery, nor did she belong to the whaling fleet which for the past three centuries has annually visited the icy regions; nor was she in pursuit of the codfish, salmon, and halibut which abound in the Greenland seas and lakes; but she simply bore a party of excursionist, who had resolved to make a summer to the regions of the arctic cercle.<sup>579</sup>

Sin embargo, Hayes también se dejó llevar por el trabajo de los artistas, por las paradojas que envolvían la expedición. Fotografiar en plena medianoche con la intensa luz del Ártico era inclusive para él conmovedor,

It was late at night when we dropped our anchor, but the photographers had time to get out their camera and bath; and as the clock struck twelve they made a picture of it –the most noster house upon the globe, photographed by the light of the midnight sun! a feat well suited to the place and the romantic circumstances of our situation. We carried the picture off as a pleasant souvenir.<sup>580</sup>

Es de notar el término de “souvenir” respecto a la imagen obtenida en un momento definido por Hayes como romántico. Hacia 1869 el turismo ya protagoniza una tipo de

---

contributed to the distinctiveness of Arctic art. In summer the cold make sketching from nature or the taking of photographs a chilly prospect and the scourge of the mosquitos was a constant disincentive to outdoor scenes. In winter the perpetual darkness left little to paint except indoor scenes, and the low temperatures froze artist's water colour and made some oil paints viscious. In the circumstances the artist's own imagination was more likely to intervene in the creation of images than was the case elsewhere.” David, *The Arctic in the British Imagination*, *op.cit.*, p.30.

<sup>579</sup> Isaac Hayes, “Across the Arctic Cercle”, Harper's Weekly, 1871 en John Snyder, “The growing significance of polar tourism”, ed. John Snyder y Bernard Stonehouse en *Prospects for Polar Tourism*, CABl, 2007, p.17-18.

<sup>580</sup> Hayes, *op.cit.*, p.243.

viaje muy definido., el turista es perfectamente identificado dentro de la tipología de los viajeros, las postales comienzan a surgir en todas partes del globo. Todavía quedarán una década para que su masificación sea un hecho. Los medios de reproducción de la imagen fotográfica son todavía artesanales aunque la comercialización de imágenes tiene por segundo motivo preferido el viaje después del retrato.<sup>581</sup> Estos primeros días de agosto eran por demás exultantes. Las calidades cromáticas de las inacabables horas diurnas produjeron en Bradford una fiebre por pintar y bosquejar, son numerosos los pasajes en los que la calma y contemplación eran las actividades que cubrían el día. Todo parecía efectivamente irreal.

Tessuisak, August, 4. As the first watch, from 8 p.m. to 12, approached its termination, all hands were collected on deck to view –“The midnight Sun!” There was not a breath of wind; the sea was perfectly smooth, nor were any clouds in sight. Midnight –yet not a star in the sky! Everything wore an unreal aspect. It seemed the work of enchantment.<sup>582</sup>

Contemplación que se ve interrumpida por una espontánea cacería de osos polares. Los contrastes están en todo, desde la placidez del paisaje helado hasta la presencia de animales salvajes en territorio vacío. Bradford describe el momento en que detecta la presencia de los osos en el campamento:

August 6. The scene was so peculiar, and so possessed so many elements of novelty and beauty; the whole forming a combination such as one rarely sees, that I did not feel inclined to sleep, and long after my companions had retired, I reminded on deck alone sketching the midnight sun in its various phases. While completing a sketch, my attention was attracted by some objects moving on the ice between us and the land, which, as they drew nearer, proved to be a polar bear with two cubs [...] I reminder perfectly still, so as not to frighten them [...] that I might quietly observe them in their native state.<sup>583</sup>

Una serie de fotografía guarda el momento en que consiguen abatir seis osos – planchas 82, 83, 84-. La frenética cacería saca de la monotonía toda la tripulación. Inclusive el tiempo que tardó el fotógrafo en hacer la imagen de los animales en plena carrera era desesperante para los ansiosos cazadores. Seguramente fue un momento intenso, preparar la cámara, los cristales, puede ser que por la espontaneidad de la

---

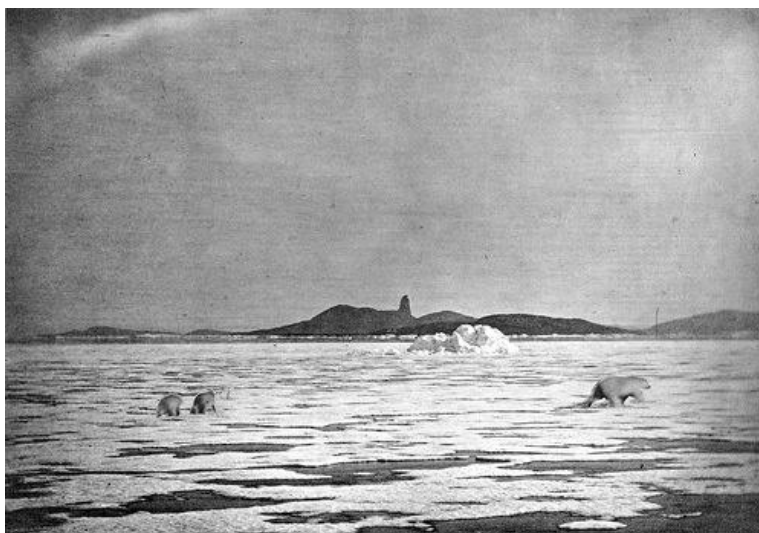
<sup>581</sup>El “*souvenir*”, recuerdo de un viaje tiene por característica la literal relación con el lugar que rememora, normalmente en el folclor, pero también es un objeto significativo para el viajero arbitrario y personal. Respecto a las tarjetas postales Ver capítulos 3. Paradojas de la representación fotográfica, nota 231, y, 4. La ciencia y la representación del cuerpo ajeno, 4.3 Ciencia y espectáculo.

<sup>582</sup> Bradford, *The Arctic Regions*, *op.cit.*, plancha 80.

<sup>583</sup> *Ibid.*, plancha 81.

escena Dunmore y Critcherson utilizaron alguno de los negativos ya emulsionados. No tenemos una descripción de la preparación de la placa, sólo de los momentos propios de la toma. Hayes lo recuerda así<sup>584</sup>:

At this moment the photographers came rushing on deck emanding the right of a "first shot". Quick as a flash the camera was down and focused, a slide with a little hole in it was dropped before the lens, and the family group of polar bears was taken at a distance of about two hundred yards. To accomplish this feat required the very first degree of enterprise and skill. The camera was stationed upon the top-gallant forecastle, and the impression was obtained while both ship and bears were in motion. The brightness of the light, of course, greatly favoured the success of this altogether novel experiment in the photographic art. The artist (Mr. John Dunmore, of Boston, and Mr. George Critchersen <sup>^sic</sup>, of Worcester) deserve the highest commendation for their successful accomplishment of so difficult feat.<sup>585</sup>



John L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "Nearer view of the Polar Bears", plancha 82, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión aluminada, 13.5 x 19.3 cm, Clark Art Institute Collection <http://www.flickr.com/photos/clarkvr/3022944422/in/set-72157608886024805/>, mayo, 2009.

Es posible imaginar el tiempo que llevó a los fotógrafos preparar la toma en plena cacería. Ubicar la cámara en un terreno medianamente estable, meter el chasis con las placas, enfocar, mirando la imagen invertida debajo de la tela negra y una vez que está hecha, la desbandada en pos sus presas. "I'm done with them, gentlemen." Hayes se refiere a Dunmore como "colonel" por su carácter directo y control absoluto de todo el dispositivo fotográfico.

---

<sup>584</sup> Hayes dedica un capítulo a la caza de los osos polares. Su relato es ágil y lleno de detalles, logra transmitir la excitación de toda la tripulación ante la lucha y el trofeo. Hayes, "Hunting by Steam", p.271, ss.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p.270.

As we approached we might have shot them very easily; but the photographers were crazy for a chance at them, and, seeing that there was no possibility of their escape, we sacrificed our impatience in the interest of art. The bears having swum a little while, crawled upon the ice. By this time we had wheeled round, and the photographers had a fine chance at them. The hunters were impatient, but they had not long to wait, for the delighted "colonel" soon thrust his head out of his photographie box and shouted, "I'm done with them, gentlemen." At this moment the bears took the water again.<sup>586</sup>

La composición de la fotografía que retrata a los cazadores con sus presas es sorprendente. El equilibrio de formas entre el humo que emana el ballenero y los hombres con sus presas es sumamente acertado. La distancia potencia la horizontalidad y por ende la sensación de espacio abierto y vacío. El grupo se encuentra inmóvil, sosteniendo sus armas y mirando a cámara, se alcanzan a ver dos figuras frente al barco y algunas en la proa. El trofeo.



John L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford , "Hunting by steam in Melville Bay, the party after a day's sport killing six Polar Bears within the twenty-four hours", plancha 83, 27.8 x 38.3 cm, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión aluminada, Clark Art Institute Collection <http://www.clarkart.edu/exhibitions/bradford/popUp.cfm?imageID=57>, mayo, 2009.

---

<sup>586</sup> *Ibid.*, pp.280-281.



John L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "After the hunt", plancha 84, 8.5 x 12.3 cm, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión aluminada, Clark Art Institute Collection <http://www.flickr.com/photos/clarkvr/3022113933/in/set-72157608886024805/>, mayo, 2009.

Pero pronto la expedición llegó al punto de retorno. Llegó el momento tan temido por Hayes y la tripulación, que por suerte y por la pericia del capitán Bartlett, no terminó en tragedia. A mediados de agosto quedaron atrapados en el hielo durante dos días a 75° de latitud. Fueron unos días de desasosiego pero al mismo tiempo de confirmación del espacio en que se encontraban y las circunstancias que les rodeaban. Habían estado los últimos días navegando peligrosamente entre icebergs, las corrientes y las dificultades para observar los obstáculos debajo de la superficie llenaban de nerviosismo a la expedición. Bradford resume la situación como una mezcla de belleza y violencia.

Icebergs. The scene was wild, strange, and magnificent; a summer's sun in the distance, shone out with the steady gleam of frosted silver. Not a breath of wind was stirring, and the deep blue of an Arctic sky was reflected in the water so strangely flecked with indescribably icy forms. None of the bergs were very large, but no two were alike, and as the "Panther" moved rapidly along between and amongst them, the scene could be compared to nothing but the quick-changing views of a kaleidoscope.<sup>587</sup>

Las placas de hielo hacían imposible la salida a pesar que el grosor no era todavía imposible de romper, el choque entre unas y otras lograba invadir de miedo a los tripulantes. De pronto cayeron en la cuenta que había llegado a la latitud en la que muchos habían naufragado. Las impresiones de Bradford que acompañan la plancha

---

<sup>587</sup> Bradford, *The Arctic Regions*, *op.cit.*, placa 92.



93, dejan entrever la angustia en la que de repente cayeron. Continuar la navegación era imposible, poco a poco se encontraron rodeados de hielo.

Here we were surrounded by the wildest Scene possible to conceive. The largest Icebergs and heavy Hummock Ice seemed as if they enticed us amongst them to destroy us. While fast to one of the Icebergs a large mass fell off only Two Hundred Feet from our Stern, causing such a commotion in the Water that our Vessel rubbed her sides against the Iceberg in a very dangerous manner. We cast off and steamed to what we though a more safe Berg, and experienced while there a heavy snowstorm.<sup>588</sup>



John L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "Here we were surrounded...", plancha 93, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión aluminada, 13.8 x 22.4 cm, Clark Art Institute Collection. <http://www.clarkart.edu/exhibitions/bradford/popUp.cfm?imageID=61>, mayo, 2009.

Se puede observar en la esquina inferior izquierda un fragmento de bote, en el otro extremo se aprecia una roca. La cámara estaba instalada en una roca o playa a una distancia considerable retrata los mástiles del buque rodeado de una multitud de icebergs y tómulos helados, apenas es visible. Se encuentran en la bahía de Melville.<sup>589</sup> Las imágenes del buque entre los hielos, inmerso en una nada vacía pero al tiempo envuelto en un silencioso enemigo que por sus pausados crujidos avisa de proximidad. Las fotografías cuando vieron la luz evidenciaron las imágenes de tantos y tanto buques que sufrieron estar atrapados en el hielo. La iconografía romántica de los peligros el Ártico cobraba vida y forma gracias a las fotografías de estos artistas. Al

<sup>588</sup> *Ibid.*, plancha 93.

<sup>589</sup> Karal Ann Marling se refiere a las fotografías de el buque atrapado: "Wheter Bradford actually made some of the stunning photos of his ship 'nipped' in the ice or not, he certainly organized and directed the work of the two professional photographers aboard. Science, hope, and danger met on the ice fields of Melville Bay." Marling, *Ice: Great moments in the History of Hard, Cold Water*, Minneapolis, Minnesota Historical Society, 2008, p.52.

llegar a la latitud 75° el agua se había convertido en una aparente ligera capa de hielo. Había nevado, una tormenta considerable y ahora se encontraban rodeados. De pronto el miedo se apoderó de todos ellos. No tenía alimentos suficientes para pasar un invierno de ocho meses, muchos menos estaban preparados psicológicamente para soportarlo. Esta era una expedición con la simple y sublime finalidad del arte. La situación en un principio se dominó con trabajo, ejercicio y con la inefable seguridad de que era una situación pasajera.<sup>590</sup> Muchas fotografías, algunas excursiones. Pronto salieron y echaron marcha atrás.



John L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "Between the Iceberg and Field Ice. The "Panther" firing up to escape being forced on to the Berg, as the Ice-Field was swinging towards the Berg which was grounded", placa 98, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión aluminada, 25.5 x 35.5 cm, Clark Art Institute Collection <http://www.flickr.com/photos/clarkvr/3022115119/in/set-72157608886024805/>, mayo, 2009.

#### 75<sup>th</sup> latitude –Nipped in the ice

August 17. Still we worked along slowly until the latitude of 75° was attained; here we came to final stop. The floe which barred our passage was smooth, level, and perfectly unbroken, except where great iceberg pierced up through it. The ice was from two and a half to three feet in thickness [...] there was no sign of a lead anywhere. By the course sailed we were more than a hundred miles from the place where the pack was first entered; much further, certainly, than any one had ever before venture for purposes of art, and quiet as far as it was safe to go unless prepared to winter in the ice, which we were not.<sup>591</sup>

<sup>590</sup> Sobre las actividades que llevaron a cabo durante los días en que permanecieron atrapados en el hielo, Hayes lo describe con entusiasmo en *Land of Desolation, op.cit.*, pp.284-293.

<sup>591</sup> Bradford, *The Arctic Regions, op.cit.*, plancha 103.



John L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "The Farthest point reached (August 17th). Here the steamer is surrounded by the heaviest of rafter and hummock ice. After being liberated we shaped our course back", placa 103, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión aluminada, 27,5 x 38,5 cm, Clark Art Institute Collection <http://www.clarkart.edu/exhibitions/bradford/popUp.cfm?imageID=71>, mayo, 2009.



William Bradford. "The Steamer "Panther", among the field ice and icebergs in Melville Bay in August", 1869, página de cuaderno de apuntes, lápiz sobre papel, 5 9/16 x 8 5/8 inches, Mystic Seaport, Mystic, Connecticut. <http://www.william-bradford-gallery.org/Arctic-Anchorage.html>, mayo, 2009.

El Dr. Hayes coincide con Bradford en que ya ha sido más que suficiente. El divertimento empieza a ser preocupante. Los acontecimientos hacen evidente el regreso. Nadie lo duda. Las expectativas están más que colmadas.

A consultation revealed the fact that no one cared particularly to go any farther. A meridian altitude fixed our position at latitude 75°, near the Sabine Islands – farther in the direction of Noth Pole, certainly, than any pleasure-seekers had ever gone before in that quarter. We were at least a hundred miles within the

“pack”, and every one was abundantly satisfied with his performances, whether they had been sporting, artistic, scientific, or what not.<sup>592</sup>

Afortunadamente *Panther* era un buque fuerte y resistente, sino habrían tenido que quedarse ahí todo el invierno. La alegría fue grande, Hayes lo describe así:

Our good ship seemed to have a realizing sense of her situation, and to enjoy as much as we the prospect which had so suddenly overtaken us together of wintering in the dreaded “pack”. Welch, the fireman, declared that the *Panther* was a ship “as knowed a thing or two”.<sup>593</sup>

Había terminado la aventura de unos hombres que habían osado acercarse a las blancas tierras del norte donde la naturaleza era todos menos acogedora. La expedición en pos de arte había logrado atrapar la magnificencia perturbadora del paisaje. La luz, el contraste, la magnitud del entorno los llevó a representar con gran éxito William Bradford. Su obra se constituyó en la prueba de la mirada del viajero que ha ido a los confines del mundo y ha vuelto para contarlo. Sus cuadros son la historia oral que es relatada ante todo el sorprendido auditorio. Su pintura tiene la fuerza del color, el dramatismo, que, en comparación con la fotografía, se acerca más al espectáculo. La monocromía de la fotografía transmite el vacío. Viene a redundar en el discurso de tantos y tantos viajeros que lo contaron sus visiones pero no pudieron mostrarlo sin interpretaciones o matices. La imagen fotográfica de la singular exploración del verano de 1869 dio visibilidad a un espacio prácticamente vetado. Las expectativas se cumplían.

---

<sup>592</sup> Hayes, *op.cit.*, p.286

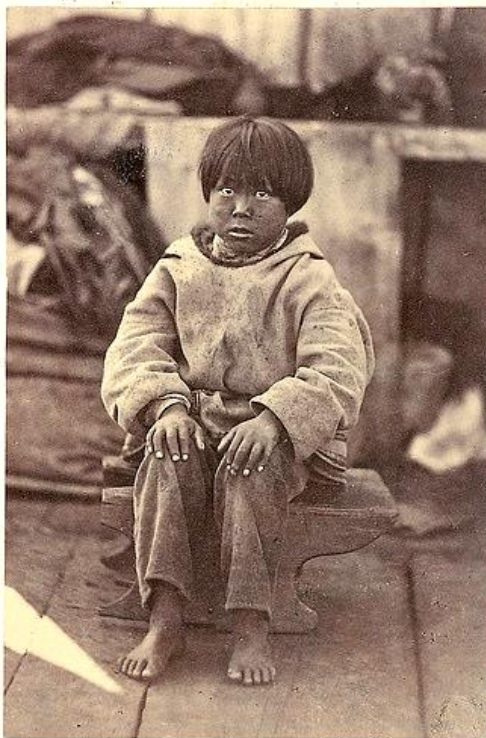
<sup>593</sup> *Ibid.*, p.297. Isaac I. Hayes escribió algunos libros más y varios artículos en revistas. Sobre el verano de 1869 tenemos los artículos “The old Norse colonies in Greenland”, *Harper’s Magazine*, diciembre 1871; “A visit to a Greenland Glacier”, *Harper’s Magazine*, enero 1872. Diez años después, en 1881, su obituario apareció en el *New York Times* dándole todos los honores que como investigador del Ártico mereció.



William Bradford, Steamer "Panther" among the Icebergs in Melville Bay, óleo sobre tela, 20x30 pulgadas, 1874, colección de Maurice Tempelsman <http://www.clarkart.edu/exhibitions/bradford/popUp.cfm?imageID=33>, mayo, 2009.

### 7.3 El viaje en tierra

En vista del gran éxito de la expedición y sobre todo de haber traído consigo las imágenes fotográficas del itinerario, Bradford se dedicó a dar conferencias y pintar. Las lecturas o conferencias fueron numerosas en Estados Unidos e Inglaterra y en ellas no sólo destacaba la experiencia vivida sino aspectos científicos de la misma. A pesar de ser pintor y comerciante, Bradford consignó numerosos datos sobre los pueblos de Groenlandia, desde su aspecto físico, lengua y costumbres, pero sin ningún atisbo de metodología científica. Gracias a su experiencia y capacidad de deducción logró sacar durante años provecho a su viaje. Las fotografías de los habitantes de las heladas tierras del Polo Norte, como la del niño que mira entre curioso y atemorizado la cámara, no fueron la constante en su proyecto. Como indica el pie de fotografía, el niño desvió la mirada sospechando que podría ocurrirle algo al encontrarse tan quieto delante de esa caja de madera detrás de la que se escondía un hombre debajo de una tela negra.



John L. Dunmore, George Critcherson, William Bradford, "Esquimaux wide awake. He kept his eye on the Camera while being photographed, expecting it would go off or hurt him in some way", plancha 120, colodión húmedo sobre placa de vidrio, impresión albuminada, 11 x 7 cm, Clark Art Institute Collection <http://www.clarkart.edu/exhibitions/bradford/popUp.cfm?imageID=45>, mayo, 2009.

La superioridad tecnológica europea sobre los pueblos nativos se ejerce no sólo desde la dominación social sino también desde la dominación representacional. La imposición de la cámara y la instrumentalización del individuo y su imagen son evidentes en el ejercicio de la fotografía. Este medio resulta en el siglo XIX más intimidatorio mientras más primitiva era tecnología, mientras más grande era la cámara aunada a un cuarto oscuro próximo más impresionante y enigmático resultaba. Si bien, Dunmore y Critcherson utilizaron tanto colodión seco como húmedo, no dejaba de ser impactante la parafernalia del aparato, a pesar de que no siempre tenían que cargar con un cuarto oscuro a cuestas como fue el caso de numerosos fotógrafos viajeros. Por los testimonios que se han recabado en las excursiones llevaban los fotógrafos los implementos necesarios para la preparación de la placa y revelado seguramente en una tienda de campaña pero el cuarto oscuro se encontraba en el barco, nunca demasiado alejado del lugar en que se encontrasen. John. L. Dunmore y George Critcherson<sup>594</sup> no fueron los primeros en fotografiar el Ártico, antes las calotipias de William Domville de 1852 y los colodiones húmedos de E. A. Inglefield en 1854

---

<sup>594</sup> Otros fotógrafos que posteriormente retrataron el Ártico fueron W. J. A. Grant en la expedición *Pandora* de Sir Allen Young en 1875-1876; Thomas Mitchell en 1875-1876; Benjamín Leigh Smith en la British Exploring Expedition de 1880; David, *op.cit.*, p.32-33.

obtuvieron imágenes de esos territorios, ambos en misiones de búsqueda de sir John Franklin y ambos ingleses. De aquellos primeros calotipos tomados desde el *Resolute* en las costas de Groenlandia sólo se conservan tres y su difusión ya entonces fue muy restringida. La técnica no las hacía especialmente atractivas sin embargo sorprende el grado de conservación después de un viaje de este tipo -fueron casi tres años de aventura por ende dos largos inviernos-. Se alcanza a observar la preparación del papel y en el cielo los brochazos de la aplicación de la emulsión fotosensible y la poca definición del iceberg en movimiento. Sugerente es también el retrato hecho al teniente de expedición, el paisaje en que se encuentra enmarcado es resaltado por lo velados de la imagen. Su rostro niega la su vista a la cámara, se sujeta las mano y cruza los pies para evitar cualquier movimiento, la aparente informalidad de su pose deja en evidencia del vacío del paisaje.<sup>595</sup>



Dr. William Domville, Ships of the Belcher expedition at anchor in Greenland, probably Disko Bay, calotipo, mayo-junio 1852, National Maritime Museum Collection F6907-002, <http://www.flickr.com/photos/nationalmaritimemuseum/3027822614/in/photostream/>. Dr. William Domville, Lieutenant of the Belcher expedition, calotipo, mayo-junio 1852, National Maritime Museum Collection F6906-002, <http://www.flickr.com/photos/nationalmaritimemuseum/3026988351/>, mayo, 2009.

En el caso de las fotografías del Capitán Edward Augustus Inglefield sus fotografías son colodiones húmedos sobre placa de vidrio por lo que era imprescindible un cuarto oscuro cerca del lugar de la toma y de la preparación *in situ* de la placa. Inglefield hizo sus colodiones en 1854 por lo que sólo había pasado tres años desde que la técnica

<sup>595</sup> Se conservan tres calotipias en el National Maritime Museum de Londres. La expedición de sir Edward Belcher en la que participó el Dr. William Domville está reseñada por G. F. McDougall en *The Eventful Voyage of H.M. Discovery ship "Resolute" to the Arctic regions in search of Sir John Franklin and the missing crews of H.M. discovery ships "Erebus" and "Terror", 1852, 1853, 1854*, London, Longman, Brown, Green, Longmans & Roberts, 1857. Hay una parte en la que se narra que inclusive inauguraron *The Theatre Royal* en las Islas Melville y en la que nuestro médico y fotógrafo leyó un prólogo a la obra *Charles the Second*, que incia así: "This now some two and thirty years ago, / This region of eternal ice and snow! [...]" Un breve resumen de la expedición en Williams James Mills, *Exploring polar Frontiers*, *op.cit.*, pp.340-341.

empezó a utilizarse. Sus fotografías son básicamente retratos de los Inuit y de los occidentales que habitaban las costas de Groenlandia. Es posible que los retratos se hayan efectuado en un mismo momento por los exteriores que se aprecian en toda la serie, quizás las inmediaciones del puerto.<sup>596</sup> A pesar que la gran mayoría de las placas de Inglefield son retratos, ninguno se relaciona con la estética científica propia de los proyectos etnográficos contemporáneos, su fin no es tanto analizar la raza sino solamente consignarla desde una perspectiva de representación familiar al occidental.



Captain Edward Augustus Inglefield, Inuit Group in Holsteinsborg, colodión húmedo sobre placa de vidrio, 16 x 21 cm, 1854, National Maritime Museum Collection G4268, <http://www.nmm.ac.uk/collections/explore/object.cfm?ID=G4268>, mayo, 2009.

Igualmente lo hicieron Bradford, Dunmore y Critcherson. La intención es poseer la imagen y no contribuir a la ciencia, evidentemente no era su intención porque no era su campo de acción, a pesar de que años después el aprovechamiento del pintor de la experiencia en el Ártico derivara hacia el conocimiento del pueblo Inuit. Así mismo, en las expediciones posteriores que contaron con un fotógrafo, como es el caso de colodiones secos sobre placa de vidrio de George White de *The British Arctic Expedition 1875-1876*, no era la etnografía el motivo principal de los proyectos. La gran mayoría de las imágenes fotográficas de los polos en el siglo XIX fueron dedicadas al paisaje. La posesión del mítico enemigo conservado en hipnótica monocromía. También al redundante paisaje y el yo-estoy-aquí. Esto es, las

---

<sup>596</sup> Se conservan nueve negativos en el National Maritime Museum de Londres. Sobre los problemas de estas primeras aventuras fotográficas; ver David, *op.cit.*, p.31



fotografías de la nave en el paisaje.<sup>597</sup> Las fotografías de ese viaje captan la desolación y magnitud de los grandes espacios, el contraste e indefinición de los contornos aumentan la sensación de austeridad y abandono. Confirman la fatalidad de esas tierras. Retratan el frío y blanco destino de las expediciones suicidas que buscaban el Paso del Norte. Las fotografías además sirvieron a Bradford para la reconstrucción de las vistas polares durante años, como expresó alguna vez tiempo después, acertó en llevar consigo a profesionales de la fotografía, a la usanza de expediciones científicas que llevaban consigo dibujantes expertos, la fotografía en aventuras de este tipo era imprescindible.

Why, my photographs have saved me eight or ten voyages to the Arctic regions, and now I gather my inspirations from photographic subjects.<sup>598</sup>

Efectivamente, ese viaje con el material fotográfico obtenido le ahorraría muchos desplazamientos. Al dedicarse a Bradford a la pintura y a la difusión de sus experiencias en “las tierras del sol de medianoche” preparaba con sumo cuidado todos los eventos en que participaba. Sus exposiciones y conferencias eran eventos que reunían a las clases altas de la sociedad estadounidense y británica. Sus lecturas solían estar acompañadas de música, canciones y hasta proyecciones de linternas mágicas.<sup>599</sup>

No era un caso aislado, lo común en las presentaciones dedicadas a un público amplio era amenizarlas con materiales auxiliares y sorprendentes, eran veladas que podrían durar horas en museos, instituciones y academias. Bradford las llamaba *Illustrated Lectures* y muy pronto llamaron la atención del público y prensa.<sup>600</sup> Después de la publicación de *The Arctic Regions* fue elegido miembro de la National Academy of

---

<sup>597</sup> Robert G. David nombra los motivos visuales recurrentes en las expediciones decimonónicas: “However, anthropometric photography was not part of the agenda of Arctic photographers. [...] Visual representations of the Arctic during much of the nineteenth century were dominated by seascapes, icescapes and expedition activity, and a limited range of landscapes atmospheric phenomena, Arctic fauna an encounter images with Inuit communities.” David, *op.cit.*, pp.35-36.

<sup>598</sup> *Philadelphia Photographer*, 21 Jan. 1884, p.8 citado en Levere, *op.cit.*, p.261. Levere menciona: “The photographs taken as they steamed north along the Greenland coast were crisp, of strong contrast, but lacked a sense of space or atmosphere”.

<sup>599</sup> Recientemente ha salido en subasta un lote que contiene la caja original con varios negativos sobre vidrio para proyectar mediante la linterna mágica. Por lo visto, los negativos provienen de las impresiones albuminadas para adaptarlas a las medidas del dispositivo de proyección. William Bradford, J. Dunmore y G. Critcherson, Londres, c1873, 24 planchas colodión húmedo sobre placa de vidrio, 7,62 x 10,16 cm, dentro de caja de madera original, BaumanRareBooks Lote nº72654, \$5500. <http://www.baumanrarebooks.com/rare-books/bradford-william/glass-negatives-from-bradford-s-arctic-regions/72654.aspx>, mayo, 2009. Aunque la casa de subastas sitúa el origen de la caja en Londres, sabemos que todos los procesos fotográficos de *The Arctic Regions* se realizaron en Boston.

<sup>600</sup> “Lectures were often made more appealing through their use of increasing sophisticated visual aids which took advantage of the new technology. In 1871 and 1872 some of the earliest photographs of the Arctic, taken by the American William Bradford illustrated lectures given at the Royal Institution and elsewhere in London. The novelty of such projected images ensured that these illustrated lectures attracted press notices.” David, *op.cit.*, p.72.

Design en 1874, dictó conferencias primero en Londres ante público selecto y reducido en la Royal Institution y el Royal Geographical Society of London auspiciado por sus coleccionistas y por la propia reina Victoria. En Estados Unidos realizó giras que lo llevaron a las universidades y academias más destacadas como el Lowell Institute of Boston, Brooklyn Institute, Peabody Institute de Baltimore.<sup>601</sup> Después de pasar siete años en San Francisco se estableció en Nueva York donde se relacionó con la American Geographical Society, institución que tenía grandes intereses en la investigación de la zona ártica. Las interdisciplinarias conferencias de Bradford fueron significativos acontecimientos sociales. Generalmente las conferencias se concebían como ciclos en los que desarrollaba varios temas alrededor de su viaje de 1869. Por ejemplo, en Nueva York, en la American Geographical Society abrió en 1885 un ciclo con el título “The Bradford Recital son the Wonders of the Polar Word”. Tanto la iconografía como la personalidad del artista eran imprescindibles en estas formas de representación. Bradford tenía fuerza en su alocución, aunado a las imágenes y la música es posible imaginar que conquistaba al más escéptico. Cuando en la primera conferencia se refiere a una tormenta de nieve, lo hace así:

There is no phenomenon of Arctic navigation more sublime in iots fury on the edge of the ice-pack. The water breaking with terrific weight and power, wave after wave, is hurled against the pack, which it breaks, anf tears, and rips up, throwing huge blocks upon the stubbornly resisting surface. It is a tremendous war of the elements, never to be forgotten.<sup>602</sup>

La primera conferencia fue todo un éxito, bajo el título “Life and Scenery in the Far North”, fue reseñada al día siguiente por el *New York Times* el 14 de noviembre de 1885<sup>603</sup>, doce años después de la edición de *The Arctic Regions*.

---

<sup>601</sup> Anne-Marie Amy Kilkenny, “Life and Scenery in the Far North’: William Bradford’s 1885 Lecture to the American Geographical Society”, *American Art Journal*, Vol. 26, No. 1/2 (1994), p.106. <http://www.jstor.org/stable/1594595>, mayo, 2009.

<sup>602</sup> Bradford, “Life and Scenery in the Far North”, p.122 citado en Kilkenny, “Life and Scenery in the Far North”: William Bradford’s 1885 Lecture to the American Geographical Society, *op.cit.*, p.107.

<sup>603</sup> Anónimo, “Life in the Arctic Region. William Bradford’s Illustrated Recital of his Experience”, *New York Times*, November 14, 1885, Wednesday, p.5.

## LIFE IN THE ARCTIC REGION.

### WILLIAM BRADFORD'S ILLUSTRATED RECITAL OF HIS EXPERIENCE.

Under the auspices of the American Geographical Society Mr. William Bradford delivered a lecture at Chickering Hall last night on "Life and Scenery in the Far North." Mr. Bradford was escorted to the stage by Chief-Justice Charles P. Daly and Gen. E. L. Viele, and presented formally in well chosen words by the first named gentleman to the large audience. Mr. Bradford's recital was made additionally interesting by stereopticon views illustrative of the country and the people he saw while in the Land of the Midnight Sun. These stereopticon views were produced from photographs taken under the direction of Mr. Bradford when he made his famous trip to the polar seas on the Panther in company with Dr. I. Isaac Hayes.

The recital last evening, which was semi-descriptive in its nature, was delivered in a pleasant style and well received, being sketchy and sparkling with good points about the habits, dispositions, religion, and government of the Esquimaux and Greenlanders. He also dealt with the geography, geology, and general features of their country and its climate, while the views of the stereopticon reflected all the noteworthy objects of the region referred to, from a polar bear and a charming Esquimau maiden to the home and family of the rulers of that nation. Seas of ice, persons and places of historic interest were shown with fine effect. To add to the pleasing effects of the entertainment Miss Ruby Sinclair, from behind the scenes, to an organ accompaniment, sang Esquimau or old Norse songs and hymns in the native language of the people. The smoothness of the language and mournful beauty of the music lent a novel and interesting effect to the recital, which on the whole was equivalent to a connected story, the author, as he says in his lecture, having possessed himself of a photograph of every attractive scene or phenomenon in his path through the ice. Mr. Bradford was heartily congratulated at the conclusion of his entertainment, many persons waiting to shake hands with him. His second lecture on the same general subject will be delivered at Chickering Hall next Monday night and the proceeds given to the fund devoted to the building of a monument for the late Commander De Long. The Bradford lectures will comprise a total of four.

Fragmento de reseña de una de las conferencias de Bradford, "Life and Scenery in the Far North", presentada ante la American Geographical Society de Nueva York, "Life in the Arctic Region", New York Times, 14 noviembre, 1885, <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9E0DE3D71F3BE532A25757C1A9679D94649FD7CF&sc=1&sq=life+in+the+arctic+bradford&st=p>, mayo, 2009.

Así, la conferencia fue efectivamente y efectivamente un "recital ilustrado", ya que, a la par de mostrar las fotografías las hacía acompañar desde detrás del escenario de canciones esquimales tradicionales cantadas por la señorita Ruby Sinclair al órgano.

No es de extrañar que el testimonio de Bradford fuese sumamente apreciado ya que se fundamenta en dos elementos importantes: la fuerza testimonial del sobreviviente y el carácter analógico de la fotografía. La veracidad del testimonio y su representación fotográfica dotan al discurso de Bradford de una solvencia en el contexto del imaginario –real o hipotético- de las aventuras trágicas que hasta entonces constituían las exploraciones en el Ártico. Su experiencia se enmarca en la gran curiosidad ante las arriesgadas expediciones al Polo Norte que buscaban la ruta que une Europa con América durante el siglo XIX.



William Bradford, J. Dunmore y G. Critcherson, Londres, c1873, 24 planchas colodión húmedo sobre placa de vidrio, 7,62 x 10,16 cm, dentro de caja de madera original, BaumanRareBooks, New York, <http://www.baumanrarebooks.com/rare-books/bradford-william/glass-negatives-from-bradford-s-arctic-regions/72654.aspx>, mayo, 2009.

*The Arctic Regions* sorprende por encontrarse en medio de una narrativa de viaje en que se hacía especial hincapié en los descubrimientos geográficos y científicos, la aparición de un artista que emprende un viaje hacia un territorio agreste y peligroso dota del aura de heroicidad y esteticismo de la catástrofe, conceptos estéticos ampliamente valorados en el siglo XIX. Las expectativas del público ávido de experiencias narradas en primera persona inmersas en la temática del progreso científico se ven recompensadas en una experiencia consignada visualmente. No sólo es valorado el inmenso esfuerzo de impresión de un proyecto de tal envergadura sino también la finalidad de la experiencia misma. Un artista se ve legitimado desde la selecta audiencia especializada sino que su proeza le encumbra como un gran romántico. La representación del territorio helado será compatible con la idea de que de ese espacio se posee, si bien la fotografía juega el doble papel de desmitificar y

edificar un mito, doble papel entre la imposibilidad de conferir color y volúmenes a la experiencia. Bradford juega ambos papeles, su pintura y su fotografía complementa el imaginario de la desolación y la pureza.



William Bradford left Boston on June 13, 1869, for St. John's, Newfoundland, where he boarded the Panther, a 325-ton converted sealing ship. Between July 3 and October 3, the Panther covered over five thousand nautical miles, steaming one hundred miles into the ice floes of Melville Bay before impenetrable pack ice forced the crew to turn back. <http://www.flickr.com/photos/clarkvr/3022945816/in/set-72157608886024805/>, mayo, 2009

## 8. Arthur Rimbaud. Retrato, rememoración y confesión

---

Je ne marche point sur les traces des Chardin, des Tavernier, des Chandler, des Mungo Park, des Humboldt: je n'ai point la prétention d'avoir connu des peuples chez lesquels je n'ai fait que passer.  
**François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*<sup>604</sup>**

El acercamiento a la escritura y la fotografía como memoria de impronta, de rememoración contra el olvido en la experiencia del viaje, conduce en el presente estudio a la materialización en un viajero, sus escritos y fotografías para delimitar y mostrar las relaciones entre un discurso y otro. Arthur Rimbaud durante sus estancia en Abisinia en el año de 1883 se autorretrató y envió tres fotografías a su familia junto a una carta. Un solo sobre dos tipos de documentos de la experiencia del viaje. El corpus de la carta y los autorretratos conforman un solo documento de distinta naturaleza del que se propondrá interpretar el cómo se representa la experiencia del viaje y el acto de *dejarse ver* a través de la imagen y de la letra. La lectura y exegesis de estos documentos requieren ir un poco más allá. Mejor dicho, un poco más atrás. Además de los autorretratos constan dos retratos de su etapa en París, estos contribuyen a definir por oposición la intencionalidad y trascendencia de la autorrepresentación en quien se somete al escrutinio de la cámara. Las pulsiones que derivan de la intencionalidad y expectativa de cada registro son visibles gracias a que se posee un corpus reducido. Los dos retratos realizados en París durante su viaje iniciático y los tres autorretratos efectuados durante su exilio voluntario en Abisinia son apenas cinco retratos en una vida y todos relativamente documentados. Nos centraremos también en la relación de Rimbaud con el dispositivo fotográfico, la pequeña historia emocional de la obtención de su cámara, y en la dualidad - nuevamente – de la distancia entre realidad y el deseo. La práctica fotográfica de Rimbaud la entendemos aquí como el fin de un tiempo, de una carrera en que la luz tiene que ser atrapada así como de la magia de la imagen que logra la trascendencia mediante la química, en que la naturaleza se retrata a sí misma. Rimbaud hace sus

---

<sup>604</sup> François-René de Chateaubriand, "Preface", *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, vol.I, Paris, Le Normant, 1811, s.p.

fotografías durante los años en que se consume el tiempo del colodión y el gelatinobromuro de plata inaugura una segunda gran era de la fotografía analógica. Las cámaras, el procedimiento, los segundos de exposición dejarán de ser lo que eran para dar paso a la fotografía que se conoció en el siglo XX. Por ello es el capítulo con que cerramos este recorrido sincopado. No será la técnica lo único a destacar de su práctica fotográfica sino también su relación con la experiencia fotográfica en el sentido de la expectativa y su resolución, así como el hecho significativo de ser retratado y retratarse. Porque las fotografías que se destacarán son autorretratos que no terminan en el simple acto de llevarlos a cabo, más bien la toma es parte de un proceso de intencionalidad y discurso. Conforman así un corpus de memoria material que tiene que ser leída atendiendo los indicios que se abren ante su presencia. La acción de dar el testimonio de una experiencia mediante la letra y la imagen fotográfica se constituye como una forma de definición del sujeto, mientras que para el receptor esa acción de representación se erige como el objeto de la rememoración. *Anamnesis*. La manera de invocar al ausente mediante su rastro. Ambas, la fotografía y la correspondencia conforman una sola fuente a pesar de ser producidas en distintos momentos y en procesos representacionales diferentes, puesto que las tomas fotográficas fueron enviadas junto a una carta específica, la del 6 de mayo de 1883. Un solo sobre, un solo objeto. Será esta una forma de entender la importancia de lo visual y lo escrito en el viaje, de aproximarse a la complejidad de lo que se dice y se calla, de lo que se quiere que sea evidente y lo que resulta oculto en la representación. Para la correspondencia de Rimbaud se ha utilizado la edición de Pierre Brunel, si bien se han consultado también las ediciones de Antoine Adam y Louis Forestier.<sup>605</sup> El caso de la correspondencia de Rimbaud es particular. La primera publicación de la correspondencia con su familia, *Lettres de J.-A. Rimbaud. Égypte, Arabie, Éthiopie* (1899), fue censurada y modificada por el editor, Paterne Berrichon, esposo de Isabelle Rimbaud, hermana del poeta.<sup>606</sup> De manera que, desde que en 1929 fueron denunciados por Marcel Coulon<sup>607</sup> los cambios y supresiones intencionales en 40 de

<sup>605</sup> *Œuvres complètes. Poésie, prose et correspondance*. Introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel, col. Classiques Modernes, Le livre de Poche, 1999; *Œuvres complètes*. Édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972; *Œuvres complètes. Correspondance*. Édition présentée et établie par Louis Forestier, col. Bouquins, Robert Laffont, 1992.

<sup>606</sup> Las polémicas suscitadas a partir de las omisiones y cortes de Berrichon han sido ricas, ya que se mezcla la configuración del mito que la familia del poeta proyectaba ante su fama licenciosa de maldito contrastada en el mito de hombre respetable, comerciante exitoso y católico convertido antes de la muerte. Berrichon, alias de Pierre Dufour, efectuó pequeñas omisiones, detalles casi imperceptibles pero muy significativos.

<sup>607</sup> Marcel Coulon comienza en 1913 a denunciar la censura y falsificación por parte de la pareja Isabelle/Paterne en sus artículos "Le problème de Rimbaud. Son exposé", "Le problème de Rimbaud. Sa discussion", "Le problème de Rimbaud. Sa solution", todos publicados por Mercure de France, 1913, 1914, 1918. Finalmente en "La vie de Rimbaud et son Œuvre" cierra el ciclo sobre la fidelidad de los manuscritos y su ediciones posteriores, también en Mercure de France, 1929. Un año después, 1930, Marguerite Yerta-Méléra aportará la tesis de que los cambios introducidos por

46 cartas, se ha hecho en posteriores ediciones cotejos minuciosos con los originales, pero por desgracia estos se encuentran diseminados en distintos fondos e inclusive perdidos. La edición de Brunel es una de las más recientes y en ella se encuentran algunos originales hallados todavía en 1996, por lo tanto no hay una edición definitiva de su obra y correspondencia. Las fotografías fueron publicadas por primera vez por Enid Starkie en su libro *Arthur Rimbaud in Abyssinia*, Oxford Clarendon Press, 1937, erróneamente datadas en 1884.<sup>608</sup> Posteriormente han aparecido en diversas ediciones y catálogos que abordan la obra de Rimbaud.<sup>609</sup> El fondo iconográfico de Arthur Rimbaud en la biblioteca de Charleville-Mézières conserva dos fotografías mientras otra se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia.<sup>610</sup>

La correspondencia y los retratos de Arthur Rimbaud no son tomados aquí como obras artísticas sino atendiendo su intencionalidad de producción se abordan como documentos que consignan un momento determinado de su viaje. No es interés ahora hacer una revisión biográfica mediante su correspondencia, ni mucho menos participar de las intensas polémicas sobre el abandono o no de la poesía mientras estuvo en África, tan solo intentaremos situar las circunstancias de su experiencia fotográfica. Los autorretratos y las cartas son testimonios de la memoria privada, de la memoria interpersonal que fluye con el fin de construir una imagen del otro lejano. Además son formas de representar la experiencia radical del viaje que se constituyen para elaborar un nexo físico con el origen y el discurso de lo vivido. En este sentido, uno y otro – carta y fotografía- encajan y desencajan, dicen y callan, de modo que para dejar ver esos hilos relacionales entre ambos discursos se recurrirá a algunas cartas previas e informaciones biográficas específicas del período inmediato al material estudiado. De esta manera se intentará subrayar el carácter mnemotécnico, testimonial y posiblemente análogo del texto y la imagen como memoria física, como representaciones que conforman la memoria y nuestra percepción del mundo.

---

Berrichon respondían a que insertó informaciones provenientes de la correspondencia de Isabelle, a la que escribía Rimbaud a la vez que a su familia y en las que supuestamente decía más que en las otras. Yerta-Méléra aseguraba que al escribir su artículo ("Nouveaux documents sur Rimbaud", Paris, Mercure de France, abril, 1930) tenía frente sus ojos los manuscritos dirigidos a Isabelle, actualmente desconocidos ya que según Isabelle ella misma los destruyó; en Antoine Adam, *op.cit.*, p.1066. Méléra también escribió el prefacio a *Reliques* (1921) dando testimonio de sus encuentros con Isabelle Rimbaud y retratándola como una mujer excelsa casi mística, alma gemela de su hermano Arthur. Actualmente siguen las incógnitas sobre las supuestas cartas a Isabelle, sólo se conservan las del último año de Rimbaud en Marsella.

<sup>608</sup> Pierre Brunel, *op.cit.*, p.602. Enid Starkie, *Arthur Rimbaud in Abyssinia*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1937, traducido al francés como *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Payot, 1938.

<sup>609</sup> Arthur Rimbaud/Enzo Cucchi. *Caravanes de relats*, H Associació per a les Arts Contemporànies y Eumo Editorial, Vic, 1995.

<sup>610</sup> Arthur Rimbaud, "...sur une terrasse de la maison...", autorretrato, negativo sobre vidrio, impresión sobre papel, 1883, Bibliothèque Charleville-Mézières; Arthur Rimbaud, "... l'autre, debout dans un jardin de café ...", autorretrato, negativo sobre vidrio, impresión sobre papel, 1883, Bibliothèque Mézières; Arthur Rimbaud, "... l'autre, debout dans un jardin de café ...", autorretrato, negativo sobre vidrio, impresión sobre papel, 15x10 cm, 1883, Bibliothèque National de France, RC-A-40883, reserve NE-81-FOL.



## 8.1 Icono. El poeta y su retrato

La relación de Rimbaud con la fotografía puede entenderse a partir del objeto mismo, es decir, la imagen fotográfica. Desde los retratos que le fueron hechos y las fotografías que él realizó, la relación es directamente con el hecho fotográfico. Estuvo delante y detrás de la cámara en etapas muy diferentes de su vida, pero de Rimbaud no se tiene conocimiento de ninguna reflexión metafotográfica. Los años en que vivió en París y posteriormente en Abisinia, el debate sobre el medio fotográfico, tanto en su acepción utilitarista como estética, era popular. En el caso de Rimbaud, su aportación es simplemente en forma de presencia, por ello muchos de los análisis y lecturas sobre su relación con la fotografía se aproximan desde el discurso de la ausencia y la huella, siguiendo sobre todo la estela de interpretación proveniente de Barthes y *La chambre claire* (1980). En este sentido se ha atendido a que los autorretratos de Rimbaud - imagen autogenerada símbolo de la ausencia - están dedicados a su madre, que si bien no es el mismo caso de *continuum* de Barthes, es susceptible de analogía.<sup>611</sup> Los detalles sobre sus autorretratos se abordarán más adelante, ahora se detallarán algunas de las conexiones que tuvo el poeta con la fotografía, siendo primero fugaces coincidencias, circunstancias fortuitas que inesperadamente –como siempre con Rimbaud- acabaron en una obsesión.

Puede extenderse el hilo de la primera conexión a su última temporada en Charleville. En 1871, temporalmente colaboró y fue jefe de redacción del periódico *Le progrès de les Ardennes*, fundado y dirigido por Émile Jacoby, quien tenía un estudio fotográfico en la pequeña ciudad.<sup>612</sup> Sin embargo, nada induce a pensar que con él haya aprendido algo de la técnica fotográfica ni tampoco a descartar que por lo menos haya tenido acceso a observar y quizás manipular. Posiblemente fue más intensa y claramente experimental la estancia que pasó en el estudio y casa de Charles Cros. En su tercera estancia en París, esta vez invitado por el poeta Verlaine, Rimbaud se alojó brevemente en su casa<sup>613</sup>, pasó después por un hotel hasta ser hospedado por

---

<sup>611</sup> Ver, Michel Aroumi, "La passion photographique de Rimbaud", *Parade Sauvage*, n.9, février, 1994, pp.91-110; Paule Elise Boudou, "Les merveilleuses images" en *Rimbaud*, ed. Pierre Burnel y Matthieu, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, 2004, pp.105-136.

<sup>612</sup> Sobre el estudio que tenía Jacoby en Charleville, Giovanni Dotoli escribe: "Son laboratoire de 'Photographie artistique et industrielle' est situé 22, Avenue de Charleville, à Charleville. Il est spécialiste en 'portraits-cartes de visite' et en 'portraits de toute grandeur, à l'aquarelle et à l'huile' avec 'une ressemblance garantie' comme le dit son carton publicitaire." Dotoli, "Rimbaud photographe africain", *Les Afriques de Rimbaud*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2006, p.149. El artículo de Giovanni Dotoli trata algunos aspectos poco conocidos sobre esta faceta del poeta. Este es un resumen con algunas novedades de su libro *Rimbaud ingénieur*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2005, del que nos hacemos eco en el presente capítulo.

<sup>613</sup> Cuentan sus biógrafos que Verlaine, de veintiséis años y Cros de veintinueve, fueron a recibirlo a la estación de tren. Rimbaud nunca había estado en París y por un incidente no se encontraron. Rimbaud, caminante obsesivo, fue andado hasta la casa de Verlaine, llegó sucio y enrojecido para escándalo de la suegra y la esposa de Verlaine. La cena, por más esfuerzos de Cros y Verlaine, fue un desastre.

Cros. A Rimbaud no le importaba en lo absoluto ser recogido por los poetas parisinos cercanos al círculo Zutista, antes, las ocasiones que había estado en la capital fueron decepcionantes. La primera vez fue encarcelado por no pagar el pasaje y carecer de medios para subsistir, sin contar con que tenía sólo quince años en agosto de 1870<sup>614</sup>; la segunda, en febrero de 1871, logró pasar quince días en la más absoluta pobreza, mendigando por las calles los días previos a las revueltas de la comuna de París, hasta que regresó a Charleville andando.<sup>615</sup> Cros lo aceptó durante unos meses en su casa, por aquel entonces, Cros era una figura importante de la literatura vanguardista y de la experimentación fotográfica. Profesor de química y médico improvisado, inventor incansable además de poeta, obviamente era famoso en los círculos artísticos parisinos.<sup>616</sup> En fotografía, los primeros experimentos en color se deben a su curiosidad y constancia. Tuvo a bien fragmentar la imagen en los colores primarios, procedimiento básico en la reproducción e impresión a color.<sup>617</sup> Desde que Rimbaud llegó a París en septiembre de 1871, Cros fue uno de sus guías y le dio asilo durante ese otoño, su amistad perduró a pesar de algunos episodios conflictivos.<sup>618</sup> De manera que puede datarse de entonces el primer contacto con la fotografía, tanto técnicamente como estéticamente.<sup>619</sup>

En la cronología del contacto del poeta con la fotografía introducimos el hecho de posar ante la cámara. A los pocos días de encontrarse en París, Verlaine lleva a Rimbaud a hacer su retrato de la mano de su amigo y también poeta Étienne Carjat. Las imágenes más familiares y reconocibles para el público son los dos retratos que Carjat hizo al joven recién llegado a la capital. Sin embargo, existen investigaciones recientes levantan dudas sobre el origen de estas imágenes. El primer retrato

---

<sup>614</sup> Rimbaud nace en octubre de 1854, en su primer intento de llegar a París todavía no cumplía los dieciséis. Al viajar rumbo a casa de Verlaine, en septiembre de 1871, faltaba un mes para cumplir los diecisiete años.

<sup>615</sup> La denominada *Commune de Paris*, estalla el 18 de marzo de 1871, Rimbaud había comenzado el regreso a Charleville, poco más de 200 kilómetros caminando. Escribió poemas como "Chant de guerre parisien", "Paris se repeuple". También comenzó el cambio anímico, el exceso y el gusto por llevar al límite las situaciones.

<sup>616</sup> En la época que Rimbaud convivió con él, ya había escrito un libro dedicado a la fotografía a color y comenzaba su aventura poética. Publicó sus primeros poemas en *Le Parnasse Contemporain*, fundó el círculo de poetas Zutistes, quienes se reunían en el Hôtel des Étrangers, escribía monólogos que recitaba en cafés y cabarets parisinos.

<sup>617</sup> Charles Cros, *Solutions générales du problème de la photographie des couleurs*, Paris, Gauthier-Vilars, 1869, pp.12. En 1867, envió las primeras notas a la Academie des Sciences con sus conclusiones sobre las posibilidades de la fotografía a color, el 2 de diciembre de 1867 patentó su método. El 7 de mayo de 1869 leyó en la Société Française de Photographie los resultados de sus experimentos. Para más detalles, ver *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, op.cit.*, pp.318-319, 351.

<sup>618</sup> En la biografía escrita por Enid Starkie, se menciona que Cros fue uno de los amigos de Verlaine que leyeron su obra antes de ser invitado a París, además en la etapa parisina, la obra de Cros fue importante para el joven poeta, los poemas reunidos en *Le coffret du santal* (1873) fueron inspiradores para Rimbaud. "In any case Rimbaud had been in close touch with Charles Cros since his arrival in Paris in September 1871, and considered him indeed as one of his closest friends, the one with whom he had, artistically, most affinity." Starkie, *Arthur Rimbaud*, New York, New Directions Books, 1968, p.242, ver también p.131.

<sup>619</sup> Giovanni Dotoli ve que el trazo de la influencia fotográfica que recibe Rimbaud durante esos primeros meses iniciáticos en París, llega hasta su obra poética en "Photographes du temps passé" dentro de *Histoire magnifique*, proyecto poemas en prosa que Rimbaud comentó a Ernest Delahaye; ver Dotoli, *Rimbaud ingénieur, op.cit.*, p.124, nota 5 y 6. El estudio de Dotoli es de suma importancia en relación a la actividad fotográfica de Rimbaud, por lo que será una fuente constante en este capítulo.

Rimbaud parece un tanto más joven, da perfectamente la sensación de un adolescente que acaba de salir de casa materna y que desea rabiosamente demostrar que es mayor. Es de este retrato del que hay dos hipótesis sobre la fecha de producción: la primera hipótesis y la más aceptada es que la autoría es de Carjat y la toma de un mes después de aterrizar en París, es decir en octubre de 1871. La otra posibilidad es que es una foto de la época del poeta en Charleville que Rimbaud entregó a Verlaine y este a Carjat, quien realizó los tirajes en papel.<sup>620</sup> Por testimonios de la época era este retrato el que presentaba más certeramente al poeta.<sup>621</sup>



Étienne Carjat, "Arthur Rimbaud", 1871, carte de visite, 9x6 cm, impresión aluminada tiraje original de Carjat, vendido en noviembre de 1998, [http://www.artnet.fr/Artists/LotDetailPage.aspx?lot\\_id=52BF538D78BB358B](http://www.artnet.fr/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=52BF538D78BB358B), junio, 2009.

Étienne Carjat, "Arthur Rimbaud", 1871, carte de visite, 9x6 cm, positivo sobre vidrio. Este positivo da una imagen inversa de las impresiones originales que todavía existen, se encuentra en el Musée Bibliothèque Arthur Rimbaud Charleville-Mézières, [http://abardel.free.fr/iconographie/carjat/carjat\\_2.htm](http://abardel.free.fr/iconographie/carjat/carjat_2.htm), junio, 2009.

<sup>620</sup> Jean-Jacques Lefrère, *Face à Rimbaud*, Paris, Phébus, 2006, p.28. Es muy convincente la investigación realizada por Lefrère respecto a que haya llevado la fotografía consigo Rimbaud desde Charleville a París, Verlaine la llevaría al atelier de Carjat y este imprimirla las copias. Actualmente se encuentra el positivo directo sobre vidrio en el Museo Biblioteca de Charleville-Mézières. El negativo sobre vidrio fue destruido por Carjat. Sin embargo, la hipótesis tradicional que entiende que se realizaron en la misma sesión, a pesar de las grandes diferencias, puede ser factible. La pose, en una sesión fotográfica entre amigos uno se puede reinventar cuantas veces sea necesario. El primer Rimbaud, tímido, recién llegado del pueblo; el segundo, seguridad e idealismo, el visionario que encarna su propio personaje. Las hipótesis siguen vivas, no es un asunto cerrado dentro de los estudios rimbauldianos, por ello, al igual que otras fuentes nos referiremos al retrato con o sin corbata. Ver también Claude Jeancolas, *Rimbaud*, Paris, Flammarion, 1999, pp.327 y ss.; Elizabeth Fallize, *Étienne Carjat and "Le Boulevard"*, Genève, Slatkine, 1987, p.51

<sup>621</sup> Izambard, joven profesor del poeta, se refería al retrato como: "[...] d'une ressemblance de celles que vues [...]", mientras que Delahaye "[...] d'une ressemblance absolue et certainement une des choses le mieux réussies de Carjat." Izambard, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Paris, Mercure de France, 1946.

El segundo retrato es el icono por excelencia del poeta, algunas fuentes datan la toma de 1871 y otras de los primeros meses de 1872, como es datada una de las impresiones de la época que posee la Biblioteca Nacional de Francia. Sin duda no es posterior a marzo de 1872, ya que entonces Carjat rompe definitivamente la relación. Ambos negativos fueron destruidos por el fotógrafo después de una riña con Rimbaud, quien en pocos meses se ganó la enemistad de muchos de los amigos de Verlaine.<sup>622</sup> Ambas fotografías muestran a un Rimbaud muy joven, llegó a París con dieciséis años, mas hay una gran distancia entre el niño de mirada esquiva y profunda al de mirada mística. De estos retratos de Carjat se ha escrito mucho, algunos autores han incentivado su carácter icónico y fetichista.<sup>623</sup> La toma misma de las fotografías viene a ser una puesta en escena de las expectativas de recepción de un retrato a principios de 1870. Los retratos *carte de visite* de personajes ilustres, artistas, gobernantes se componían en un perfecto discurso de cómo se presenta la imagen social del modelo. Cada uno de los detalles de la pose y el escenario eran estudiados para lograr marca social indeleble.<sup>624</sup> En este sentido, es conocido que Carjat no imponía a sus clientes una pose artificial o específica, como los estereotipos bien establecidos en otros estudios. Carjat dejaba y buscaba que el fotografiado se dejara mostrar como quería que le viesen. Intentaba no decorar los fondos y retratar lo que surgiera. Por ello, el retrato de Rimbaud es también un autorretrato, es la imagen que eligió le representase. Estaban ahí Verlaine y obviamente Carjat. También es por lo tanto, la imagen que Verlaine, mentor y amante del poeta, quería que expresara. Sobre aquella sesión fotográfica, el testimonio de Paul Verlaine va en dirección del deseo y exaltación.

Étienne Carjat photographiait M. Arthur Rimbaud en octobre 1871 [...]. N'est-ce pas bien "l'Enfant Sublime" sans le terrible démenti de Chateaubriand, mais non sans la protestation de lèvres dès longtemps sensuelles et d'une paire d'yeux perdus dans du souvenir très ancien plutôt que dans un rêve même précoce ?

<sup>622</sup> Carjat también escribía poesía, formó parte del grupo "Les Vilans Bonshommes" y publicó algún texto en el *Album Zutique*. Hay varias versiones del *affaire Carjat* pero básicamente se puede resumir como que en una de las lecturas del grupo, quizás el 3 de marzo de 1872, Rimbaud no dejaba de apuntar cada verso de August Creissels con un "Merde" hasta que Carjat lo amonestó. Rimbaud cogió la navaja de Verlaine y le hizo un corte en la mano. Carjat no quiso volver a saber nada del diablo con cara de ángel. Carjat en el momento de la agresión le dijo "crapaud", singular alias con el que se refería Verlaine en su correspondencia a Rimbaud. Las varias versiones del suceso las apunta Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique: enjeux contemporains*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 2005, pp.389-392; ver también Enid Starkie, *Arthur Rimbaud, op.cit.*, pp.156-157; Jerrold Seigel, *Bohemian Paris: culture, politics ante boundaries of bourgeois life, 1830-1930*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999, pp.263-264.

<sup>623</sup> Michon, por ejemplo lleva al extremo la recreación y fabulación de dos imágenes de las que se conserva casi nada - ni negativos, ni dataciones exactas - mediante una retórica que une momentos de la obra poética del Rimbaud con el acto de fotográfico, por ejemplo, escribe sobre la pose: "De sous la cagoule noire Carjat dit de bouger un peu la tête, comme ceci, puis comme cela. Il fait comme on lui dit, dans la tête qui bouge à peine les strophes impeccables, les strophes impassibles vers sur vers tombent, comme des vagues, comme du vent." Pierre Michon, *Rimbaud le fils, Paris*, Gallimard, 1991, p.91.

<sup>624</sup> Ver capítulo 3. Paradojas de la representación fotográfica, nota 249.

Un Casanova gosse mais bien plus expert ès aventures ne rit-il pas dans ces narines hardies, et ce beau menton accidenté ne s'en vient-il pas dire: "va te faire lanlaire" à toute illusion qui ne doive l'existence à la plus irrévocable volonté ? Enfin, à notre sens, la superbe tignasse ne put être ainsi mise à mal que par de savants oreillers d'ailleurs foulés du coude d'un pur caprice sultanesque. Et ce dédain tout viril d'une toilette inutile à cette beauté du diable!<sup>625</sup>

Rimbaud pasaba así a ser uno más de la galería de ilustres de las letras francesas, su retrato es la legitimación y puesta en evidencia de sus intenciones.<sup>626</sup> El poeta de provincias ahora era parte de *cercle zutique*, vivía y convivía con la comunidad artística de París, es la promesa de la revolución de las letras francesas que desde la raíz, desde la propia infancia revertía la lengua y la regeneraba. Tenía que hacerse un retrato de este joven. Un retrato en el siglo XIX, hemos de recordar, es un acto solemne, un ejercicio de presencia y de representación del arquetipo, ya que los retratos construían la imagen que la persona exhibirá ante la posteridad, no hay matices ni formas menos solemnes de retrato. Un retrato o dos quizás durante una vida. Las personas realizan su propia configuración, una autoconstrucción de su identidad visual. Los retratos de Rimbaud ven su naturaleza indicial transformada de manera que de ser la imagen por contacto que autentifica un momento pasa a desarrollarse en icono, en el sentido de imagen religiosa. No sólo su función es la de la presencia material y fotográfica sino la de mitificación.<sup>627</sup> Es nuestro propio Narciso reflejado en el agua del vacío, dejando de ser un acto efímero para encarnarse en objeto. Relicarios esas dos sencillas fotografías ante las cuales postrarnos.<sup>628</sup> La no presencia de Rimbaud en París cuando fueron publicados sus poemas<sup>629</sup> elevó aquellas fotografías al límite de la expectativa de la concreción biográfica del personaje llamado "Rimbaud". Los retratos son el único rastro de la narración sobre la persona, el relato sobre el poeta desaparecido tenía su paralelo visual en la imagen de

---

<sup>625</sup> Paul Verlaine, texto publicado por vez primera en *Lutèce*, Paris, 29 mars, 1884, como promoción de la próxima edición de *Poètes Maudits*, citado en Jean-Jacques Lefrère, *Correspondance de Rimbaud*, Paris, Fayard, 2007, p.382. La descripción que hace Verlaine alude al gesto de la segunda fotografía de Rimbaud, aquella con corbata, estas pautas textuales son uno de los argumentos de la hipótesis de Jean Jacques Lefrère sobre que esta es la única fotografía hecha por Carjat. Ver, *supra*, nota 620.

<sup>626</sup> Cfr. el ensayo de Martine Boyer-Weinmann, "Le Rimbaud de Carjat. Une photofiction biographique", *Recherches & Travaux*, 68, Grenoble, Université de Grenoble, 2006. [En ligne], mis en ligne le 06 novembre 2008. URL: <http://recherchestravaux.revues.org/index136.html>. consultado en junio, 2009.

<sup>627</sup> Weinmann describe esta mutación: "La photo a perdu de sa fonction indicielle, d'autentification et de preuve pour acquérir une valeur de médium: le cliché de Carjat permet a Rimbaud d'accomplir son destin social de poète-voyant-voyou." *Ibid.*

<sup>628</sup> Los relicarios fueron comunes en el siglo XIX para portar la fotografía del familiar o la persona amada. Alusión al fetiche que desde muy pronto se convirtió el retrato fotográfico de Rimbaud y a la recepción de propia obra como la selección de poemas que titularon *Reliquaire, poésies* (1891).

<sup>629</sup> A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique M.J. Poot, 1873; *Les Illuminations, 1872-1875*, Préface de Paul Verlaine, Paris, Publications de la Vogue, 1886; *Reliquaire, poésies*, Préface de Rodolphe Darzens, Paris, L. Genonceaux, 1891; *Poésies complètes*, Préface de Paul Verlaine, Paris, L. Vanier, 1895.

joven bello y sabio, siendo, como bien se puede intuir, la sabiduría precoz sensible a la locura. Por ello, se refrenda el hecho de que la fotografía tiene un halo de melancolía, de recuerdo y prueba del pasado y por supuesto de pérdida.



Étienne Carjat, "Arthur Rimbaud", 1872, carte de visite, Bibliothèque National de France RC-B-10460, <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7910460&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir>, junio, 2009.

Su carácter indicial pervive a pesar de sus mutaciones, ya que la propia imagen, el papel albuminado impreso en tonos sepiados, contiene una pequeña historia de gestos, actos y emociones. Carjat intentó destruir esas fotos, se deshizo de los negativos; Rimbaud las dejó atrás; las copias –cuatro de su retrato sin corbata y quizás ocho del que parece con corbata- son el rastro conservado por algunos amigos<sup>630</sup>. Después del retrato más conocido del poeta, Rimbaud ni se hizo fotografiar ni fotografió durante los años setenta. Pasan once años entre la imagen que nos da Carjat del poeta y los autorretratos que el comerciante y explorador otorga a su familia. Once años entre el retrato de la promesa salvaje de la literatura francesa y la autorepresentación privada. El primero, construcción ajena del icono 'Rimbaud', construcción de lo que Verlaine veía en él y de lo que querían proyectar; los segundos,

<sup>630</sup> La impresión del retrato con corbata que conserva la Biblioteca Nacional de Francia fue donada por Paul Claudel, amigo de Paterné Berrichon. Claudel escribió un artículo biográfico que sirvió como prefacio de algunas de las ediciones de Rimbaud a cargo de Berrichon; el retrato fue editado por primera vez en "Arthur Rimbaud", *Nouvelle Revue Française*, París, octubre, 1912. Algunas impresiones de la época, de las salidas del *atelier* de Carjat, todavía circulan por el mercado de las subastas internacionales. Sotheby's en Francia vendió en 2004 una de estas copias de Rimbaud sin corbata, copia por demás rara puesto que puede que sea la que conservaba Paul Verlaine, pasando después de su muerte en 1896 a su editor Vanier. Ver ficha de catálogo *Sotheby's*, París, 2004, Lote 59: CARJAT, Etienne, Portrait photographique d'Arthur Rimbaud, 10 Rue de Notre Dame de Lorette, 1871, en línea en <http://www.invaluable.com/auction-lot/carjat,-etienne-portrait-photographique-d-arthur-1-c-lry7wapx41>, junio, 2009.

construcción de su propia imagen destinada a un espacio íntimo, como especifica en su correspondencia: unas imágenes con el fin de recordarlo.

## 8.2 El explorador, los libros y una cámara fotográfica



Anónimo, retrato de Arthur Rimbaud en Adén, impresión aluminada pegada sobre cartón, 11x15 cm, circa 1880. Anotación verso "Environs d'ADEN. Avant le déjeuner à SHEIKH OTHMAN". Rimbaud es el que no lleva sombrero. La imagen digitalizada proviene de la subasta de casa Sotheby's del 27 de junio de 2007, [http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot\\_id=159377295](http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=159377295), abril, 2009.

Once años. De esta época es probablemente la fotografía en la que aparece junto a un grupo de europeos. Testimonio recientemente conocido del que sólo se tiene conjeturas. Una nota detrás explica que la toma se realizó en las cercanías de Adén, antes del almuerzo. Rimbaud es el único que no lleva sombrero, todos posan con su fusil. ¿Fue una manera de destacar? O simplemente se sentía alejado del uniforme y la actitud colonial. Igualmente es una actitud significativa.<sup>631</sup> Acaba de ser contratado por una compañía francesa que se dedica al café. Once años han pasado desde sus retratos parisinos. Es entonces que se establece en Arabia y es cuando surge el interés por hacer fotografías. Ve una posibilidad de negocio rápido, visión constante de su estancia en Abisinia y el Golfo de Adén. Su proyecto fotográfico se encuadraría en

<sup>631</sup> En 1998 se hizo pública esta fotografía. Seguramente perteneció al comerciante de Adén César Tian, quien fue socio de Rimbaud después de la quiebra de la compañía de Bardey. Publicada por primera vez en Claude Jeancolas, *L'Afrique de Rimbaud. Photographié pas ses amis*, Paris, Textuel, 1999. Historiadores como Jean Jacques Lefrère la han datado de 1880, sin poder aportar más información, únicamente que el fotógrafo pudo ser Georges Revoil, quien publicó varias obras sobre la región como *Voyage au cap des aromates* (1880); *Faune et Flore des pays Somali* (1882) entre otras. Lefrère explica que la fotografía salió a la luz en una galería parisina dentro de un lote de fotografías de Adén de los años 1880 y que esta imagen perteneció a cesar Tian. Lefrère, *op.cit.*, p.126. Scheick-Otman es un pueblo a 10 km al norte de Adén, donde solían construir sus casas los europeos por su ambiente ligeramente más fresco. Vendida por la casa de subastas Sotheby's, París, el 27 de junio de 2007 como parte de la colección de Pierre Leroy, con el lote nº 92, fotografía de tiraje original en impresión aluminada, precio de salida 60,000 euros, precio de venta 90,000 euros.

un proyecto mayor, poco definido, pero que rondaba la idea de enviar a Francia ejemplares de aves, animales e imágenes. Las huellas que deja mediante su correspondencia sirven para extender el momento de la toma de los autorretratos fotográficos hasta la cuestión de la obtención de la cámara. Se dibujarán algunos rasgos de la personalidad de Rimbaud que contribuirán a situarse respecto a los documentos que nos competen, además de establecer la idea de las dificultades que entrañó obtener el aparato y lo paradójico de su posterior uso. Su correspondencia es el testimonio mediante el cual se pueden llegar a conocer en cierta medida sus deseos, planes y sueños. Pero esto no quiere decir que a través de esta documentación se conseguirá la verdad de lo que le sucedió durante los años que realizó fotografías. La correspondencia, y en este caso el remitente es su familia, es un discurso íntimo, proclive a la recreación, muchas veces una reconstrucción de la propia persona ante lo que se espera que los otros reelaboraren a partir de las palabras, como cualquier otro discurso escrito. Las cartas, son objetos preciados porque generan un diálogo a una voz, en el que el lector interviene casi como si fuese un remitente.<sup>632</sup> Se dirige a uno, nos resuenan las palabras al oído como estuviesen ante nuestra presencia, se dirige al lector, las palabras resuenan como si nuestra complicidad fuese conocida por el autor. No es así. Pero es lo único que poseemos para interpretar aquellos años. De manera que intentaremos hacer un itinerario epistolar que tendrá como destino los retratos de 1883.

Rimbaud tenía veintiséis años, su carácter sigue siendo impetuoso y encendido, había viajado durante los últimos años y parece que había encontrado un trabajo más acorde con sus expectativas.<sup>633</sup> En agosto de 1880 llega a Adén y comienza a trabajar para la firma francesa Bardey, dedicada al comercio del café. En diciembre del mismo año se desplaza a la oficina de la compañía en Harare. Ahí era recibida la mercancía que venía del centro de Etiopía, se enviaba por mar a Adén de donde se embarcaba para pasar el canal de Suez y dirigirse a Marsella. Es entonces que comienza a pedir libros de todo tipo.<sup>634</sup> Un inesperado deseo de informarse sobre el progreso en un confín del

---

<sup>632</sup> Ver capítulo 1. Viaje, consignación y memoria, nota 61. Uno de los aspectos más singulares del discurso epistolar sin duda radica en que el autor y el personaje –voz narrativa– son el mismo. Su acción es constante presente, en contacto con el pasado inmediato, es un diálogo pero de sólo una voz.

<sup>633</sup> Sus trabajos fueron durante años precarios y decepcionantes, desde profesor de francés en Londres hasta auxiliar por su amplio conocimiento en lenguas en el circo Loisset en Suecia y Dinamarca, sin contar su alistamiento en las fuerzas coloniales holandesas. Su madre le ayudó económicamente durante sus años nómadas.

<sup>634</sup> El primer pedido lo realiza antes de llegar a Adén y ser contratado por la firma Bardey. En Chipre, mientras trabaja vigilando la construcción del edificio del gobierno general, el 2 de mayo de 1880, pide de manera muy precisa dos manuales sobre serrerías y carpintería: “[...] *Album de forestières et agricoles*, en anglais, prix 3 francs, contenant 128 dessins. (Pour cela, écrire vous mêmes à M. Arbey, constructeur-mécanicien, cour de Vincennes, Paris) Ensuite: *Le livre de poche du Charpentier*, collection de 140 épures, par Merly, prix 6 francs (À demander chez Lacroix, éditeurs, rue des Saints-Pères, Paris) [...]”. *Œuvres complètes, Correspondance*, op.cit., p.552. Su familia no atenderá el encargo y tendrá que solicitarlo nuevamente poco después, en Adén.



mundo condujo a Rimbaud a pedir todo tipo de manuales y materiales con los que bien pudo haber fundado un país. El sesgo fundacional, como se verá, es preciso. Rimbaud a pesar de considerarse un comerciante entendía su estancia en Abisinia y el golfo de Adén como un lugar que construir. Fundar un país o hacerse la vida más fácil en un territorio en el que hacía falta de todo, a menos que fuese importado de Europa o fabricado *in situ*. La amalgama de información que fue recabando comprendía todos los campos del saber de la vida práctica y de progreso que todo hombre culto entendía que debería de conocer en un lugar en el que absolutamente no había nada. Pero no solicitó nada de literatura, nada de filosofía. El encuentro de la mirada del comerciante y la del explorador, remite directamente al ansia de conocimientos prácticos, entendiendo que durante los primeros años de estancia en Adén y Harare no viajaba constantemente y su labor era la mayor parte del tiempo sedentaria y por ende propicia a devorar información.<sup>635</sup> Formó una biblioteca de más de sesenta ejemplares. Libros y manuales de hidráulica, geodesia, ingeniería, astronomía, mecánica, trigonometría y libros de viaje. Se transcribe a continuación una de listas de libros que solicitó, en este caso a Ernest Delahaye pero por intermediación de su madre, para mostrar los intereses que cruzaban por su mente durante los primeros años en África:

[...] *Topographie et Géodésie*, par le commandant Salneuve (Librairie Dumaine, Paris);  
*Trigonométrie* des lycées supérieurs;  
*Hydrographie*, la meilleure cour qui se trouve,  
*Météorologie*, par Mary Davy (maison libraire) ;  
*Chimie industrielle*, par Wagner (Savy, libraire rue Heutefeuille) ;  
*Manuel du Voyageur*, par Kaltbrünner (chez Reinwald) ;  
Instructions pour les Voyageurs préparateurs (Libraire du Muséum d'Histoire naturelle);  
*Le Ciel*, par Guillemin;  
Enfin, l'Annuaire du Bureau de Longitudes pour 1882.  
Fais la facture du tout, joins-y tes frais, et paie-toi sur mes fonds déposés chez Madame Rimbaud, à Roche.<sup>636</sup>

Solía escribir directamente a las librerías en París para que enviaran a Charleville los libros y de ahí a Adén, o bien a Lyon, mediante la intervención de M. Dubar, quien era socio de la firma comercial de Alfred Bardey, siempre a cargo de los ahorros que

---

<sup>635</sup> Los libros que interesan a Rimbaud ya no tienen que ver con la literatura, son las ciencias y los viajes las lecturas que preferirá. Según Dotoli: "Ses rêves son ailleurs: dans l'inconnu de l'Orient, entre la science y la exploration, poésie et action. Et ce sera donc le tour d'autres types de livres, livres de l'action, du faire, et même du savoir faire. Souvent, Rimbaud utilise dans ses lettres l'expression 'à faire': dans le nouveau monde où il a choisi de vivre, il y a, dit-il, beaucoup à faire, à réaliser, à construire, à édifier, tel un ingénieur du faire." Dotoli, *Rimbaud ingénieur*, *op.cit.*, p.51.

<sup>636</sup> *Œuvres complètes, Correspondance*, *op.cit.*, A Alfred [sic] Delahaye, Aden, 18 janvier 1882, pp.581-583. Su amigo Ernest se convierte en Alfred, error quizás por familiaridad con su superior Alfred Bardey. Ver nota de Brunel, *op.cit.*, p.957.

enviaba a su familia.<sup>637</sup> Solía pedir catálogos de publicaciones especializadas y los libros del siglo XIX solían contener información sobre todas las publicaciones que hacía la casa editorial, de ello se desprende que dé referencias precisas de las ediciones. Rimbaud tenía pensado y así fue, no sólo hacer de administrador en Harare, sino abrir nuevas rutas de comercio en Etiopía, en la región de Soa sin pasar por territorio inglés. Sin embargo de momento su función era desempeñarse como administrador en las oficinas de casa Bardey. En cierta manera, a pesar de los planes sobre comercio y exploración, a pesar del terrible calor de Adén y la humedad de Harare, se sentía conforme con haber encontrado un trabajo que le brindaba un poco de estabilidad. Un poco de calma, quizás a veces demasiada. De manera que no sólo pide bibliografía a Francia sino también instrumental: herramientas indispensables para un hombre que se adentrará en tierras inexploradas. El 15 de enero de 1881 escribe a su familia y contrariamente a lo que solía hacer, inserta una carta que debe ser enviada a París, al fabricante de “instrumentos de precisión” M. Bautin.

Désirant m'occuper de placer des instruments de précision en général en l'Orient, je me suis permis de vous écrire pour vous demander le service suivant: je désire de connaître l'ensemble de ce qui se fabrique de mieux en France (ou à l'étranger) en instruments de Mathématiques, Optique, Astronomie, Electricité, Météorologie, Pneumatique, Mécanique, Hydraulique, et Minéralogie. Je ne m'occupe pas d'instruments de Chirurgie. Je serais très heureux que l'on pût me rassembler tous les catalogues formant cet ensemble, et je me rapporte de besoin à votre bienveillance compétence.

On me demande également des catalogues de fabriques de jouets physiques, pyrotechnie, prestidigitation, modèles mécaniques et de construction en raccourci, etc. [...] Envoyez également, s'il existe de sérieux et de tout à fait modernes et pratiques, un *Manuel complet du fabricant d'instruments de précision*.

Vous remerciant cordialement,

Rimbaud

Aden, Arabie.<sup>638</sup>

Parece que tenía la intención de vender todo tipo de material en su zona de acción, entre Adén y Harare, pero nada más lejos de la realidad. Los comerciantes y viajeros que se aventuraban fuera de Europa solían llevar libros y material con ellos. Los expatriados que Rimbaud encontraba en su camino no eran una excepción. El posible negocio podría tener sentido con los habitantes europeos de estos territorios. Aún así,

---

<sup>637</sup> Dubar fue quien le dio trabajo de capataz cuando llegó a Adén proveniente de Hodeida en agosto de 1880. Graham Robb. *Rimbaud*. Barcelona, Tusquets, 2003, pp.323-325.

<sup>638</sup> *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, p.564-565. Data de quince días después, 30 de enero de 1881, porque calcula que es cuando llegará a su destino. En el manuscrito original, Brunel indica que está fechado en 1880, es principio de año y el error se debe quizás a una distracción.

es más creíble pensar que sólo respondían a la curiosidad e instinto comercial de Rimbaud. Si dice que empieza un negocio de distribución de material e instrumental científico seguramente se debe a que intentaba conseguir alguna ventaja o ajuste de precio.<sup>639</sup> El material por el que está interesado es el propio de un explorador. Se puede imaginar la excitación al recibir a miles de kilómetros los catálogos de instrumentos, materiales y libros, los planes que fomentaban, las expectativas que despertaban.

En la misma carta en la que inserta el pedido de instrumental plantea a su familia su proyecto fotográfico. Esta gestión fue precisamente un punto de inflexión en su relación. El trabajo como capataz y administrador se abría a nuevas perspectivas mucho más motivantes, los tiempos muertos eran muchos y la cámara podría servir como entretenimiento y negocio, todo esto en el contexto de sus lecturas y sus posibles aplicaciones. En la carta del 15 de enero de 1881, anuncia que va a comprar una cámara fotográfica:

Nous faisons venir un appareil photographique, et je vous enverrai des vues du pays et des gens, nous recevrons aussi le matériel de préparateur d'histoire naturelle et je pourrai vous envoyer des oiseaux et des animaux qu'on n'a pas encore vus en Europe. J'ai déjà ici quelques curiosités que j'attends l'occasion d'expédier.<sup>640</sup>

Rimbaud usa la primera persona del plural, sin embargo habla por él mismo. La compañía de Bardey no estaba interesada ni en una cámara ni en ningún tipo de actividad relacionada con el comercio de animales disecados. Es palpable su emoción por lo que estaba descubriendo y la pequeña gesta que tenía entre manos para sacar todo el provecho posible en esta región rica e inexplorada. Durante los siguientes meses realizó expediciones al oeste de Harare, a territorios de los aroussis y los itous, así como una primera tentativa comercial en los territorios del sur, la todavía desconocida Ogaden, en la que permaneció durante diez días vestido a la manera árabe, poniendo en práctica el idioma y sus fragmentos aprendidos de memoria del Corán. Sin embargo, la adquisición de la cámara fotográfica no se concretaría en Harare. Un mes después todavía no llega su pedido. No sabe que tardará en llegar por lo menos dos años y que prácticamente esta nueva petición se convertirá

---

<sup>639</sup> Dotoli apunta: "Je crois que la raison de cette commande s'entend plutôt du côté de la faim scientifique de l'insatiable Rimbaud. [...] Il vise toujours aller au-delà du possible, pris par l'enthousiasme du nouveau et par la fièvre de la connaissance et la science." Dotoli, *Rimbaud ingénieur, op.cit.*, p.105.

<sup>640</sup> *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, Harar, 15 janvier, 1881, p.563.

paulatinamente en una súplica.<sup>641</sup> A pesar de los retrasos mantiene la euforia por hacerse con una biblioteca solvente y un equipo de exploración envidiable. Rimbaud no fue como otros comerciantes y exploradores que salieron de sus países de origen equipados absolutamente con hasta 500 kg de peso que incluían equipo fotográfico y geográfico, tiendas de campaña, ropa y calzado, más un largo etcétera. Rimbaud salió de Francia sin saber a dónde iba, ni por cuánto tiempo ni en calidad de qué. Sus intermitentes partidas eran huidas al vacío de las que sólo volvía porque caía enfermo. Al final esa fue su constante.

El año de 1882 tuvo que regresar a Adén, ahí permaneció durante más de un año haciendo acopio de material bibliográfico, instrumental geográfico y, por supuesto, gestionando la compra de la cámara fotográfica.<sup>642</sup> La fiebre fotográfica llevaba ya décadas haciendo a más de uno rico sobre todo si se salía de las ya saturadas ciudades rumbo a las periferias, sin embargo no era la intención de Rimbaud instalar un estudio fotográfico. Seguramente se decantaba por documentar sus viajes y ganarse la confianza de algún lugareño con su retrato. Los comerciantes que ejercían como proveedores de imágenes a instituciones europeas no eran pocos, si además se unía la afición por la fotografía muchos se dedicaban a conformar álbumes de índole geográfico o etnológico.<sup>643</sup> Además, si bien en la bibliografía de la que se tiene cuenta suscribió Rimbaud no hay manuales específicos de antropología o etnografía, si fueron varios los textos sobre geografía y los instrumentos que compró eran de topógrafo y explorador. El teodolito, la brújula, barómetro, reglas, compases, escuadras, lupas, papel de dibujo, sin duda sirvieron para abrir las nuevas rutas que tenía en mente.<sup>644</sup> El comercio de imágenes tenía posibilidades reales. Desde un principio planteó en su correspondencia que la cámara le traería dinero rápido, además cada vez era más evidente que comenzaría una nueva etapa en la firma Bardey, iniciaría viajes más lejanos, se adentraría durante más tiempo en la región de Soa para coordinar las caravanas de café desde su origen. Sin duda este giro era lo que estaba esperando. La compra de la cámara era inminente. Hacia septiembre de 1882 se dirige a su familia:

---

<sup>641</sup> El 15 de febrero desde Harare, escribe: "Notre matériel photographique et de préparation d'histoire naturelle n'est pas encore arrivé, et je crois que je serai parti avant qu'il arrive. J'ai une foule de choses à demander." *Ibid.*, Harar, 15 février, 1881, p.567.

<sup>642</sup> La cámara fotográfica no la tendrá pronto y de momento le envían a Adén nuevamente. Rimbaud volvió a Adén el 5 de enero de 1882 disciplinadamente y a su pesar, vio como lo suplantaría en Harare el hermano de su jefe, Pierre Bardey. Ese mismo mes escribe a su familia explicando que: "[...] Mon appareil photographique m'arrivera de Lyon dans quelques semaines: j'ai expédié les fonds, payé d'avance. [...]" Pero este pedido no prosperó. *Ibid.*, Aden, 22 janvier, 1882, p.584.

<sup>643</sup> Ver capítulo 4. La ciencia y la representación del cuerpo ajeno, nota 350.

<sup>644</sup> *Ibid.*, Aden, 22 janvier, 1882, p.584-585. Ver el capítulo 6 de Dotoli, *Rimbaud ingénieur, op.cit.*, pp.103-122 y el Apéndice B, pp.286-288.

Je suis toujours au même lieu ; mais je compte partir, à la fin de l'année, pour le continent africain, non plus pour Harar, mais pour le Choa (Abyssinie).

Je viens d'écrire à l'ancien agent de la maison d'Aden, monsieur colonel Dubar, Lyon, qu'il me fasse envoyer ici un appareil photographique complet, dans le but de le transporter au Choa, où c'est inconnu et où ça me rapportera une petite fortune, en peu de temps.

[...]

Je vous fais envoyer une somme de 1 000 francs par la maison de Lyon. Cette somme est destinée exclusivement au but ci-dessus indiqué: -ne l'employez pas autrement sans avis de moi. En outre, s'il faut davantage, 500 ou 1 000 francs, trouvez-les chez vous, et envoyez tout ce qu'on vous demande. Vous m'écrirez ensuite ce que je vous dois, cela sera aussitôt envoyé: j'ai à moi ici, une somme de 1 000 francs.<sup>645</sup>

La aventura en Soa llevando consigo la cámara fotográfica era sinónimo de hacer dinero, "[...] une petite fortune, en peu de temps [...]". Seguramente los planes que ya en 1880 vislumbraba cobraban vida, la cámara era algo desconocido en este rincón de África igual de cómo esos lugares lo eran para Europa. Pero tiene que inmiscuir a su madre en todo el proceso de compra. Lo cual sin duda tiene sus inconvenientes. Por el tono que usa, previene a su madre que el M. Dubar es una persona muy seria y que tendrán que dar todo lo que necesite sin hacer preguntas, es decir sin cuestionar lo que decida comprar. Advierte claramente que enviará un cheque con 1 000 francos que no deben ser utilizados para nada más, sólo tienen como fin comprar su cámara. Pide que si fuese necesario un adelanto, le faciliten a Dubar el dinero, él tienen ahora mismo en sus manos la cantidad. Rimbaud le enviaría un cheque de 1 000 francos a su madre para pagarla. Esos 1 000 francos que en principio saldarían la cámara y sobraría para comprar libros se multiplicaron en 1 850 francos y después en 2 450 francos. Rimbaud renovó su contrato en marzo de 1883 con un sueldo de 5 000 francos anuales, lo cual da una pauta de que el coste fue excesivo.<sup>646</sup> Esto trajo un ir y venir de cartas sobre el estado de los ahorros de Rimbaud, que solía enviar a Charleville.<sup>647</sup> Las justificaciones se multiplican, la necesidad de obtener la cámara es reiterativa; con sólo dos días de diferencia el 16 y 18 de noviembre de 1882, Rimbaud insiste a su madre sobre las ventajas de su proyecto.

[...] Quand je serai reparti en Afrique, avec mon bagage photographique, je vous enverrai des choses intéressantes. Ici, à Aden, il n'y a rien, pas même une

---

<sup>645</sup> *Ibid.*, Aden, 28 septembre 1882, p.590-591.

<sup>646</sup> *Ibid.*, Aden, 20 mars 1883, op.cit., p.600.

<sup>647</sup> *Ibid.*, Aden, 3 novembre 1882; Aden 16 novembre 1882; Aden 18 novembre 1882, 8 décembre 1882, pp.591, 591, 592, 593-594.

seule feuille (à moins qu'on l'apporte), et c'est un endroit où l'on ne séjourne que par nécessité. [...] <sup>648</sup>  
[...] Quant à l'appareil, s'il est bien conditionné, il me rapportera certainement ses frais. De cela ne le doute pas. En tous cas, je retrouverai toujours à le revendre avec bénéfice. L'affaire est envoyée, laissons-la aboutir. [...] <sup>649</sup>

La insistencia tiene su razón de ser. Y la motivación que intenta transmitir a su familia no prospera. Su madre, sin consultarle, invirtió parte de ese dinero en tierras. Al enterarse que ya no tenía el dinero sino terrenos de su denostada Charleville, terminó exigiendo su dinero y no las inversiones. 2 000 francos no es poco dinero y su madre se lo hizo saber. Le echó en cara que lo engañaban y le robaban, sin contar con la locura de pagar tanto dinero por un juguete. Le advirtió que nunca más se entrometería en los asuntos del expatriado. Las cartas de la familia de Rimbaud durante estos años no se conservan, pero es posible hilar los argumentos de sus interlocutores por el contenido de las misivas del poeta. <sup>650</sup> El 8 de diciembre escribe una carta en tono conciliador y de forma muy didáctica pone en evidencia las circunstancias en se encuentra la gestión de la adquisición del equipo fotográfico. Rimbaud le explicó pacientemente que los gastos incluían todo el equipo de viaje: químicos, lentes, vidrios para los negativos, coberturas y demás enseres necesarios para realizar una toma en medio de la nada. Pone énfasis en la calidad de los materiales: oro y plata. Quizás así la madre entendería el valor en lo que estaba invirtiendo sus ahorros. <sup>651</sup> Habían pagado los gastos del equipo fotográfico, pero la relación estaba muy deteriorada.

Chère maman  
Je reçois ta lettre du 24 novembre m'apprenant que la somme a été versée et que l'expédition est en train. Naturellement, on n'a pas acheté sans savoir s'il y

---

<sup>648</sup> *Ibid.*, Aden, 16 novembre 1882, p.591.

<sup>649</sup> *Ibid.*, Aden, 18 novembre 1882, p.592.

<sup>650</sup> Las cartas de Charleville a Arabia y África no se conservan, posiblemente las destruía o extraviaba, por lo visto no le interesaba guardarlas: "J'ai reçu 2 lettres de novembre; mais je les ai perdues tout de suite, ayant cependant eu le temps de les parcourir, [...]" Harar, 15 janvier 1881; "Je reçu de vous une lettre dont je ne me rappelle pas la date [:] j'ai égaré cette lettre dernièrement." Harar, Dimanche 16 avril 1881; *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, pp.563, 568. Por lo tanto, las referencias al correo de su madre y hermana se deducen por sus respuestas.

<sup>651</sup> Las alusiones al valor de cámara en relación con el oro y la plata, es un elemento que retrotrae a su poética. Cecil Arthur Hackett destaca el oro como elemento significativo en su poética: "Gold, which in his poetry had been the symbol of his verbal alchemy, has now become the measure of worldly success and a perpetual burden. [...]" Hackett, *Rimbaud. A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p.127; Dotoli: "La photographie rimbaldienne se compose d'or et d'argent. Rimbaud ne dit-il pas qu'il voudrait 'écrire sur des feuilles d'or'? Ecriture et photographie se rejoignent chez Rimbaud." Dotoli, *op.cit.*, p.147; ver capítulo "Alchemy and magic" de la biografía de Starkie, *op.cit.*, pp.159-177.

aurait des fonds pour couvrir l'achat. C'est pour cette raison que la chose ne s'est décidée qu'au reçu des 1 850 francs.

Tu dis qu'on me vole. Je sais très bien ce que coûte un appareil seul: quelques centaines de francs. Mais ce sont les produits chimiques, très nombreux et chers et parmi lesquels se trouvent des composés d'or et d'argent valant jusqu'à 250 francs le kilog., ce sont les glaces, les cartes, les cuvettes, les flacons, les emballages très chers, qui grossissent la somme. J'ai demandé de tous les ingrédients pour une campagne de deux ans. Pour moi, je trouve que je suis servi à bon marché. Je n'ai qu'une crainte, celle que ces choses se brisent en route, en mer. Si cela m'arrive intact, j'en tirerai un large profit, et je vous enverrai des choses curieuses.

Au lieu donc de te fâcher, tu n'as qu'à te réjouir avec moi. Je sais le prix de l'argent; et, si je hasarde quelque chose, c'est à bon escient.

Je vous prierai de vouloir bien ajouter ce qu'on pourrait vous demander en outre pour les frais de port et emballage. Vous avez de moi une somme de 2500 francs, d'il y a deux ans. Prenez à votre compte les terres que vous avez achetées avec cela, en concurrence des sommes que vous débourserez pour moi. L'affaire est bien simple, et il n'y a pas de dérangements.

Ce qui est surtout attristant, c'est que tu termines ta lettre en déclarant que vous ne vous mêlerez plus de mes affaires. Ce n'est une bonne manière d'aider un homme à mille lieues de chez lui, voyageant parmi des peuplades sauvages et n'ayant pas un seul correspondant dans son pays! J'aime à espérer que vous modifierez cette intention peu charitable. Si je ne puis même plus m'adresser à ma famille pour mes commissions, où diable m'adresserai-je?

Je vous ai dernièrement envoyé une liste de livres à m'expédier ici. Je vous prie, ne jetez pas ma commission au diable! Je vais repartir au continent africain, pour plusieurs années; et, sans ces livres, je manquerai d'une foule de renseignements qui me sont indispensables. Je serais comme un aveugle; et le défaut de ces choses me préjudicierait beaucoup. Faites donc revenir promptement tous ces ouvrages, sans excepter un; mettez-les en une caisse avec la suscription "*Livres*", et envoyez-moi ici, en payant le port, par l'entremise de M. Dubar.<sup>652</sup>

El deseo de que sea visto como adulto se hace evidente con la tranquilidad con que explica a su madre la seguridad de que ha hecho una buena compra. Pero no ha acabado ahí la gestión, necesita más libros. El tono con que explica su importancia, sin los cuales será "un ciego", ilustra bien la da trascendencia de su proyecto. La claridad mezclada con el patetismo de algunas frases – "[...] Ce n'est une bonne manière d'aider un homme à mille lieues de chez lui, voyageant parmi des peuplades sauvages et n'ayant pas un seul correspondant dans son pays! [...]"- muestra el deseo de ver como su familia responde y se compromete con él, pero sobre todo que ese compromiso surja de la confianza en la vida adulta que lleva desde su partida.<sup>653</sup>

<sup>652</sup> *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, Aden, 8 décembre 1882, pp.593-594.

<sup>653</sup> La implicación de su familia en todos sus encargos personales, que eran constantes, puede que no sólo respondieran a afianzar las relaciones, sino también para reafirmarse y sentir que importaba a alguien. Steinmetz, en su biografía, lo describe así: "Achat de livres, bientôt placements d'argent, il n'est guère de lettres où, fort de son isolement, il n'exige qu'à distance on s'occupe de lui. Il faut donc que sa mère se rende chez le librairie d'Attigny, compulse des catalogues, passe des commandes, fasse des paquets. Rimbaud demande et, de façon détournée, c'est un amour qu'il réclame, tout en montrant l'homme nouveau qu'il devient, méconnaissable, purifié de ses fautes, endurant ici-bas la peine qui lui revient." J. L. Steinmetz, *Arthur Rimbaud. Une question de présence*, Paris, Tallandier, 1999, p.289 ; citado por Dotoli, *Rimbaud ingénieur, op.cit.*, p.93.

Económicamente, Rimbaud dependió de su madre hasta que en 1880 comienza a trabajar como capataz en Chipre, por lo tanto es coherente que gran parte de la correspondencia mantenida con su familia tratase de sus ganancias y de sus actividades comerciales, mientras que pocas veces se refiere en detalle a sus viajes. De hecho por la correspondencia con su familia no puede deducirse la intensa actividad que por temporadas tenía en Harare, tanto de la primera como de la segunda estancia, solía mencionarlo superficialmente y nunca da pormenores, por ejemplo, de su primera expedición en 1881 no explica que en esa región hace apenas unos meses murió un joven explorador - Henri Lucereau - a manos de la tribu Itou, pero se refiere a que cuenta con caballos, armas y "le reste", un genérico etcétera que une al parte del tiempo.<sup>654</sup> Incesantemente da cuenta del clima comparándolo con el de Francia. Posible intento de acercar al lector a su experiencia en lo más superficial pero más identificable. En la relación epistolar con su madre, con su familia, lo anecdótico es excluido completamente para dar casi total importancia a lo económico y profesional, dándoles a conocer una faceta indudablemente nueva que seguramente les aportaba una cierta tranquilidad. En consecuencia, desde que decide comprar la cámara una y otra vez les explica lo útil que le será y los beneficios económicos que le proporcionará. Intenta que su familia entienda la importancia de la fotografía para un explorador como él, para que no lo perciban como una excentricidad más. Finalmente, su madre hace lo que llevaba tiempo esperando Rimbaud: recobró el dinero invertido y pagó los gastos del quipo fotográfico. Un mes después, Rimbaud le escribe para confirmarle que el equipaje ya se encuentra en camino. El 6 de enero de 1883, escribe:

Le dit bagage photographique m'arrive ici dans 15 jours, et je verrai vite à l'utiliser et à en repayer les frais, ce qui sera peu difficile, les reproductions de ces contrées ignorées et des types singuliers qu'elles renfermèrent devant se vendre en France, et d'ailleurs je retirerai là –bas même un bénéfice immédiat de toute la balançoire.<sup>655</sup>

Rimbaud, intenta nuevamente transmitir el entusiasmo por su próxima actividad fotográfica. No le cabe la menor duda que de inmediato logrará establecer el mercado de imágenes, paisajes y "tipos", refiriéndose seguramente a los tipos étnicos tan en

---

<sup>654</sup> Sólo dice: "[...] Je vais prochainement faire une grande tournée au désert pour des achats de chameaux. Naturellement nous avons des chevaux, des armes et le reste. Le pays n'est pas déplaisant [...] en ce moment il fait le temps du mois de mai en France." *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, Harar 15 janvier 1881, p.563.

<sup>654</sup> *Ibid.*, Aden, 6 janvier 1883, p.595.

<sup>655</sup> *Ibid.*, Aden, 6 janvier 1883, p.595.



boga en los años ochentas<sup>656</sup>, que sin duda por las lecturas que procuró durante esos tres años, no le eran metodológicamente ajenos. Un mes más tarde, continúa convenciendo y convenciéndose de los ingresos que le supondrá el ejercicio de la producción fotográfica. No lamenta los gastos, aunque ya se muestra cansado de tan complicado asunto, de la triangulación que lo deja a miles de kilómetros de distancia a merced de las decisiones de los demás. Sólo desea que se acabe ya esta historia. Parece que no llegará nunca el equipo fotográfico y los gastos no dejan de aumentar: Un mes después, el 8 de febrero de 1883, escribe lo siguiente:

Chère maman, chère sœur,  
Je reçois une lettre de M. Dubar, fin janvier, m'annonçant le départ du dit bagage et que la facture se trouve augmentée de 600 francs. Payez ces 600 francs de mon compte, et qu'il en soit fini de cette histoire. Je dépensé une forte somme; mais la chose me la rendra, j'en suis sûr, et je ne gémiss donc pas des frais.<sup>657</sup>

Por fin, llega la cámara fotográfica. El 19 de marzo de 1883 puede escribir a su madre diciéndole que ha llegado bien. Todo bien. Como él mismo manifestó en su carta de 8 diciembre de 1882<sup>658</sup>, el mayor inconveniente era el arriesgado traslado del equipo hasta Adén. Un largo viaje por mar de un material sumamente delicado. Preocupación constante de todos fotógrafos de hasta entrados los años noventa, en que las cámaras y los procedimientos se transformaron en mayor simplicidad, menor tamaño y menor complejidad del proceso. Aún así, el equipo fotográfico de Rimbaud se paseó hasta las islas Mauricio, lo cual, en vista del buen estado del material no irritó al fotógrafo, con fecha del 19 de marzo, anuncia:

L'appareil photographique, et tout le reste, est en excellent état, quoiqu'il ait été se promener à Maurice, et je tirerai bon parti de tout cela. [...] Je compte, d'ailleurs faire un curieux album de tout cela [de Harar].<sup>659</sup>

El 23 de marzo de 1883 se embarca rumbo Harare. Barco del puerto de Adén a la costa africana de Zeilha, posteriormente en caravana de camellos y a caballo hasta Harare. Pueblo húmedo y frondoso, al contrario que la costa de Arabia, el calor es más soportable y menos seco. Es respirable. Dos meses después es capaz el fotógrafo de

---

<sup>656</sup> Ver capítulo 4. La ciencia y la representación del cuerpo ajeno, notas 340 y 372.

<sup>657</sup> *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, Aden, 8 février, 1883, p.598.

<sup>658</sup> Ver nota 652.

<sup>659</sup> *Ibid.*, Aden, 19 mars, 1883, p.599.

enviar a su familia tres autorretratos. Tres imágenes que servirán para que lo recuerden. Imágenes únicas, irrepetibles. Asombroso es confirmar que su obsesión llegaba a buen término. Sin asesoramiento, sin la menor experiencia práctica en la técnica, en Harare pudo iniciar el proyecto que tanto le había costado, económica y emocionalmente. La prueba y la huella. Todo lo que posiblemente contengan estas imágenes se puede vislumbrar con su sola contemplación. Además de en el eco de sus palabras. Discurso visual y discurso escrito en un paquete dirección Charleville, dirección la fría frontera de las Ardenas. Remitente: “Aux siens”.

### 8.3 Autorepresentación. Una carta y tres fotografías

El documento que se abordará es una carta que dirige Rimbaud a su familia. La carta contenía tres fotografías, en sí, autorretratos. Ambos discursos, coinciden en constituirse como confesiones en el sentido del género que busca la más íntima declaración sobre sí mismo. La confesión como forma de discurso es primero de todo una exposición, una exhibición del yo, un *dejarse ver*, un demostrar que la presencia es real.<sup>660</sup> La experiencia de viaje es común representarla mediante el discurso de la memoria, la crónica, inclusive de forma epistolar. Sin embargo la confesión es un discurso autobiográfico englobado en las escrituras llamadas de la presencia.<sup>661</sup> Se presentará íntegramente el texto y posteriormente las fotografías. La carta dirigida a su familia, en realidad a su madre y hermana, del 6 de mayo de 1883<sup>662</sup> es la primera después de su llegada a Harare proveniente de Adén. Era la segunda vez que estaba en la ciudad y acababa de renovar su contrato con la compañía comercial en la que prestaba sus servicios -Mazeran, Viannay et Bardey- por tres años. Es una larga carta llena de confidencias que ha sido referida posteriormente en muchos estudios sobre Rimbaud: el sueño de la paternidad, el error continuo, el olvido de la cultura europea, el aislamiento, su figura fotografiada...

---

<sup>660</sup> María Zambrano, *La confesión: Género literario*. Madrid, Siruela, 1995, pp.32. Menciona en este sentido a Baudelaire, Rimbaud, Kierkegaard, Nietzsche, Dostoievsky. Es similar a lo que han venido a denominar los franceses “la philosophie de la présence” en textos autobiográficos, sobre todo atendiendo no sólo al cuestionamiento existencial sino a características formales como la elipsis y la fragmentación; ver Carron, *Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, *op.cit.*, p.33. Ver capítulo 1. Viaje, consignación y memoria.

<sup>661</sup> Ver capítulo 1. Viaje, consignación y memoria, notas 50, 58 y 66.

<sup>662</sup> La carta tiene cambios considerables tanto en censura como en reescritura entre la primera edición de Berrichon y las siguientes una vez cotejados los originales. Brunel especifica de la carta lo siguiente: “Cette lettre a été publiée pour la première fois avec une coupure par P.Berrichon en 1899 dans les *Lettres de Jean-Arthur Rimbaud*. L'original se trouve à la Bibliothèque Jacques Doucet. Fac-similé dans *Lettres d'Afrique et d'Arabie*, p.133-136.” *Œuvres complètes, Correspondance*, 6 mai 1883, *op.cit.*, p.962 ; ver la edición de Paterné Berrichon, *Lettres de Jean-Arthur Rimbaud, Égypte, Arabie, Éthiopie*, avec introduction et notes par Paterné Berrichon, Paris, Mercure de France, 1899, pp.149-152, edición digitalizada en The Internet Archive, [archive.org: http://www.archive.org/details/lettresdejeanar00berrgoog](http://www.archive.org/details/lettresdejeanar00berrgoog), abril, 2009.

Aux siens  
Mazeran, Viannay et Bardey.  
Lyon-Marseille-Aden  
Harar, le 6 mai 1883  
Mes chers amis

Le 30 avril, j'ai reçu au Harare votre lettre du 26 mars. Vous dites m'avoir envoyé deux caisses de livres. J'ai reçu une seule caisse à Aden, celle pour laquelle Dubar disait avoir épargné 25 francs. L'autre es probablement arrivée à Aden, à pésent, avec le graphomètre. Car je vous avais envoyé, avant de partir d'Aden, un chèque de 100 francs avec une autre liste de livres. Vous devez avoir touché ce chèque et les livres vous les avez probab[leme]nt achetés. En fin à présent je ne suis plus au courant des dates. Prochainement, je vous enverrai un autre chèque de 200 francs, car il faudra que je fasse revenir les glaces pour la photographie.

Cette commission a été bien faite; et si je veux je regagnerai vite les 2 000 francs que ça m'a coûté. Tout le monde veut se faire photographier ici, même on offre une guinée par la photographie. Je ne suis pas encore bien installée ni au courant, mais je le serai vite, et vous enverrai des choses curieuses.

Ci-inclus 2 photographies de moi même par moi même. Je suis toujours mieux ici qu'à Aden. Il y a moins de travail et bien plus d'air, de verdure, etc. J'ai renouvelé mon contrat pour 3 ans ici, mais je crois que l'établissement fermera bientôt, les bénéfices ne couvrent les frais. En fin, il est conclu que le tour qu'on me renverra, on me donnera trois mois d'appointements d'indemnité. À la fin de cette année-ci, j'aurai trois ans complets dans cette boîte.

(Isabelle a bien tort de ne pas se marier si quelqu'un de sérieux et d'instruit se présente, quelqu'un avec avenir. La vie est comme cela, et la solitude est une mauvaise chose ici-bas. Pour moi je regrette de ne pas être marié et avoir une famille. Mais à présent je suis condamné à errer, attaché à une entreprise lointaine, et tous les jours je perds le goût pour le climat et les manières de vivre, et même la langue de l'Europe. Hélas! À quoi servent ces allées et venues, et ces fatigues, et ces aventures chez les races étranges, et ces langues dont on se remplit la mémoire, et ces peines sans nom si je ne dois pas un jour, après quelques années, pouvoir me reposer dans un endroit qui me plaise à peu près de trouver une famille, et avoir au moins un fils que je passe le reste de ma vie à élever a mon idée, à orner et à armer de l'instruction la plus complète qu'on puisse atteindre à cette époque, et je voie devenir un ingénieur renomme, un homme puissant et riche par la science? Mais qui sait combien peuvent durer mes jours dans ces montagnes-ci? Et je puis disparaître, au milieu de ces peuplades, sans que la nouvelle en ressorte jamais.

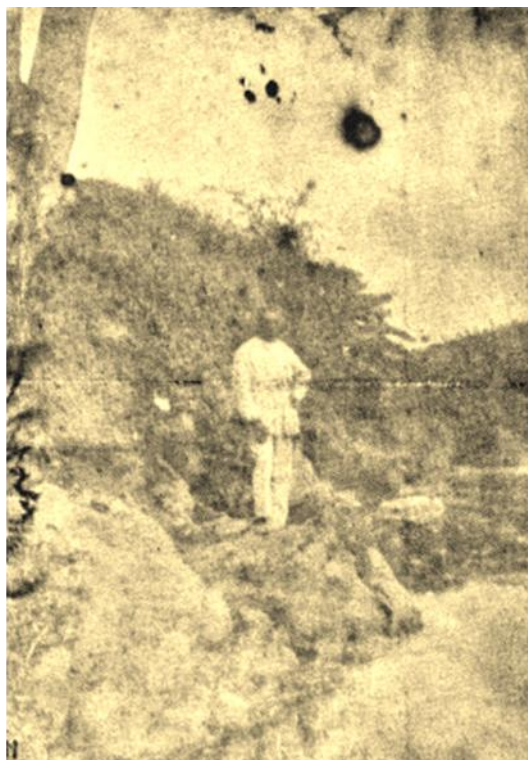
Vous me parlez de nouvelles politiques. Si vous saviez comme ça m'est indifférent! Plus de 2 ans que je n'ai pas touché un journal. Tous ces débats me son incompréhensibles, à présent. Comme les Musulmans, je sais que ce qui arrive arrive, et c'est tout.

La seule chose qui m'intéresse, sont les nouvelles de la maison et je suis toujours heureux à me reposer sur le tableau de votre travail pastoral. C'est dommage qu'il fasse si froid et lugubre chez vous en hiver. Mais vous êtes à printemps à présent, et votre climat à ce temps-ci correspond avec celui que j'ai ici au Harare à présent.

Ces photographies me représentent, l'une, debout sur une terrasse de la maison... l'autre, debout dans un jardin de café, une autre, les bras croisés dans un jardin de bananes. Tout cela est devenu blanc à cause des mauvaises eaux qui me servent à laver. Mais je vais faire de meilleur travail dans la suite. Ceci est seulement pour rappeler ma figure, et vous donner une idée des paysages d'ici.

Au revoir,

Rimbaud  
Maison Mazeran Viannay et Bardey  
Aden.



Arthur Rimbaud, "[...] sur une terrasse de la maison [...]", autorretrato, negativo sobre vidrio, impresión sobre papel, 1883. Bibliothèque Charleville-Mézières, <http://www.rimbaud-arthur.fr/popup.php?docId=8>, junio, 2009.

Arthur Rimbaud, "[...] l'autre, debout dans un jardin de café [...]", autorretrato, negativo sobre vidrio, impresión sobre papel, 1883. Bibliothèque Mézières <http://www.rimbaud-arthur.fr/popup.php?docId=7>, junio, 2009



Arthur Rimbaud, "[...] l'autre, debout dans un jardin de café [...]", autorretrato, negativo sobre vidrio, impresión sobre papel, 15x10 cm, 1883, Bibliothèque National de France, RC-A-40883, reserve NE-81-FOL, <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7840883&E=JPEG&NavigationSimplifree=ok&typeFonds=noir>, junio, 2009.

#### **8.4. Tout cela est devenu blanc. La fotografía, el objeto**

De la correspondencia de Rimbaud no es posible deducir el tipo de cámara que compró. La documentación de Rimbaud a P. Dubar no se conserva. ¿Cuál fue la cámara de Rimbaud? ¿Con qué técnica trabajó? ¿Los negativos de sus fotografías dónde se encuentran? En general, a partir de la bibliografía consultada, la información sobre su equipo y la técnica que utilizó no es esclarecida. Ni las facturas del equipo fotográfico, ni sus características han trascendido. Sólo es la relación epistolar con su familia de la que se concluyen los problemas a los que se enfrentó en la ardua empresa de realizar fotografías en Harare. Conclusión natural si se lee atentamente. Las instituciones que conservan las impresiones fotográficas de Rimbaud no especifican el tipo de técnica. Tanto en la Biblioteca de Mézières como en la Biblioteca Nacional de Francia no se aporta ninguna información al respecto en las fichas que las consignan. Sin embargo, se puede llegar a algunas conclusiones sobre lo que son materialmente estas fotografías.

El encargo a Dubar era una cámara. Un equipo fotográfico que hizo llevar de Lyon a Adén y que posiblemente lo compró en la misma ciudad, ya que de haber sido de otra

manera puede que al igual que los libros encargados por Rimbaud hubiese remitido a su familia otro tipo de documentación refiriéndose a las características de la cámara o escribiendo él mismo al comerciante. Sus referencias a la cámara son únicamente y de manera genérica “l'appareil photographique”, y no abunda nunca en detalles sobre lo que ha pedido a Dubar. La carencia de este tipo de información técnica no debe sorprender. Hemos leído como Rimbaud, en la carta misma en la que explica a su madre que comprará una cámara fotográfica, le indica con extrema claridad que no pregunte más de lo necesario, que confié en M. Dubar y en él.<sup>663</sup> Pero, por la correspondencia que tenía con su familia sobre la compra de libros y material científico conocemos la precisión con que elegía sus encargos. Puesto que consultaba catálogos daba todo tipo de detalles sobre la edición, autor, título e inclusive librería donde se encontraban los ejemplares.<sup>664</sup> Quizás algún día aparezca la documentación sobre las características técnicas de la cámara.<sup>665</sup>

Siguiendo con el misterio de la técnica utilizada por Rimbaud, se puede llegar a una aproximación de su práctica fotográfica también a través de su correspondencia. En una de sus cartas menciona algunos de los materiales que incluye su equipo fotográfico. Cuando intenta que su madre le devuelva su dinero y lo destine a sufragar los gastos de la cámara, enumera los siguientes materiales:

[...] Je sais très bien ce que coûte un appareil seul: quelques centaines de francs. Mais ce sont les produits chimiques, très nombreux et chers et parmi lesquels se trouvent des composés d'or et d'argent valant jusqu'à 250 francs le kilog., ce sont les glaces, les cartes, les cuvettes, les flacons, les emballages très chers, qui grossissent la somme. J'ai demandé de tous les ingrédients pour une campagne de deux ans. [...]<sup>666</sup>

De los materiales mencionados no se refiere a ninguna tienda que sirva como cuarto oscuro, pero es el azar también lo que hace que haga un recuento de lo que ha comprado: Oro y plata, vidrios, cubetas, frascos. No se tiene que entender que esto es lo único que había solicitado sino que es una manera de hacer ver a su madre que no se trata sólo de una cámara. También, al recibir la cámara, en la primera carta que escribe a su familia desde Harare -la carta del 6 de mayo de 1883- ya advierte que necesitará pedir más placas de vidrio para seguir haciendo fotografía. ¿Se rompieron algunas placas de vidrio durante el viaje? ¿Al planear una expedición de dos años era

---

<sup>663</sup> Ver nota 645.

<sup>664</sup> Ver notas 634, 636 y 638.

<sup>665</sup> Sigue apareciendo nueva documentación sobre Rimbaud, como la fotografía datada en 1880. Ver nota 631.

<sup>666</sup> *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, Aden, 8 décembre 1882, pp.593-594. Ver nota 652.

poco el material recibido? ¿Las prácticas con la cámara estaban consumiendo más material del previsto? Rimbaud había escrito a su madre que todo había llegado estupendamente, así es que es posible que las prácticas le estuviesen costando más de lo calculado.

[...] Prochainement, je vous enverrai un autre chèque de 200 francs, car il faudra que je fasse revenir les glaces pour la photographie. [...] <sup>667</sup>

Es imposible saber de qué técnica fotográfica del siglo XIX se trata con sólo una impresión. Es necesario poder observar el negativo y destacar pequeños detalles para esclarecer la técnica utilizada. Si se tiene una copia, es decir la impresión fotográfica, se puede atender a las calidades de los matices, el grano, la tonalidad, la nitidez entre otros aspectos que dan pautas sobre la técnica, pero aún así con las grandes variantes propias de la experimentación de una misma técnica, asegurar un dictamen es sumamente arriesgado.<sup>668</sup> La confusión aumenta al llegar a la década de 1880, cuando todavía se utilizan los procedimientos con base en el colodión y se introducen los derivados de la gelatina.<sup>669</sup> Posiblemente este era el procedimiento que utilizó Rimbaud. A diferencia del procedimiento de colodión seco o húmedo, el cual necesitaba un cuarto oscuro *in situ* y otorgaba un margen de poco más o menos de diez minutos para revelar la fotografía, el procedimiento basado en gelatina otorgaba más tiempo entre el emulsionado de placas de vidrio, la toma y el revelado, sin contar que ya no era imprescindible tener un cuarto oscuro a disposición inmediata. Como se atendía anteriormente, no hace mención alguna a una “tienda fotográfica”. Ahora, a pesar de que esta técnica ya circulaba por Francia en 1880, quizás es demasiado pronto para que Rimbaud se hiciese con el procedimiento. El único inconveniente es el calor y el agua. El exceso de calor descompone los químicos, el agua en malas condiciones es absolutamente fatal para la fotografía.

---

<sup>667</sup> *Ibid.*, Harar, 6 mai 1883, p.962. Ver carta completa en nota 662.

<sup>668</sup> El historiador y coleccionista de fotografía del siglo XIX, Helmut Gernsheim, lo dice claramente: “It is impossible to judge when a photograph has been taken on albumen, collodion, gelatine dry plate, or film negative, by looking at the print, which is in most cases a contact copy on sepia-toned albumen paper lacking the visible distinctions that characterize the daguerreotype, the Calotype, an the Ambrotype. In any case, such information would be of interest only from the purely technical point of view and has no bearing on the quality of the picture. [...]” H. Gernsheim, *A Concise History of Photography*, *op.cit.*, p.46.

<sup>669</sup> “A rough division occurs around 1880 with the changeover gelatin dry plates, though many photographers continued using collodion for another decade or so.” *Ibid.* Sobre las técnicas y sus ventajas y desventajas ver *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, *op.cit.*, pp.438-440.

Tout cela est devenu blanc à cause des mauvaises eaux qui me servent à laver. Mais je vais faire de meilleur travail dans la suite.<sup>670</sup>

Los autorretratos están muy expuestos y su saturación es muy débil. Si ya entonces los encontraba poco contrastados, lo que se puede observar en la digitalización de la Biblioteca Charleville-Mézières<sup>671</sup> es, además del efecto descrito, el paso del tiempo: los dobleces, las roturas, el desgaste de unas fotografías que a pesar de su importancia documental permanecieron durante muchos años en el ámbito íntimo y familiar. Las fotografías que fueron difundidas por las continuas ediciones de poemas, cartas y biografías de Isabelle Rimbaud y Paterne Berrichon<sup>672</sup> fueron las realizadas por Carjat. En el caso de los autorretratos su consulta, su llamada era exclusivamente en la esfera de lo familiar. De las fotografías que se conservan del poeta-explorador son las únicas que se sitúan en esta esfera. El resto de las imágenes que se pueden afirmar son autoría de Rimbaud se encontrarían dentro del ámbito de ciencia, de la documentación de espacios y acciones habituales en el contexto en que se sitúa. El mercado, el comerciante, la caravana, una construcción nativa. Algún retrato, como el de su compañero Constantino Sotiro. Todas ellas ligeramente desenfocadas, realmente fantasmales.<sup>673</sup> Rimbaud no volverá a hacerse una fotografía. En cierta forma, puede pensarse que la idea de retratarse es parte del compromiso que tiene con su familia. El asunto de la compra de la cámara desgastó su relación y posiblemente su familia le hubiese pedido un retrato. No se conserva esa correspondencia, pero en el texto parecería que es una idea del propio Rimbaud: “[...] Ceci est seulement pour rappeler ma figure, et vous donner une idée des paysages d’ici. [...]”

Lo primero que habría que atender de estas fotografías es que son autorretratos. Las elecciones tomadas para su realización corresponden enteramente a quien vemos en la imagen. No es una obviedad hacer hincapié en este punto, todo lo que se ve ha sido

---

<sup>670</sup> *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, Harar, 6 mai, 1883, p.962. Ver carta completa en nota 662.

<sup>671</sup> La puesta en línea de algunos documentos de las colección de la Biblioteca se encuentran en el excelente proyecto que reúne su poesía y biografía en 8 itinerarios, más una sección de documentación digitalizada. No es un sitio especializado sino de difusión, extraña que no se faciliten las referencias de los fondos exactas de la propia institución. <http://www.rimbaud-arthur.fr/>. Consultado en junio, 2009.

<sup>672</sup> Paterne Berrichon comenzó su particular dedicación con tres artículos titulados “Rimbaud”, publicados en *La Revue Blanche* entre agosto de 1896 y septiembre de 1897; después serían reunidos en volumen titulado *La vie de Jean-Arthur Rimbaud*, Paris, Le Mercure de France, 1897. Posteriormente vendrían *Jean-Arthur Rimbaud le poète (1854-1873)*, Paris, Mercure de France, 1912 ; *Arthur Rimbaud. Œuvres, vers et proses, poèmes retrouvés*, Paris, Mercure de France, 1912 ; *Arthur Rimbaud. Œuvres, vers et proses, poèmes retrouvés, revues, mises en ordre et annotées* par Paterne Berrichon, préface de Paul Claudel, Paris, Mercure de France, 1924. Entre los años 1910 y 1913, en el *Mercure de France* publicó seis artículos de índole biográfico. Isabelle Rimbaud por su parte escribió: “Rimbaud catholique” (1914), “Mon frère Arthur” (1919), *Reliques* (1921) todos publicados por *Le Mercure de France*, este último editado póstumamente recoge sus artículos y cartas más conocidos.

<sup>673</sup> El listado con las fotografías que tomó en Abisinia en Dotoli, *Rimbaud ingénieur, op.cit.*, pp.136-137.



conscientemente elaborado por su autor. Hay que pensar que la comodidad en el uso de las cámaras fotográficas de la época es relativa, si bien eran más pequeñas y manejables que los daguerrotipos y calotipos, el esfuerzo por llevar a cabo una serie fotográfica en el Golfo de Adén es grande. Buscar el emplazamiento o medir las distancias para poder delimitar el lugar que debía tomar para entrar en cuadro son aspectos propios de la pragmática de la toma fotográfica, del antes no visto pero existente. Son decisiones significativas que recaen en el modelo-fotógrafo. Cómo quiero que me vean, cómo quiero que se conserve mi imagen: así soy aquí y ahora. La autorreferencialidad en la representación visual es como se sabe una dramatización del deseo de presentarse ante el resto y uno mismo. El narcisismo manipulado. El reflejo de uno mismo dispuesto con la intencionalidad premeditada para una hipotética posteridad. La imagen que se logra mediante el autorretrato es la imagen de la identidad cuestionada y reflexionada, que no quiere decir la única y verdadera. La expresión “[...] pour rappeler ma figure [...]” hace referencia a que será la fotografía la que ayude a recordar su persona, pero también es un reconocimiento sobre sí, sobre su cuerpo. El primero que vio estas fotos fue él y la fotografía actúa como catalizador de la referencia sobre nuestro propio cuerpo. ¿Cómo percibió sus autorretratos? En su carta primero escribe que son dos fotografías que terminan siendo tres. ¿Un error de redacción? ¿Un cambio de opinión? Quizás alguna no le satisfacía completamente pero decidió incluirla al final. ¿Cuál? Lejos están los dos retratos del adolescente de mirada ausente que le realizó Carjat en París.

Añadir un elemento todavía velado. Un misterio más en ejercicio de la pragmática de la toma fotográfica. Algo tan sencillo como la persona que hizo el acto de tomar la fotografía. ¿Quién estuvo detrás de la cámara cuando Rimbaud daba la señal de disparar? ¿A quién miraba en esos momentos? Un sirviente, un compañero de la agencia... no lo sabemos.<sup>674</sup> La bibliografía consultada no recae en este ligero y sólido detalle de los autorretratos. Otra cuestión sería el plano de la expectativa de recepción: ¿Quién verá estas fotos? En este caso son autorretratos que tienen por remitente a la familia - “Aux siens” -. Por fin, después de más de tres años obtendrán una imagen de lo que su hijo y hermano es. La imagen que Rimbaud da a su familia es

---

<sup>674</sup> El único sirviente que ha trascendido de las estancias en Adén y Harare es Djami Ouddei. Corresponde a la etapa entre 1887 y 1891, aunque hay biógrafos que los sitúan junto a Rimbaud en 1883. Figura esquiva, es hasta la temporada en El Cairo en 1887 que se tiene constancia documental de que acompañaba a Rimbaud (Hackett, *op.cit.*, p.160; Brunel, *Œuvres Complètes*, *op.cit.*, pp.981-984). Hay quienes lo relacionan como pareja de Rimbaud al ser su único lazo afectivo durante los años en Abisinia, Robert F. Aldrich, *Colonialism and Homosexuality*, New York and London, Routledge, 2003, pp.94-95. Djami estuvo inclusive en las alucinaciones finales de Rimbaud, confundía a su hermana Isabelle con la presencia de su sirviente. Insistía en hacerlo viajar a Marsella y fue al único que heredó a parte de su familia. Starkie, *Arthur Rimbaud*, *op.cit.*, p.429.

la imagen que él quiere que conserve su familia. Así como años atrás el propio Nerval buscaba en la fotografía su propio yo y ante sus retratos reclamaba “je suis l'autre”, también Rimbaud en una carta a su amigo y confidente Georges Izambard se refiere a “je est un autre”<sup>675</sup>. Sin embargo no hay que entender esta expresión en sentido del *Doppelgänger* que atormentaba a Nerval<sup>676</sup>, sino desde el distanciamiento entre el acto creativo y el ego, la abolición entre lo que se escribe y lo que se vive, evidente interés del adolescente que quiere ser poeta en el manifiesto que ha sido denominado la “carte du voyant”.<sup>677</sup> En la década de 1880, la fotografía posee todavía la trascendencia del acto, no es común retratarse y lo que simboliza la propia imagen es sumamente importante para la definición de la persona, concretándose generalmente en la imagen de la aspiración social, económica o cultural. Por lo tanto, su pose, su ropa, el lugar, fueron cuidadosamente elaborados para lograr la impresión que quería causar. Aparentemente la seguridad y el dominio de su vida en África.

#### 8.4.1 El lugar y el gesto

Son significativos los espacios escogidos por Rimbaud para mostrar a su familia. Escoge el exterior, lo que le rodea, porque desea que su familia tenga una idea de donde está viviendo, “[...] Ceci est seulement pour rappeler ma figure, et vous donner une idée des paysages d'ici. [...]” Está claro que en las condiciones que se encontraba en Harare no lograría la calidad del estudio fotográfico, ni le interesaría mostrar las típicas fotografías pintorescas propias de la imagen estereotipada de África. Sus fotografías corresponden al ámbito de lo íntimo, podría decirse que en el mismo registro de la correspondencia. Muestra su figura y el espacio en que se encuentra. Por ello, se puede contemplar su casa, en este caso la terraza; su trabajo, ilustrado en los cafetales que es uno de los productos con lo que comerciaba; la naturaleza benigna representada en los platanos. “[...] Il y a moins de travail et bien plus d'air, de verdure, etc. [...]”

Escoge la altura y la superficie. La altura desde la terraza de su casa (foto1), desde la construcción del hombre, la arquitectura, para ver a lo lejos el paisaje. Su intención era

<sup>675</sup> *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, À Georges Izambard, Charleville, 13 mai. 1871, p.237.

<sup>676</sup> Ver capítulo 3. Paradojas de la representación fotográfica, notas 256, 262 y 272.

<sup>677</sup> A pesar de las diferencias cronológicas, de estilo e inclusive totalmente de campo, muchos estudiosos de la obra de Rimbaud buscan en sus versos de 1871-1875 las posibles respuestas a las fotografías de 1883. Sin duda se trata de la misma persona, pero pasar por el filtro de su poética toda sus acciones posteriores, es cuanto menos una exégesis reduccionista. Rimbaud en 1883 ya no es un poeta, no es su intencionalidad de producción hacer poesía en su pragmática; tampoco se puede negar que es un artista, el ritmo, repeticiones, imágenes que describe a través de su correspondencia son todavía parte del universo poético “Rimbaud”. Por ejemplo, con respecto al tema “je est un autre” [sic] parece que hay una sencilla regla de tres, como Dotoli que escribe: “Rimbaud est le prince de la voyance, et il est donc photographe de voyance, par le dérèglement de la science. “Je est un autre”! Ses photographies doivent communiquer l'au-delà du sujet. [...]” Dotoli, *Rimbaud ingénieur, op.cit.*, p.148.

mostrar lo que en la lejanía sería una panorámica de lo que él ve, pero desgraciadamente la calidad de la imagen impidió desde un principio poder apreciar ese espacio que domina, “[...] Tout cela est devenu blanc à cause des mauvaises eaux qui me servent à laver. [...]” La composición, en primer plano la figura y en segundo el paisaje como fondo, es tradicional en la ilustración del viaje. La primacía del espacio inabarcable con la presencia del viajero certificando su estar ahí es común en las fotografías de la época. Los avances en la técnica fotográfica permiten que la exposición sea muy breve por lo que este tipo de retrato es el prototipo de una estética del turista que se extenderá hasta nuestros días. En ese espacio ajeno e insondable se impone la figura del que lo ha experimentado, el alejamiento del paisaje constata su superioridad. Así mismo, el hecho de presentarse desde una terraza, la altura y la arquitectura, ante el paisaje intuido en segundo plano lo acerca también a la concepción de la naturaleza dominada por el hombre. El viajero como símbolo del progreso y conquista del mundo que mediante sus edificaciones somete a la naturaleza. No es una visión unificadora de la naturaleza y el hombre sino el triunfo de éste sobre la naturaleza.

Sin embargo, las fotografías de superficie, sobre el terreno, tienen otro cariz. En la fotografía en los cafetales (foto 2), se puede observar a un Rimbaud encima de un promontorio de rocas y como telón de fondo los matorrales de café. Si él no especifica que se trata de cafetales no sería identificable en la imagen. La imagen muestra al explorador dominando el paisaje, pero el paisaje, la vegetación parece que está a punto de engullirlo. El fondo caótico da la sensación que se echa sobre el viajero, mientras éste a pesar de buscar un enclave que ascender se encuentra integrado en el espacio. Las cimas, por insignificantes que sean, simbolizan en la representación del viaje los terribles trabajos del viajero, los esfuerzos de la ascensión, la búsqueda en las alturas la superioridad y conquista del mundo, pero en este caso el paisaje que nos presenta e introduce la figura de Rimbaud es una amalgama de vegetación, una pared de matorrales agrestes. “[...] À quoi servent ces allées et venues, et ces fatigues [...] Mais qui sait combien peuvent durer mes jours dans ces montagnes-ci? Et je puis disparaître, au milieu de ces peuplades, sans que la nouvelle en ressorte jamais. [...]” La sensación de indefensión y soledad ante un medio hostil se hace patente en la pequeña figura situada entre rocas y matorrales. En composición se tiene una línea transversal de blancos que se degradan desde la esquina inferior izquierda hasta la esquina superior derecha, simétricamente los oscuros se degradan en sentido inverso.

La perspectiva se fuga en el cielo. En medio, su cuerpo blanco preside una cueva, un vacío vegetal, cual umbral de las puertas de la naturaleza salvaje.

La tercera fotografía (foto 3) puede verse a Rimbaud en primer plano y detrás vegetación espesa. Aquí, Rimbaud está inmerso en la naturaleza, en un tú a tú con ella. El contraste tonal logra su figura resalte de tal forma que resulta artificial, ajeno a la vez que inmerso en ella, contraste producto del paisaje uniforme aunque se alcancen a distinguir un árbol y las grandes hojas de los plátanos. El blanco del cielo y su traje logran una composición triangular análoga en menor tamaño al triángulo oscuro inverso del árbol y la vegetación. Nuevamente la naturaleza es como un espacio oscuro, un vacío, una cueva insondable, caótica ante la cual posa. Rimbaud eligió este espacio para mostrar el exuberante paisaje de Harare en contraposición al desértico Adén que acababa de dejar. “[...] Je suis toujours mieux ici qu’à Adén. Il y a moins de travail et bien plus d’air, de verdure, etc. [...]” Los planos cortos dan la sensación de rodear su figura y es en este caso la vegetación la que tiene un movimiento ascendente. Sus pies anclados en la tierra ya no denotan la seguridad de la altura sino la igualdad de condiciones entre el hombre y la naturaleza, de hecho parece que se pierdan en la tierra, se funden en un todo con el suelo. Plantado ahí, igual que un árbol. “[...] À la fin de cette année-ci, j’aurai trois ans complets dans cette boîte. [...]”<sup>678</sup>

Rimbaud se retrata con gesto serio, seguro y tranquilo. No se ve en él el aire triunfalista de la mayoría de los retratos de viajeros en exteriores. Tampoco es su pose la de una supuesta espontaneidad que representa la actividad o el oficio cotidiano, como tradicionalmente se retrata el viajero en el siglo XIX. Hay naturalidad en su figura, seguridad en su pose ajena a cualquier manierismo. Rimbaud deja hablar al espacio, mientras que su cuerpo habla de un asentamiento. En la fotografía de la terraza (foto 1) una mano sujeta la solapa de su chaqueta, como si ratificara cómodamente y con firmeza que su cuerpo está presente, mientras que la otra se posa sobre la baranda invitando a observar el paisaje que antecede. Sus brazos generan una fuerza hacía abajo, que lo asienta, lo arraiga al suelo. Ese gesto, de llevarse la mano al pecho, a sus ropas, es similar al gesto de un hombre al que las cosas le van bien, orgullo, toca su chaqueta como si la mostrase y la baranda hace de un bastón. Seguridad económica. Esa terraza era la de su casa –el piso superior- y su

---

<sup>678</sup> En la primera edición de las cartas de Rimbaud, Paterné Berrichon realizó algunas pequeñas modificaciones de los originales. En este caso en vez de transcribir “[...] j’aurai trois ans complets dans cette boîte. [...]”, escribe “[...] j’aurai trois ans complets dans cette maison. [...]”. Esto da una idea de la “limpieza” que llevó a cabo Berrichon en *Lettres de Jean-Arthur Rimbaud, Égypte, Arabie, Éthiopie, op.cit.*, p.151; cfr. nota 662.

oficina a la vez –la planta baja-, la oficina comercial a la que acababa de llegar para trabajar en su administración.<sup>679</sup> Si bien, las cosas parecen no funcionar muy bien, ha firmado un contrato ventajoso. “[...] J’ai renouvelé mon contrat pour 3 ans ici, mais je crois que l’établissement fermera bientôt, les bénéfiques ne couvrent les frais. En fin, il est conclu que le tour qu’on me renverra, on me donnera trois mois d’appointements d’indemnité. [...]” La pose es similar, sólo que inversa a la fotografía datada por Lefrère aproximadamente hacia 1880.<sup>680</sup> Aparece con otros administradores y comerciantes coloniales. Rimbaud se lleva también la mano al pecho y hace uso del fusil como de un bastón. Es el único del grupo que da la impresión solemne de contener y contenerse. El resto reflejan una espontaneidad y superioridad gestual en el desparpajo de sus poses. Rimbaud muestra una contención y un recogimiento sobre sí. Está alejado del grupo al que pertenece, no es completamente como ellos. Sólo él no lleva sombrero. La pose la volvemos a ver en el autorretrato en la terraza. Solemnidad, contención y alejamiento.



Anónimo, retrato de Arthur Rimbaud en Adén, impresión aluminada pegada sobre cartón, 11x15 cm, circa 1880. [http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot\\_id=159377295](http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=159377295), abril, 2009.

La seguridad es también evidente en el resto de las fotografías. En la de los cafetales (foto 2) su cuerpo se encuentra alejado, de manera que no es clara su expresión

---

<sup>679</sup> “[...] el gobernador [de Harare] no tardó en poner a disposición de la empresa un ‘palacio’ de estilo egipcio próximo a la mezquita principal. Era uno de los pocos edificios con más de un piso. La ‘Casa de Ruf Pachá’, fortaleza y antigua residencia del conquistador egipcio de Harare, estaba situada en el centro de la ciudad. La única puerta que tenía daba a un patio. Al piso de arriba se llegaba por una tosca escalera de piedra. Más allá se extendía un pequeño huerto de hierbas y verduras, una cocina abierta y un salón de visitas con bancos cubiertos de cojines rojos.” Graham Robb, *op.cit.*, p.332.

<sup>680</sup> Ver nota 631.

facial, pero su cuerpo transmite serenidad y optimismo. Una mano en la cintura, la otra, sobre la pierna que adelanta, su gesto se acerca más al dominio sobre la naturaleza, sin embargo está tan alejado de la cámara que se ve empequeñecido en el paisaje, su protagonismo se comparte y la superioridad se relativiza. En cambio, la fotografía en los plataneros (foto 3) es un poco más nítida, se pueden llegar a ver sus rasgos. Su mirada fija a la cámara, su pose con los brazos cruzados y sus piernas separadas, estables en el terreno dan la sensación de enfrentamiento, de mostrarse entero ante los ojos de su madre. Transmite fuerza, firmeza, en este caso sus brazos forman una barrera de la que se intuye la espera, la paciencia necesaria para afrontar los tiempos y la vicisitudes del trabajo comercial en Abisinia. “[...] Mais à présent je suis condamné à errer, attaché à une entreprise lointaine, [...]” De las fotografías puede deducirse que Rimbaud quería transmitir seguridad a su familia. Su imagen transmite tranquilidad y naturalidad en el lugar que habita. Su mirada enfrenta y confronta, se muestra entero en un ambiente de rudeza palpable. El mensaje es claro: las cosas van bien.<sup>681</sup>

En cuanto al distanciamiento que muestra Rimbaud en su peculiar y forzada manera de posar, da pie a que se interprete como una ausencia de sentido, como una manera de negar mediante la visión de su cuerpo lo que él mismo es. En una de sus biografías canónicas, J. L. Steimetz se refiere a que la sencillez de las tomas induce a pensar que guarda un secreto, probablemente cercano a la sensación de presentarse como le gustaría ser visto por su familia, lo cual se interpreta como un rompimiento. Respecto a la presión que todavía vive por parte de su madre, Steinmetz, dice, sin poder evitar la común comparación con su imagen angelical de hace más de una década:

Les traits de son visage lointain ont perdu toute rondeur; les joues sont émaciées; on devine la fine moustache qu'il a laissé pousser depuis 1875. [...] Il serait excessif de dire qu'une émotion nous saisit en voyant ces images. Elles ne nous apprennent rien, malgré leur évidence. Plutôt, elles portent sous nos yeux la présence d'un secret, et aussi bien nous renvoient une question presque scandalisée: pourquoi cherchez-vous à me voir? Qu'attendez-vous encore de moi?<sup>682</sup>

---

<sup>681</sup> De los comentarios a estas fotografías, se suele destacar el discurso de la pérdida, en el sentido de que Rimbaud fotografía su juventud pasada, sus ilusiones deshechas, sin embargo considero que es más un acto de confrontación y definición, un acto de presente más que de pasado. Dotoli, resume así los autorretratos: “Les photographies de Rimbaud disent toute l'impuissance de l'action, comme s'il voulait se montrer plus masochiste qu'il ne l'était, dans la vieillesse qui avance, inexorablement.” No coincido con esta interpretación. Dotoli, *Rimbaud ingénieur, op. cit.* p.148.

<sup>682</sup> Steinmetz, *op.cit.*, p.311.

Si se compara la imagen arquetípica del poeta Rimbaud, las diferencias son muchas. La constante crítica de ver en los autorretratos de 1883 la pérdida y el deseo del icono mitificado de 1871 por lo menos adolece del distanciamiento propio de un buen lector. Las imágenes del explorador Rimbaud ejercen una fuerza intensa en el resurgimiento del mito, del salvaje, del indómito ser. Otro mito. No comparto la idea del rompimiento familiar, de la actitud altiva sobre la toma de los autorretratos. Nuevamente se hace referencia a aquel Rimbaud adolescente –“[...] Les traits de son visage lointain ont perdu toute rondeur [...]” que se revela como un icono de juventud y creatividad, sin embargo si se desea mirar sin el filtro interpretativo del “poeta-salvaje” no hay el menor indicio de melancolía en la semiótica de sus autorretratos. Esta interpretación sucede bajo el prisma del observador de la entera vida del poeta-comerciante, proyectando la pérdida de todo aquello que dejó atrás, sobre todo me refiero al abandono de la literatura.<sup>683</sup> Posiblemente es el propio sentimiento de pérdida del mito “Rimbaud” el que se ve alimentado por la imagen de Rimbaud en sus fotografías de 1883. Si bien las fotografías producen interpretaciones contradictorias, no es por la imagen misma. Es por su nexo casi irrompible con la carta. Con la confesión. Los autorretratos no son un mero trámite o una acción complaciente para con su entorno. Son en gesto de reafirmación. Si bien, como sabemos, Rimbaud no volvió a fotografiarse, no estaba en absoluto interesado en hacerse fotografías. Cuando la Société de Géographie le solicita un retrato después de haber publicado su artículo sobre Ogaden, simplemente no responde. O no hay constancia de su respuesta, mucho menos de la fotografía.<sup>684</sup> Se tiene la imagen oral de la apariencia que debió tener durante los años ochentas: delgado y demacrado, cabello cano, bigotes rubios, sus ropas confeccionadas por él mismo, su andar presuroso de grandes zancadas con una seña particular: el hombro izquierdo siempre delante del derecho.<sup>685</sup> Tenía veintinueve años cuando se autorretrató.

## 8.5 La letra y la imagen como confesión

<sup>683</sup> La lectura de la correspondencia, sus artículos y crónicas de viajes, su poesía, algunas biografías y estudios dedicados a Arthur Rimbaud, me conducen a pensar que el tan conocido dolor y pérdida por el abandono de la literatura es únicamente una proyección de todos aquellos que ven una pérdida en ello. En este sentido, sobre la producción de un tipo de historiografía rimbaldiana proclive a la reconstrucción épica de su figura que dice más de quien escribe que sobre el que se escribe –es decir Arthur Rimbaud- el ensayo mencionado anteriormente de Martine Boyer-Weinmann, “Le Rimbaud de Carjat. Une photofiction biographique”, *op.cit.*, es sumamente crítico y descriptivo con este tipo de trabajo de la historia de la literatura. Es comprensible. Rimbaud es una figura de fuga e intensidad, de rompimiento y locura que echa a volar nuestra fragilidad. Ver notas 622 y 626, sobre las obras consultadas de Boyer-Weinmann.

<sup>684</sup> Ver nota 690.

<sup>685</sup> Alain Borer, *Rimbaud la hora de la fuga*, tr. Jorge Esquinca, François Roy, México, UNAM, 1999, p.11. Los libros de Borer sobre el poeta, *Rimbaud en Abyssinie* (1984), *Un sieur Rimbaud se disant négociant* (1983-1984), *Rimbaud d'Arabie* (1991), son biografías ficcionales, en las que se escucha más las pulsiones y expectativas de Borer que las del propio Rimbaud, cosa no desdeñable. Como referencia biográfica es más útil para dar una sensación de la épica del personaje, configuración del mito que queremos que sea Rimbaud. Luz salvaje y contradictoria, huida adelante y salto al vacío.

El documento del 6 de mayo de 1883, conformado por una carta y tres fotografías muestra un espectro temporal completo. La carta manifiesta una proyección al presente y al futuro, mientras que las fotografías realizan una proyección al pasado. Los elementos que se decantan del texto confieren un tono conciliador e intimista, casi confesional, en el que la voz de Rimbaud evoca su situación actual y sus deseos. Se observa el interés por reforzar los vínculos familiares dejando claro que no tiene la menor nostalgia por el ambiente francés o europeo sino más bien por el hogar en sí, como espacio originario. Las fotografías, en cambio, muestran su persona y el paisaje que habita pero afianzan una imagen que tiene que ver con los sucesos inmediatos anteriores. La actitud que consignan la pose y el emplazamiento puede entenderse como la respuesta a los reproches que su madre le hacía en la carta del 8 de diciembre de 1882<sup>686</sup>. Reproches que cuestionarían la confianza en sus decisiones y dejarían entrever a una madre autoritaria que no entiende las prioridades de su hijo. Lo cual puede relacionarse con la seguridad de la pose y familiaridad con el entorno a pesar del aspecto agreste que reflejan las fotografías.

De esta manera, tanto el texto como las imágenes se complementan. Si bien la escritura lima asperezas y deja salir un discurso que se expone en las debilidades, incertidumbres y anhelos; las imágenes presentan a un hombre fuerte, aposentado, seguro de mirada intensa e incluso retadora. Habrá que recordar que Rimbaud después de las dificultades para comprar la cámara fotográfica y la gran cantidad de libros e instrumental que encarga a su familia deja ver más de lo que en sus últimas escuetas cartas decía. Expresa su soledad y sus deseos, lo absurdo que puede resultar la aventura que está viviendo: Lograr una fortuna durante algunos años de trabajo intenso para después enraizarse. La incertidumbre de sus días en Arabia y África es constante pero también manejable. Tiene un contrato por tres años más pero no piensa que dure más de un año su empresa en Harare; no sabe cuánto durará su viaje o si morirá solo, sin que su propia familia llegue a saberlo. Esta incertidumbre deja asomar su situación presente y las ilusiones que motivan el día a día: la ilusión fundacional de quien sabe que el viaje es transitorio, en el que inclusive se asoma un guiño de expiación para en un futuro indeterminado aposentarse, establecerse y transmitir toda su experiencia. Dar lugar al regreso.

Si se lee la carta sin ninguna referencia previa se puede interpretar como la correspondencia de un comerciante con la familia, en la que se intuye una desazón

---

<sup>686</sup> *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, Aden, 8 décembre 1882, pp.593-594 ; ver *supra*, nota 652.



cercana a la claudicación: “[...] À la fin de cette année-ci, j’aurai trois ans complets dans cette boîte”; “La vie est comme cela, et la solitude est une mauvaise chose ici-bas”; “je regrette de ne pas être marié et avoir une famille[...]”; “[...] je suis condamné à errer, attaché à une entreprise lointaine, et tous les jours je perds le goût pour le climat et les manières de vivre, et même la langue de l’Europe[...]”; “Hélas!”; etc. Pero todo lo contrario. Precisamente se ha estado preparando durante años para iniciar una época de exploraciones y negocios rentables. El sentimiento de soledad e incertidumbre no excluye los proyectos que estaba a punto de empezar, no se puede interpretar como contradicción sino como complejidad. La escritura es ante todo un ejercicio de representación, no puede establecerse como análogo lo representado a la realidad, siendo que la realidad misma es múltiple y paradigmática. La carta está dirigida a su familia y en ella se enuncia lo que el autor quiso decir a su familia, a pesar de que el registro de la correspondencia es dentro de la escritura del viaje en general una escritura de la complicidad y la confianza pero a la vez un discurso instrumentalizado para ser leído por un receptor, exclusivamente dirigido y referencializado. Se puede afirmar que el interlocutor directo y velado es su madre. Entonces, las circunstancias de la representación conducen a preguntarse nuevamente ¿Quién leerá el documento? ¿Quién verá estas fotografías? ¿Qué quiere decirles?

Después de los incidentes que provocó la compra del equipo fotográfico parece que la carta del 6 de mayo de 1883 es una tregua. Hacía meses que la correspondencia familiar sólo trataba de los pedidos de Rimbaud y las complicaciones para llevarlos a cabo. Menciona que incluye dos fotografías -finalmente serán tres-, que se encuentra mejor en Harare que en Adén, le esperan tres años más de contrato pero no ve perspectivas favorables para el negocio. Está bien pero “[...] À la fin de cette année-ci, j’aurai trois ans complets dans cette boîte. [...]” Comienza el pesimismo recurrente en la gran mayoría de sus cartas, ese lamentarse continuo, queja constante de un exilio voluntario que seguramente no es fácil. Pero adquiere un tono confesional distante de las escuetas cartas de los últimos meses. Ha llegado a Harare con planes que se exceden a las responsabilidades de un administrador, que competen más a las del explorador con olfato de comerciante, cargado de libros y de instrumentos, se dispone a iniciar una nueva etapa -ardua cual expiación- pero sobre todo transitoria. El sueño evocado es llegar a tener un hijo al cual educar, una familia en un sitio de su agrado, un lugar y un tiempo que terminará con su continuo errar. “[...] À quoi servent ces allées et venues, et ces fatigues, et ces aventures chez les races étrangères, et ces

langues dont on se remplit la mémoire, et ces peines sans nom [...]”. Parecería que el viaje emprendido por Rimbaud para trabajar en África y Arabia fue el viaje del administrador colonial pero él inició su viaje mucho antes: Bélgica, Holanda, Inglaterra, Alemania, Austria, Italia, Suecia, Chipre, Egipto, Sumatra, transportado en barco, tren, caballo, camello y muchos kilómetros a pie.<sup>687</sup> No pocos idiomas en su memoria desde el inglés, alemán o italiano hasta los que aprendió en Oriente: árabe, amárico, adariña (hararee), oromo (galla) y somalí.<sup>688</sup>

Rimbaud está solo. El sueño de un hijo, es también el sueño fundacional que le acompaña y que es común en muchos exploradores. Trascender, construir, dejar su huella en Abisinia y en el mundo. “[...] et avoir au moins un fils que je passe le reste de ma vie à élever a mon idée, à orner et à armer de l’instruction la plus complète qu’on puisse atteindre à cette époque, et je voie devenir un ingénieur renommé, un homme puissant et riche par la science? [...]” Proyectar en el supuesto heredero su fantasía y su realidad.<sup>689</sup> La estancia que iniciaba en Harare fue también la experiencia que le regresó a la escritura, si bien no literaria, al deseo de publicar. “Le rapport sur l’Ogadine”<sup>690</sup>, fechado el 13 de diciembre de 1883, fue el documento en que consignó la exploración que realizó junto al griego Constantino Sotiro<sup>691</sup> de una zona desconocida al sur de Harare en la actual Somalia.<sup>692</sup>

La soledad, el aislamiento, la vida ajena a lo que ocurre en su país de origen, ese borrar el pasado y enfrascarse en el presente “[...] Comme les Musulmans, je sais que ce qui arrive arrive, et c’est tout [...]” se ve reflejado claramente en la carta. Su interés

---

<sup>687</sup> En 1875 “En menos de tres meses Rimbaud se pateó más de novecientos cincuenta kilómetros por algunos de los terrenos más difíciles del sur de Europa. [...] Aunque no cabe atribuirlo a un plan deliberado, el resultado habitual de esos maratones era que quedaba reducido a un estado de desamparo e indigencia.” Graham Robb, *op.cit.*, p.281.

<sup>688</sup> *Ibid.*, p.350.

<sup>689</sup> Esta emotiva carta y el expreso deseo de tener un hijo ha dado pie a algunas interpretaciones contemporáneas sobre los años de Rimbaud en Abisinia; Michel Butor en *Avant-goût* y en *Improvisations sur Rimbaud*; Claude Jeancolas en *Passion Rimbaud*, ver también la nota a esta carta en la edición de Brunel, *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, pp.962-963.

<sup>690</sup> Fechado en Harare el 10 de diciembre de 1883, fue publicado en *Comptes rendus des séances de la Société de Géographie*, Paris, 15 février, 1884, pp.99-103. Constantino Sotiro, quien le acompañó en algunas expediciones aportó algunas notas, pero recientemente se considera que el texto es íntegro de Rimbaud. El 1 de febrero de 1884, le escribió el Secretario General de la Sociedad Geográfica para pedirle un retrato y datos biográficos para incluirlo “[...] dans ses Albums les portraits des personnes qui se sont fait un nom dans les sciences géographiques et dans les voyages.” En Antoine Adam, *op. cit.* p.382. Rimbaud no contestó. ¿Rechazó el reconocimiento como explorador? Posiblemente rechazó que se rebuscara en su pasado, además, su objetivo último era conseguir fondos para otras expediciones. Ese pasado empezaba a cobrar vida al Verlaine publicar en octubre de 1883 “Le bateau ivre”, “Voyelles” y otros poemas en una revista del barrio latino- *Lutèce*, octubre y noviembre de 1883 -, donde comenzaba a resurgir el mito Rimbaud.

<sup>691</sup> Con Sotiro se entendía en italiano. Las cartas que recibió Rimbaud en el hospital en Marsella entre junio y agosto de 1891 estaban en italiano. Ver, Dotoli, *Rimbaud ingénieur, op.cit.*, pp.182-183.

<sup>692</sup> Algunos exploradores lo toman como referencia, otros ni lo mencionan. Jules Borelli, quien viajó junto a Rimbaud, lo describe en su libro como “infatigable”. Hombre paciente, con fuerza de voluntad y que domina el árabe, amhara y oromo, en *Ethiopie méridionale* (1890), y extracto de su diario con la descripción en *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, p.982. El geógrafo austriaco Philipp Paulitschke realizó dos estudios sobre Harare (1884,1888) y comenta lo siguiente: “Fue el primer europeo en informar sobre Ogaden a partir de su experiencia personal, y sus observaciones resultan sumamente interesantes [...]”; “[...] un testimonio muy valioso, pese a su sequedad [...].” Citado en Graham Robb, *op.cit.*, p.359.

es exclusivamente la familia y finalmente el punto de nostalgia de la tierra que le vio nacer. El hogar, no es Francia sino Charleville, la región de Ardenes, los fríos y nebulosos paisajes fronterizos a Bélgica. Rimbaud, en esta carta, establece un nuevo rumbo, un nuevo tiempo en su viaje. Viaje que no es aposentamiento sino continuo movimiento. Su vena nómada constantemente piensa en el hogar “[...] C’est dommage qu’il fasse si froid et lugubre chez vous en hiver. Mais vous êtes a printemps à présent, et votre climat à ce temps-ci correspond avec celui que j’ai ici au Harare à présent [...]”. Pero ese hogar es el lugar del sueño, del deseo del viajero de frenar para fundar y sembrar toda su experiencia, un lugar que de momento es un anhelo: “[...] Mais qui sait combien peuvent durer mes jours dans ces montagnes-ci? Et je puis disparaître, au milieu de ces peuplades, sans que la nouvelle en ressorte jamais. [...]” Hay una resonancia en esta última frase, en este recordar a sus familiares que su vida corre peligro constantemente, en cada nueva empresa, en cada nuevo negocio ya que el lugar en que se encuentra nunca es seguro y menos cómodo. No bromea y tampoco exagera, no pocos exploradores murieron en manos de las tribus hostiles a los occidentales, de hecho, un mes después de escribir estas letras a su madre salió de Harare el explorador italiano Pietro Sacconi en busca del río Wabe.<sup>693</sup> Diez días más tarde llegó en boca de tres camelleros y un cocinero sobrevivientes la noticia de su muerte junto con la gran mayoría de los que le acompañaban en su caravana.<sup>694</sup> El pesimismo que deja ver en su carta hace más patente la importancia del contacto, de los envíos, de las cartas. Las fotografías.

Por ello, volviendo a la carta del 6 de mayo de 1883, la determinación con que define la compra de la cámara y el posterior tono suave y casi inocente explicando que ya en Harare el éxito de la inversión es palpable, “[...] Cette commission a été bien faite; et si je veux je regagnerai vite les 2 000 francs que ça m’a coûté. Tout le monde veut se faire photographier ici, même on offre une guinée par la photographie. Je ne suis pas encore bien installée ni au courant, mais je le serai vite, et vous enverrai des choses curieuses. [...]”<sup>695</sup> Responde a un proceso que saca a la luz varios factores. Primero la

---

<sup>693</sup> Ver *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, À MM. Mazeran, Viannay et Bardey, Harar, le 25 août 1883, nota 7, pp.605-606.

<sup>694</sup> No tiene desperdicio la manera en como Rimbaud dio el parte de su muerte a su empresa en Adén, la justificó plenamente: “[...] En fin la mauvaise tenue de M. Sacconi lui-même, contrariant (par ignorance) les manières, les coutumes religieuses, les droits des indigènes. [...] M. Sacconi n’achetait rien et n’avait que le but d’atteindre Wabi, pour s’en glorifier géographiquement. [...]” *Ibid.*, p.606. Como bien apunta Graham Robb las causas que condujeron a la muerte del explorador se pueden interpretar como el manual del viajero de Rimbaud, el protocolo y el intercambio comercial parecen imprescindibles para sobrevivir, además habrá que subrayar la mención a los derechos de los indígenas, sorprendente afirmación por parte de un europeo de la época. Robb, *op.cit.*, pp.355-356

<sup>695</sup> En este párrafo de la carta Berrichon efectuó varios cambios que alteran el sentido. Agrega una frase en la que especifica que la cámara está destinada a otros proyectos más que el simple retrato, transcribimos para dar una idea de las libertades que se tomó el biógrafo: “Tout le monde veut se photographier ici; même on offre une guinée par photographie. Mais ce n’est pas pour cela que j’ai acheté mon appareil, et j’en ai besoin pour une autre chose. Je ne

intención consciente de Rimbaud de involucrar a su familia en sus proyectos y en su economía, siendo que podía perfectamente encargarse y comprar a través de su empresa directamente en Marsella o Lyon; en segundo lugar, la todavía viva relación de autoridad de su madre sobre los actos de su hijo ilustrada en las continuas justificaciones que tiene que dar para que no se piense que su dinero y sus actos los siguen conduciendo el patrón de sus emociones. Entonces da por iniciada su aventura práctica con la fotografía de la que puede transmitir su ilusión, siempre anteponiendo su utilidad.

El último párrafo de su carta hace referencia a las tres fotografías que decide enviar a casa. Después de todo lo sucedido con la gestión del equipo fotográfico era un compromiso demostrar que servía de algo, por lo menos para llevar hasta Charleville un fragmento de su vida. Un gesto en el que se hará ver cómo se encuentra: “[...] pour rappeler ma figure [...]”. Cuando escribe: “[...] Ci-inclus 2 photographies de moi même par moi même. Je suis toujours mieux ici qu'à Adén. [...]” Rimbaud muestra sus cartas, el juego de naipes que resume la intencionalidad. Dos fotografías, la constatación y trascendencia de su persona o por lo menos de su imagen; tomadas por sí mismo lo cual puede entenderse como el hombre que se construye a sí mismo; está mejor en Harare que en Adén, un antes y un después en el que a pesar de lo sucedido parece mejorar, y está presente. Es como si mostrara su imagen, su persona expuesta a la mirada escudriñante de su madre y antepusiera la afirmación que niega de antemano cualquier indicio dubitativo. Éste que está aquí, ante tus ojos, está bien y lo demuestra. Por las pautas del texto se deduce que se realizó primero la acción de la representación visual y posteriormente la escrita, por lo tanto, las fotografías reflejan esa férrea seguridad de quien tienen que dejar las cosas muy claras y el texto deja ver la confesión conciliadora de quien busca un voto de confianza y respeto. Los autorretratos se encuadran dentro de la semiótica de la apariencia, es decir de la construcción de la identidad social del individuo; el texto es el relato emocional del deseo, del que se quiebra por el acto de “decir”. Por ello se detecta un extraño equilibrio en el que lo que dice la foto no lo dice la escritura y en lo que calla la fotografía lo completa el texto.

Los años que estuvo en Abisinia parecen que encarnaron todo el ímpetu que tenía durante sus años de poeta. Después de escapar de su época parisina, de su relación con Verlaine, después de deambular buscando la salida, llega a Adén y por fin

---

suis pas encore bien installé, no au courant; mais je le serrai vite, et je vous enverrai des choses curieuses.” Berrichon, *Lettres de Jean-Arthur Rimbaud, Égypte, Arabie, Éthiopie, op.cit.*, p.150.

distingue lo que tiene que hacer. Por fin encuentra el punto del asirse a la realidad. De ahí la formación de su biblioteca, de ahí la gestión del equipo fotográfico. Rimbaud, por fin, en Harare, a punto de iniciar una campaña de dos años, a punto de emprender lo que ha venido planeando durante años, se confiesa. Se proyecta como un hombre útil a la humanidad. “[...] et je voie devenir un ingénieur renommé, un homme puissant et riche par la science [...]” Confesión en el sentido literario de abrir en un discurso lo más propio y ajeno a la vez, de enfrentarse ante la verdad y el anhelo.<sup>696</sup> Esta carta del 6 de mayo de 1883 es una puesta en orden. Extraña una carta de Rimbaud intimista, extraña su paciencia, su tono claro y explícito. Parecería que a pesar de sus lamentaciones, de su queja constante de aquel rincón ardiente de África, fuese su estancia la prueba de su rechazo a la sociedad occidental, o mejor dicho a Francia, a París. Su familia es el interlocutor para exponer sus planes, en cierta manera es un gesto de complicidad y de reparación hacia su madre. No sólo por el pasado, sino también por su presente.<sup>697</sup> Los deseos que expresa son los propios de cualquier hombre y posiblemente pueden constituir la expectativa que tiene Rimbaud de lo que su madre quiere escuchar. Es a través del discurso epistolar que Rimbaud encuentra también un espacio propio para la confesión. Los testimonios de la época lo describen como huraño, irónico e imprevisible. Ante su madre y su hermana en algunas ocasiones se presenta como el hombre desfalleciente que intenta forjarse un futuro.<sup>698</sup> Por ello, considero que las fotografías son un acto de amor y renuncia. La confesión visual es su propio cuerpo delante de la cámara. Rimbaud deja de lado el acto egoíco de la autoimagen. Esas imágenes no le son propias, están destinadas a viajar miles de kilómetros y ser tocadas por su madre. Es un acto de renuncia porque deja de lado lo que él es por lo que cree que quieren que sea. Su imagen segura, desafiante es la prueba que sus decisiones fueron y son las adecuadas. Entonces, si el texto epistolar se manifiesta íntimo y confesional, las imágenes juegan con la escenificación. Porque la imagen se erige como una prueba perenne y en este caso como relicario que

---

<sup>696</sup> Confesión, como forma literaria y en el sentido que María Zambrano devela: “Y nació la nueva Confesión del hombre nuevo. En su espejo verídico nos trae su imagen. Y como, según se verá, él nada gana con ello, parece un acto de humildad, casi de abnegación. [...] Mas ¿Qué le mueve? Ser visto. ¿Acaso ya tiene una imagen de sí? Quiere, al ser mirado, ser comprendido por los hombres todos que en vida le malquisieron.” Zambrano, *La confesión: Género literario*, *op.cit.*, p.77.

<sup>697</sup> Cecil Arthur Hackett en su estudio sobre el poeta se detiene en esta función en la relación con su madre: “[...] Incapable of understanding poetry, or her son’s inner life, she could appreciate the importance of hard work and the value of money. She could accept completely the ‘second Rimbaud’. But this is no ordinary atonement and it is far from the stereotype case of young rebel who in his maturity conforms to the adult’s ‘wisdom’. [...]” Hackett, *op.cit.*, pp.128-129.

<sup>698</sup> “La Confesión parece ser así un método para encontrar ese *quien*, sujeto a quien le pasan las cosas, y tanto que sujeto, alguien que queda por encima, libre de lo que le pase. Nada de lo que le suceda puede anularle, aniquilarle, pues este género de realidad, una vez conseguida, parece invulnerable. Y el logro de este punto de invulnerabilidad tiene que ver no sólo con esa unidad pura, con el centro interior, sino también con ese misterioso mundo que es preciso unificar, adentrándose en él, vencéndolo a fuerza de intimidad, sirviéndole en una esclavitud que va a dar la libertad.” Zambrano, *op.cit.*, p.107.

contiene el retrato de la persona querida al pecho.<sup>699</sup> La piel de Rimbaud es más oscura, viste de blanco como los europeos fuera de Europa, su postura es solvente, su dominio sobre el terreno evidente. Arthur Rimbaud no dejará que su madre lo vea débil. En realidad a pesar de los inconvenientes, no lo está. Está exultante.

## 8.6 L'appareil photographique, à mon grand regret

Rimbaud no volvió a enviar imágenes a casa y su entusiasmo inicial por la fotografía decreció si dejamos guiarnos por la correspondencia con su familia. La pequeña fortuna que dio pie a tantas justificaciones no se presenta, tampoco los álbumes fotográficos para exportar a Francia, no les haría llegar ni cosas curiosas ni pájaros nunca vistos. El 20 de mayo de 1883, catorce días después de la carta que nos ocupa, escribe una breve misiva a su familia en la que recuerda algunos asuntos pendientes respecto a envíos de libros y dinero pero menciona algo sobre su actividad fotográfica:

La photographie marche bien. C'est une bonne idée que j'aie eue: Je vous enverrai bientôt des choses réussies.<sup>700</sup>

No enviaría nada. No fue hasta julio que en una carta a Alfred Bardey incluyó unas fotografías: El retrato de Constantino Sotiro, la vista de un mercado y el retrato de un vendedor de café en Harare. Bardey le agradeció con las siguientes palabras en la nota del 24 de julio de 1883:

Mon cher Monsieur Rimbaud  
Mon frère m'a adressé les photographies que vous avez bien voulu lui envoyer pour moi. Je vous remercie beaucoup de cette attention. J'ai éprouvé un grand plaisir de revoir quelque chose de Harare. [...]  
Je voudrais pouvoir reconnaître votre attention mais vous êtes un peu bizarre et je ne sais que vous adresser qui puisse vous faire plaisir. Dites moi si des instruments tels que théodolite, graphomètre, etc. vous plairaient. [...]<sup>701</sup>

<sup>699</sup> El sentido de relicario como una imagen emocionalmente significativa que adquiere las funciones de un talismán. En una figura del poeta hay dos publicaciones póstumas que se relacionan con esta forma de pragmática de la imagen, la primera un compilación de poesías y la segunda el testimonio de su hermana Isabelle. Arthur Rimbaud, *Reliquaire. poésies*, prefacio de Rodolphe Darzens, Paris, Genonceaux, 1891, gracias a esta publicación Isabelle Rimbaud se enteró que su hermano escribió y fue un vanguardista, también conoció el lado oscuro que para la familia católica del norte de Francia era innombrable. En *Reliques*, Paris, Mercure de France, 1921 es testimonio de Isabelle Rimbaud, los recuerdos y reelaboración que publicó sobre su hermano son estimados como elementos casi religiosos de la figura de Rimbaud. Ver notas 607, 628 y 672.

<sup>700</sup> *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, Harar, le 20 mai 1883, p.604.

<sup>701</sup> Alfred Bardey, "Lettre de remerciements", 24 juillet, 1883, Vichy, France, Lettre autographe signée, Collection, *\*/Bibliothèque Charleville-Mézières*, <http://www.rimbaud-arthur.fr/popup.php?docId=53&cpt=2>, consultado, abril, 2009. Alfred Bardey y Rimabud mantuvieron su relación profesional y de amistad incluso después del cierre de la compañía.

Bardey se encontraba en Marsella y Rimbaud sabía que sus fotografías tendrían repercusión en los ambientes aficionados al viaje, la exploración y la geografía. De hecho fue vía Bardey, quien era miembro, que Rimbaud contactó con la Sociedad de Geografía para la publicación de su ensayo sobre Ogaden. Pero Rimbaud no quiso ningún instrumento de medición sino las mercancías que había encargado con anterioridad, imprescindibles para el intercambio con los lugareños en las expediciones que estaba llevando a cabo. Además de dar una pista sobre las fotografías. El 26 de agosto escribe:

J'ai reçu la lettre où vous m'accusez réception des photographies. Je vous remercie. Celles-là n'avaient rien d'intéressant. J'avais lâché ce travail à cause des pluies, le soleil n'a pas paru depuis trois mois. Je vais le reprendre avec le beau temps, et je pourrais v[ou]s envoyer des choses vraiment curieuses. Si j'ai quelque chose à vous demander, c'est seulement de faire surveiller les articles que j'ai commandés à fabriquer pour le Harare. Je compte dessus pour distinguer et établir l'agence ici d[an]s les Gallas. [...]<sup>702</sup>

Por el tono en que utiliza parecería que la fotografía es un pasatiempo del que no está muy satisfecho. “[...] Celles-là n'avaient rien d'intéressant. [...]” Las lluvias, la falta de sol. Su verdadero proyecto fotográfico todavía está en vías de ser ejecutado. La carta deja entrever que la “gloria geográfica” estaba en segundo plano y la actividad comercial era el motor de sus viajes. Habrá que esperar casi dos años para encontrar una referencia a la fotografía y no es nada prometedora. Escribe a su familia desde Adén, había dejado Harare por problemas políticos que afectaron todo tipo de comercio, de manera que se ha establecido nuevamente en Adén como administrador dejando atrás -por el momento- sus continuos viajes de exploración. En su tónica habitual expresa al iniciar su carta: “[...] Je me porte toujours bien, dans ce sale pays. [...]” Para después explicar su actual situación económica, que, por las circunstancias políticas se ha devaluado bastante y escribe el 15 de enero de 1885:

Je ne vous envoie pas ma photographie; j'évite avec soin tous les frais inutiles. Je suis d'ailleurs toujours mal habillé; on ne peut se vêtir ici que des cotonnades très légères; les gens qui ont passé quelques années ici ne peuvent plus passer l'hiver à l'Europe, ils crèveraient de suite par quelque fluxion de poitrine. Si je reviens, ce ne sera donc jamais qu'en été; et je serai forcé de redescendre, en hiver au moins, vers la Méditerranée.<sup>703</sup>

---

Las memorias de Alfred Bardey dan cuenta de la personalidad y proyectos de Rimbaud: *Notes sur Harar*, (1900); *Rapport sur El-Yemen*, (1900); *Barr-Adjam: souvenirs d'Afrique orientale, 1880-1887*, este último precedido de “Le patron de Rimbaud” de Joseph Tubiana, Paris, CNRS, 1981.

<sup>702</sup> *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, Harar, 26 août 1883, p.608.

<sup>703</sup> *Ibid.*, Aden le 15 janvier 1885, p.630

Y fue así, pero en circunstancias distintas. Cuando regresó a Francia, fue precisamente a Marsella pero para ser amputado de la pierna derecha. Fue a Charleville en verano y no lo soportó, tuvo que regresar a Marsella, al Mediterráneo a morir. Pero, si él hubiese podido o su hermana le hubiese consentido su último impulso habría tomado un barco a África, al sur. Ya no vale la pena vestirse adecuadamente para los ojos de su madre.<sup>704</sup> Tampoco es el mismo tiempo ni el mismo lugar. Adén significaba lo sedentario, el enclave inhibitorio. No vale la pena gastar en realizar, revelar y fijar una fotografía.<sup>705</sup> Ya no vale la pena retratarse. Su imagen no vale la pena trascenderla, dejarla sobre el papel para que su madre la guarde y lo contemple. Mejor que no le vean. Mejor no verse. Se ilumina aquí la relación de la fotografía con el mito de Perseo, con la Medusa que al reflejarse en el escudo invierte su propio hechizo. Su rostro horrorizado por su propia imagen queda perpetuado en la superficie que protege al héroe. No sólo eso, sus poderes quedan inscritos en el escudo, quedan activos e irremediabilmente presentes. Como en la fotografía. Espejo, reflejo, inscripción, perpetuidad, contención. El horror ante la propia imagen, ante ese otro que es ella misma.<sup>706</sup> Efecto medusa. ¿Se quería ver Rimbaud retratado? ¿Quería jugar nuevamente a la representación? En la representación del cuerpo no sólo se impone la mirada del otro sino la mirada de uno mismo sobre nuestra imagen. Acoplamiento o disfunción. Aceptación y exhibición o negación y ocultamiento. En este caso no vale la pena el gasto. Ante esta actitud, sumando la situación económica y política que vivía, no estaban las cosas para retratarse. Posiblemente porque la fotografía familiar exige un estado de bienestar difícil de alcanzar o al menos probable de escenificar. Nadie quiere ver la tristeza ni las

---

<sup>704</sup> Rimbaud desde sus tiempos de París tenía fama de mal vestido y poco aseado, se sabe que sólo cuidaba su aspecto cuando aspiraba a un trabajo. El prefacio de Darzens a *Reliquaire* (1891) relata la ocasión en que estaba tan miserablemente vestido que el editor Henry Mercier le regaló dinero para que se hiciera un traje, además de vestirse Rimbaud se compró una pipa de arcilla blanca, *op.cit.*, p.XXV. En Adén y Harare decían los que le conocieron que era correcto, el único detalle sobre su aspecto era precisamente la indumentaria. Solía confeccionarse sus propios trajes, con telas propias del clima de la zona anteponiendo siempre la comodidad a la moda. Ottorino Rosa, comerciante y explorador amigo de Rimbaud, llegó a decir: "Se hacía prendas con algodón americano y, para simplificar, ideaba métodos ingeniosos para evitarse el engorro de usar botones." Graham Robb, *op.cit.*, p.348.

<sup>705</sup> Martine Boyer-Weinmann describe la claudicación de la práctica fotográfica como el abandono del testimonio, podríamos agregar que del trazo y huella de su imagen: "Les photographies censées fixer les traits et porter au loin le souvenir (c'est bien en ces termes que Rimbaud justifie l'envoi de deux clichés [sic] aux siens) déréalisent et absentent définitivement le sujet jusqu'à dire la vérité de l'oubli même. [...] Mais l'oublié et l'échec font partie du légendaire Rimbaud, par une sorte de fatalité récupératrice. Rimbaud eut beau revendre son appareil photo comme une marotte dépassée, renoncer à témoigner visuellement de son existence auprès des siens en France, le mythe d'un Rimbaud photographe, [...] d'une absence inscrite sur pellicule d'argent, poursuit son ouvrage. [...]" Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique, enjeux contemporains*, *op.cit.*, p.202.

<sup>706</sup> Es común la relación del mito de Medusa, así como el de Narciso al tratar la fotografía. Cfr., solamente dos obras ya mencionadas anteriormente: Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, *op.cit.*, pp.133-140; Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions du Minuit, 2003, pp.221-223, ver también el capítulo 3. Paradojas de la representación fotográfica de la presente tesis.



desgracias de sus allegados. Nadie quiere contemplar la cara de la frustración en un hijo. En cambio, en la escritura se agradece la sinceridad. Paradojas.

Se transcribe el párrafo de la carta en la que se sentencia casi inadvertidamente la aventura fotográfica de Arthur Rimbaud. Es el 15 de abril de 1885.

J'ai toujours les mêmes appointements, je ne dépense *pas un sou*. Les 3 600 francs que je touche, je les ai intacts à la fin de l'année, ou à peu près, puisqu'en 4 ans et 4 mois, j'ai encore en man 14 500 francs. L'appareil photographique, à mon grand regret, je l'ai vendu, mais sans perte. Quand je vous disais que mon emploi vaut 6 000 francs, j'évalue les frais de nourriture et de logement qu'on paie pour moi. Car tout est très cher ici. Je ne bois que de l'eau absolument, et il m'en faut pour *quinze francs* par mois! Je ne fume jamais, je m'habille en toile de coton, mes frais de toilette ne font pas 50 francs par an. On vit horriblement mal ici pour très cher. Toutes les nuits de l'année on dort en plein air, et cependant je ne reste plus ici l'an prochain. Vous ne voudriez pour rien au monde vivre ma vie que je mène ici: on vient ici croyant gagner quelque chose, mais un franc ailleurs en vaudrait 5 ici.<sup>707</sup>

Es lacónica la frase con que cierra su ciclo fotográfico. No es posible saber si la venta del equipo la realizó, tal como dice a su madre, sin pérdidas económicas. Retrata, eso sí, su estado de ánimo en Adén. Seguramente no veía todavía claro su futuro como comerciante y las estancias en ese pueblo siempre las describió como frustrantes. La venta del equipo simboliza también el fracaso de todos los planes y sueños que fomentó los últimos cinco años. La exploración, los proyectos fundacionales, su proyección como ingeniero que aporta conocimiento a la ciencia parecen ahora que se esfuman. Como ya había anticipado en su carta del 6 de mayo de 1883, la agencia comercial de Bardey cerró, impulsando su exilio a Adén. Pero pocos meses después de escribir a su familia sobre la venta de la cámara fotográfica y de su insoportable temporada en Adén, en octubre de 1885, emprende un nuevo proyecto, alejado de lo hasta ahora había realizado pero aportando todo la experiencia que había cosechado durante los últimos años. Comenzó a transportar armas para el rey de Soa, Menelik, quien estaba en guerra con el príncipe de Abisinia.<sup>708</sup> Aprovechó precisamente la inestabilidad política que había contribuido a la debacle del negocio del café e inició una nueva etapa que lo instalaría un par de años después a fijar su negocio como comerciante en Harare. En 1887 publicó su último artículo conocido en *Le Bosphore égyptien* sobre sus viajes en la región de Soa, de Harare a Entoto.<sup>709</sup> La venta de

<sup>707</sup> *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, Aden le 14 avril 1885, p.633.

<sup>708</sup> Ver el resumen que hace Brunel de este período por demás confuso. *Ibid.*, pp.981-984

<sup>709</sup> A. Rimbaud, "M. Rimbaud au Choa. Lettre au Directeur du Bosphore égyptien", *Le Bosphore égyptien*, Le Caire, 25, 27 septembre, 1887. Gracias a Jules Borelli, compañero de viaje por Soa de Rimbaud, fue publicado su artículo ya que

armas resultó un negocio fallido. Hizo amistad con Alfred Ilg, ingeniero suizo que llegó a ser primer ministro de Menelik. Le propuso un proyecto de fabricación de sus propias armas y lograron traer de Francia la maquinaria necesaria, ahorrándose los intermediarios al registrarla bajo el rubro de maquinaria para estampación de monedas. La correspondencia con Alfred Ilg, una vez instalado en Harare en su agencia comercial, traen a la mente a un Rimbaud que en cierta manera realizó sus sueños. Ilg, era un europeo a sueldo de Menelik que contribuyó a fundar un país. Ambos compartieron además de negocios una visión del mundo. Las armas ya no fueron su producto, se dedicó a negocios más mundanos y más seguros. Todavía consta con fecha del 4 de octubre 1887 la negativa de la Société de Géographie de París a una petición oficial de Rimbaud para obtener fondos para futuras expediciones en la región.<sup>710</sup> No se puede negar que todos los años de preparación, de demandas de material científico y bibliográfico no hayan sido útiles en su nueva faceta de comerciante independiente. No hay más imágenes al respecto. La cámara ya es cosa del pasado. Su práctica fotográfica fue una aventura, que, por lo menos al leer su correspondencia deja un buen sabor de boca.

Entre la imagen y el texto, la experiencia fotográfica de Rimbaud comprende una serie de registros que radican en la contradicción de la escenificación del deseo y la confesión. No es posible definir certeramente los motivos y pulsiones que se ocultan detrás de una carta a su familia y los autorretratos que la acompañan. Ningún historiador puede hablar de verdad, de certeza en un campo en que la escritura íntima está inmersa en una serie de circunstancias que no pueden establecerse como índice de verdad. Sin embargo es posible llegar a entender los matices, las contradicciones, el discurso que empleaba Rimbaud para referirse a sus años en África y Arabia ante su familia. La correspondencia durante el viaje se entiende como un discurso literario que ante los múltiples estímulos de la experiencia invita la sinceridad pero no por ello se tiene que concebir como un discurso de la verdad. En cualquier representación, esto es una falacia, una entelequia. El diálogo epistolar es también un recurso para la fabulación. La fotografía, quizás no haga falta recordarlo, tampoco es desde su fidelidad a la realidad un discurso de la verdad, sino de la verosimilitud. Los

---

el director del semanario era Octave Borelli, hermano del primero; ver nota 692. El 26 de agosto de 1887, desde el Hotel Europa, tan sólo cinco días después de terminar su artículo para *Le Bosphore*, escribe a Alfred Bardey sobre su itinerario de manera sumamente esquemática, agregando las posibilidades comerciales en el contexto político del momento. Menciona compra de marfil y oro, además de la venta de remingtons a Menelik. Cfr. *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, À Alfred Bardey, Le Caire 26 d'août 1887, p.674.

<sup>710</sup> La carta oficial hace mención a que recibieron la correspondencia de Rimbaud con fecha del 26 de agosto de 1887, esto es el mismo día que escribió a Alfred Bardey sobre lo que había visto en Soa y las oportunidades comerciales que preveía. Mismo día, misma efervescencia. Rimbaud sigue siendo un hombre de impulsos y de entusiasmos. Ver Dotoli, *Rimbaud ingénieur, op.cit.*, p.194.

autorretratos de Rimbaud, son la prueba de lo que el autor quería que nosotros viésemos, no hay nada más. En un principio anuncia dos retratos -uno seguramente autocensurado- que al final fueron tres. Tres imágenes íntegras de lo que él quiso admitir como *su* imagen. En el transcurso de su carta, de sus palabras hacia su familia, de sus anhelos, de sus incertidumbres, decide agregar la imagen faltante. ¿Sería propio invitar a imaginar este momento único e íntimo? ¿Sería justificable académicamente iluminar la escena –imaginaria e improbable- de un Arthur Rimbaud frente a esas fotografías? No dos, sino tres.

[...] Ces photographies me représentent, l'une, debout sur une terrasse de la maison... l'autre, debout dans un jardin de café, une autre, les bras croisés dans un jardin de bananes. [...] <sup>711</sup>



Arthur Rimbaud, detalle de “[...] sur une terrasse de la maison [...]”, “[...] l'autre, debout dans un jardin de café [...]”, “[...] l'autre, debout dans un jardin de café [...]”, autorretrato, negativo sobre vidrio, impresión sobre papel, 1883.

<sup>711</sup> *Œuvres complètes, Correspondance, op.cit.*, Harar, 6 mai 1883, p.962. Ver carta completa en nota 662.

## CONCLUSIONES

---

Sin duda muchos de los fotógrafos de mediados del siglo XIX al enfrentarse a paisajes agrestes, condiciones climáticas extremas, distanciamiento cultural e improvisación ante una nueva geografía, deberían sentir que poseían el poder de la luz. El sol, su energía era permeable, la luz les enseñaba el camino. William Bradford lo expresa invadido por el indistinguible y perturbador sentimiento sublime y se jacta escribiendo: “The wild, rugged shapes, indescribable and ever-changing baffle all description, and nothing can do them justice but the sun-given powers of the camera”<sup>712</sup>. La perturbación ante el paisaje salvaje, la sensación de saberse solo e insignificante en el mundo. La cámara está ahí, conservando e insuflando vida al pasado. Conteniendo la magnificencia en frágiles placas de cristal. Visión decimonónica que supera la nostalgia en pos de una solemnidad y trascendentalidad de la imagen fotográfica.

La representación de la experiencia mediante recursos visuales y textuales incorporan con la invención de la fotografía una serie de elementos hasta el momento desconocidos. El tiempo que aparentemente nos permite detener la fotografía, es un tiempo inmediato y veraz, sin embargo es relativa esa inmediatez. Se consigna el momento – coincidiendo con uno de los *topos* inherentes a la fotografía - pero las técnicas de mediados del siglo XIX ralentizan esa supuesta inmediatez. La toma se acerca más a la noción de trascendentalidad, de preparación para un momento de solemnidad. Maxime du Camp introduce con ironía que él pensaba que llevaría al desierto la velocidad en la reproducción y en la consignación de los monumentos de Egipto, pero evidentemente se había equivocado. El proceso arduo, pausado y delicado de la fotografía lo condujo a reflexionar sobre si no hubiese sido mejor hacer unos cuantos bocetos. El dispositivo merecía un interés auténtico, más de trescientos kilos de equipaje dan una idea de la planeación de aquellos viajes fotográficos.

La incorporación *ipso facto* de la fotografía a la representación del viaje y cada uno de sus innumerables adelantos técnicos producen en el historiador la sensación de

---

<sup>712</sup> William Bradford, *The Arctic Regions. Illustrated with photographs taken on an art expedition to Greenland by William Bradford. With descriptive narrative by the artist*, Introduction B. F. de Costa “Ancient Greenland”, London, Sampson Low, Marston, Low, and Searle, 1873, pl.49.

encontrarse ante un gran rompecabezas. Existe la preconcepción de que la fotografía del siglo XIX puede estudiarse como un gran todo y no es así. Desde nuestra contemporaneidad es posible ejercer la suficiente distancia como para leer estos períodos que se diferencian claramente. Como se ha podido observar, a pesar de la gran amalgama de posibilidades técnicas el gran cambio de modelo sucede a partir de la década de 1880. Ahora, desde sus inicios en 1839 la gran cantidad de material y de perspectivas técnicas, estéticas, sociales, culturales y políticas desde las cuales abordar la fotografía, pueden llegar a colapsar la percepción del mejor de los investigadores. Sin duda coinciden estas perspectivas en la fuerza transformadora de la imagen. Es mediados del siglo XIX y la fotografía es un producto cultural que interviene activamente de la primera gran etapa de la globalización de las estrategias de representación del cuerpo y el paisaje, la primera gran arma de condicionamiento a través de los estereotipos producidos por las potencias occidentales. Es evidente que John Thomson en China se ve sorprendido por la capacidad de asimilación de formas de representación y técnicas de reproducción recientemente introducidas en la China imperial. Pero el germen de la gran dispersión de las construcciones sociales y formas de representar de la fotografía del siglo XIX surge en la propia concepción de lo que es el medio. La incuestionable definición de la fotografía como naturaleza generadora, como representación de la naturaleza por la naturaleza, en absoluta desvinculación de la mano del hombre e indisoluble relación con la verdad. Los metadiscursos de la fotografía entre 1839 y 1860 definieron el dispositivo como la representación por contacto de la naturaleza, el *index avans la lettre*, fueron instrumentalizados en las estrategias de coerción y construcción de la identidad. Instrumentalización que conformó estereotipos legitimados por las instituciones. El uso de la fotografía en el viaje abarca formas discursivas tan amplias que son de difícil clasificación.

Sobre la posibilidad de ampliar algunos aspectos derivados de la presente tesis podríamos mencionar dos estudios relacionados con la experiencia del viaje y la construcción de la ciencia. De momento en el tintero se quedan las representaciones del viaje de los misioneros, verdaderos embajadores de la cultura occidental que sacrificaban su vida por la colonización cultural. Las fotografías que muchos de ellos realizaron no sólo eran remitidas a Occidente para que conocieran los habitantes de aquellos impíos lugares, también en muchos casos se realizaron álbumes intentando imitar las metodologías y estrategias de representación de la ciencia en el estudio del hombre con el fin de conseguir fondos para su causa. Tal es el caso François Coillard y los largos años que estuvo en África, sus libros de memorias y álbumes de

fotografías. El intento de imitar la estética de los estudios antropológicos y etnológicos de la década de 1870 generó representaciones análogas pero con diferencias sustanciales. La expectativa de producción era la comercialización de sus series fotográficas, siendo el potencial consumidor el amateur coleccionista de rostros, las instituciones y academias. Pero la distancia entre el enfrentamiento con el estereotipo y su experiencia produjeron fotografías entre un campo y otro. Intentan pertenecer a un discurso visual de la ciencia pero el bagaje cultural del fotógrafo determina la variación del estereotipo. Coillard no puede dejar de ver a la persona, aunque no sea cristiano, sus composiciones y configuraciones de la imagen denotan que es un hombre guiado por una ideología paternalista.

También queda pendiente la maravillosa historia de un pintor que no tenía que ir a una expedición. Y no cualquier expedición sino la gran experiencia científica que situaba a España tardíamente en las exploraciones en pos del conocimiento. En el contexto de una expedición decimonónica el fotógrafo era imprescindible entre la tripulación de naturalistas, pero Rafael Castro Ordóñez no tenía que embarcarse en la Comisión Científica del Pacífico (1862-1865). Fue adiestrado rápidamente en el complicado uso del colodión por Charles Clifford, uno de los mejores fotógrafos de la península. Castro durante el viaje mantuvo una fructífera correspondencia con un periódico madrileño que publicó quincenalmente sus crónicas. Sus textos incidían en la vida social de los países que visitaron y en algunos de los grandes inconvenientes de la expedición. En cierta manera se erigió como el portavoz involuntario de la empresa. Las crónicas iban acompañadas de sus fotografías que al momento de publicarse se traducían al grabado. La misión fracasó, y Castro Ordoñez se suicidó tan sólo seis meses después de su regreso a Madrid. Profundizar en la naturaleza de las crónicas que enviaba a *El Museo Universal* en el sentido de un relato de viaje de ficción dedicado a la dar la versión pública de una expedición que como intertexto tiene un relato interno muy alejado de lo narrado en las crónicas. El relato fáctico es sólo determinado en los escritos privados como correspondencia y diarios. Así mismo, las fotografías pueden leerse desde la perspectiva de las estrategias discursivas de las disciplinas científicas de mediados del siglo XIX y como el itinerario visual de la expedición. Los documentos textuales y visuales pueden contribuir a profundizar en aspectos no sólo propios de la narración de un proyecto fracasado sino también en otros como la difusión de los viajes de exploración en revistas periódicas, la recepción del público de los testimonios escritos y fotográficos, y, las formas de interpretación y apropiación del fotógrafo

español de la estética y metodología de las ciencias proveniente de Francia e Inglaterra.

Los relatos que emergen de las narraciones visuales y textuales del viaje son por lo visto poco homogéneos. Si bien conviven en un constante intercambio, la escritura y la imagen fotográfica generan narraciones muy diferentes. Quizás una de las únicas coincidencias sea la lejanía de cualquier veracidad. La relatividad con la que hay que leerlas, la atención que hay que poner a los pequeños detalles, a las fuentes y a los documentos satélites, para aún así tener que llamar a la imaginación. A la visión de aquel individuo, en sus circunstancias, sus motivaciones ante o con una cámara. No perder de vista la imagen de que es un individuo quien representa su experiencia, quien estuvo ahí y decidió plasmar aquel momento. Las instituciones, las formas de poder, las pulsiones sociales, políticas y culturales son filtros que definen a una persona, pero no se debe menospreciar la individualidad y la voluntad de crear. Pensar en el gesto. La letra temblorosa sobre un papel casi congelado por el viento ártico, la rápida reacción para proteger las placas de vidrio de la arena del desierto, la carta sobre la mesa a la que le espera un largo camino, los dedos negros y los nervios desechos dentro de una tienda de campaña a 40º, la ágil preparación de los fondos para retratar a unas jóvenes chinas de mirada desconfiada e infantil, los sueños y planes del poeta durante los días de viaje en barco y camello llevando consigo su tan deseado equipo fotográfico. Los cientos de veces que vieron dentro de la caja oscura que es la cámara el movimiento invertido de aquello que quieren detener. Sin duda pudo haber pasado, por ello es sugerente la historia de los detalles, de la pragmática de la representación. La historia que posiblemente sólo podemos imaginar.

## BIBLIOGRAFÍA

---



## 1. FUENTES Y DOCUMENTOS

---

### MAXIME DU CAMP

---

- AA VV *Revue de l'Orient: bulletin de la Société Orientale*, v. X, Paris, Delavigne, 1851, pp.63-65.
- BALLERINI, Julia. "Rewriting the nubian figure in the photograph. Maxime Du Camp's 'cultural hypochondria.'" *Colonialist Photography: Imag(in)ing race and place*, New York & London, Routledge, 2002, pp.30-50.
- \_\_\_\_\_ "The In/visibility of Hadji-Ishmael: Maxime du Camp's 1850 Photographs in Egypt", *The Body Imaged: the Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, ed. Kathleen Adler y Marcia Pointon, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp.147-160.
- \_\_\_\_\_ "La maison demolie': photographs of Egypt by Maxime du Camp 1849-1850", *Home and Dislocations in Nineteenth-Century France*, New York, State University of New York Press, 1993, pp.103-123.
- DEWANCHTER, Michel. *Un voyageur en Égypte vers 1850: "Le Nil" de Maxime du Camp*, Paris, Sand / Conti, 1987.
- DU CAMP, Maxime. *Souvenirs et paysages d'Orient*, Paris, A. Bertrand, 1848.
- \_\_\_\_\_ *2 albums et 168 photographies du voyage en Égypte, en Nubie et en Syrie de Maxime Du Camp en 1849-1850*, provenant de la bibliothèque d'Henri Duveyrier, Bibliothèque Nationale de France. Edición digitalizada en Bibliothèque National de France, Gallica Bibliothèque Numérique <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77021632.item.r=du+camp.f1.langES>.
- \_\_\_\_\_ *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*, Paris, Gide et Baudry, fascículos semanales, 1852. Edición digitalizada en New York Public Library, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?74666> y Bibliothèque Nationale de France, Gallica Bibliothèque Numérique <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb303624550/description>.
- \_\_\_\_\_ "Carte au directeur", *La Lumière. Journal non politique... beaux-arts, héliographie, sciences*, editor A. Gaudin, Paris, Société Héliographique et M.A Gaudin, Paris, 28 d'août, 1852.
- \_\_\_\_\_ *Le Nil: Égypte et Nubie*, Paris, Hachette, 1854.
- \_\_\_\_\_ *Souvenirs littéraires*, vols. II, Paris, Hachette, 1881-1883.
- \_\_\_\_\_ y Gustave Flaubert. *Par les champs et les grèves (1847-1848)*, Paris, Charpentier, 1886.

---

*Lettres inédites à Gustave Flaubert*, édition de Giovanni Bonaccorso et Rosa Maria di Stefano, Messina, Edas, 1978.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*, édition présentée et annoté par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1973.

---

*Œuvres Complètes*, 16 vols., édition établie par la Société des Études Littéraires Françaises, Paris, Ed. Club de l'Honnête Homme, 1971-1976.

---

*Lettres d'Égypte de Gustave Flaubert*, edición facsimilar establecida por Antoine Youssef Naaman, Paris, Nizet, 1965.

GUERN, Nicolas de. *L'Égypte et ses premiers photographes. Etudes des différentes techniques et du matériel utilisé de 1839 à 1869*, Paris, 2001. Mémoire de DEA en Histoire des techniques à l'Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Directeurs des mémoires: Marie-Sophie Corcy et André Guillaume. <http://nileg.free.fr/>.

PEREZ, Nissan N. *Focus East. Early Photography in the Near East: 1839-1885*, New York / Jerusalem, Israel Museum & Domino Press, 1998.

ROBERTS, David. *Views in the Holy Land and Syria, Idumea, Arabia, Egypt and Nubia*, London, E.G. Moon, 1842-1849.

SCHREIER, Lise. *Seul dans l'orient lointain: Les voyages de Nerval et Du Camp*, Saint-Étienne, Université Saint-Étienne, 2006.

TOOKE, Adrienne J. *Flaubert and the pictorial arts: From image to text*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

## JOHN THOMSON

---

THOMSON, John. *Illustrations of China and its People: a series of two hundred photographs with letterpress description of the places and people represented*, vols. IV, London, Sampson Low, Marston, Low and Searle, 1973-1874. Edición digitalizada en World Digital Library <http://www.wdl.org/es/item/3083/>. Fotografías digitalizadas en Wellcome Library Collection, London, <http://library.wellcome.ac.uk/node267.html>.

---

*China, the Land and its People: Early Photographs by John Thomson*, ed. John Warner, Hong Kong, John Warner Publications, 1979.

---

*China and its people in early photographs: an unabridged reprint of the classic 1873/4 work*, New York, Dover Publications, 1982.

---

*The Antiquities of Cambodia: A series of photographs taken on the spot / With letterpress description by John Thomson, F.R.G.S., F.E.S.L.*, Edinburgh, Edmonton & Douglas, 1867. Edición digitalizada en Bibliothèque National de France, Gallica Bibliothèque Numérique <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31464166m/description>.

---

*View on the North River*, Hong Kong, edición de autor, 1870, pp.5.

---

*Foochow and the River Min*, London, Autotype Company, 1873.

- 
- The Straits of Malacca, Indo-China and China or Ten Years Travels Adventures and Residence Abroad*, London, Sampson Low, Marston, Low, and Searle, 1875.
- 
- y Adolphe Smith. *Streets Life in London: with permanent photographic illustrations taken from life expressly for this publication*, London, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington & Woodbury Permanent Photographic Print, Co., 1877.
- 
- Victorian London Street Life in Historic Photographs*, Dover, Courier Dover Publications, 1994.
- 
- Street Life in London*, New York, Dodo Press, 2009.
- 
- Trough Cyprus with Camera in the Autumn of 1878*, London, Low, Marston, Searle, and Rivington, 1879.
- 
- Through China with the Camera, with 114 illustrations*, New York, Harpers & Brothers, 1898.
- 
- "Notes of a Journey in Sothern Formosa", *Journal of the Royal Geographical Society*, nº 43, 1873, pp.97-107.
- 
- "Voyage en Chine. Formose", *Le Tour du Monde*, Paris, 1875, pp.209-224, 225-240.
- 
- "Photography and Exploration", *Proceedings of the Royal Geographical Society*, N.S. 13, London, 1891, pp.669-75, 673.
- 
- China: Trough the lens of John Thomson, 1868-1872*, Catálogo de Exposición, Beijing World Art Museum, China Photographic Publishing House, 2009.
- 
- The John Thomson Collection: Fine photographs of China and Far East: A limited edition series of 40 hand-finished glass-plate negatives by Michael Gray in the possession of the Wellcome Trust*, London Atlas, Limited Editions, 1997.

## WILLIAM BRADFORD

---

- Anónimo "Life in the Arctic Region. William Bradford's Illustrated Recital of his Experience", *New York Times*, November 14, 1885, Wednesday, p.5.
- AA VV *Arctic Diary: Paintings and Photographs by William Bradford*, Brian Allen and James A. Ganz, exhibition curators, February 17 – May 5, 2002, <http://www.clarkart.edu/exhibitions/bradford/content.cfm?ID=7##>, consultado en abril 2009.
- BRADFORD, William. *The Arctic Regions. Illustrated with Photographs taken on an Art Expedition to Greenland by William Bradford. With descriptive narrative by the artist*, Introduction B. F. de Costa "Ancient Greenland", London, Sampson Low, Marston, Low, and Searle, 1873.
- DUNMORE, John L. "The Camera amongst the Icebergs", *Philadelphia Photographer*, vol. 6, nº 72, pp.412-414
- HALL, Charles Francis. *Life with the Esquimaux*, London, Samson Low, Son, and Marston, 1864.
- 
- Narrative of the second expedition made by Charles F. Hall: his voyage to Repulse Bay, sledge journeys to the straits of Fury and Hecla and to King William's Land and residence among the Eskimos during the years 1864-1869*, Washington, Government Printing Office, 1879.

- HAYES, Isaac. *The Land of Desolation, being a personal narrative of observation and adventure in Greenland*, New York, Harper & Brothers, Publishers, 1872.
- \_\_\_\_\_ "Observations upon the relations existing between food and the capabilities of men to resist low temperatures", read before the Academy of natural Sciences, April 18, 1859, *The American Journal of the Medical Sciences*, vol. 38, edited by Isaac Hays, M.D., Philadelphia, Blanchard and Lea, 1859.
- \_\_\_\_\_ *An Arctic Boat-Journey in the adventure of 1854*, Boston, Brown and Tagged, 1860.
- \_\_\_\_\_ *The Open Polar Sea, a narrative of a voyage of discovery towards the North Pole, in the schooner "United States"*, New York, Hurd and Houghton, 1867.
- \_\_\_\_\_ "The old Norse colonies in Greenland", *Harper's Magazine*, December, 1871.
- \_\_\_\_\_ "A visit to a Greenland Glacier", *Harper's Magazine*, January, 1872.
- HENDRIK, Hans. *Memoirs of Hans Hendrik, the Arctic traveller*, London, Trübner & Co, 1878.
- KANE, Elisha Kent. *Arctic Explorations: The second Grinnell expedition in search of Sir John Franklin, 1853, '54, '55. Illustrated by upwards of three hundred engravings from sketches by the author*, II vols., Philadelphia, Childs & Peterson, 1857.
- KILKENNY, Anne-Marie Amy. "'Life and Scenery in the Far North': William Bradford's 1885 Lecture to the American Geographical Society", *American Art Journal*, Vol. 26, No. 1/2 (1994), pp.106-108.
- MCDUGALL, G. F. *The Eventful Voyage of H.M. Discovery ship "Resolute" to the Arctic regions in search of Sir John Franklin and the missing crews of H.M. discovery ships "Erebus" and "Terror", 1852, 1853, 1854*, London, Longman, Brown, Green, Longmans & Roberts, 1857.
- NARES, Georges S. *Narratives of a Voyage to the Polar sea during 1875-76*, London, Samson Low, Marston, Searle, & Rivingstone, 1879.
- SVERDRUP, Otto. *New land: four years in the Arctic regions*, London, Longmans, Green and Co., 1904.

## ARTHUR RIMBAUD

---

- AROUMI, Michel. "La passion photographique de Rimbaud", *Parade Sauvage*, n.9, février, 1994, pp.91-110.
- BARDEY, Alfred. *Notes sur Harar, extrait du Bulletin de géographie hisotirque et descriptive, 1897*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900.
- \_\_\_\_\_ *Rapport sur El-Yemen et partie du pays d'Hadramaut (Arabie)*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900.
- \_\_\_\_\_ *Barr-Adjam: souvenirs d'Afrique orientale, 1880-1887*, précédido de "Le patron de Rimbaud" de Joseph Tubiana, Paris, CNRS, 1981.
- BERRICHON, Pateme. *Lettres de Jean-Arthur Rimbaud, Égypte, Arabie, Éthiopie*, avec introduction et notes par Pateme Berrichon, Paris, Mercure de France, 1899.
- \_\_\_\_\_ *La vie de Jean-Arthur Rimbaud*, Paris, Le Mercure de France, 1897.

- \_\_\_\_\_ *Jean-Arthur Rimbaud le poète (1854-1873)*, Paris, Mercure de France, 1912.
- \_\_\_\_\_ *Arthur Rimbaud. Œuvres, vers et proses, poèmes retrouvés*, Paris, Mercure de France, 1912.
- \_\_\_\_\_ *Arthur Rimbaud. Œuvres, vers et proses, poèmes retrouvés, revues, mises en ordre et annotées par Pateme Berrichon, préface de Paul Claudel*, Paris, Mercure de France, 1924.
- BORER, Alain. *Rimbaud la hora de la fuga*, tr. Jorge Esquinca, François Roy, México, UNAM, 1999.
- \_\_\_\_\_ *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil, 2004.
- \_\_\_\_\_ y Philippe Soupault. *Un sieur Rimbaud se disant négociant*, Illustraciones de Arthur Aeschbacher, Paris, Lachenal & Ritter, 1983-1984.
- \_\_\_\_\_ *Rimbaud d'Arabie: supplément au voyage: essai*, Paris, Seuil, 1991.
- BORELLI, Jules. *Ethiopie méridionale. Journal de mon voyage aux pays Amhara, Oromo et Sidam*, Paris, Ancienne Maison Quatin, 1890.
- BOUDOU, Elise. "Les merveilleuses images", *Rimbaud*, ed. Pierre Burnel y Matthieu, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, 2004.
- BOYER- WEINMANN, Martine. *La relation biographique: enjeux contemporains*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 2005.
- \_\_\_\_\_ "Le Rimbaud de Carjat. Une photofiction biographique", *Recherches & Travaux*, 68, Grenoble, Université de Grenoble, 2006.
- BUTOR, Michel. *Avant-goût*, vols. II, Paris, Ubacs, 1984, 1987.
- \_\_\_\_\_ *Improvisations sur Rimbaud*, Paris, La Différence, 1989.
- COULON, Marcel. "Le problème de Rimbaud. Son exposé", *Mercure de France*, Paris, 16 novembre 1913, pp.225-258.
- \_\_\_\_\_ "Le problème de Rimbaud. Sa discussion", *Mercure de France*, Paris, 1er mars 1914, pp.52-80.
- \_\_\_\_\_ "Le problème de Rimbaud. Sa solution", *Mercure de France*, Paris, 1er septembre 1918, pp.5-35.
- \_\_\_\_\_ *La vie de Rimbaud et son Œuvre*, Paris, Mercure de France, 1929.
- DOTOLI, Giovanni. *Rimbaud ingénieur*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2005.
- \_\_\_\_\_ "Rimbaud photographe africain", *Les Afriques de Rimbaud*, edité par David Ellison y Ralph Heyndels, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2006.
- FALLIZE, Elizabeth. *Étienne Carjat and "Le Boulevard"*, Genève, Slatkine, 1987.
- HACKETT, Cecil Arthur. *Rimbaud. A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- IZAMBARD, George. *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Paris, Mercure de France, 1946.
- JEANCOLAS, Claude. *Rimbaud*, Paris, Flammarion, 1999.
- \_\_\_\_\_ *L'Afrique de Rimbaud. Photographié pas ses amis*, Paris, Textuel, 1999.
- \_\_\_\_\_ *Passion Rimbaud: L'album d'une vie*, Paris, Textuel, 1998.

- LEFRERE, Jean-Jacques. *Face à Rimbaud*, Paris, Phébus, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Correspondance de Rimbaud*, Paris, Fayard, 2007.
- MICHON, Pierre. *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991.
- RIMBAUD, Arthur. *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique M.J. Poot, 1873.
- \_\_\_\_\_ "Le rapport sur l'Ogadine", *Comptes rendus des séances de la Société de Géographie*, Paris, 15 février, 1884, pp.99-103.
- \_\_\_\_\_ "M. Rimbaud au Choa. Lettre au Directeur du Bosphore égyptien", *Le Bosphore égyptien*, Le Caire, 25, 27 septembre, 1887.
- \_\_\_\_\_ "Les poètes maudits. II. Arthur Rimbaud", compilador Paul Verlaine, *Lutèce. Journal Littéraire-Politique-Hebdomadaire*, Paris, n° 88, 89, 90, 91, 92, octobre y noviembre, 1883.
- \_\_\_\_\_ *Les Illuminations, 1872-1875*, Préface de Paul Verlaine, Paris, Publications de la Vogue, 1886.
- \_\_\_\_\_ *Reliquaire, poésies*, préface de Rodolphe Darzens, Paris, L. Genonceaux, 1891.
- \_\_\_\_\_ *Poésies complètes*, préface de Paul Verlaine, Paris, L. Vanier, 1895.
- \_\_\_\_\_ *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972.
- \_\_\_\_\_ *Œuvres complètes. Correspondance*, édition présentée et établie par Louis Forestier, col. Bouquins, Robert Laffont, 1992.
- \_\_\_\_\_ y Enzo Cucchi. *Caravanes de relats, H Associació per a les Arts Contemporànies y Eumo Editorial, Vic, 1995.*
- \_\_\_\_\_ *Œuvres complètes. Poésie, prose et correspondance*, introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel, col. Classiques Modernes, Le livre de Poche, 1999.
- RIMBAUD, Isabelle. "Rimbaud catholique", *Mercure de France*, Paris, 16 juin 1914, pp.699-713.
- \_\_\_\_\_ "Mon frère Arthur", *Mercure de France*, Paris, 16 mars 1919, pp.218-227.
- \_\_\_\_\_ "Rimbaud mourant", *Mercure de France*, Paris, 15 avril 1920, pp.370-374.
- \_\_\_\_\_ *Reliques*, Paris, Mercure de France, 1921.
- REVOIL, Georges. *Voyage au cap des aromates*, Paris, E. Dentu, 1880.
- \_\_\_\_\_ *Faune et Flore des pays Somalis*, Paris, 1882.
- ROBB, Graham. *Rimbaud*, tr. Daniel Aguirre, Barcelona, Tusquets, 2003.
- STARKIE, Enid. *Arthur Rimbaud in Abyssinia*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1937.
- \_\_\_\_\_ *Arthur Rimbaud*, New York, New Directions Books, 1968.
- STEINMETZ, J. L. *Arthur Rimbaud. Une question de présence*, Paris, Tallandier, 1999.
- YERTA-MÉLÉRA, Marguerite. "Nouveaux documents sur Rimbaud", *Mercure de France*, Paris, 1er avril 1930.

## 2. LIBROS Y DOCUMENTOS HASTA EL SIGLO XX

---

- AA VV *A Handbook for travellers in France: being a guide to Normandy, Brittany, the rivers Seine, Loire, Rhône and Garonne, the French Alps, Dauphiné, Provence and the Pyrénées*, 5 ed., London, J. Murray, 1854.
- AA VV "Lavater. Essay on Physiognomy, Vol III" Appendix of Volume the Seventy- Eight en *The Monthly Review and Literary Journal*, London, R. Griffiths, January from June MDCCLXXXVIII, pp.546-555.
- AA VV "Obituary L. L. Boscawen Ibbetson. Address of the President of the Geological Society", *Scientific Memoirs*, III, February 1870 en *The Huxley File* Created by Charles Bliderman and Davi Joyce, Clark University, <http://aleph0.clarku.edu/Huxley/SM3/GeoAd70.html>.
- AA VV *Photographic Exhibitions in Britain 1839-1865*, record from Victorian Exhibitions Catalogues Created by Robert Taylor, Montfort University of Leicester, National Gallery of Canada, [www.peib.dmu.ac.uk](http://www.peib.dmu.ac.uk).
- AA VV *Italy: Handbook for Travellers* by K. Baedeker, 2nd ed. Revised and augmented, vol.III, Coblenz, Karl Baedeker, 1870.
- AA VV *The Correspondence of William Henry Fox Talbot*, Project Director: Professor Larry Schaaf, [www.foxtalbot.dmu.ac.uk](http://www.foxtalbot.dmu.ac.uk)
- AA VV *The Handbook of Travel-Talk: a collection of dialogues and vocabularies, intended to serve as interpreter to travellers in Germany, France or Italy*, London, Murray, 1849.
- AA VV *Traveller's Manual of Conversation in four Languages, English, French, German, Italian*, Koblenz, Baedeker, 1856.
- AGASSIZ, Louis y Elizabeth. *A Journey in Brazil*, Boston, Ticknor and Fields, 1867.
- ARAGO, François. "Le daguerréotype", *Compte Rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences*, vol. 9, Lundi 19 aout 1839, Paris, Bachelier et Gautier-Villars, pp.250-267.
- \_\_\_\_\_ "Rapport sur le daguerréotype", Paris, 1839, *Du bon usage de la photographie*, comp.Michel Frizot, Paris, CNP, 1987.
- ATKINS, Anna. *Photographs of British Algae. Cyanotype Impressions*. London, vols. VIII, edición de autor, 1843 - 1853. Digitalizado en su totalidad por la New York Public Library, la edición contiene 231 cianotipos y dos manuscritos. NYPL Digital Gallery, [http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgtitle\\_tree.cfm?level=1&title\\_id=100174](http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgtitle_tree.cfm?level=1&title_id=100174).
- BARRIER, F. "De l'epidemie d'ergotisme gangreneux observée à l'Hôtel-Dieu de Lyon en 1854-1855", *Gazette Medicale de Lyon*, 7, 1855
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes. Curiosités esthétiques*, "Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859", vol. II, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, pp.245-356.
- \_\_\_\_\_ *Critique d'art; suivie de Critique musicale*, edition établie par Claude Pichois, présentation de Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1992.

- \_\_\_\_\_ *Salones y otros escritos de arte*, ed. a cargo de Guillermo Solana, Madrid, Visor, 1999.
- BECQUEREL, Edmond. *La lumière, ses causes et ses effets*, Paris, Firmin Didot frères, fils, et Cie, 1868,
- BERGSON, Henry. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 27<sup>a</sup> ed., Paris, Librairie Félix Alcan, 1933 (1896).
- \_\_\_\_\_ *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, 5<sup>a</sup> ed., Paris, Librairie Félix Alcan, 1920 (1911)
- \_\_\_\_\_ *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze, Madrid, Alianza, 2004.
- BERTILLON, Alphonse. *Les races sauvages*, Paris, G. Masson, 1883.
- \_\_\_\_\_ *La photographie judiciaire : avec un appendice sur la classification et l'indentification anthropométrique*, Paris, Gautier et Villars, 1890.
- BLANQUART-ÉVRARD, Louis-Désiré. *Traité de photographie sur papier*, Paris, librairie encyclopédique Roret, 1851.
- BONAPARTE, Roland. *Les Habitants de Suriname, notes recueillies à l'Exposition coloniale d'Amsterdam en 1883*, Paris, édition d'auteur, 1884.
- \_\_\_\_\_ *Les Derniers voyages des Néerlandais à la Nouvelle-Guinée*, Paris, édition d'auteur, 1885.
- \_\_\_\_\_ *Le Premier établissement des Néerlandais à Maurice*, Paris, édition d'auteur, 1890.
- \_\_\_\_\_ "Les Somalis au Jardin d'acclimatation", *La Nature, Revue des Sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, Paris, septembre, 1890.
- \_\_\_\_\_ *Une Excursion en Corse*, Paris, édition d'auteur, 1891.
- \_\_\_\_\_ *Le Prince Bonaparte, ... Notes ptéridologiques*, quatorze fascicules, Paris, 1915-1924.
- BOULOGNE, Duchenne de. *Mecanisme de la Physionomie Humaine*, Paris, Renouard et Baillere Fils, 1862.
- BREWSTER, David. *Letters on Natural Magic*, fifth edition, London, John Murray, 1842.
- BROCA, Paul. *Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur le vivant*, Paris, G. Masson, 1879.
- \_\_\_\_\_ "Sur le volume et la forme du cerveau suivant les individus et suivant les races", *Bulletin Société d'Anthropologie de Paris*, 2, Paris, pp.139-207, 301-321, 441-446.
- BUFFON, comte de. *Histoire naturelle, générale et particulière*, 44 vols., Paris, L' Imprimerie Royale, 1749-1788.  
Edición digitalizada de la obra completa en Bibliothèque National de France, Gallica Bibliothèque Numérique <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37263298r/description>.
- \_\_\_\_\_ *Del Hombre. Escritos antropológicos*, tr. Angelina Martín del Campo, México, FCE, 1986.
- BUCKLEY Litchfield, Richard. *Tom Wedgwood. The First Photographer: an account of his life, his discovery and his friendship with Samuel Taylor Coleridge... and an examination of accounts of alleged earlier photographic discoveries*, London, Duckworth and Co., 1903.
- CAUCHE, François. *Relations véritables et curieuses de l'île de Madagascar et du Brésil*, Paris, 1651.
- CELLIO, Marco Antonio. *Descrizione di nuovo modo di trasportare qual sia figura disegnata in carta, mediati i raggi solari*, Roma, 1686.



- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, vols.III, Paris, Le Normant, 1811.
- CONDUCHE, Ernest. "La photographie au muséum d'histoire naturelle", *La Lumière*, Paris, n° 16, 17 avril, 1858.
- CONOLLY, John. *The Physiognomy of Insanity*, London, 1858.
- CROS, Charles. *Solutions générales du problème de la photographie des couleurs*, Paris, Gauthier-Vilars, 1869.
- \_\_\_\_\_ *Le coffret de santal*, Paris, Tresse, 1879 (1873).
- DARWIN, Charles. *Origin of Species by Means of Natural Selection of the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London, John Murray Albemarle Street, 1859.
- \_\_\_\_\_ *On the Expression of the Emotions in Man and Animals*, London, John Murray, 1872.
- D'AVILLIER, Jean Charles. *Spain*, tr. John Thomson, London, S. low, Marston, Low, and Searle, 1876.
- DENIKER, Joseph. "Quelques observations et mensurations sur les Nubiens...", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, Paris, 1880.
- \_\_\_\_\_ "Quelques observations sur les Boschimans", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, Paris, 1886.
- DEZALLIER d'Argenville, Antoine-Nicolas. *Voyage pittoresque de Paris, ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, Paris, De Bure l'aîné, 1749; edición digitalizada en Bibliothèque National de France, Gallica Bibliothèque Numérique <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30339346t/description>.
- DISDÉRI, Adolphe Eugène. *Manuel opératoire de photographie sur collodion instantanée*, Paris, A. Gaudin, 1854.
- \_\_\_\_\_ *L'art de la photographie*, Paris, J. Claye, 1862.
- DRAKE, Francis. *Voyage à l'entour du monde*, Paris, 1600-1608.
- DUTERTE, Pere du. *Histoire Générale des Antilles habitées par les Français*, Paris, 1667-1671.
- FÉNELON. *Un voyage supposé, 1690 en Œuvres complètes de François de Salignac de La Mothe Fénelon*, vol. 10, Paris, Brian Librairie, 1810, pp.372-378.
- GALTON, Francis. *The Art of Travel, or Shifts and Contrivances available in Wild Countries*, London, Murray, 1855.
- \_\_\_\_\_ *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London, Macmillan, 1883.
- \_\_\_\_\_ "Composite portraits, made by combining those of many different persons into a single resultant figure" en *Memoir read before the Anthropological Institute in 1878*. [www.galton.org](http://www.galton.org).
- GOBINEAU, Arthur de. *Essai sur l'inégalité des races humaines*, vols. III, Paris, Firmin-Didot, 1855.
- HAMMANN, J. M. Herman. *Des arts graphiques. Destinés a multiplier par l'impression considérés sous le double point de vue historique et pratique*, Genève, Joel Cherbulez, 1857.
- HAMY, Ernest-Théodore. "Note ethnographique sur les Bosjesmans", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, Paris, 1886
- HUMBOLDT, Alexander von. *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen*, III vols., Tübingen und Stuttgart, Cotta'scher Verlag, 1808.

- \_\_\_\_\_ *Voyage à les régions équinoxiales du nouveau monde. Fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804, par Al. Von Humboldt et A. Bonpland*, VI vols., Paris, F. Schoell, 1814-1834.
- \_\_\_\_\_ *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris, F. Schoell, 1810-1830.
- \_\_\_\_\_ *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, IV vols., Tübingen und Stuttgart, Cotta'scher Verlag, 1845/47/50/58.
- \_\_\_\_\_ y Nicolas-Marie Ozanne. *Illustrations du Voyage de Humboldt et Bonpland, première partie. Relation Historique. Atlas géographique et physique du nouveau continent*, Bibliothèque National de France, Gallica Bibliothèque Numérique <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb384974433/description>.
- HUNT, Robert. *Researches on Light*, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.
- \_\_\_\_\_ "On the application of science to the fine and useful arts. Photography", *Art-Union Monthly Journal*, August 1848.
- \_\_\_\_\_ *The poetry of science, or, Studies of the Physical Phenomena of Nature*, London, Reeve, Benham and Reeve, 1849.
- \_\_\_\_\_ *Photography. A treatise on the chemical changes produced by solar radiation, and the production of pictures from nature, by the daguerreotype, Calotype, and others photographic processes*, New York, J. J. Griffin, 1852.
- HUXLEY, Thomas Henry. *Evidence as to Man's Place in Nature*, London, Williams & Norgate, 1863.
- \_\_\_\_\_ *Lectures on the Elements of Comparative Anatomy. On the Classification of Animals and the Vertebrate Skull*, London, Churchill & Sons, 1864.
- \_\_\_\_\_ *An Introduction to the Classification of Animals*, London, Churchill, 1869.
- \_\_\_\_\_ *Physiography, an Introduction to the Study of Zoology*, International Scientific Series, London, Kegan Paul, 1880.
- \_\_\_\_\_ "Manuscrito del 8 de diciembre de 1869", National Archives Colonial Office Papers, CO 232/296, en *Fotografía, antropología y colonialismo (1854-2006)* ed., Juan Naranjo, Barcelona, G. Gili, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Autobiography*, The University of Adelaide Library Electronic Texts Collection, [http://ebooks.adelaide.edu.au/h/huxley/thomas\\_henry/h98a/](http://ebooks.adelaide.edu.au/h/huxley/thomas_henry/h98a/)
- \_\_\_\_\_ *Notes and Correspondence Notebook. Anthropology*, vol. 1, c 1864-1872, 160 folios; vol. 2, c 1865-1875, 198 folios, Inventory Identifier, vol. XV, XVI, Box Number XV, XVI, Series 18, Imperial London College. <http://www.imperial.ac.uk/recordsandarchives/huxleypapers/HUXS018.htm>
- JARIC, Pere du. *Histoire des choses plus mémorables advenues tant en Indes Orientales que d'autres pays de la découverte des Portugais, 1608-1613*, Bordeaux, 1614.
- JUILLERAT, Paul. "Les Fuégiens du Jardin d'Acclimatation", *La Nature. Revue des Sciences et de leurs applications aux Arts et à l'Industrie*, deuxième semestre, 1881, pp.295-298.
- KIRCHER, Athanasius. *Ars magna lucis et umbrae*, Romae, Sumptibus Hermanni, Scheus, 1646. La edición digitalizada puede consultarse gracias a la Freie Universität Berlin en ECHO European Cultural Heritage Online, <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de>.

LAVATER, Johann Caspar. *Aussichten in die Ewigkeit*, Zurich, Orell, Gessner und Co., 1768-1778.

\_\_\_\_\_ *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, IVvols., Leipzig, Weidmanns, Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie, 1775–1778; *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer, par Jean Gaspar Lavater...*, Traduit de l'allemand par Mme de La Fite, M. M. Caillard et H. Renfner, vols III, La Haye, 1781-1803, edición digitalizada en Bibliothèque National de France, Gallica Bibliothèque Numérique <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30754475k/description>; *L'art de connaître les hommes par la physonomie*, Paris, L. Prudhomme, 1806, edición digitalizada en Bibliothèque National de France, Gallica Bibliothèque Numérique <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30754476x/description>.

LE BON, Gustave. "Sur les Nubiens du Jardin...", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, Paris, 1879.

\_\_\_\_\_ *Les premières civilisations*, Paris, Marpon et Flammarion, 1889.

LEGROS, Adolphe. *Nouveau perfectionnement vraiment extraordinaire. Daguerrotypage pour apprendre seul à faire des portraits sans connaître ni peinture ni dessin [...] suivi du Magnétisme ou somnambulisme dévoilé à tout le monde, et ses dangers*, Paris, Legros, 1849.

\_\_\_\_\_ *Le soleil de la photographie: traité complet de la photographie*, Paris, Legros, 1863.

LETOURNEAU, Charles. "Sur les Nubiens du jardin d'acclimatation", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, Paris, 1880, pp.655-660.

MARCELLIN. "A bas la photographie", *Le Journal amusant: journal illustré, journal d'images, journal comique*, dir. Ch. Philipon, n° 36, 6 septembre, Paris, Aubert, 1856, pp.1-5.

MAYER et Pierson. *La photographie considérée comme art et comme industrie, histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*, Paris, Hachette, 1862.

MCDUGALL, G. F. *The Eventful Voyage of H.M. Discovery ship "Resolute" to the Arctic regions in search of Sir John Franklin and the missing crews of H.M. discovery ships "Erebus" and "Terror", 1852, 1853, 1854*, London, Longman, Brown, Green, Longmans & Roberts, 1857.

MIRECOURT, Eugène de. *Gérard de Nerval*, Paris, Moret, 1854.

MOUHOT, Henry. *Voyage dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indochine (1863-1864)*, Paris, Hachette, 1863.

\_\_\_\_\_ *Travels in the Central Parts of Indo-China, Cambodia, and Laos, during the Years 1858, 1859 and 1860*, London, John Murray, 1864.

NADAR *Quand j'étais photographe*, "Balzac et le Daguerrotypage", Paris, Flammarion, 1900.

NERVAL, Gerard de. *Œuvres Complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, vol. III, Paris, Gallimard, 1984.

\_\_\_\_\_ *Voyage en Orient*, 3eme édition augmentée, vols. II, Paris, Charpentier, 1851; édition de Michel Jeanneret, vols. II, Paris, Flammarion, 1992.

\_\_\_\_\_ *Les Nuits d'Octobre, L'illustration*, Paris, novembre, 1852.

NICOLAY, Nicolas de. *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales, de N. de Nicolay... Avec les figures au naturel tant d'hommes que de femmes selon la diversité des nations, & de leur port, maintien & habitz*, Lyon, G. Roville, 1568; edición digitalizada en Bibliothèque National de France, Gallica Bibliothèque Numérique <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79258f>.

- SANT VICTOR, Niépce de. "Mémoire sur la gravure héliographique obtenu directement dans la chambre noire et sur quelques expériences scientifiques" en *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, Paris, Bachelier, 1855.
- PORTA, Giambattista Della. *Natural Magick*, London, Young and Speed, 1658. La Universidad de Ocklahoma ha digitalizado la primera traducción de *Natural Magick*, puede consultarse a detalle en University of Ocklahoma, History of Science Collection: <http://hsci.cas.ou.edu/galleries/16thCentury/DellaPorta/1658/>
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-6, eds. Ch. Hartshorne y Paul Weiss, vols. 7 y 8, edición de A. W. Burks, Cambridge, Harvard University Press, 1931-58.
- \_\_\_\_\_ *The Essential Peirce: Selected Philosophic Writings*, vols. II, eds. Nathan Houser and Christian J. W. Kloesel, Indiana, The Peirce Edition Project and Indiana University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking: The 1903 Harvard Lectures on Pragmatism*, edición y estudio de Patricia Ann Turrisi, New York, State University New York Press, 1997.
- PLATÓN "Fedón, Banquete y Fedro", *Diálogos*, III vols., introducción Emilio Lledó, traducción y notas J. Calonge Ruíz, E. Lledó y C. García Gual, Madrid, Gredos, 1988.
- \_\_\_\_\_ *Teeteto o sobre la ciencia*, edición, prólogo y traducción Manuel Balasch, introducción Antonio Alegre, edición bilingüe, col. Textos y Documentos, Madrid, Anthropos, 1990.
- PRISSE D'AVENNES, Achille-Constant-Theodore Émile. *Les monuments égyptiens*, Paris, Ministère de l'Instruction publique, 1847.
- RIALLE, Girard de. *De l'Anthropophagie étude d'ethnologie comparée*, Paris, Ernest Leroux, 1875.
- \_\_\_\_\_ "Les Nubiens du Jardin d'acclimatation", *La Nature. Revue des Sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, deuxième semestre, 1877.
- SEGALÉN, Victor. *Essai sur L'Exotisme. Une Esthétique du Divers (Notes), Œuvres Complètes*, édition établie présentée par Henry Bouillier, Paris, Robert Lafont, 1995 (1904-1918).
- SERRES, Étienne Renaud Augustin. "Photographie anthropologique", *La Lumière*, n° 33, 7 de agosto, 1852.
- STERNE, Lawrence. *A sentimental journey through France and Italy*, II vols., London, T. Beckett and P.A. de Hondt, 1770.
- STIRLING, William. *Annals of the Artists of Spain*, vols. IV, London, John Ollivier, 1848.
- SWEDENBORG, Emmanuel. *Del cielo y del Infierno*, tr. María Tabuyo y Agustín López, 2ª ed., Madrid, Siruela, 2006.
- TALBOT, William Henry Fox. "Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or, the Process by which Natural Objects May be Made to Delineate themselves without the Aid of the Artist's Pencil", *Proceedings of the Royal Society of London 1837-1843*, London, 1843; *The London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science*, volumen XIV, March, 1839, digitalizado en <http://books.google.es/books?id=U8M-AAAAAYAAJ&hl=ca&pg=PR3#v=onepage&q=&f=false>.
- \_\_\_\_\_ *The Pencil of Nature*, London, Longman, Brown, Green & Longmans, 1844-1846; reedición en la colección Photographic Series, Da Capo Press, 1968; y a cargo de Larry Shaaf, ed. Hans P Krauss, 1989; ejemplar digitalizado en Metropolitan Museum of Art, ID. Collection. 1994.197, [http://www.themetmuseum.com/toah/hd/tlbt/ho\\_1994.197.htm](http://www.themetmuseum.com/toah/hd/tlbt/ho_1994.197.htm)

- TIMBS, John. *The Year Book of Facts in Science and Art: Exhibiting the most important discoveries & improvements of the past year; in mechanics and the useful arts; natural philosophy; electricity; Chemistry; zoology and botany; geology and geography; meteorology and astronomy*, London, David Bogue, Fleet Street, 1853.
- TIPHAINE de la Roche, Charles François. *Giphantie a Babylone*, Paris, Nicolas-François Moreau, 1760. Edición digitalizada en Bibliothèque National de Paris, Gallica Bibliothèque Numérique ark:/12148/bpt6k83191r.
- \_\_\_\_\_ *Giphantie or, a view of what has passed, what is now passing, and during the present century, what will pass in the world*, London, 1761.
- TISSANDIER, Gaston. *Les merveilles de la photographie*, Paris, Hachette, 1874; *A History and hand Handbook of Photography*, tr. John Thomson, London, Sampson Low, Marston, Low and Searle, 1876.
- TOPINARD, Paul. "Discussion sur les Boschimans", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, Paris, 1881.
- TOPINARD, Paul. "Présentation de quatre Boschimans vivants", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, Paris, 1886.
- Vasi, Mariano. *Itinerario istruttivo di Roma e delle sue vicinanze, compilato già da Mariano Vasi; ora ridevuto, corretto ed accresciuto secondo lo stato attuale dei monumenti dal professore A. Nibby*, Roma, L. Nicoletti, 2ª ed., 1824 (1791).
- WAFER, Lionel. *Voyage dans l'isthme de l'Amérique et la Nouvelle- Espagne*, traduit de l'anglais par Montirat, Paris, Claude Cellier, 1706.
- WERGE, John. *The Evolution of Photography*, London, Piper, Carter and Werge, 1890; reeditado por Arno Press, 1973.
- WEY, Francis. "Comment le soleil est devenu peintre", *Le Musée des Familles: lectures du soir*, 20 juillet, v. XX, Paris, Ch. Delagrave, 1853, pp.289-300.
- \_\_\_\_\_ "L'influence de l'héliographie sur les beaux-arts", *La Lumière*, 1851, en *Du bon usage de la photographie*. Comp.Michel Frizot, Paris, CNP, 1987
- WOODWARD, Horace B. y Claude C. Albritton Jr., *The History of the Geological Society of London*, G. S., 1907, reprint Arno Press, 1978.

### 3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

---

- AA VV *Encyclopedia of Nineteenth- Century Photography*, ed. John Hannavy, London, CRC Press, 2008.
- AA VV *Colonialist Photography, Imag(in)ing race and place*, ed. by Eleanor M. Hight and Gary D. Sampson, New York & London, Routledge, 2002.
- AA VV *Du bon usage de la photographie*. Comp.Michel Frizot y Françoise Ducros, Paris, Centre National de Photographie, 1987.

- AA VV *Histoire de voir. Une histoire de la photographie*, III vols., dir. Michel Frizot y Robert Delpire, Paris, Centre National de la Photographie, 1989.
- AA VV *Fotografía, antropología y colonialismo (1854-2006)*, ed., Juan Naranjo, Barcelona, G. Gili, 2006
- AA VV *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, ed. by Elizabeth Edwards and Janice Hart, New York & London, Routledge, 2004.
- AA VV *The Anthropology of Media: A Reader*, Ed. by Kelly Askew, Richard R. Wilk, Blackwell Publishing, 2002.
- AA VV *Art in Theory, 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, introduction, selection and editorial matter Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, Oxford, Blackwell Publishing, 1998
- ALDRICH, Robert F. *Colonialism and Homosexuality*, New York and London, Routledge, 2003.
- ARMSTRONG, Nancy. *Fiction in the age of photography: legacy of British realism*, 2ª ed., Cambridge / London, Harvard University Press, 2002.
- BACON, Francis. *Detritus*, London, Ivory Press, 2006.
- BÁEZ, Christian y Peter Mason. *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'Acclimatation de París*, Siglo XIX, Santiago, Pechuén Editores, 2006.
- BARKAN, Elazar. *The retreat of scientific racism: changing concepts of race on Britain and the United States between the world wars*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire, Note sur photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980; *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990.
- \_\_\_\_\_ "Le message photographique", *Communication*, nº1, 1961, pp.127-138.
- \_\_\_\_\_ "Rhétorique de l'image", *Communication*, nº4, 1964, pp.40-51.
- \_\_\_\_\_ *L'obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982; *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós, Barcelona, 1986.
- BARTRA, Roger. *El salvaje en el espejo*, Barcelona, Destino, 1996.
- BATCHEN, Geoffrey. *Burning with Desire: the Conception of Photography*, Cambridge, The MIT Press, 1999.
- \_\_\_\_\_ *Each Wild Idea: Writing, photography, history*, Cambridge, The MIT Press, 2002.
- \_\_\_\_\_ "Electricity made visible", *New Media, Old Media. A History and Theory Reader*, ed. Wendy Hui Kyong Chun and Thomas Keenan, New York and London, Routledge, 2006, pp.27-44.
- BAUDRILLARD, Jean. *Figuras de la alteridad*, México, Taurus, 2000.
- BAYLE, Corinne. *La marche à l'Étoile*, Paris, Camps Vallon, 2001.
- BELTING, Hans. *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre?* Paris, Gallimard, 2000.
- \_\_\_\_\_ *The Invisible Masterpiece*, tr. Ellen Atkins, Chicago, University of Chicago Press, 2001
- \_\_\_\_\_ *Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion*, Munich, Fink, 2000.

- \_\_\_\_\_ "Place of reflection or place of sensation?", *The Discursive Museum*, Peter Noever, ed. Ostfildern, Hatje Cantz, 2001.
- \_\_\_\_\_ *Bill Viola: the Passions*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum/National Gallery, London, 2003
- \_\_\_\_\_ *Antropología de la imagen*, tr. Gonzalo María Velez Espinosa, Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*, ed. y tr. José Muñoz Millanes, Valencia, Pretextos, 2005.
- BIDDISS, Michael D. *Images of Race*, New York, Holmes and Meier Publishers and Leicester University Press, 1979.
- BIOY Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, 3era reimpresión, Col. Biblioteca de autor, Madrid, Alianza Editorial, 2001 (1940).
- BLANCKAERT, Claude. "On the origins of French ethnology" en *Bones, Bodies and Behavior. Essays on Biological Anthropology*, ed. by George W. Stocking, Madison, University of Wisconsin Press, 1988.
- BLANTON, Casey. *Travel writing: itself and the world*, New York and London, Routledge, 2002.
- BLUMENBERG, Hans. *La legibilidad del mundo*, Barcelona, Paidós, 2000.
- BOITANI, Piero. *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*, Barcelona, Península, 2001.
- BRAND, John C. D. *Lines of Light: The Source of Dispersive Spectroscopy, 1830-1930*, Luxembourg, Gordon & Breach Science Publishers & CRC Press, 1995.
- BRIX, Michel. *Nerval journaliste (1826-1851) problématique, méthodes d'attribution*, col. Études nervaliennes et romantiques, Namur, Belgique, Presses Universitaires de Namur, 1986.
- BUCKLEY Ebrey, Patricia. *Women and the Family in Chinese History*, London and New York, Routledge, 2002.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, tr. Teófilo de Lozoya, Critica, Barcelona, 2005.
- BURWICK, Frederick. *Poetic Madness and the Romantic Imagination*, Penn State Press, 1992.
- CARAÏON, Marta. *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu de XIX*, Genève, Droz, 2003.
- CARRON, Jean-Pierre. *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, Éditions Ousia, 2002.
- CASTRO-KLARÉN, Sara. "Mimesis en los Trópicos: el cuerpo en Vespucci y Léry", en *Literatura de viajes. El viejo mundo y el nuevo*, Madrid, Castalia, 1999
- CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editorial, 2007.
- COOPER, Emmanuel. *Fully Exposed: The Male nude in Photography*, 2ª ed., New York and London, Routledge, 1995 (c1990).
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, The MIT Press, 1992.
- CRUZ PIÑOL, Mar. "Confección de una base de datos sobre la adquisición de la conciencia lingüística a través de los testimonios de viajeros europeos" *Libros de viajes*, eds. Fernando Carmona y Antonia Martínez, Murcia, Universidad de Murcia, 1996.

- CUEVAS Martín, José. *Fotografía y conocimiento. La fotografía y la ciencia. Desde los orígenes hasta 1927*. Madrid, Editorial Complutense, 2007.
- DANAHAY, Martin A. *Gender at work in Victorian culture: literature, art and masculinity, Nineteenth Century*, Hants, Ashgate Publishing, 2005.
- DAMISCH, Hubert. *La dénivelée. À l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, 2001.
- DASTON Lorraine y Park Catherine. *Wonders and the order of nature, 1150-1750*, New York, Zone Books, 1998.
- DAVID, Robert G. *The Arctic in the British Imagination, 1818-1814*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- DEBROISE, Olivier. *Fuga mexicana. Recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, G. Gili, 2005.
- DEFFIS de Calvo, Emilia. *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela de peregrinación del siglo XVII*. Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra /EUNSA, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1979 (1967); *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*, Paris, Éditions du Minuit, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*, Paris, Nathan Université, 1983; *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.
- DUCA, Lo. *Bayard*, 2ª ed., New York, Arno Press, 1979 (1943).
- DUCHET, Michel. *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1995 (c1971).
- DULONG, Renaud. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, EHSSS, 1998.
- EDER, Josef Maria. *Geschichte der Photographie*, Halle, Verlag von Wilhelm Knapp, 1905; *History of Photography*, tr. Edward Epstean, New York, Dover Publications, 1978 (c1945).
- EDWARDS, Elizabeth. *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, London, Berg Publishers, 2001.
- EDWARDS, Steve. *The Making of English Photography: Allegories*, Pennsylvania State University Press, 2006.
- ELIZONDO, Salvador. *Farabeuf*, 5ª ed., Col. Letras Mexicanas, México, FCE, 2000 (1965).
- FINDLEN, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- \_\_\_\_\_ "The last man who knew everything... or did he?", *Athanasius Kircher*, New York and London, Routledge, 2004.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de judas. Fotografía y verdad*. Barcelona. G. Gili, 1998.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*, tr. Josep Elias, 5ª ed., Barcelona, G. Gili, 1993.
- GACHE, Belén. *Escrituras nómadas. Del libro perdido al hipertexto*. Gijón, Trea, 2006.
- GARB, Tamar. *Bodies of Modernity, Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London, Thames and Hudson, 1998.



- GARCÍA Sáiz, M<sup>o</sup> Concepción. "La imagen del mestizaje" en *El mestizaje americano*, Museo de América, Madrid, 1985.
- GEBAUER, Gunter y Christoph Wulf. *Mimesis: Culture, Art, Society*, tr. Don Reneau, Berkeley, University of California Press, 1995.
- GEERTZ, Clifford. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford, Stanford University Press, 1988.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- GERNSHEIM, Helmut. *The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century to 1914*, Oxford, Oxford University Press, 1955.
- \_\_\_\_\_ *Incunabula of British Photographic Literature, 1839-75, and Books British books illustrated with originals photographs*, London, Scholar Press, 1984.
- \_\_\_\_\_ *The History of Photography*, 3<sup>a</sup> ed., New York, Dover Publications, 1986 (c1965).
- \_\_\_\_\_ *A Concise History of Photography*, New York, Courier Dover Publications, 1986.
- GOLDSCHMIDT, Lucien and Weston J. Naef. *The Truthful Lens: A Survey of the Photographically Illustrated Book, 1844-1914*, New York, Grolier Club, 1984.
- GOULD, Stephen Jay. *The Mismeasure of Man*, New York, Norton and Company, 1983.
- \_\_\_\_\_ *The Flamingo's Smile: Reflections in Natural History*, London, Norton, 1987.
- GREEN, Alan. *Primitive Photography, a guide for Making Cameras, Lenses and Calotypes*, Cambridge, Focal Press, 2001.
- GREENBLATT, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- GREEN-LEWIS, Jennifer. *Framing the Victorians: Photography and the culture of Realism*, New York, Cornell University Press, 1996.
- GREGORY, Derek. "Emperors of the Gaze: Photographic Practices and productions in space of Egypt, 1839-1914." *Picturing Place: Photography and Geographical Imagination*, London & New York, Tauris, 1993, pp.195-225.
- GUNNING, Tom. "Animated Pictures: Tales of the cinema's forgotten future, after 100 years of film", *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York and London, Routledge, 2003.
- HAMBER, Anthony. "Photography in nineteenth-century art publications", en *The Rise of Image: Essays on the History of Illustrated Art Book*, ed. Rodney Palmer and Thomas Fragenberg, Hants, Ashgate Press, 2003.
- HANNAVY, John. *Fox Talbot: An Illustrated Life of William Henry Fox Talbot, 'father of the modern photography, 1800-1877*, 3<sup>a</sup> ed., London, Osprey Publishing, 1997 (1976).
- HENISCH, Heinz y Bridget A. Hensch. *The Photographic Experience, 1839-1814: Images and Attitudes*, Pennsylvania, Pennsylvania State Press University, 1994.
- HERZIG, Rebecca. *Suffering for Science: Reason and Sacrifice in Modern America*, New Jersey, Rutgers University Press, 2005.
- HOLLAND, Patrick y Graham Huggan. *Tourist with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*, University Michigan Press, 1998.

- HONG, Fang. *Footbinding, Feminism and Freedom. The liberation of Women's Bodies in Modern China*, London and New York, Routledge, 1997.
- HORCH, Frank. "Photographs and Paintings by William Bradford", *American Journal*, vo. 5, n°2, noviembre 1973, pp.61-70.
- HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.
- HUIDOBRO, Vicente. *Tout à coup*, Paris, 1925, en *Vicente Huidobro, Obra poética*, edición crítica de Cedomil Goic, coordinador, Col. Archivos, Nanterre, ALLCA XX, Université de Paris X, 2003, p. 698.
- JAHODA, Gustav. *Images of Savages. Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Culture*, London & New York, Routledge, 1999.
- JAMES, Isabelle. *Blanquart-Évrard et les origines de l'édition photographique française: catalogue raisonné des albums photographiques édites 1851-1855*, Geneva, Droz, 1981.
- JAUSS, Hans Robert. *Transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995.
- JAY, Paul. *El ser y el texto. La autobiografía del romanticismo a la posmodernidad*, tr. Miguel Martínez Lage, Madrid, Megazul-Edymión, 1993.
- JIMÉNEZ, Carlos. *Los rostros de Medusa. Estudios sobre la retórica fotográfica*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. "Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2", *October*, Vol. 4, The MIT Press, 1977, pp.58-67.
- \_\_\_\_\_ "Tracing Nadar", *October*, Vol.5, MIT Press, 1978, pp.29-47.
- \_\_\_\_\_ *La photographie. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- LANGFORD, Martha. *Suspended Conversations: the Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Quebec, McGill-Queen's University Press, 2001.
- LEVERE, Trevor H. *Science and the Canadian Arctic: A Century of Exploration, 1818-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*, Paris, Plon, 1994.
- MARLING, Karal Ann. *Ice: Great moments in the History of Hard, Cold Water*, Minneapolis, Minnesota Historical Society, 2008.
- MAXWELL, Anne. *Colonial Photography and Exhibitions. Representations of Native and the Making of European Identities*, London, Leicester University Press, 2000.
- MAYER-DEUTSCH, Angela. "Quasi-Optical Palingenesis' The circulation of portraits and the image of Kircher" en *Athanasius Kircher*, London & New York, Routledge, 2004.
- MICKLEWRIGHT, Nancy. *A Victorian Traveler in the Middle East: The Photography and Travel Writing of Annie Lady Brassey*, Hants, Ashgate Publishing, 2003.
- MILLS, Williams James. *Exploring Polar Frontiers: A Historical Encyclopedia*, Santa Barbara CA, ABC-CLIO, 2003.
- MONTALBETTI, Christine. *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997.

- MYDIN, Iskander. "Imágenes históricas, públicos cambiantes", *Fotografía, antropología y colonialismo (1854-2006)* ed., Juan Naranjo, Barcelona, G. Gili, 2006.
- PENDERGRAST, Mark. *Historia de espejos*, México, Ediciones B, 2003.
- PIMENTEL, Juan. *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Madrid, Marcial Pons, 2003.
- PINK, Sarah. *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation*, London, Sage, 2001.
- PORTER, Dennis. *Haunted journeys: Desire and Transgression in European Travel Writing*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- PRODGER, Phillip. *Darwin's Camera: Art and Photography in Theory of Evolution*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- PULZ, John. *La fotografía y el cuerpo*, tr. Oscar Luis Molina, Madrid, Akal, 2003.
- RECHT, Roland. *La lettre de Humboldt: du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, Christian Bourgois, 1989.
- REILLY, James. *The Albumen & Salted Paper Book: The history and practice of photographic printing, 1840-1895*, Rochester, Light Impressions Co., 1980.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oublié*, Paris, Éditions du Seuil, 2000; *La memoria, la historia y el olvido*, tr. Agustín Neira, Madrid, Trotta, 2003.
- ROBINSON, Michel F. "A man of science and humanity. Elisha Kent Kane", *The Coldest Crucible, Arctic Exploration and American Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- ROOB, Alexander. *El museo hermético. Alquimia y Mística*, tr. Carlos Camarés, Köln, Taschen, 2005.
- ROUBERT, Paul Louis. "Nerval et l'expérience du daguerréotype", *Études photographiques*, n°4, mayo, 1998.
- RYAN, James R. "Imperial landscape: photography, geography and British overseas exploration, 1858-1872" en *Geography and Imperialism, 1820-1940*, edited by Morag Bell et al., Manchester, Manchester University Press, 1995.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*, tr. Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1985 (1948).
- SCHAAF, Larry. *Records of the dawn of Photography: Talbot's Notebooks P & Q*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996
- \_\_\_\_\_ y Hans Kraus. *Sun Gardens: Victorian Photograms by Anna Atkins*, New York, Aperture, 1985.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre el dolor del mundo, el suicidio y la voluntad de vivir*, tr. Carmen García Trevijano, prólogo Rafael Argullol, Madrid, Tecnos, 1999.
- SCHWARTZ, Joan M. "Records of Simple Truth and Precision" en *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory*, ed. Francis X. Blouin Jr., William G. Rosenberg, Michigan, University of Michigan Press, 2007.
- SEIBERLING, Grace y Carolyn Bloore. *Amateurs, Photography and the Mid-Victorian Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- SEIGEL, Jerrold. *Bohemian. Paris: culture, politics ante boundaries of bourgeois life, 1830-1930*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999.

- SEKULLA, Allan. "The Body and the Archive", *October*, 39, Winter, MIT Press, 1986.
- SILLITOE, Allan. *Leading the Blind. A Century of Guide Book Travel, 1815-1914*, London, Macmillan, 1995
- SMITH, Pamela H. *The Body of the Artisan, Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago and London, Chicago University Press, 2004.
- SNYDER, John. "The growing significance of polar tourism", *Prospects for Polar Tourism*, ed. John Snyder y Bernard Stonehouse, Cambridge MA, CABI, 2007.
- SNYDER, Joel. "Enabling Confusion", *History of Photography*, 26, nº2, 2002, pp.154-160.
- SOULANGES, François. *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 1998.
- STAFFORD, Barbara Maria. *Voyage into Substance: Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, Cambridge, The MIT Press, 1984.
- \_\_\_\_\_ *Echo Objects: The Cognitive Work of Images*, Chicago, Chicago University Press, 2007
- SCHWARTZ, Joan M. "Records of Simple Truth and Precision", *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory*, ed. Francis X. Blouin Jr., William G. Rosenberg, Michigan, University of Michigan Press, 2007, pp.61-84.
- SZABO, Thomas. "Routes de pèlerinage, routes commerciales et itinéraires en Italie Centrale" en *Voyages et voyageurs au moyen âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996.
- TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, tr. Antonio Fernández Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- WARE, Mike. *Mechanisms of Image Deterioration in Early Photographs: the sensitivity to light of W. H. F. Talbot's halide-fixed images, 1834-1844*, London, Science Museum, 1994.
- \_\_\_\_\_ *Cyanotype: The History, Science and Art of Photographic Printing in Prussian Blue*, London, Science Museum and National Museum of Photography, Film and Television, 1999.
- WARNER, Mary Marien. *Photography: A Cultural History*, 2ª ed., London, Laurence King Publishing, 2006.
- WELLS, Liz. *Photography: A critical Introduction*, 2ª ed., London and New York, Routledge, 2000.
- WILKINSON, Lynn Rosellen. *The dream of an Absolute Language. Emanuel Swedenborg and French Literary Culture*, New York, State University of New York Press, 1996.
- WILLIAMS, Carla. "Naked, Neutered, or Noble: Extremes of the Black Female Body and the Problem of Photographic History", en *Skin Deep, Spirit Strong: The Black Female Body in American Culture*, ed. Kimberly Wallace, Michigan, University of Michigan Press & Ann Arbor, 2002.
- WITHEY, Lynne. *Grand Tours and Cook's Tours. A History of Leisure Travel, 1750 to 1915*, London, Aurum Press, 1997.
- WUNENBURGER, Jean Jacques. *Philosophie des images*, 2ª ed., Paris, PUF, 2001.
- ZAMBRANO, María. *La confesión: Género literario*, Madrid, Siruela, 1995.

## EPÍLOGO

18

Me voici au bord de l'espace et loin des circonstances  
Je m'en vais tendrement comme une lumière

Vers la route des apparences  
Je reviendrai m'asseoir sur les genoux de mon père  
Un beau printemps rafraîchi par l'éventail des ailes  
Quand les poissons déchirent le rideau de la mer  
Et le vide est gonflé d'un regard virtuel

Je reviendrai sur les eaux du ciel  
[...]

**Vicente Huidobro, *Tout à coup*, 1925**