

- 1975; Haacke, Hans, *Der Pralinemaisler*, Paul Maenz Gallery, Colonia, 1981, (edición inglesa, Art Metropole, Toronto, 1982).
14. Véase catálogo de exposición *Christopher D'Arrango, Louise Lauler, Adrian Piper, Cindy Sherman*, Artists Space, Nueva York, 1978.
15. Para una excepción notable, véase Roimer, Anne, "Michael Asher: Recent Work", *Artforum*, abril 1980.
16. Jürgens-Kirchhoff, Annegret, *Technik und Tendenz der Montages*, Anabas Verlag, Giessen, 1978, pág. 91.
17. El concepto de "espaciado" como función lingüística se ha introducido recientemente en el debate de la estética del collage/montaje de los años veinte. Véase Krauss, Rosalind, "Los fundamentos fotográficos del surrealismo", *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
18. Levine, Sherrie, inédito, extracto sin fecha, c. 1980.
19. Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971.
20. Benjamin, Walter, "El autor como productor", en *Illuminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Laurus, Madrid, 1975.
21. Rosler, Martha, *Three Works*, Nova Scotia College of Art and Design Press, Halifax, 1981.
22. Martha Rosler entrevistada por Martha Ceyer en *Aferimage*, octubre 1981, pág. 15.
23. Graham, Dan, *Video-Architecture/Television*, Nova Scotia College of Art and Design Press/New York University Press, Halifax/Nueva York, 1979.
24. Algunas variaciones de la obra han sido posteriormente instaladas en *74th American Exhibition*, Art Institute of Chicago, y en la *Documenta 7*, Kassel.

Título original: "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", publicado en *Artforum*, vol. XXI, núm. 1, septiembre 1982.

## El cuerpo y el archivo

Allan Sekula

"Debemos organizar un sistema global de intercambio con el fin de disponer de una especie de moneda universal mediante billetes, o la promesa de pagar en las sustancias sólidas que el sol ha acuñado para el gran Banco de la Naturaleza".

Oliver Wendell Holmes, 1859

"Por un lado nos aproximamos más a lo que es bueno y bello; por otro, el vicio y el sufrimiento son recluidos en límites más estrechos; así, debemos sentir menos temor a las monstruosidades, físicas y morales, que tienen el poder de provocar perturbaciones en el tejido social".

Adolphe Quetelet, 1842



Alphonse Bertillon, *Service Identification*, Gabinete de clasificación, Prefectura de Policía de París, 1893.

El gran alcance y volumen de la práctica fotográfica ofrecen una amplia evidencia del estatus paradójico de la fotografía dentro de la cultura burguesa. La amenaza y la promesa que, simultáneamente, suponía el nuevo medio fueron advertidas muy pronto, antes incluso de que el proceso del daguerrotipo hubiera proliferado. Por ejemplo, y tras el anuncio del daguerrotipo por parte del gobierno francés en agosto de 1839, circulaba una canción por Londres que empezaba con la siguiente estrofa:

“¡Oh Sr. Daguerre! Seguro que no está al corriente  
De la mitad de las impresiones que está causando,  
El Támesis incendiará con un rayo de sol ardiente,  
Mientras la National Gallery se está agrietando”.

En su inicio, la fotografía amenaza con abrumar a las ciudades de la alta cultura. El humor, en cierto sentido burlesco, de esta estrofa se ve más acentuado al considerar que la National Gallery acababa de ser trasladada a su nuevo edificio de corte clásico en Trafalgar Square en 1838, dado que la colección había crecido rápidamente desde su fundación en 1824. Quiero hacer especial hincapié en este punto ya que la canción no opone la fotografía a la cultura tradicional estática, sino que juega con la posibilidad de que las instituciones culturales, ya en expansión, se queden atrás respecto a la tecnología. En este contexto, la fotografía no es el precursor de la modernidad, puesto que el mundo ya se está modernizando, sino que la fotografía es la revuelta de la modernidad. Pero el peligro no reside únicamente en la proliferación numérica de imágenes. También lo es una fantasía prematura del triunfo de una cultura de masas, una fantasía que reverbera con connotaciones políticas, especialmente en el contexto del militante desafío democrático postulado por el chartismo en 1839. La fotografía promete un dominio mágico de la naturaleza, pero la fotografía también amenaza con la conflagración y la anarquía, con un reequilibrio incendiario del orden cultural existente.

Sin embargo, en la tercera estrofa de la canción, se predice un nuevo orden “social”:

“La nueva Ley de Policía tomará nota de cada hecho  
Que ocurra dentro de su amplia jurisdicción,  
Y cada mentirogo y ladrón  
Darán color a la ficción.”<sup>1</sup>

De nuevo, la última línea de la estrofa presenta una dosis de ingenio que juega con la ambigüedad de la palabra “dar color”, que puede sugerir a la vez la elaboración y el descarnamiento de una mentira y con las limitaciones monocromáticas del nuevo medio, así como con la proximidad homofónica de *color* y *collar*.<sup>2</sup> Pero este ingenio aterciopelado estaba jugando con una jaula de hierro que por entonces estaba en proceso de construcción. Aunque todavía ninguna “Ley de Policía” había afectado a la fotografía, las décadas de 1820 y 1830 engendraron un torrente de investigaciones y de legislación gubernamentales destinadas a profesionalizar y normalizar los procedimientos policíacos y penales en Gran Bretaña, la más importante de las cuales fue la Ley Gaols de 1823 y las Leyes de Policía Metropolitana de 1829 y 1839. (El principal investigador de estos esfuerzos de modernización, el líder conservador Sir Robert Peel, resultó ser un gran coleccionista de pintura holandesa del siglo XVII y miembro de la dirección de la National Gallery). Sea como fuere, y haciendo referencia directa a la canción, en la ley de 1839 se estipulaba el arresto de los vagabundos, los que no tuvieran hogar y otros delincuentes “cuyos nombres y residencias no [se pudieran] determinar”.<sup>3</sup>

Aunque la documentación fotográfica de los prisioneros no fue del todo común hasta la década de 1860, el potencial para un nuevo realismo fotográfico jurídico era ampliamente admitido en la década de 1840, en un contexto general de esfuerzos sistemáticos por regular la creciente presencia urbana de las “clases peligrosas”, de un subproletariado crónicamente desempleado. Los líricos anónimos expresaron unos sentimientos que fueron también escuchados en las cámaras altas de la nueva cultura fotográfica.

Pensemos en ese incunabulo de la historia de la fotografía, *The Pencil of Nature* de Henry Fox Talbot. Talbot, el caballero inglés y científico aficionado cuyo proceso de papel fue comparable a la invención metálica de Daguerre, realizó un lujoso

libro que no fue únicamente el primero en ser ilustrado con copias fotográficas, sino también un compendio de meditaciones de gran alcance sobre la promesa de la fotografía. Estas meditaciones tomaron la forma de breves comentarios sobre cada uno de los calotipos del libro. La ambición estética de Talbot era clara: para una imagen austera de una escoba apoyada cerca de una puerta (alegóricamente) abierta, pidió la "autoridad de la escuela artística holandesa, por tomar como objeto de representación escenas familiares y cotidianas".<sup>4</sup> Pero en sus notas emerge un tipo de naturalismo completamente diferente en otro bello calotipo que representa varios estantes sosteniendo "artículos de China". Aquí Talbot especula con que "en caso de que más tarde un ladrón robara los tesoros (y si el mudo testimonio de la imagen pudiera ser utilizado en su contra en un tribunal) sería, sin duda, un nuevo tipo de prueba".<sup>5</sup> Talbot reivindica una nueva verdad legal, la verdad de un inventario indécimo más que textual. Aunque esta disposición frontal de objetos tenía sus precedentes en la ilustración científica y técnica, en este caso se hace una reivindicación que no se había realizado ni por un dibujo ni por una lista descriptiva. Únicamente la fotografía podía empezar a demandar la condición legal de documento visual de propiedad. Aunque el calotipo era demasiado insensible a la luz para registrar todo lo que no fuera los modelos más dispuestos y pacientes, sus posibilidades de ser una evidencia podían ser exploradas en esta variante de la naturaleza muerta consciente de la propiedad.

Tanto Talbot como el autor del cómico homenaje a Daguerre reconocieron el nuevo potencial instrumental en la fotografía: un silencio que silencia. Los mutables "textos" orales del criminal y el pobre se someten a un "mudo testimonio" que "toma nota" (que no precisa credibilidad, que transcribe) y desenmascara los disfraces, las coartadas, las excusas y las múltiples biografías de aquellos que se encuentran o se sitúan al otro lado de la ley. Esta batalla entre la pretendida unicidad denotativa de la imagen legal y la multiplicidad y presunta duplicidad de la voz criminal tiene lugar durante los últimos años del siglo XIX. Durante el transcurso de esta batalla se define un nuevo objeto (el cuerpo criminal) y, como resultado, se inventa un "cuerpo social" más amplio.

Nos vemos, pues, ante un sistema doble: un sistema de representación capaz de funcionar tanto honoríficamente como represivamente. Esta doble operación es más evidente en las obras del retratismo fotográfico. Por una parte, el retrato fotográfico hace extensiva, acelera, populariza y degrada una función tradicional. Dicha función, de la que se puede decir que tomó su primera forma moderna en el siglo XVII, es la de proporcionar la presentación ceremonial del yo burgués. La fotografía subvirtió los privilegios inherentes en el arte del retrato, pero sin un equilibrio más extenso de las relaciones sociales estos privilegios podrían reconstruirse sobre nuevas bases. Es decir, se podía asignar a la fotografía un papel adecuado dentro de una nueva jerarquía del gusto. De este modo, las convenciones honoríficas estuvieron en condiciones de proliferar de arriba hacia abajo.<sup>6</sup> Al mismo tiempo, el retrato fotográfico empezó a jugar un papel que ningún retrato pictórico podría haber desempeñado del mismo modo preciso y riguroso. Este papel derivó, no de una tradición de retrato honorífico, sino de los imperativos de la ilustración médica y anatómica. Así, la fotografía empezó a establecer y delimitar el terreno del *otro*, a definir tanto el aspecto general (la tipología) y el caso particular de desviación y patología sociales.

Michel Foucault ha argumentado, decisivamente, que es un error describir la nuevas ciencias reguladoras basadas en el cuerpo a principios del siglo XIX como ejercicios de poder absolutamente negativos y represivos. Más bien, el poder social actúa en virtud de un positivo encauzamiento terapéutico o reformador del cuerpo.<sup>7</sup> Con todo, debemos entender que aquellos métodos de realismo instrumental sí actuaban en realidad de acuerdo con una lógica disuasoria o represiva muy explícita. Estos métodos constituyen el límite más bajo o "grado cero" del realismo socialmente útil. Las fotografías de identificación criminal son un claro ejemplo, ya que están destinadas literalmente a facilitar el arresto de su referente.<sup>8</sup> En la segunda parte de este ensayo sostengo que el refinamiento semántico y la racionalización de exactamente este tipo de realismo es esencial en el proceso de definición y regularización del criminal.

Pero primero, ¿qué conexiones generales pueden establecerse entre el polo honorífico y el polo represivo de la práctica del retrato? Teniendo en cuenta que el orden burgués depende de la defensa sistemática de las relaciones sociales basadas en la propiedad privada, teniendo en cuenta que las bases legales del yo radican en el modelo de los derechos de propiedad, en el que se ha condicionado el "individualismo posesivo", cada retrato que se precie tiene un reverso oculto y objetivizador en los archivos de la policía. En otras palabras, una lógica hobbesiana encubierta enlaza el terreno de la National Gallery con el de la "Ley de Policía".<sup>9</sup>

Mediado el siglo XIX, los términos de esta unión entre la esfera de la cultura y la de la regulación social eran específicamente utilitaristas.<sup>10</sup> Muchos de los primeros promotores de la fotografía se hicieron eco de las aspiraciones benthamitas, poniendo de manifiesto las posibilidades del medio para el cálculo social del placer y la disciplina. Ante sus ojos había una máquina que proporcionaba pequeñas dosis de felicidad a una escala de masas, para contribuir al bien conocido objetivo de Jeremy Bentham: "La mayor felicidad del mayor número".<sup>11</sup> Por todo ello, el retrato fotográfico en particular fue bien recibido tanto como mejora social cuanto como instrumento de represión social. Jane Welsh Carlyle expresó unas esperanzas características en 1859, al considerar los baratos retratos fotográficos un paliativo social: "Bendito sea el inventor de la fotografía. ¡Lo comparo con el inventor del cloroformo! Ha proporcionado más placer positivo a la humanidad pobre y sufriente que cualquier otra cosa que se haya lanzado en mi tiempo [...] este arte, gracias al cual incluso los pobres pueden poseer una imagen de sus seres queridos ausentes".<sup>12</sup>

En los Estados Unidos, el fotógrafo retratista Marcus Aurelius Root, que fue capaz de articular la conexión entre placer y disciplina, argumentaba en una línea similar, pero más utilitaria en defensa explícita de una economía moral de la imagen. Como Carlyle, acentuó los efectos saludables que tenía la fotografía sobre la vida familiar de la clase trabajadora. La fotografía no sólo estaba destinada a servir de vehículo para la iluminación cultural de las clases trabajadoras, sino que las fotografías familiares servirían para sostener los lazos sentimentales

en una nación de emigrantes. Este "afecto primario de linaje" tuvo una función de cohesión social, según Root, articulando un familismo del siglo XIX que sobreviviría y se convertiría en una característica ideológica esencial de la cultura de masas americana. Además, los retratos de los grandes personajes ampliamente distribuidos someterían la experiencia cotidiana a un destile habitual de ejemplos morales. La preocupación de Root por la respetabilidad y el orden le llevó a celebrar la adopción de la fotografía por parte de la policía, argumentando que no sería fácil para los delincuentes convicts "reanudar sus carreras criminales, mientras sus rostros y fisonomías fueran familiares a tanta gente y en especial a los perspicaces agentes de policía".<sup>13</sup> Las dos palabras "tanta gente" son muy significativas en este fragmento, ya que implícitamente hacen que una amplia ciudadanía se sume a la vigilante labor de identificación. De este modo se cierra el círculo del utilitarismo de Root, que empieza con placeres estéticos de precio asequible y lecciones morales, y acaba con la extensión fotográfica de una máquina con una utilidad social ejemplar; el panóptico.<sup>14</sup>

A pesar del tratamiento estándar liberal de la historia de la fotografía, el nuevo medio no se limitó a heredar y a "democratizar" las funciones honoríficas del retratismo burgués. Tampoco la fotografía policial tuvo una función únicamente represiva, aunque sería absurdo decir que la función inmediata de las fotografías policiales era, de algún modo, más ideológica o positivamente útil que negativamente útil. Pero en líneas generales, en lo que se refiere a la introducción del principio panóptico en la vida cotidiana, la fotografía unió las funciones honoríficas y represivas. Implícitamente, cada retrato encontró su lugar dentro de una jerarquía moral y social. El momento "íntimo" de la individualización sentimental, la mirada a los ojos inmóviles de la persona amada, fue ensombrecido por otras dos miradas públicas: una hacia arriba, a nuestros "superiores", y otra hacia abajo, a nuestros "inferiores". Especialmente en los Estados Unidos, la fotografía pudo sostener una movilidad imaginaria dentro de esta escala vertical, lo que provocaba tanta ambición como miedo, e interpretaba, según la terminología clásica, a un tema característicamente "pequeño-burgués".

A partir de este momento podemos hablar de un archivo generalizado, un archivo en la sombra que abarca todo un dominio social mientras sitúa a los individuos en dicho dominio.<sup>15</sup> Este archivo contiene otros archivos subordinados, territorializados: archivos de independencia semántica queda habitualmente oscurecida por la "coherencia" y la "exclusividad mutua" de los grupos sociales incluidos en cada uno de ellos. El archivo general, el que los incluye a todos, contiene necesariamente tanto el rastro de los cuerpos visibles de los héroes, líderes, ejemplos morales, celebridades, como el de los pobres, los enfermos, los locos, los criminales, las minorías raciales, las mujeres, y demás encarnaciones de lo indigno. La indicación más clara de la unidad esencial de este archivo de imágenes del cuerpo radica en el hecho de que a mediados del siglo XIX un único paradigma hermenéutico había obtenido un prestigio ampliamente difundido. Este paradigma tuvo dos ramas estrechamente entrelazadas: la fisiognomía y la frenología. Ambas compartían la creencia de que la superficie del cuerpo, y en especial el rostro y la cabeza, eran portadores de los signos externos del carácter interior.

Consecuentemente y en lo que se refiere a la revitalización y hasta cierto punto sistematización de la fisiognomía en los últimos años de la década de 1770, Johann Caspar Lavater sostenía que "el lenguaje original de la naturaleza, escrito en el rostro del Hombre" podía ser descifrado por una ciencia fisiognómica rigurosa.<sup>16</sup> La fisiognomía aislaba analíticamente el perfil de los diversos rasgos anatómicos de la cabeza y rostro, asignando un significado caracterológico a cada elemento: frente, ojos, orejas, nariz, mentón, etc. El carácter individual era juzgado mediante la libre concatenación de estas lecturas. Tanto en su etapa analítica como en la sintética, este proceso interpretativo requería que la característica individual disintiera se interpretara en conformidad con el tipo. La frenología, que surgió en la primera década del siglo XIX de la investigación del médico vienés Franz Josef Gall, buscaba descubrir las correspondencias entre la topografía del cráneo y lo que se pensaba que eran facultades mentales específicamente localizadas situadas en el cerebro. Esta búsqueda era una precursora poco evolucionada de los intentos más modernos de la

neurología para trazar un mapa de las funciones cerebrales localizadas.

En general, la fisiognomía, y más específicamente la frenología, vinculó el empirismo cotidiano sin especializar con los intentos cada vez más autorizados de medicalizar el estudio de la mente. El ambicioso esfuerzo por construir una ciencia materialista del yo condujo a la disección de cerebros, incluidos los de eminentes frenólogos, y a la acumulación de vastas colecciones de cráneos. Eventualmente, este esfuerzo llevaría a la volumetría del cráneo, llamada craneometría. Pero presuntamente cualquier atento lector de alguno de los numerosos libros de texto y manuales de frenología podía dominar los códigos interpretativos. Gall describió los humildes orígenes de la investigación frenológica en estos términos: "Reuní en mi casa a un gran número de personas, escogidas de entre las clases más bajas y dedicadas a diversas ocupaciones, como un conductor de carruajes, un portero, etc. Me gané su confianza y los induje a hablar con franqueza dándoles dinero y haciendo que les sirvieran cerveza y vino. Cuando me di cuenta de que se encontraban bien predispuestos, les insté a que me contaran todo lo que supieran uno del otro, buenas y malas cualidades, y examiné cuidadosamente sus cabezas. Este fue el origen del mapa craneológico al que tan ávidamente prestó su atención el público; incluso los artistas lo adoptaron y lo distribuyeron extensamente entre el público en forma de máscaras de todo tipo".<sup>17</sup>

El gran atractivo e influencia de estas prácticas en el realismo literario y artístico, y en la cultura general de la ciudad de la mitad del siglo XIX es bien conocido.<sup>18</sup> Y difícilmente comprenderíamos la cultura del retrato fotográfico si no somos capaces de reconocer el enorme prestigio y popularidad de un paradigma fisiognómico general de las décadas de 1840 y 1850. Especialmente en Estados Unidos, la proliferación de la fotografía y la de la frenología fueron bastante coincidentes.

Dado que la fisiognomía y la frenología eran disciplinas comparativas y taxonómicas, pretendían abarcar un abanico completo de diversidad humana. A este respecto, estas disciplinas fueron esenciales para la construcción del gran archivo que pretendían interpretar. Prácticamente todos los manuales

desplegaban un gran número de casos y tipos individuales a lo largo de un inconnexo conjunto de continuidad "moral, intelectual y animal".<sup>19</sup> Las zonas del ingenio, la virtud, la fuerza se localizaban únicamente en relación con las zonas de la idiotez, del vicio y de la debilidad. Los límites entre estas zonas se marcaban con vaguedad; así era posible hablar, por ejemplo, de una "idiotez moral". Generalmente, en este sistema diagnóstico precolucionista, las zonas más bajas se degradaban en animalidades y patologías varias.

En el énfasis casi exclusivo que se pone en la cabeza y el rostro podemos descubrir el secreto idealista escondido en el corazón de estas ciencias supuestamente materialistas. Estos eran discursos de la cabeza para la cabeza. Cualquiera que sea la tendencia del pensamiento de la fisiognomía y la frenología —ya sea fatalista o bien terapéutica en relación con la lógica inexorable de los signos del cuerpo, ya sea decididamente materialista en su tono o bien vagamente espiritual en relación con cierras zonas de lo orgánico, ya sea republicana o elitista en su postura pedagógica—, estas disciplinas servían para legitimar sobre bases orgánicas el dominio de la labor intelectual sobre la manual. De este modo, la fisiognomía y la frenología contribuyeron a la hegemonía ideológica de un capitalismo que cada vez dependía más de una división jerárquica del trabajo, de un capitalismo que aplaudía su propio progreso como el resultado de la inteligencia y la habilidad individuales.

En su pretensión de proporcionar los medios para distinguir el estigma del vicio de las respaldicientes marcas de la virtud, la fisiognomía y la frenología ofrecieron un servicio hermenéutico esencial a un mundo de transacciones mercantiles transitorias y a menudo anónimas. Había llegado un método que permitía evaluar rápidamente el carácter de los desconocidos en los peligrosos y densos espacios de la ciudad del siglo XIX. Ahí estaba el indicador de las intenciones y la capacidad del otro. En los Estados Unidos, en 1840, las demandas de empleo de los periódicos requerían frecuentemente que los candidatos se sometieran a un análisis frenológico.<sup>20</sup> Así, la frenología proporcionaba los "hechos" morales e intelectuales que en la actualidad proporcionan de un modo más "refinado" y abstracto los expertos en psicometría y poligrafía.

Quizás no nos sorprenda entonces, que la fotografía y la frenología se encontraran formalmente en un libro de 1846 sobre "jurisprudencia criminal". Surgía la oportunidad de transferir una nueva casuística al género del estudio de casos ya establecido por la medicina y la psiquiatría.<sup>21</sup> Una reformadora penal aficionada a la frenología y directora de la prisión de mujeres de Sing Sing, Eliza Farnham, encargó realizar a Mathew Brady una serie de retratos de los internos de dos cárceles de Nueva York. Los grabados basados en estas fotografías fueron añadidas a la nueva edición de Farnham, titulada *Rationale of Crime*, de la anterior obra inglesa sin ilustraciones de Marmaduke Sampson. Sampson consideraba el comportamiento criminal como una forma de "enfermedad moral". Tanto él como Farnham eran partidarios de una variante de la frenología que defendía la posibilidad de realizar modificaciones o mejoras terapéuticas de las características predefinidas orgánicamente. Según su teoría, los órganos buenos podían ser llevados a la victoria sobre los malos. La contribución de Farnham se caracteriza por su singular atractivo de aficionada. Ella pretendía dirigirse a "la mente popular de la América republicana", al argumentar a favor de la abolición de la pena de muerte y el establecimiento de un sistema de tratamiento terapéutico.<sup>22</sup> Su contribución al libro consistió en una polémica introducción, notas adicionales y varios apéndices, incluyendo estudios de los casos ilustrados. Farnham contó con la colaboración del eminente frenólogo y editor de Nueva York, Lorenzo Fowler, en la selección de los sujetos de los casos de estudio, lo que añadió mayor autoridad al muestreo.

Se pueden ver representados diez prisioneros adultos, divididos de forma equitativa entre hombres y mujeres. Tres son identificados como negros, uno como irlandés, otro alemán; una mujer como "judía de origen alemán", otra como "de raza medio india y medio negra". Los otros tres internos son presumiblemente anglosajones, pero no se les identifica como tales. Una serie de ocho láminas de niños internos no presenta acotaciones en términos raciales o étnicos, si bien un niño parece ser negro. Aunque la variante de frenología que Farnham profesaba no era abiertamente racista (a diferencia de otros analistas de la cabeza predarwinianos que buscaban

pruebas concluyentes de la “creación por separado” de las razas no caucásicas), esta diferenciación por razas y etnias de acuerdo con su tiempo es significativa por otros aspectos. Después de todo, la obra de Farnham apareció en un contexto americano (caracterizado por la esclavitud y por el comienzo de una inmigración masiva de campesinos irlandeses inducida por el hambre) que se encontraba profundamente estratificado a este respecto. Al señalar a los niños en términos menos raciales y étnicos, Farnham evitaba estigmatizarlos. Por ello los presentaba generalmente como figuras más maleables que los adultos y también menos lastrados por una biografía criminal o por el ejercicio habitual de sus peores facultades. A pesar del hecho de que algunos de estos chicos eran explícitamente tachados de incorregibles, proporcionaban a Farnham una figura de renovación moral general. Dado que su potencial de “respetabilidad” era mayor que el de los delincentes adultos, se les presentaba como versiones en miniatura de su posibilidad de ser hombres proletarios adultos, respetables y anglosajones. Farnham, Fowler y Brady pueden ser considerados como los relevantes inventores de esa figura privilegiada del discurso de la reforma social: la figura del niño rescatado por una ciencia medicosocial paternalista.<sup>29</sup>

Las inquietudes de Farnham incidieron en dos de las premisas fundamentales del discurso penal del siglo XIX: el dibujo práctico de las distinciones entre criminales incorregibles y dóciles, y la conversión disciplinada de los que se pueden reformar en proletarios “útiles” (o al menos en provechosos informadores). Por tanto, aún cuando ella atribuyó a varios internos intelectos “bien desarrollados”, y a pesar del hecho de que sus detractores la acusasen de founierismo, su visión reformadora tenía un techo definido. Este límite estaba definido explícitamente en la conclusión de su estudio. En ella subraya la vileza que compararían todos sus sujetos criminales comparándolos con tres “cabezas de personas con intelecto superior” (dos de las cuales, ambas de hombres, eran tratadas como bus-tos clásicos), a la vez que pedía a sus lectores que notasen el “llamativo contraste”.<sup>24</sup>

Quiero enfatizar este aspecto dado que es emblemático respecto al modo en que el archivo criminal llegó a existir. Esto

es: únicamente en base a la comparación mutua, en base a la tentativa de construir un archivo más grande, universal, se podrían demarcar con claridad las zonas de desviación y respetabilidad. En este ejemplo de la primera aplicación consistente de la fotografía al análisis frenológico, parece claro que la descripción comparativa del cuerpo criminal llegó primero. El libro finaliza con un autocomplaciente espejo situado frente al lector de clase media. Llama la atención que la labor ilustrativa del muestreo de criminales de Farnham fuera de Brady, quien dedicó devotamente toda su carrera anterior a la guerra a la construcción de un enorme archivo fotográfico honorífico de figuras americanas “ilustres”, famosos y aspirantes a serlo.<sup>25</sup>

Hasta aquí he señalado varios intentos iniciales, a veces cómicos, especulativos y prácticos, de aplicar la cámara al cuerpo del criminal. También he sostenido, siguiendo la línea de investigación general trazada en los últimos trabajos de Foucault, que la posición asignada al cuerpo criminal era relativa, que la invención del criminal moderno no podía dissociarse de la construcción de un cuerpo que respete la ley; un cuerpo burgués o bien del dominio de la burguesía. El cuerpo que respetaba la ley reconocía a su otro yo amenazante en el cuerpo criminal, reconocía sus propia codicia y agresividad desenfrenadas, e intentaba tranquilizarse de dos maneras contradictorias. La primera era la invención de un criminal excepcional que era indistinguible del burgués, a no ser por la conspicua falta de inhibición moral: en esta circunstancia radica la figura del genio criminal.<sup>26</sup> La segunda era la invención de un delincuente orgánicamente distinto al burgués: *un solo biotipo*. La ciencia de la criminología surgió de esta última operación.

En la década de 1840 se encontraron, por una parte, un código fisiognómico de interpretación visual de los signos del cuerpo —específicamente de los signos de la cabeza— y por otra, una técnica de representación visual mecanizada. Este sistema unificado de representación e interpretación promueve un extenso ordenamiento taxonómico de imágenes del cuerpo. Éste era un potencial archivístico. Parecía que su realización, ante todo, se basaría estrictamente en el refinamiento técnico de los medios ópticos. Pero no fue así.

Estoy especialmente interesado en que no se hagan excesivas reivindicaciones acerca del poder del realismo óptico, ya sea desde un punto de vista crítico o clogioso. Uno de los peligros radica en la construcción de un modelo de discurso realista del siglo XIX que sea unitario o demasiado monolítico. En el bastante limitado y frecuentemente desconocido campo del realismo instrumental técnico y científico, encontramos una casa dividida. Nunca fue una división tan pronunciada como la de la persecución del cuerpo criminal. Si examinamos el modo en que la fotografía fue utilizada por la policía de finales del siglo XIX, encontraremos abundantes evidencias de una crisis de fe en el empirismo óptico. En resumen, debemos explicar la emergencia de un "aparato de la verdad" que no puede ser adecuadamente reducido al modelo óptico que proporciona la cámara. La cámara se integra en un conjunto más amplio: un sistema de "inteligencia" burocrático, administrativo y estadístico. Este sistema se puede calificar como una forma sofisticada del archivo. El artefacto central de este sistema no es la cámara sino el gabinete de archivo. La institución del archivo fotográfico recibió su más completa articulación en precisa conjunción con un sistema de trabajo policial, cada vez más profesionalizado y tecnológico, y con una emergente ciencia social de la criminología. Esto ocurría en las décadas de 1880 y 1890. ¿Por qué el modelo del archivo era de tanta importancia para estas disciplinas enlazadas?

En términos estructurales, el archivo es a la vez una entidad paradigmática abstracta y una institución concreta. En ambos sentidos, el archivo es un gran conjunto sustitutivo que facilita la relación de equivalencia general entre imágenes. Este concepto de archivo como almacén enciclopédico de imágenes intercambiables fue articulada con mayor profundidad en los últimos años de la década de 1850 por el médico y ensayista americano Oliver Wendell Holmes, al comparar fotografías con papel moneda.<sup>27</sup> La capacidad que presenta el archivo para reducir todos los puntos de vista posibles a un único código de equivalencia se basaba en la precisión métrica de la cámara. He ahí un medio del que se podrían extraer datos matemáticos precisos, o como el físico François Arago apuntó en 1839, un medio "en el que los objetos conservan su forma matemática-

mente".<sup>28</sup> Para los positivistas del siglo XIX, la fotografía hizo realidad por partida doble el sueño de la Ilustración de un lenguaje universal: el lenguaje mimético universal de la cámara aportó una verdad superior y más cerebral, una verdad que podía ser pronunciada en el lenguaje abstracto universal de las matemáticas. Por ello, la fotografía se adaptaba a la visión galileana del mundo como un libro "escrito en el lenguaje de las matemáticas". La fotografía prometía mucho más que una riqueza de detalles; permitía reducir la naturaleza a su esencia geométrica. Se presumía, por tanto, que el archivo podría proporcionar un modelo de indicador fisiognómico de lo criminal, que podría asignar a cada cuerpo criminal una posición relativa y cuantitativa dentro de un grupo más amplio.

No obstante, esta promesa del archivo quedó frustrada, tanto por la caótica aleatoriedad de las fotografías, como por la ingente cantidad de imágenes. Los componentes de los archivos fotográficos no son unidades léxicas convencionales, más bien están sujetas al carácter circunstancial de todo lo que se puede fotografiar. Por ello es absurdo imaginar un diccionario de fotografías, a menos que se esté dispuesto a diseñar la especificidad de las imágenes individuales en pro de una especie de modelo de lo típico, como el que subyace en la iconografía de la anatomía vesaliana o de la mayoría de las láminas que acompañaban la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alibert. Esta claro que un modo de "domesticar" la fotografía es a través de esta transformación de lo circunstancial y lo idiosincrásico en lo típico y lo emblemático. Habitualmente esto se consigue mediante una licencia interpretativa o estilística, o presentando una muestra del archivo a una instancia "representativa". Otro modo de conseguirlo es inventar una máquina, o mejor un útil de oficina, un sistema de clasificación que permita al administrativo/investigador/editor recuperar el caso individual de entre la enorme cantidad de las imágenes que contiene el archivo. Aquí no se considera la fotografía como necesariamente típica o emblemática de algo, sino como una imagen particular que ha sido aislada para poder ser inspeccionada. Estas dos vías semánticas son tan fundamentales para la cultura del realismo fotográfico que su propia existencia es a menudo ignorada.



Las diferencias entre estos dos modelos de significación fotográfica se ponen de manifiesto en dos acercamientos distintos a la representación fotográfica del cuerpo criminal: la aproximación "realista", y aquí por realismo se entiende ese venerable (medieval) realismo filosófico que insiste en la veracidad de las premisas generales, en la realidad de las especies y tipos, y la igualmente venerable aproximación "nominalista", que niega toda realidad de las categorías genéricas fuera del constructo mental. El primer planteamiento puede ser visto como demasiado teórico y "científico" en sus objetivos, incluso encubiertamente teórico. Por tanto, los aspirantes a científicos del crimen buscaban el conocimiento y el dominio de un "tipo de criminal" difícil de capturar, micras que los "técnicos" del crimen buscaban el conocimiento y el dominio de los criminales individuales. Aquí radica una distinción terminológica, y una división del trabajo entre la "criminología" y la "criminalística". La criminología perseguía el cuerpo criminal en general. La criminalística buscaba a "este" o "aque!" cuerpo criminal.

Contrario al concepto comúnmente admitido de "fotografía de carner" como un claro ejemplo de poderoso empirismo visual completamente denotativo y libre de cualquier precensión artística, esta primitiva utilización instrumental del realismo fotográfico fue sistematizada en base a admitir las inadecuaciones y limitaciones del empirismo visual ordinario. Así, durante la década de 1880 se desplegaron dos sistemas de descripción del cuerpo criminal; ambos pretendían sustentar la evidencia fotográfica en métodos estadísticos más abstractos. Esta fusión de óptica y estadística era fundamental para una integración más amplia de los discursos de representación visual y los de algunas ciencias sociales del siglo XIX. A pesar de poseer un origen teórico común, de la intersección de la fotografía con la estadística, se obtuvieron resultados diferentes en los trabajos de dos personas distintas: Alphonse Bertillon y Francis Galton.

El funcionamiento de policía de París Alphonse Bertillon inventó el primer sistema de identificación criminal moderno y efectivo. El suyo era un sistema bipartito, que situaba un registro individual "microscópico" en un conjunto "macroscópico".

En primer lugar, combinó en una misma ficha el retrato fotográfico del criminal, la descripción antropométrica y breves anotaciones que seguían un patrón normalizado. Luego, organizó estas fichas mediante un completo sistema de archivo basado en la estadística.

Francis Galton, estadístico inglés y fundador de la eugenesia, inventó a su vez un método de retratismo compuesto. Galton actuaba en la periferia de la criminología. No en vano, su interés en la herencia y el "mejoramiento" racial le llevó a unirse a la búsqueda de un "tipo criminal" determinado biológicamente. Mediante una de sus varias aplicaciones del retratismo compuesto, Galton intentó construir una aparición puramente óptica del tipo criminal. Esta impresión fotográfica del rostro abstracto, definido estadísticamente e inexistente empíricamente, de un criminal era a la vez el más grotesco y el más sofisticado de muchos intentos concurrentes de integrar las pruebas fotográficas en la búsqueda de la esencia del crimen.

Los proyectos de Bertillon y Galton constituyeron pues dos polos metodológicos de los intentos positivistas por definir y regular la desviación social. Bertillon perseguía individualizar. Sus preensiones eran prácticas y operativas, una respuesta a las demandas del trabajo policial urbano y a la política de la lucha de clases fragmentada durante la Tercera República. Galton pretendía visualizar la evidencia genérica de las leyes de la herencia. Sus aspiraciones eran teóricas, el resultado de curiosidades eclécticas, aunque, en definitiva, de ideas fijas, de uno de los últimos caballeros victorianos que al mismo tiempo era científico aficionado. Sin embargo, el trabajo de Bertillon tuvo sus propias implicaciones y su contexto teórico, al igual que la investigación tristemente jovial de Galton reconoció sus implicaciones prácticas en el programa ideológico y político del movimiento eugenésico internacional. Los dos hombres estaban comprometidos con las tecnologías de regulación demográfica. El sistema de identificación criminal de Bertillon era parte de los esfuerzos por poner en cuarentena permanentemente a una clase de criminales habituales o profesionales. Galton pretendía intervenir en la reproducción humana por medio de la política pública, alentando la propa-

gación de los "aptos" y desalentando o evitando absolutamente la de los "no aptos".

La proclividad al idealismo, al territorialismo, y a la conciencia de clase de la historia intelectual nos han impedido darnos cuenta de los puntos en común que tienen Berrillon y Galton. Mientras Galton ha sido considerado objeto adecuado, acaso un poco excéntrico, dentro de la historia de la ciencia, Berrillon sigue siendo considerado un funcionario administrativo, recordado únicamente por los historiadores del anecdotario de la policía.

Para explorar el terreno compartido por el funcionario de policía y el caballero estadístico, necesito introducir una tercera figura. Tanto el proyecto de Berrillon como el de Galton se cimentaban en la emergencia y la codificación de la estadística social durante las décadas de 1830 y 1840. Ambos se basaban en la categoría conceptual central de la estadística social: la noción del "hombre medio" (*l'homme moyen*). Este concepto fue inventado (explicaré en breve que en realidad fue reinventado) por el astrónomo y estadístico belga Adolphe Quetelet. Aunque sea actualmente menos recordado que Auguste Comte, Quetelet es el otro de los primeros y más significativos arquitectos de la sociología, el que realmente dispuso los fundamentos del paradigma cuantitativo en las ciencias sociales. Buscando regularidades estadísticas en los índices de natalidad, mortalidad y criminalidad, Quetelet esperaba materializar la propuesta del filósofo de la Ilustración Condorcet sobre las "matemáticas sociales", es decir, una ciencia matemáticamente exacta que descubriera las leyes fundamentales de los fenómenos sociológicos. Quetelet ayudó a establecer algunas de las primeras tablas de mortalidad utilizadas en Bélgica y a fundar, en 1853, una sociedad internacional para la promoción de los métodos estadísticos. Como ha sugerido el filósofo de la ciencia Ian Hacking, la ascensión de la estadística social, mediado el siglo XIX, fue crucial para la sustitución de teorías estrictamente mecanicistas por un paradigma basado preferentemente en la probabilidad. Quetelet era un determinista, pero creó un determinismo basado en las férreas leyes de la probabilidad. Este paradigma emergente conduciría finalmente al indeterminismo.<sup>29</sup>

¿Quién, o qué, era el hombre medio? Una pregunta menos frívola sería: ¿Cómo era el hombre medio? Quetelet introdujo este carácter compuesto en su tratado de 1835 *Sur l'homme*. En éste argumentaba que los grandes conjuntos de datos sociales revelaban una regularidad de incidencias que únicamente podían ser considerados como una evidencia de determinadas leyes sociales. Esta regularidad tenía claras implicaciones políticas y morales, así como epistemológicas: "Cuanto mayor era el número de individuos observados, más se difuminaban las peculiaridades individuales, ya fuesen físicas o morales, los hechos generales se situaban en un punto de vista prominente, en virtud del cual la sociedad existe y queda preservada".<sup>30</sup>

Quetelet perseguía trasladarse de la matematización de los cuerpos individuales a la de la sociedad en general. En *Sur l'homme* incluía una gráfica referente a varias biografías cuantitativas de la capacidad productiva y reproductiva del hombre y la mujer medios. Por ejemplo, calculó la fluctuación de la fecundidad respecto a la edad de la mujer. Utilizando los datos de estudios realizados con un dinamómetro, realizó una gráfica sobre el poder muscular de los hombres y las mujeres de diferentes edades. En el ámbito del grupo social, la historia de la vida se leía como la curva de una gráfica. (Aquí encontramos, en su forma extrema, la prefiguración del naturalismo de Zola: una narrativa cuantitativa y subliteraria del organismo social generalizado).

Si vemos que las primeras contribuciones estadísticas de Quetelet a la industria de los seguros de vida pueden ser consideradas como cruciales para la regularización de esa forma organizada de juego conocida como capital financiero, sus gráficas sobre el incremento y descenso de las energías del ser humano se pueden ver como un intento de conceptualizar al Hércules del capitalismo industrial, al que Marx denominaba "el trabajador medio", la personificación de la capacidad laboral del grupo.<sup>31</sup> Y fuera de la esfera del trabajo asalariado, Quetelet creó sin darle nombre la figura de la madre media, crucial para las nuevas ciencias demográficas que intentaban nerviosamente trazar una gráfica de los recursos numéricos relativos de una clase frente a otra y de una nación frente a otra nación.

Para Quetelet la manifestación más enfática de la regularidad del fenómeno social provenía de las estadísticas de criminalidad. Las "estadísticas morales" proporcionaban el eje para su creación de una "física social" que demolió el prestigio de los paradigmas morales basados en el libre albedrío. El criminal no era más que un agente de las fuerzas sociales deterministas. Es más, las estadísticas sobre criminalidad aportaban la base "sinecdócica" para una descripción más amplia del campo social. Como ha explicado Louis Chevalier, Quetelet inauguró una "descripción cuantitativa que tomaba las estadísticas de criminalidad como el punto de partida de una descripción de la vida urbana como un todo".<sup>35</sup> Chevalier va más allá diciendo que las estadísticas de criminalidad contribuyeron, de este modo, a la penetrante concepción burguesa del carácter esencialmente patológico de la vida en la metrópolis, especialmente en el París de la Monarquía de Julio. La contribución terminológica de Quetelet a esta medicalización del campo social es evidente cuando hace referencia al estudio estadístico de la criminalidad como a una forma de "anatomía moral".

Quetelet depuró su noción de "hombre medio" con herramientas conceptuales que tomó prestadas de la astronomía y de la teoría de la probabilidad. Observó que los grandes grupos de datos sociales "principalmente datos antropométricos" se adaptaban a un modelo correspondiente a una curva en forma de campana desarrollada por Gauss en 1809, en un intento de determinar medidas astronómicas precisas partiendo de la distribución al azar de errores alrededor de una media central. Quetelet reconoció esta curva binomial simétrica como la expresión matemática de una ley social fundamental. Mientras que él admitía que el hombre medio era una ficción estadística, esta ficción vivía dentro de la configuración abstracta de la distribución binomial. En una extraordinaria unión metafórica de la diferencia individual y el error matemático, Quetelet definió la parte central de la curva, ese conjunto de mediciones agrupadas alrededor de la media, como la zona de normalidad. Las mediciones divergentes tendían hacia las regiones más oscuras de la monstruosidad y la patología biosocial.<sup>35</sup>

Así concebido, el "hombre medio" constituía un ideal, no únicamente de salud social, sino también de estabilidad social y de belleza. Con unas interesantes metáforas, que revelan tanto las fuentes astronómicas como las ambiciones estético-políticas inherentes a la "física social" de Quetelet, definió las normas sociales como "centro de gravedad", y al hombre medio como "la representación de todo lo que es bello, de todo lo que es bueno".<sup>34</sup> El crimen constituía una "fuerza perturbadora" que actuaba para romper el delicado equilibrio de este mecanismo social implícitamente republicano. Aunque Quetelet estaba construyendo un modelo cuantitativo de la sociedad civil y describía sólo indirectamente el perfil de un bien común ideal, su modelo de orden social gravitacional presenta una similitud llamativa al *Leviatán* de Hobbes.<sup>35</sup>

Como Hobbes, Quetelet empezó con cuerpos individuales atomizados y volvió a la imagen del cuerpo para describir el grupo social. Sin embargo, Quetelet trabajó en un clima de entusiasmo fisiognómico y frenológico y, por tanto, las primicias estadísticas sociales pueden ser consideradas como una variante de una forma elaborada de fisiognomía. Por ejemplo, Quetelet aceptaba, a pesar de su republicanismo, la noción de finales del siglo XVIII sobre el ángulo craneal, que, como Ceorge Mosse argumentó, surge de la apropiación por parte de la antropología preevolucionista del idealismo clasicista de la Ilustración de Wincklemann.<sup>36</sup> Basado en parte en los testimonios histórico-artísticos de las nobles frentes griegas, esta ficción geométrica y racista definía una jerarquía descendente de tipos de cabezas, seguramente con las frentes rectas de los caucásicos más cercanas a ese modelo ideal perdido que las frentes simiescas de los africanos. Por su parte, Quetelet estaba menos interesado en una antropología física abiertamente racista que en detectar los modelos de evidencias corporales de desviación de la "normalidad". Es comprensible que se sintiera atraído hacia aquellas variantes del pensamiento fisiognómico que pretendía sistematizar los signos corporales en base a un esquema de cuantificación geométrica. A partir de Quetelet, los estadísticos biosociales estuvieron cada vez más absorbidos por las investigaciones antropométricas, centradas tanto en las proporciones del esqueleto corpo-

ral como en el volumen y la configuración de la cabeza.<sup>37</sup> La inherente fascinación idealista por las frentes rectas se puede percibir incluso en el modelo de sociedad ideal de Quetelet; sostenía que el progreso social comportaría una disminución de los casos defectuosos o inferiores, con el consiguiente incremento de la zona de normalidad. Si consideramos qué es lo que significa esta proyección utópica en cuanto a la curva binomial, tenemos que imaginarnos una configuración erecta con un pico cada vez más agudo: el ideal clásico en su máximo exponente.

Verdaderamente, la fisiognomía proporcionó un terreno discursivo en el que se encontraron el arte y las ciencias biológicas emergentes a mediados del siglo XIX. En este contexto, el entusiasmo explícito de Quetelet por el modelo de práctica artística es comprensible, pero el tema no es tan sencillo. A pesar del carácter abstracto de sus técnicas, Quetelet poseía la ambición estética de comparar su proyecto con los esndios de Durero sobre las proporciones corporales. El estadístico argumentaba que su “objetivo había sido, no sólo volver a examinar la obra de Alberto Durero, sino hacerlo a una escala más amplia”.<sup>38</sup> Así, el empirismo visual retuvo su prestigio frente a un nuevo objeto (la sociedad) que no podía en modo alguno ser visualizado efectiva o totalmente.<sup>39</sup>

A finales del siglo XIX, este modelo esencialmente organicista de un campo social visible estaba en crisis. Las condiciones en que se realizaba el enlace honorífico de Quetelet entre la estadística emergente y el venerable paradigma óptico cambiaron completamente y de un modo explícito. El sociólogo francés Gabriel Tarde sostenía en 1883 que “un despacho estadístico se puede comparar con un ojo o una oreja”, e iba más allá al decir que: “cada uno de nuestros sentidos nos proporciona, a su manera y desde su punto de vista específico, las estadísticas del mundo externo. Sus sensaciones características son en cierto modo sus tablas gráficas. Cada sensación [...] es sólo un número”.<sup>40</sup> Aquí la transición se realiza desde el prestigio de lo visual y lo orgánico al prestigio de la abstracción burocratizada e institucionalizada.

Tarde fue una figura central, no sólo en la extinción de los modelos de sociedad organicistas, sino también en el desarro-

llo del pensamiento de la escuela francesa de criminología durante la década de 1880. En el primer período de su carrera Tarde era magistrado, y en 1894 se convirtió en el director de la Oficina de Estadística del Departamento de Justicia de París, lo que le llevó a ser el supervisor abstracto del flujo y reflujos de la criminalidad regulada. Su formación teórica y de ejercicio legal hizo que intentara una modificación crítica del determinismo extremo de Quetelet, que había absuelto a los criminales de toda responsabilidad. Después de todo, la teoría legal clásica no estaba dispuesta a abandonar su capacidad ideológica para sostener el derecho del Estado a castigar a los criminales por sus fechorías. En 1890 Tarde avanzó una noción de “responsabilidad criminal” basada en la continuidad de la identidad individual dentro de un medio social comparado, un medio de “similitud social”. El modelo psicológico de individualidad de Tarde asumía una coherencia narrativa interna del yo esencial: “La identidad es la permanencia de la persona, es la personalidad considerada desde el punto de vista de su duración”.<sup>41</sup>

El planteamiento hasta cierto punto nominalista de Tarde sobre la filosofía del crimen y el castigo se podría comparar con una formulación más práctica de Alphonse Bertillon, director de la Oficina de Identificación de la Comisaría de Policía de París. En 1893 Bertillon aportó la siguiente introducción a su sistema, ya vigente desde hacía unos diez años, y conocido como “bertillonaje” y como “anotaciones señaléticas”: “En la práctica penitenciaria las anotaciones señaléticas acompañan a cada recepción, a cada ingreso de individualidad humana; este registro guarda el rastro de la presencia real actual de la persona solicitada por un documento judicial o administrativo [...] La tarea es siempre la misma: guardar los suficientes antecedentes de una personalidad para poder identificar la actual descripción con la que se pueda presentar en un futuro. Desde este punto de vista la identificación de rasgos es el mejor instrumento para la prueba de reincidencia, que necesariamente implica la prueba de identidad.”<sup>42</sup>

En efecto, el archivo policial de Bertillon funcionaba como una máquina biográfica compleja que, presumiblemente, proporcionaba resultados simples y sin ambigüedad. Pretendía

GENERAL SHAPE OF THE HEAD SEEN IN PROFILE



Alphonse Bertillon, *Identificación antropométrica*, 1893.

identificar a los delinquentes reincidentes, esto es, criminales que podían ser considerados "habituales" o "profesionales" en su comportamiento deviado. La preocupación que inspiraba la reincidencia era de una enorme importancia social en la década de 1880. Bertillon, de todos modos, no profesaba ninguna teoría sobre el tipo criminal, ni tampoco sobre la continuidad y discontinuidad psíquica que pudiera diferenciar a los criminales "responsables" de los "irresponsables". Estaba muy sensibilizado sobre la jerarquía de estatus entre su Oficina de Identificación y la misión más teórica de la Oficina de Estadística. (Bertillon era el hijo de un eminente antropometrista, Louis Adolphe Bertillon, y según parece, se esforzó mucho por reivindicarse a sí mismo tras un comienzo poco prometedor como simple funcionario de policía). Era más un ingeniero social, un funcionario técnico con mucha inventiva, que un criminólogo. Su objetivo era basar el trabajo policial en principios científicos, ya que veía que la mayoría de los agentes de policía no estaban familiarizados con técnicas de investigación coherente y rigurosamente empíricas. En parte, sus pretensiones eran aligerar el trabajo de funcionarios de delinquentes y utilizar con eficacia la labor de funcionarios sin formación. En muchos aspectos guarda similitud con su coetáneo americano, Frederick Winslow Taylor, el inventor de la gestión científica, el primer sistema de disciplina de las fábricas modernas. Bertillon puede ser considerado, al igual que Taylor, como un profeta de la racionalización. He aquí a Bertillon describiendo la rapidez de este proceso: "Cuatro parejas de policía bastan, en París, para medir, cada mañana desde las nueve en punto hasta el mediodía, de 100 a 150 hombres arrestados el día anterior".<sup>43</sup> En última instancia, este proceso no era suficientemente rápido, y ahí radica el principal motivo de su desaparición, transcurridos treinta años.

¿Cómo funcionaba el sistema de Bertillon? Fueron muchos los problemas con los anteriores intentos de identificación criminal. La promesa que había representado la fotografía se había desvanecido frente un archivo de imágenes masivo y caótico. El problema de la clasificación era de capital importancia: "La recopilación de retratos criminales ha tomado una envergadura tan considerable que es ya físicamente imposible

descubrir entre todas ellas alguna que se parezca a un delincuente que haya asumido una falsa personalidad. De nada ha servido que en los últimos diez años la policía de París haya recopilado más de 100.000 fotografías. ¿Cree el lector que es posible comparar sucesivamente cada una de ellas con cada una de las que se toman a los 100 individuos que son arresta-

