

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 32 - Santiago, 2024 - 1/20 pp.- ISSN 2452-5189



La constelación del castigo. Trayectos de la fotografía criminal en la cultura visual chilena del entresiglo

Cecilia Rodríguez Lehmann¹
Ana María Risco²

RESUMEN: El artículo explora la participación de la fotografía en la construcción de lo que Alan Sekula llamó un “cuerpo criminal”, poniendo atención en el caso chileno. Desde los tempranos registros fotográficos realizados en espacios penitenciarios y policiales hasta las imágenes de delincuentes publicadas por revistas de divulgación masiva, analizamos las transformaciones de la representación del sujeto criminal entre fines del siglo XIX y principios del XX, en un Chile que intentaba modernizar el Estado y sus instituciones. El corpus analizado permite revisar estrategias previas y posteriores a la instalación del método Bertillon y sostener que la imagen de un otro indeseado solo pudo construirse por relación y contraste con un repertorio de imágenes insertas en la tradición del retratismo fotográfico burgués, cultivada durante el siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Fotografía criminal, cuerpo criminal, retrato fotográfico Chile, Álbum.

The constellation of punishment. Paths of criminal photography in the chilean visual culture of the entresiglo

ABSTRACT: This article explores the participation of photography in the construction of what Alan Sekula named a “criminal body”, paying special attention to the Chilean case. From the early photography made in prison and police spaces to the images of criminals published by mass magazines, we analyze the transformations of the representation of the criminal subject between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, in a Chile that was trying to modernize the State and its institutions. The corpus analyzed allows us to review strategies before and after the installation of the Bertillon method and to argue that the image of an unwanted other could only be constructed by relationship and contrast with a repertoire of images inserted in the tradition of bourgeois photographic portraiture, cultivated during the nineteenth century.

KEYWORDS: Criminal Photography, Criminal Body, Chilean Photographic Portrait, Album.

¹ Doctora en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesora del Instituto de Lengua y Literatura de la Universidad Austral de Chile. Este artículo es producto del Fondecyt Regular “El álbum fotográfico y el cuerpo (des) ordenado en el entresiglo en Chile (XIX-XX)”, N° 1231689. ORCID: 0000-0002-5926-4073. E-mail: cecilia.rodriguez@uah.cl

² Doctora en filosofía, con mención en estética y teoría del arte por la Universidad de Chile. Departamento de Arte y el Centro de Estudios Mediales de la Facultad de Filosofía y Humanidades de UAH. ORCID: 0000-0002-4964-728. E-mail: arisco@uahurtado.cl

Toda imagen, incluida la de Niepce, es en sí misma una especie de archivo, pero un archivo que nos permite pensar en la relación entre una imagen y todas las redes de relaciones que han contribuido a producirla

EDUARDO CADAVA, 2013

Las fotografías de presidiarios parecen despertar una cierta fascinación; esos rostros que nos interpelan desde una cierta otredad enigmática reaparecen cada tanto tiempo y se reinsertan, transmutan o se resignifican en nuevos contextos culturales. Desde la sociología, la antropología, la psicología o la historia, este tipo de fotografías han sido estudiadas como registros que dan cuenta de procesos institucionales, políticos, sociales, ligados al disciplinamiento de los cuerpos. En este estudio quisiéramos hacer una aproximación distinta, pensar este tipo de fotografías dentro de una constelación de imágenes que gravitan en torno al castigo, pero también, involuntariamente se alejan de lo exclusivamente punitivo. Se trata de entender cómo funcionan estas fotografías y cómo ellas establecen familiaridades inesperadas con la cultura visual en expansión. Se trata también de considerarlas dentro de una constelación del castigo que solo es posible -y visible- si nos asomamos más allá de los compartimentos de la historia del arte o de la estética para establecer otras familiaridades que se descubren desde la amplitud de los estudios visuales (Mirzoeff, 2003; Mitchell, 2009).

Desde la perspectiva de estos estudios, que proponen el reconocimiento de los usos y funciones sociales de las imágenes, junto con sus rasgos materiales y semióticos, consideramos la fotografía criminal como un conjunto de imágenes que asisten a las tareas institucionales asociadas al control policial del delito, pero tomamos como eje específico de esta investigación, la fotografía de los propios delincuentes aprehendidos, que comenzó a ser pensada internacionalmente como una herramienta de control policial a contar de la segunda mitad del siglo XIX.

Este estudio se propone entonces revisar la trayectoria de la fotografía carcelaria y sus afinidades dentro de la cultura visual del entresiglo en Chile a partir de un corpus que comienza con las primeras fotografías de prisioneros recogidas en el Álbum de reos de la Penitenciaría de Santiago (1869-1874); registra la asimilación en Chile del sistema documental estandarizado, conocido como Sistema Bertillon, comprende la introducción de fotografías de delincuentes y de policías en revistas institucionales de la policía, como *Revista de la Policía de Valparaíso* (primer período 1906-1914), *Progreso* (primer período 1928-1930) e *Ilustración Policial* (1921-1924); y culmina con la introducción normalizada de fotografías de tipo policial en revistas de circulación masiva de las primeras décadas del siglo XX, como la *Revista Sucesos* (1902-1932) y *Zig-Zag* (1905-1964).

El arco temporal y cultural que cubre este corpus no propone una visión histórica exhaustiva del surgimiento de la mirada policial en Chile, ni de su correlato fotográfico en general, sino que opera como una cartografía que intenta establecer qué lugar ocupa la fotografía criminal, especialmente la que representa el rostro del sujeto delictual, dentro de la cultura visual chilena del entresiglo y de qué manera esta imagen se mueve por los espacios que le abre la ampliación de los aparatos editoriales impresos hacia inicios del siglo XX, relacionándose con otras con las que construye afinidades y oposiciones.

Durante el análisis de este corpus hemos establecido al menos tres momentos que permiten distinguir ciertos hitos en el trayecto histórico de la fotografía de reos en Chile: el primero lo definimos como un momento de tanteos, búsquedas y oscilaciones dentro de un orden intuitivo de visualización que involucra a agentes institucionales y operadores fotográficos del medio comercial local; el segundo como un momento de organización visual que define una mirada institucional y estatal sobre la delincuencia con gravitantes influencias internacionales, y el tercero como una entrada de la imagen delictual al terreno ampliado de la cultura visual, donde ella comienza a definir su investidura cultural dentro de la comunicación masiva, a partir de un régimen de oposiciones y transacciones con otras imágenes. En lo que sigue revisaremos los principales elementos observables en las imágenes, en cada uno de estos hitos.

Una cámara oscilante: de héroes y rateros

Entre las últimas décadas del siglo XIX y las tres primeras del XX se producen importantes transformaciones en las formas culturales de representar el conjunto superior del cuerpo humano conformado por los hombros, la cabeza y el rostro. Los despliegues institucionales del Estado hacen necesarios procesos regulatorios que implican al mismo tiempo grados crecientes de control social, con base en criterios estadísticos. Este control requiere una forma de registro y archivo de datos de identidad que den cuenta del conjunto más o menos estandarizado y cuantificable de los sujetos, así como también de sus rasgos y características individualizadoras. El acceso a la identificación de los individuos se vuelve así fundamental y varios procesos convergen para instalar en el centro de esa acuciante necesidad de información, a la representación del rostro en imagen. Tanto las ciencias biológicas como las sociales y culturales contribuyen a configurar un paradigma según el cual el sujeto humano no solo puede, sino que debe ser identificado, clasificado y archivado en función de sus rasgos físicos y fisionómicos, a través de sistemas que abran posibilidades a la aplicación de políticas de normalización, organización y control.

Es en este contexto en el que surgen a mediados del siglo XIX las primeras fotografías de reos. Si bien existen algunos tempranos ejemplos de daguerrotipos de delincuentes en la primera mitad del siglo, especialmente de delincuentes “célebres”, sin duda es con la aparición de la fotografía en papel que comenzó a difundirse el método fotográfico como una forma de registro carcelario que tendía a universalizarse. En su etapa más temprana -antes de la llegada del método Bertillon-, este proceso presentaba rasgos inestables que hablaban tanto de la dificultad estatal para regular a un otro indeseable, como de los vaivenes de la propia fotografía, que aún no encontraba formas estilísticas para definir con claridad distintos tipos de retratos.

Tal como señala Alan Sekula (1986), en su conocido trabajo *The Body and the Archive*, el surgimiento del retrato fotográfico generó dos tipos de representaciones: “Nos vemos, pues, ante un sistema doble: un sistema de representación capaz de funcionar tanto honoríficamente como represivamente” (p. 6). La tradición pictórica del retrato, tan asociada a sus formas honoríficas, se encuentra ante un panorama donde sus connotaciones se vuelven menos claras. La llegada del aparato fotográfico, aunado a unas necesidades imperiosas de “registrar” el rostro como forma de identidad, quiebran la idea del retrato honorífico para sumergirlo en un mundo de sujetos deseables e indeseables. Sekula (1986) asocia la función honorífica del retrato fotográfico al tradicional retrato burgués del que parece ser heredero; mientras que la función punitiva se relaciona con las ilustraciones médicas y científicas de las que igualmente parece desprenderse. Estas herencias que señala Sekula, funcionan para él como hitos demarcatorios en las posibilidades antagónicas del retrato fotográfico, pero pasan por alto las zonas grises y las oscilaciones que se producen entre ellos. Los primeros intentos por retratar a un “otro” que se penaliza nos muestran una cámara titubeante y dubitativa, que aún no sabe cómo lidiar estilísticamente con la otredad indeseable.

En el caso de Chile, el primer intento de llevar un registro fotográfico de los prisioneros, lo constituye el Álbum de reos de la Comisaría de Santiago (1869-1874). Este álbum, hoy resguardado en el Museo de la Medicina de la Universidad de Chile, contiene fotografías de diversos formatos, tamaños y estilos de personas que pasaron por la Penitenciaría de Santiago en calidad de reos, entre los años 1869 y 1874. Marcos Fernández Labbé (2003) en el último capítulo de su libro *Prisión común, imaginario social e identidad, 1870-1920* precisa algunos de sus rasgos generales, a partir de la revisión de documentos que permiten establecer que las fotografías eran parte de un sistema de registro que incluía

el nombre del detenido a quien corresponde, su estatura, el lugar de su nacimiento, el tiempo de su condena, por qué causa i cuándo principió, la ocupación que tenía y la que tomó en la Penitenciaría, las señales particulares y la fecha en que fue retratado³.

³ Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Justicia, Vol. 406: Superintendencia de la Penitenciaría 1871-1873.

En cuanto a la autoría de estas imágenes resulta muy difícil de establecer, sabemos sí, tal como describe Marco Antonio León León (1999), que a partir del “reglamento penitenciario de 1874” se estableció que estas fotografías deberían estar a cargo de un reo seleccionado para tal fin y que llevaría el nombre de “Primer fotógrafo”. Igualmente sabemos que para 1886 existía ya una partida presupuestaria para el fotógrafo del establecimiento y que para 1887 aparecería identificado como Guillermo Pérez Font (Fernández Labbé, 2003).

Más allá de esta imprecisión acerca de la autoría de las imágenes, por lo demás muy común en este tipo de fotografías, resultan relevantes sus funciones y objetivos, es decir, quién las encargaba y con qué fines. Estas imágenes fueron realizadas por encargo del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública, con el fin de enviarlas a las provincias del territorio chileno, para apoyar investigaciones en torno a la identificación y seguimiento de criminales fichados. Su fin era claramente práctico, lograr la identificación de estos sujetos, pero también tenía uno menos obvio, propiciar visualmente eso que el propio Sekula (1986) llama “la invención del cuerpo criminal”; el establecimiento de un otro indeseable marcado por un imaginario lombrosiano que requería de unos códigos fotográficos que marcaran nítidamente esa otredad.

La diversidad de estilos y formatos que encontramos en *El álbum de reos* nos muestra, precisamente, la aproximación aún fallida a esas marcas de la alteridad. En él identificamos al menos tres modalidades fotográficas: aquellas que se centran en el rostro del prisionero encerrado en un óvalo; las de medio cuerpo (con diferentes poses con respecto a la cámara); y las de medio cuerpo que incluyen la exhibición de las manos colocadas en las rodillas. Estas tres modalidades a su vez poseen diferencias en cuanto a la dirección de la mirada, la vestimenta y la gestualidad. Algunas veces estos formatos pueden estar combinados en una misma página, a veces aparecen agrupados en series. Por otro lado, el mismo álbum presenta variaciones en la manera como se organizan las fotografías: número de fotos por páginas (desde únicamente dos hasta seis); forma en que se organizan las imágenes (horizontal o verticalmente). Todas estas diferencias en las maneras de fotografiar y de archivar son las que nos permiten explorar esa oscilación en la representación del cuerpo delincencial y sus afinidades con otros tipo de representaciones que parecen colarse más allá de la intención clasificatoria y homogeneizadora del Estado. Podríamos decir que, en el proceso de ir ordenando y construyendo ese cuerpo otro, se producen algunas afinidades inesperadas.

La primera parte del álbum es, sin duda, la más fluctuante, en ella se combinan las fotografías del rostro enmarcadas en un óvalo y las fotografías de medio cuerpo. Las primeras siguen los estilos indiscutibles del retrato burgués y de los retratos heroicos. El rostro dentro del óvalo parece portar una carga honorífica inevitable a la que se suma una pose preferiblemente de tres cuartos, con una mirada que suele evadir la cámara y que recuerda tanto los retratos burgueses en miniatura como las galerías de los héroes (podríamos hacer una larga lista de los héroes de la patria retratados de esta manera). El óvalo recupera así la tradición de la galería de los hombres célebres y cierta iconografía heroica otorgándole al prisionero una carga visual paradójica e indiscernible de otros retratos.

En el caso de las de medio cuerpo, las reminiscencias son similares, se trata de fotografías tomadas de la cintura para arriba, en una pose de tres cuartos o a veces de frente, donde la dirección de la mirada varía de una foto a otra. Algunos fotografiados parecen tener más familiaridad con la cámara y modifican ligeramente la pose en busca de señales desofisticación (Imagen 1), otros parecen más pasivos y ajenos al evento que está sucediendo (una muestra inicial de diferenciación con el retrato burgués). En todo caso, el formato establecido para retratar a los reos se encuentra todavía muy cercano a las convenciones ligadas al retrato burgués y a las convenciones honoríficas. En ese sentido, estas primeras imágenes no permiten una construcción claramente diferenciada del cuerpo del delincuente aun cuando ya empiecen a asomarse algunas diferencias.



Imagen 1: Fotografías extraídas del Álbum de fotografías de reos de la Penitenciaría de Santiago, 1869-1874. (Archivo Fotográfico del Museo Nacional de Medicina)

Lo primero que habría que marcar en ese proceso de especificación, es que todas las fotografías de este álbum están tomadas dentro de la cárcel y no en estudios fotográficos, lo que implica la ausencia absoluta de utilería, cortinajes, o decoración, tan utilizadas en la fotografía comercial de la época. Dentro de la variedad inicial de estas imágenes, encontramos que todos los fondos son blancos, un detalle no menor si pensamos que muchas de las primeras fotografías de prisioneros en otros países (no solo en Europa y Estados Unidos sino en otros países de Latinoamérica) fueron tomadas en estudios fotográficos que eran contratados por el Estado para tal fin; los presos eran trasladados a los estudios comerciales para ser retratados con los mismos decorados, la misma utilería, la misma luz y las mismas poses que los retratos burgueses⁴. En el caso de Chile, los reos de la penitenciaría de Santiago fueron fotografiados dentro de la prisión, lo que nos habla ya de un principio de diferenciación que se produce no solo en la visualidad sino en la propia experiencia de ser fotografiado.

A medida que avanzamos en el álbum las fotografías se van estandarizando, configurándose algunas series donde se repiten las poses, las tomas, la dirección de la mirada. Este inicio de serialización, aun con cierta inestabilidad, produce lo que Tina Camp (2017) define ya como un género particular: “La fotografía de convictos se convirtió en un género fotográfico performativo que buscaba capturar lo que intencionalmente producía: un encuadre estilizado de la diferencia criminal a través de retratos fotográficos serializados” (p. 79). Es esa performatividad de la “diferencia criminal” la que aparece ya más claramente hacia finales del álbum. En estas imágenes, todos los hombres están retratados de medio cuerpo, mirando a la cámara y con sus manos exhibidas en las rodillas. Se trata de la creación de una pose ya no derivada de prácticas artísticas anteriores sino que, tal como propone Camp (2017), de una que produce la “diferencia criminal”. Ninguna de estas fotografías podría ser confundida con un retrato burgués, por ejemplo, pero tampoco ninguna de ellas se asemeja al modelo estandarizado y sistemático que Bertillon creará unos años después. Estas fotografías muestran no solo el inicio de esa creación performativa de la diferencia, sino también el diálogo con discursos como los de la frenología o las fisiologías

⁴ Un caso emblemático es el registro fotográfico de las prostitutas en México en la época del imperio de Maximiliano, donde puede observarse cómo ellas posaban como damas burguesas en estudios fotográficos llenos de utilería que simulaba el interior burgués de una casa. Ver el libro Cortes-Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

que intentan centrarse tanto en el rostro como en algunas partes específicas como, las manos. Siguiendo las creencias positivistas del momento, el cuerpo criminal podía ser leído a partir de sus medidas, facciones, tamaños, y demás elementos significantes de ese cuerpo que se usaba como evidencia. Se trata de la fotografía concebida como el registro verídico de un cuerpo cuya moral, valores o peligrosidad podía ser leída desde la superficie de la piel.



Imagen 2: Fotografías extraídas del Álbum de fotografías de reos de la Penitenciaría de Santiago, 1869-1874. (Archivo Fotográfico del Museo Nacional de Medicina)

Si revisamos las fechas de estas fotografías veremos que están tomadas alrededor de los años 70, en un momento donde se intenta reforzar la institucionalización de la policía en Chile. En 1872, por ejemplo, Vicuña Mackenna, Intendente de Santiago, ordena crear la “Estadística particular de la policía de Santiago” en un deseo de ordenar, clasificar y tipificar los tipos de delincuentes y de delitos que se cometían en la ciudad. En el 75, el mismo Vicuña Mackenna escribirá *La policía de seguridad en las grandes ciudades modernas (Londres- París- Nueva York- Santiago)*, texto donde pide una modernización de la policía de seguridad que le permita alcanzar “la organización especial que ese género de instituciones ha adquirido en sociedades más adelantadas que la nuestra” (Vicuña Mackenna, 1875, p. 5). De manera que podríamos pensar que esas últimas fotografías del álbum hablan de un proceso de modernización, estandarización y clasificación tanto de la policía como de los delincuentes. Se trata de establecer desde las estadísticas y desde la visualidad categorías diferenciadoras que intentan separar al infractor de la ley del “hombre de bien”. De allí que un retrato burgués y un retrato policial vayan empezando a separarse y a anunciar lo que sería el tan popularizado método Bertillon. No habría que olvidar tampoco que estas fotografías pertenecen a lo que Susan Regener (1999) ha llamado “*compelled photos*” —fotografías al servicio del Estado o de sus instituciones que no cuentan con el deseo, la autorización o la voluntad del fotografiado— y que ese acto fotográfico de sometimiento deja también sus marcas en la imagen.

La toma fija de Bertillon

En 1883 Alphonse Bertillon crea en París el sistema de identificación antropométrica llamado Bertillonaje. Este sistema combinaba las medidas de ciertas partes del cuerpo (el largo de la

pierna o del brazo) con el uso de la fotografía del rostro tomado de frente y de perfil. Con una indudable influencia de Lombroso (1876) y su conocida teoría sobre “El hombre criminal”, Bertillon intentaba establecer un sistema que permitiera identificar a los criminales a través de determinados rasgos físicos que podían ser observados, medidos, cuantificados y archivados. Bertillon pretendió construir inductivamente, a contar del fichaje de casos particulares, las condiciones para el estudio general y estadístico de los comportamientos criminales, considerando como base datos arraigados en la materialidad de los cuerpos documentados.

Como parte de este proceso, la fotografía del delincuente sufrió cambios importantes al estandarizar el tipo de imagen que debía tomarse (medidas, cercanía con la cámara, pose, dirección de la luz, encuadre, background) estableciéndose así finalmente un modelo propio. Bertillon tenía plena conciencia de esta necesaria especificidad en aras de construir un estilo con fines científicas. En su libro *La fotografía judicial*, publicado en 1890, se encuentra una reflexión sobre la necesaria distinción de los modelos fotográficos:

En los retratos artísticos y comerciales, las cuestiones de moda y gusto lo dominan todo. La fotografía judicial, liberada de estas consideraciones, nos permite plantear el problema desde un aspecto más sencillo: ¿qué pose es teóricamente la mejor para tal o cual caso? (Bertillon, 1890, p. 2).

La fotografía criminal se desliga así de la fotografía artística, de la moda, del gusto y de la necesidad de complacer al cliente, para centrarse sólo en aquellos aspectos que permiten construir un gran archivo estandarizado de identificación de los “malfeitores”. Bertillon —no olvidemos que era policía— necesita establecer una suerte de “retrato verdadero” que rompa con cualquier asociación visual con las tradiciones artísticas tanto del retrato tradicional pictórico como de la infinidad de retratos fotográficos a la moda que se masifican cada día más.



Imagen 3: Extracto de Filiación de Gregorio Ramos Menares y Abraham Toro Riquelme. *Policía de Santiago- Sección Seguridad*, 1914 y 1915. (Colección Extractos de Filiación y Antecedentes Penales, Cultura Digital UDP <https://culturaldigital.udp.cl/index.php/coleccion/coleccion-de-extractos-de-filiacion-y-antecedentes-penales/>)

Este método antropométrico se introduce en Chile a contar de enero de 1898, instalándose al año siguiente una oficina de "Bertillonaje" que quedaría a cargo del doctor Pedro Barros Ovalle. Según el relato que divulga el mismo Barros, en su libro *Manual de Antropometría criminal y general* (1900), fue la Sociedad Médica de Chile quien le encomendó estudiar y difundir en el país el método del especialista parisino. Además de elaborar el manual, Ovalle formula un curso para funcionarios y formaliza la actividad de filiación de delincuentes conocidos. El libro de Barros, al igual que el Manual de Bertillon, intenta establecer instrucciones precisas para proceder tanto en las mediciones del cuerpo como en las descripciones verbales de sus partes y en la toma y clasificación de la fotografía criminal. Además de este uso práctico, Barros introduce un primer capítulo donde hace un diagnóstico de la policía en Chile y declara la necesidad de su modernización a partir de este prestigioso método. Se trata de esa misma modernización policial con la que había soñado Vicuña Mackenna unas décadas antes y que parece ahora más cercana a través de estos métodos fotográficos cientificistas que pretenden regular el cuerpo social en un Chile que pasaba por importantes procesos de urbanización y modernización de sus instituciones.

El libro de Barros parte, justamente, con una fotografía de "Galería de delincuentes chilenos" en donde observamos 40 fotografías de rostros de frente y de perfil de hombres, mujeres y niños. Se trata de una suerte de muestrario de distintos rostros criminales organizados ahora bajo esta rigurosa cuadrícula que los despoja de cuerpos y los introduce claramente en el archivo criminal. La noción de galería, que será posteriormente desarrollada en este trabajo, pone en circulación otro tipo de gramáticas visuales en donde la continuidad de las imágenes y su particular organización construye otro relato. Atrás quedan las familiaridades con los retratos de gabinete, los aires honoríficos y las ambigüedades, ha nacido la galería de delincuentes impresa y con ella otro tipo de puestas en escena. El carácter funcional y administrativo de la fotografía criminal se abre paso hacia otros espacios de espectacularización pensados para un público que requiere otros medios de circulación. El manual de Barros marca así el paso de la fotografía criminal al mundo de los impresos y de la divulgación más allá del álbum burocrático de la prisión.

GALERIA DE DELINCUENTES CHILENOS



Imagen 4: Galería de delincuentes chilenos, página extraída del *Manual de antropometría criminal i jeneral: escrito según el sistema de A. Bertillon para la identificación personal i destinado al uso de los establecimientos penitenciarios*. Pedro Barros Ovalle, 1918. (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8883.html>)

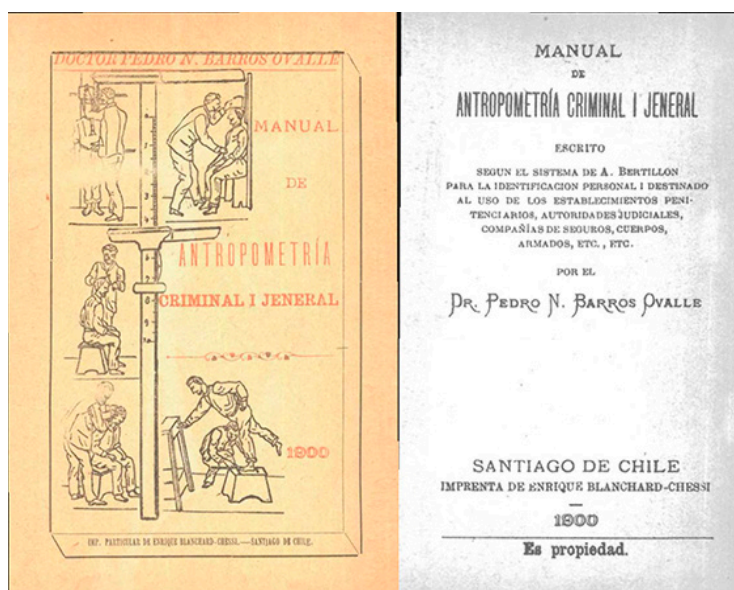


Imagen 5: Portada y primera página del *Manual de antropometría criminal i jeneral: escrito según el sistema de A. Bertillon para la identificación personal i destinado al uso de los establecimientos penitenciarios*. Pedro Barros Ovalle, 1918. (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8883.html>)

Ingreso en sociedad: del archivo administrativo a la revista policial

La inserción de la fotografía criminal en el mundo de las publicaciones y las revistas implica nuevas formas de lectura y de resignificación. Las nacientes policías elaboran las primeras “galerías de rateros”, generando nuevos y más amplios aparatos para su circulación. Uno de esos aparatos serán las publicaciones editadas por la propia policía, revistas en las que la imagen del delincuente se contrapone con la del policía estableciendo diálogos visuales significativos. Los discursos generados desde la institución policial consideran tanto un perfilamiento de la figura criminal, como también de la figura del policía, cuya imagen moderna debe funcionar como la contraparte del malhechor. De esta manera, la fotografía del hombre de la ley entra en la constelación del castigo como un eje visual ineludible⁵.

Una de las primeras publicaciones policiales que incluyen registros fotográficos fue la *Revista de la Policía de Valparaíso*, publicada por la Sección de Seguridad de la Policía Fiscal de esa ciudad, cuyo primer período se extendió 8 años (entre 1906 y 1914). Esta revista emprende una serie de crónicas denominadas “La campaña contra los rufianes”, apelando a aquella palabra todavía cercana al habla coloquial para nombrar a los delincuentes, en una clara búsqueda de empatía con los lectores no institucionales. A contar de 1913 la publicación incluye galerías de criminales, que inaugurarán el hábito de poner a disposición de públicos generales rostros de personas encarceladas en Chile. En este caso, la racionalidad de la estrategia visual se expresa en la regularidad del encuadre bien ajustado ya al modelo de bertillonaje, y adicionalmente en el uso de la retícula, que permite organizar el contenido visual según tipos de crímenes (Imágenes 6 y 7). A esta imagen se le suma un pie de texto con nombres y alias de los fotografiados.

⁵ Es importante tener en consideración que el período del cambio de siglo es una época en la que, en paralelo a las publicaciones policiales que analizamos aquí, cobran relieve las narrativas literarias en torno al crimen o de “género literario híbrido”, como las ha llamado Tomás Conejo, que amalgamaban “temas y tópicos de la novela junto con el relato de hechos verídicos realizado en el marco de nuevas formas de la práctica periodística” (2019, p.186). Ellas contribuyeron a atraer el interés del mundo lector hacia los temas policiales. Para una profundización en este género híbrido y sus libros principales ver Cornejo, T. (2019). *Ciudad de voces impresas. Historia cultural de Santiago de Chile, 1880-1910*. Ciudad de México y Santiago de Chile: Colegio de México y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Estos rostros encuadrados como los que se encuentran modélicamente en el libro de Barros, informan las estrategias tempranas para organizar visualmente el complejo cuadro social que propone la delincuencia, pero también todas esas alteridades que parecen incorporarse sin control en la masa urbana⁶. Recordemos que en el período del entresiglo, la jurisdicción territorial del país se ha visto incrementada con incorporaciones significativas en el norte y el sur, por la vía de conflictos armados con países vecinos y con el pueblo mapuche. Con ello la masa urbana se ha visto incrementada, a la par de la población, lo que incrementa también los índices de pobreza y el número de delitos en las ciudades. Fijar una retícula de otredades parece entonces una tarea urgente.



Imagen 6: Tenderas, cartereos y “cuento del tío”. *Revista de la policía de Valparaíso*. Año VII No. 92 p. 33, de septiembre de 1913. (Biblioteca Nacional)



Imagen 7: Cartereros, monrros y paqueteros. *Revista de la policía de Valparaíso*. Año VII No. 93 p. 44, de octubre de 1913. (Biblioteca Nacional)

⁶ Dice John Tagg en *El peso de la representación*: “Los cuerpos —trabajadores, vagabundos, criminales, pacientes, locos, pobres, razas colonizadas— son fotografiados uno a uno: aislados en un espacio estrecho, cerrado; convertidos en rostros enteros y sometidos a una mirada sin respuesta posible; iluminados, enfocados, medidos, numerados y nombrados; forzados a rendirse ante el más minucioso escrutinio de gestos y rasgos” (1988, p. 86).

Otras revistas, como la *Ilustración Policial* (1921-1924), innovaron en sus estrategias. Ella sobresale entre las de su naturaleza por su condición altamente ilustrada, carácter magacínico, alcance nacional y por la decidida voluntad de exceder las fronteras de la recepción institucional. Esta publicación, a usanza de la naciente prensa de masas, incluía secciones de deporte, relatos, crónicas de vida social, teatro, música e incluso una sección amena, llamada “La policía en broma”. Aunque la imagen fotográfica del delito y del sujeto criminal asomaban a veces en sus páginas, a propósito de casos de alta repercusión pública, la figura del policía resulta más relevante como esa contraparte que es necesario consagrar y enaltecer (Imagen 8). Así, el rasgo visual fundamental de la revista lo constituye el rostro y el cuerpo del policía, presentado a través de galerías gráficas de funcionarios connotados que, representados a través de coloquiales caricaturas, se alejan notoriamente de la retícula de la infamia.



Imagen 8: ilustraciones de funcionarios policiales provenientes de diversos números de la *Revista Ilustración Policial*, año 1921. (Biblioteca Nacional)

Como parte de las estrategias visuales que se orientan a construir la unidad diferencial policía/delincuente en este tipo de publicaciones es importante tener en cuenta la noción misma de “galería”, que viene a configurar un hábito y un formato de visualización cuya raíz puede encontrarse en la cultura visual decimonónica. La “galería” visual responde a la búsqueda por proyectar hacia los espacios editoriales una noción originalmente de carácter arquitectónico, pero cargada de funcionalidades visuales, desde la conformación de las grandes colecciones de arte que ocuparon justamente las principales galerías de edificios palaciegos en el mundo occidental, a contar del siglo XVIII⁷. En el espacio editorial que configuran las revistas de inicios del siglo XX, y especialmente en estas publicaciones ligadas al mundo institucional estatal, las galerías de imágenes cumplen la función de exponer series visuales de objetos o sujetos que describen un tipo o una especie. Las galerías de delinquentes constituían una muestra de una especie diferenciada y determinada, mientras que las de los policías o funcionarios de oficinas de identificación solían estar compuestas por retratos independientes, en su sentido más tradicional y burgués (como puede verse en la Imagen 9), ciñéndose, por lo general, al esquema honorífico y conmemorativo, que se deja sentir en la falta de uniformidad y el uso de una convención visual que apunta a la distinción, como es el ya mencionado marco ovalado.

⁷ Junto con el estudio (*studiolo*), donde se albergaban libros y gabinetes de curiosidades, las galerías son consideradas partes relevantes de la arquitectura palaciega de la temprana modernidad. Se llamaba así a un pasadizo estrecho con aperturas o ventanas a uno o dos de sus lados, que se usaba para conectar habitaciones o unidades arquitectónicas diversas de un mismo edificio. Si bien los primeros usos de estos espacios para albergar pinturas o esculturas se registran en el siglo XVI y XVII (Galería de los Mapas, en el Vaticano, Galería de los Uffizi en Florencia, Galería Colonna en Roma), el uso habitual de estos espacios para exhibir arte se consolidó en el siglo XIX, cuando valiosas colecciones reales albergadas en ellos se convirtieron en patrimonios nacionales o museos.



Imagen 9: Galería de identificadores. Progreso. Revista de Identificación Científica. Año 1 No. 5. Santiago, julio de 1928. (Biblioteca Nacional)

La contraposición entre la cuadrícula, que signa y connota la figura del infame, y el óvalo, que cobra presencia en las composiciones honoríficas de la policía, será la materialización de los anversos y reversos visuales que construye la difusión de la fotografía, y que van dando a luz un mundo visual articulado en la tensión de identidades admitidas y proscritas dentro programa modernizador y normalizador del Estado.

El rol de las revistas masivas en la difusión de una imagen de la criminalidad

Como ha señalado Boris Kossov el mundo de las imágenes adquiere autonomía y “sigue “viviendo” independientemente de los referentes que lo generan” (2017, p. 44). Las fotografías, insertas en una matriz de reproducibilidad, una vez generadas en respuesta a ciertos propósitos históricos datados, siguen rutas de sobrevivencia, entrando en circuitos de difusión y recepción que las llevan a atravesar los límites de lo que Rosalind Krauss (2002) llamaría sus “espacios discursivos” originales⁸.

⁸ La autora apela a esta expresión al argumentar en torno a la diferencia que existe entre imágenes producidas en distintos medios pero que ofrecen una apariencia casi idéntica. Señala que las imágenes “pertenecen a (...) espacios culturales distintos, presuponen expectativas diferentes por parte del espectador y transmiten (...) tipos de distintos de conocimiento. Utilizando un vocabulario más contemporáneo, podríamos decir que, en tanto que representaciones, cada imagen actúa en un espacio discursivo distinto”. Ver especialmente Rosalind Krauss (2002). “Los espacios discursivos de la fotografía”. En *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos* (pp.40-49). Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

En lo que refiere a cultura impresa y periodística, el proceso expansivo de la fotografía criminal coincidió con un importante cambio en la forma de construir y hacer circular la información de actualidad, en el marco de una modernización que sienta las bases del desarrollo de la industria periodística en el país⁹. Nuevos desarrollos técnicos, como el de la prensa rotativa, la linotipia y la fotomecánica, y una percepción más amplia de públicos no explorados hasta ese momento (como el que constituían las mujeres, los jóvenes, los niños, las familias), impulsan esta transformación que decanta en la orientación editorial y visualidad de los periódicos, que ponen la noticia en el centro de su accionar y en la elaboración paralela de productos novedosos, destinados no tanto a informar, como a entretener y educar, como fueron las revistas misceláneas, dirigidas a públicos a la vez focalizados y amplios.

Dos de estas revistas, muy perfiladas dentro de la oferta de alta circulación de principios de siglo en Chile —orientadas especialmente a los sectores económicamente privilegiados y vinculados a las clases políticas gobernantes¹⁰— hicieron suya la tarea de apoyar a las Secciones de Seguridad de la Policía en su empeño por promover un imaginario del orden que implicara, a su vez, el disciplinamiento de los cuerpos y la construcción estereotípica del rostro y cuerpo criminal. Estas fueron las revistas *Sucesos* (1902-1932) y *Zig-Zag* (1905-1964), las que en sus primeros años dieron cuenta de una nutrida articulación de sus enfoques editoriales con la información especialmente visual producida por la Sección.

Además de tomarlas de manera recurrente como fuente de información, ambas publicaciones asignaron a la Sección de Seguridad espacios importantes, como lo demuestra un artículo de *Zig-Zag*, de 1906, que toma la forma inicial de una reseña histórica de la unidad para transformarse en el transcurso de su desarrollo en una apología de la misma. El artículo contrasta las denuncias de malos tratos por parte de “varios reos” —cuestión que constituye una noticia del momento— con el “rudo trabajo” de los funcionarios de la sección, “que obliga a muchos empleados a iniciar su trabajo del día sin haber dormido durante la noche” (*Zig-Zag*, 1906, s/p). El texto destaca el funcionamiento del servicio antropométrico y ofrece detalles fotográficos de la tarea que allí se realiza, desplegando una estrategia de comunicación que pretende hacer visibles los adelantos implementados en el área, pese a los obstáculos y carencias que aquejan a la unidad. En el reportaje gráfico, la imagen del prontuario es exhibida sin resguardos, sometida a los aparatos de medición que regulan su comparencia a la operación de fichaje, la que es presentada en el texto como parte de un proceso de modernización institucional.

⁹ Este proceso ha sido documentado en diversos estudios sobre la historia de la prensa latinoamericana. Destaco para un enfoque en Chile a Ossandón, C. y Santa Cruz E. (2001). *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago de Chile: LOM. y Ossandón y Santa Cruz. (2005). *El estallido de las formas. Chile en los albores de la cultura de masas*. Santiago de Chile: Lom. Para seguir las transformaciones que este proceso implicó en el campo específico de la imagen impresa ver Risco, A. M. (2023). Un ocaso para la estampa. El ingreso de la fotografía a la prensa periódica latinoamericana en los inicios de la cultura contemporánea de masas (1880-1920). *Revista Iberoamericana* (84). 111-142. Ibero- Amerikanisches Institut, Berlín, 2023; y Risco, A. M., Delpiano, M. J., Iroumé, N., Dittborn, P. (29 de julio de 2024). *Imagen discontinua. Foto Intermedialidad* <https://fotointermedialidad.uahurtado.cl/>

¹⁰ Para profundizar en los enfoques editoriales de estas revistas ver: Ossandón, C. y Santa Cruz, E. (2005). *El Estallido de las Formas. Chile en los Albores de la “Cultura de Masas”*. Santiago: LOM; Santa Cruz, E. (2002). Modernización y cultura de Masas en Chile a principios del siglo XX: el origen del género magazine. *Revista Comunicación y Medios* 3(1), 169-18; Urzúa, M. y Dussailant, J. (2020). *Concisa, original y vibrante. Lecturas sobre la revista Zig-Zag*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae.



Imagen 10: La Sección de Seguridad de Santiago. *Zig-Zag* Año 2 No. 53, 18 de febrero de 1906. (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85494.html>)

Un caso de mayor compromiso con el accionar policial de la unidad lo representa la revista *Sucesos de Valparaíso*, ciudad en la que existía otra de las Secciones de Seguridad pioneras del país y donde los índices de criminalidad se consideraban tan o más altos que en la capital¹¹. *Sucesos* mantuvo desde muy temprano su propia “Sección Policía” (Imágenes 11 y 12), en la que los rostros delictuales, muy probablemente proporcionados por la misma unidad de la policía a la revista, eran publicados como ilustración de las notas, habitualmente firmadas por “Paco”, las que aportaban detalles de la personalidad y el crimen cometido por la persona fotografiada, apelando a un lenguaje cargado de expresiones peyorativas y satíricas.

¹¹ Ver Cuadro estadístico sobre el aumento de la actividad criminal en Valparaíso entre 1908 y 1912 en Cárdenas, Vania. (2016). ‘Criminocultura’: policía y delito en Valparaíso durante las primeras décadas del siglo XX. *Historia: Questões & Debates* 64(1) 86.

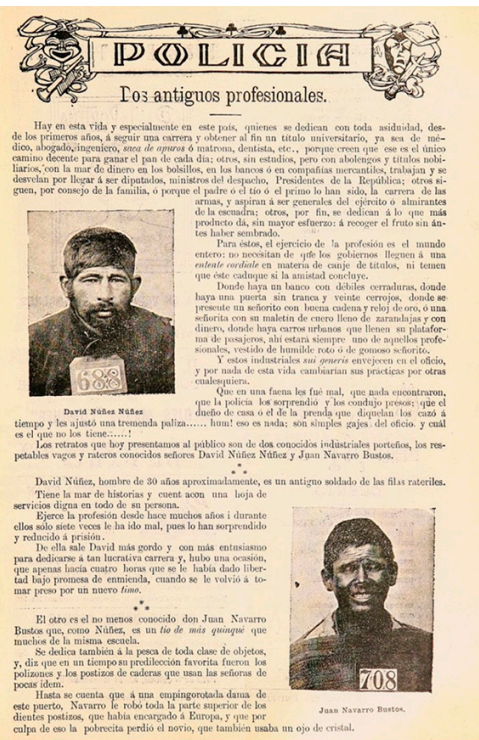


Imagen 12: Sección Policía. Sucesos Año 1 No. 8 p. 15, 15 de octubre de 1902. (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124231.html>)

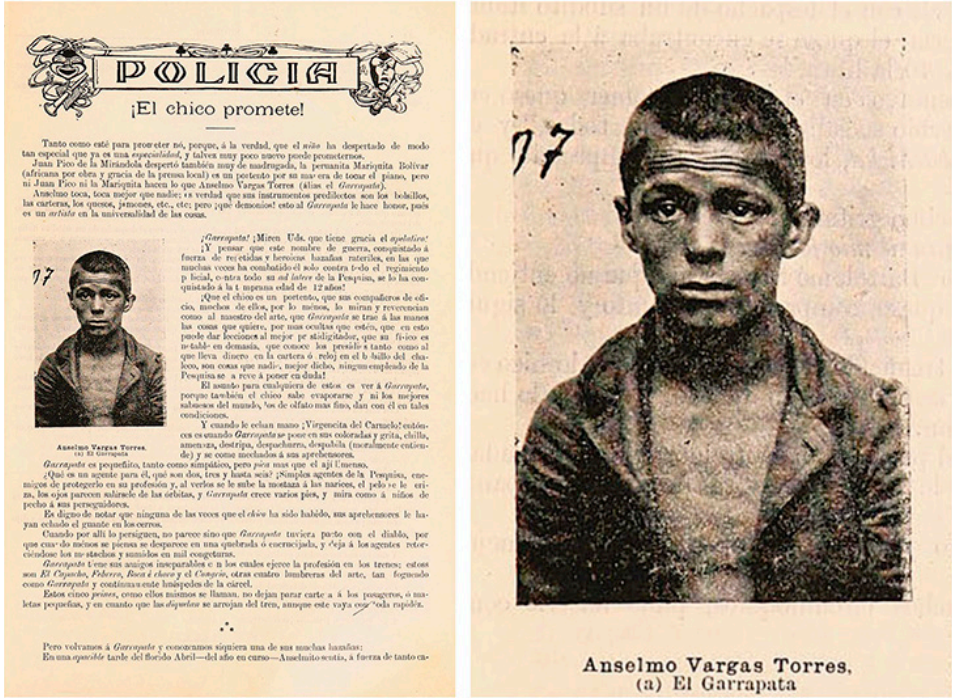
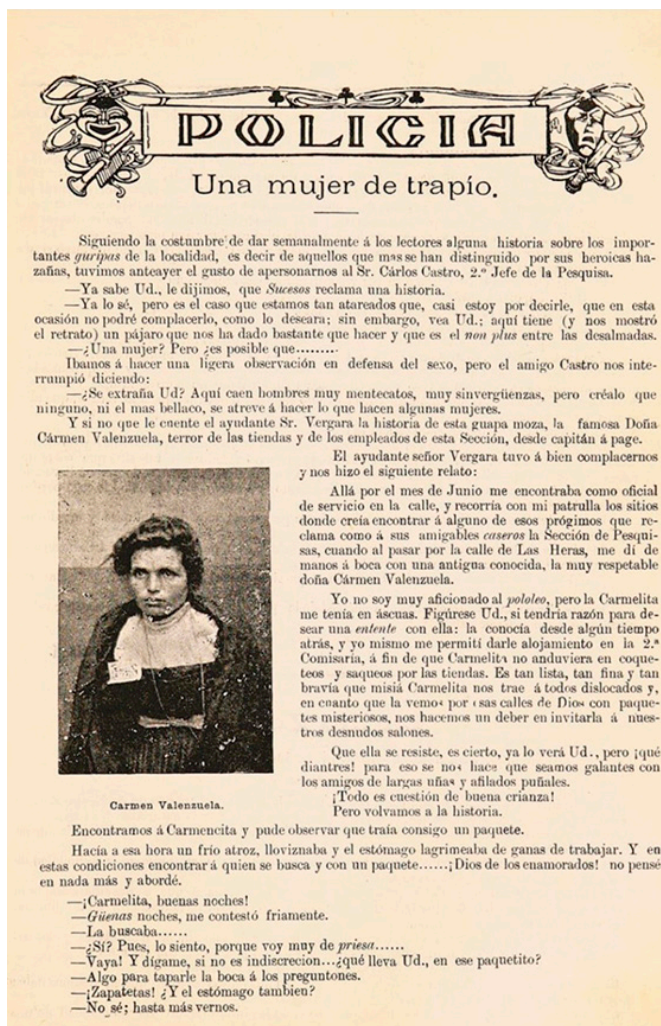


Imagen 11: Sección Policía. Sucesos Año 1 no. 7 p. 13, 10 de octubre de 1902. (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124231.html>)

En esta sección destaca la frontalidad de los rostros y la limpieza de la diagramación que contrasta con la vestimenta precaria y el atribulado gesto del fotografiado. La decisión de exhibir con crudeza los rasgos faciales, el número de ficha comúnmente adherido a su solapa (y en ocasiones algunos otros atributos de la privación de libertad, como cadenas), junto a los textos que denigran a los sujetos sin ofrecerles posibilidad de réplica funciona por sí misma como una medida punitiva, al tiempo que establece parámetros para la construcción social de la imagen de la persona delincuente. Aunque la sección está principalmente dedicada a exaltar la condición masculina y calamitosa de los sujetos bajo ese rótulo, la revista expone de vez en cuando algunas variantes, como pueden serlo las figuras femeninas (Imagen 13), o bien la de aquellos cuyo menor infortunio económico queda evidenciado en una vestimenta más cuidada. Como contraste a esta variedad, la frontalidad uniforma la imagen delictual y se convierte en una clave para distinguir al delincuente de la figura policial amparada en la ley, como ocurre singularmente en la página policial de *Sucesos* N° 13, donde la imagen frontal del fichado Manuel Vera, se contrapone a un encuadre similar, pero en perspectiva de tres cuartos, del circunspecto ayudante de la policía, Ismael Vergara, "que practicó las diligencias" (*Sucesos*, 1902, p.18) (Imagen 14).



POLICIA

Una mujer de trapío.

Siguiendo la costumbre de dar semanalmente a los lectores alguna historia sobre los importantes *guriapas* de la localidad, es decir de aquellos que más se han distinguido por sus heroicas hazañas, tuvimos anteaer el gusto de apersonarnos al Sr. Carlos Castro, 2.º Jefe de la Pesquisa.

—Ya sabe Ud., le dijimos, que *Sucesos* reclama una historia.

—Ya lo sé, pero es el caso que estamos tan atareados que, casi estoy por decirle, que en esta ocasión no podré complacerlo, como lo descara: sin embargo, vea Ud.; aquí tiene (y nos mostró el retrato) un pájaro que nos ha dado bastante que hacer y que es el *non plus* entre las desalmadas.

—¿Una mujer? Pero ¿es posible que.....

—Hainos á hacer una ligera observación en defensa del sexo, pero el amigo Castro nos interrumpió diciendo:

—¿Se extraña Ud? Aquí caen hombres muy mentecatos, muy sinvergüenzas, pero créalo que ninguno, ni el más bellaco, se atreve á hacer lo que hacen algunas mujeres.

Y si no que le cuente el ayudante Sr. Vergara la historia de esta guapa moza, la famosa Doña Carmen Valenzuela, terror de las tiendas y de los empleados de esta Sección, desde capitán á page.

El ayudante señor Vergara tuvo á bien complacernos y nos hizo el siguiente relato:

Allá por el mes de Junio me encontraba como oficial de servicio en la calle, y recorría con mi patrulla los sitios donde creía encontrar á alguno de esos prójimos que reclama como á sus amigables *caseros* la Sección de Pesquias, cuando al pasar por la calle de Las Heras, me di de manos á boca con una antigua conocida, la muy respetable doña Carmen Valenzuela.

Yo no soy muy aficionado al *pololeo*, pero la Carmelita me tenía en áscuas. Figúrese Ud., si tendría razón para desear una *entente* con ella: la conocía desde algún tiempo atrás, y yo mismo me permití darle alojamiento en la 2.ª Comisaría, á fin de que Carmelita no anduviera en coqueteos y saqueos por las tiendas. Es tan lista, tan fina y tan bravia que misía Carmelita nos trae á todos dislocados y, en cuanto que la vemos por esas calles de Dios con paquetes misteriosos, nos hacemos un deber en invitarla á nuestros desmudos salones.

Que ella se resiste, es cierto, ya lo verá Ud., pero ¡qué diantres! para eso se nos hace que seamos galantes con los amigos de largas uñas y afilados puñales.

¡Todo es cuestión de buena crianza!

Pero volvamos á la historia.

Carmen Valenzuela.

Encontramos á Carmencita y pude observar que traía consigo un paquete.

Hacia a esa hora un frío atroz, lloviznaba y el estómago lagrimeaba de ganas de trabajar. Y en estas condiciones encontrar á quien se busca y con un paquete.....¡Dios de los enamorados! no pense en nada más y abórdé.

—¡Carmelita, buenas noches!

—¡Buenas noches, me contestó friamente.

—La buscaba.....

—¿Sí? Pues, lo siento, porque voy muy de *prieta*.....

—¡Vaya! Y dígame, si no es indiscreción...¿qué lleva Ud., en ese paquetito?

—Algo para tatarle la boca á los preguntones.

—¡Zapatetas! ¿Y el estómago también?

—No sé; hasta más vernos.

Imagen 13: Sección Policía. *Sucesos* Año 1 No. 6 p.13, 3 de octubre de 1902. (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124231.html>)



Imagen 14: Crónica del crimen del General Bustamante. Sucesos Año 1 No. 13 p.18, 21 de noviembre de 1902. (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-124231.html>)

“Boca de señorita”: prensa masiva y perduración del modelo antropométrico

Hacia 1917, cuando la revista *Sucesos* había alcanzado notoriedad y gran circulación, sus páginas alojan un reportaje en la Sección de Seguridad, esta vez a propósito de irregularidades atribuidas a su primer director, Eugenio Castro, quien había sido vinculado a una estafa de alta repercusión pública por esos días, por lo que era judicialmente procesado. En el artículo, la revista consolida su línea editorial de apoyo, desplegando información visual que respalda y refuerza particularmente la importancia del servicio antropométrico, en cuyos archivos se encontraría material clave para resolver el mismo caso del juicio contra Castro.

Si bien el sistema antropométrico había perdido validez en la segunda década del siglo, a la luz de los beneficios y facilidades que ya a esas alturas se reconocen mayoritariamente al método dactiloscópico difundido en Latinoamérica por el argentino Juan Vucetich¹², es notorio el modo en que la revista *Sucesos* insiste, hacia 1917, en otorgar valor al procedimiento de mediciones corporales, como también a los registros históricos de datos que permanecen en poder de la unidad. Entre las ilustraciones de la crónica (Imagen 15) se encuentran fichas antropométricas manuscritas que dan una perspectiva de todos los delincuentes fichados con el apodo del hombre implicado en el proceso del que se informa (“Boca de señorita”) con el propósito de apoyar, basándose en su valor de archivo, la perduración de un procedimiento que comienza a tornarse anacrónico en lo que respecta al tratamiento delictual.

La revisión de estas crónicas permite establecer cómo, pese a que hacia el cambio de siglo hubo una clara migración de las prácticas de identificación policial, desde el orden de lo fotográfico fisiognómico a lo dactiloscópico informacional, revistas de circulación masiva asociadas a grupos económicos poderosos en la industria periodística siguieron insistiendo en la estrategia de vincular el aspecto físico y la fisiognomía con el carácter y la condición delictual. Esto

¹² En 1937, una revista de Criminología y policía científica de Chile dedicaba un espacio especial a la historia de la dactiloscopia en el país. En el extenso artículo retrospectivo recaló la transformación de los métodos de registro señalando: “Hasta el año 1903 (...) se utilizó el sistema Bertillon (sic), pasando este después a segundo término como un complemento de la Dactiloscopia, sistema este último que por su superioridad, pronto desplazó al Bertillonaje para ser utilizado como método principal”. Detective. (1937). Artículo especial sobre identificación de personas en Chile. *Detective. Revista de Criminología y Policía Científica* Año IV (42) 35-173. Para mayor profundización en el proceso de instalación del sistema dactiloscópico en Chile y las discusiones trasandinas que lo precedieron ver Ferrari, G. y Palacios Laval C. (2017). Circulación trasandina de saberes de identificación. *Dactiloscopia en Chile, 1893-1909. Aedos, Porto Alegre* 9 (20), 9-33.

lleva a pensar que el enfoque antropométrico centrado en rasgos físicos y encuadres clasificatorios siguió siendo más funcional a los fines de producir una mirada repulsiva hacia el delincuente que la imagen casi abstracta de las líneas de un dedo. Los rostros que en su mayoría representaban a la delincuencia “común” eran puestos en circulación por estas revistas, no solo para apoyar las pesquisas, sino para establecer parámetros de juicio y generar los criterios normativos para el control de los cuerpos desde el régimen de lo más básico, e incluso lo más ajeno al control de los propios sujetos, como son los rasgos físicos. De este modo, estas publicaciones de actualidad operaron como instancias reaccionarias y anacrónicas, manteniendo en vigencia un paradigma visual que sirvió por otra parte para alentar una mirada escabrosa del delito y su perpetrador, igualmente productiva para incrementar el valor comercial de las secciones de crónica roja que prosperarían en la prensa diaria del siglo XX.



Imagen 15: El proceso de los estafadores y contra la sección de seguridad. Sucesos año XV No. 776 s/p, 9 de agosto de 1917. (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124280.html>)

La “diferencia criminal” como hábito visual

Como señala Jonathan Crary (2016), el siglo XIX es aquel en que los sujetos se convirtieron en objetos de observación, pero también aquel en que “la propia visión se convirtió en un tipo de disciplina o modo de trabajo” (pp. 37-38), a partir de técnicas para la administración de la atención y para la imposición de la homogeneidad. En el caso particular de la imagen del rostro delictual, sus inicios en Chile se explican en una búsqueda intuitiva emprendida por la Penitenciaría de Santiago por homogeneizar y serializar un tipo de retrato que en sus comienzos se deja leer todavía como altamente influido por las modalidades compositivas y poses del retrato fotográfico burgués, en el que sobrevivían hábitos de visualización que habían sido propios de la tradición pictórica y artística. Esta fotografía temprana, como la que se encuentra en el Álbum de la Penitenciaría, presenta los rasgos de una imagen en proceso de codificación, que divaga todavía buscando sus referencias en tradiciones conocidas, que no se ajustan del todo a los propósitos de la vigilancia y el castigo, pero especialmente no se ajustan aún a las demandas de un archivo, cuyos requerimientos serán claves a la hora de especificar y normalizar los protocolos de la fotografía policial.

Hacia la última década decimonónica, la adopción del bertillonaje que se produce de manera simultánea con la institucionalización de la policía en el país, otorga regularidad a un modo de concebir el rostro del delincuente, fijando para él dos posiciones estrictas (de frente y perfil) y vinculando su imagen a una serie de mediciones y descripciones cualitativas. Formalizada de

esta manera, tal como lo formulara Bertillon, la fotografía criminalística libera a las imágenes prontuariales de las cuestiones “de moda y gusto”, se distancia notoriamente de la fotografía social o el retrato burgués y se consolida como una moderna representación visual de la infamia.

El paso de la imagen codificada bajo el bertillonaje a un ámbito de recepción más amplio, en el que ella entra en contacto con los públicos consumidores de impresos periódicos, se produce a través de las revistas institucionales del mismo estamento policial, que incrementan el poder comunicativo de las imágenes del rostro delictual al transformarlas en galerías y postularlas como el reverso de otra tipología visual con la que la galería criminal “hace juego”. La imagen delictual aparece en estas revistas como la contracara de la figura amable, empática o profesional del policía, un funcionario cuyo posicionamiento favorable constituye, hacia inicios del siglo XX, un empeño específico de las políticas para la vigilancia y el castigo, organizadas y financiadas por el Estado.

Cuando el producto visual clave de la fotografía criminalística, es decir el rostro prontuariado, ingresa a los medios de comunicación masivos, como especialmente ocurre con las revistas misceláneas de mayor circulación en el país, hacia la primera década del siglo XX, su valor de identificación dentro del archivo policial ha decaído notoriamente en favor del prestigio de un nuevo dato indicial, considerado más preciso y fácil de recuperar en los archivos institucionales, como lo es la huella digital. De este modo, la imagen del delincuente entra al régimen de la circulación a gran escala en un momento más bien residual, como una proyección de la mirada vigilante del Estado ante el comportamiento de los ciudadanos, premunida de una narrativa adicional y coloquial, como la que ofrece la Sección Policial de la *Revista Sucesos*, que toma esta imagen como un pretexto para denostar y hacer escarnio público del delincuente.

Los complementos textuales que estas y otras imágenes del cuerpo criminal reciben en estos medios de comunicación, apuntan a la construcción de una mirada discriminatoria y punitiva que sanciona la cualidad moral del sujeto tomando como elemento de juicio los rasgos fisonómicos que se vinculan prejuiciosamente a la criminalidad. De este modo, y considerando que las imágenes delincuenciales de tipo prontuarial que aparecen en las revistas de circulación masiva ocupan secciones muy próximas a otras en las que abundan retratos honoríficos y burgueses, el rostro del delincuente en la prensa viene a realzar el régimen de polaridades a través del cual se disciplina, desde el poder que legitima el Estado, al cuerpo ciudadano. La eficacia de esta imagen se basa en el contrapunto que ofrece para el reconocimiento del “buen ciudadano”, señalando la existencia de un otro indeseable, cuya diferencia debe ser objeto de una pedagogía social. Constituye en este sentido un caso ejemplar dentro del régimen de polaridades que conforma el gran archivo del cuerpo que, según Sekula (1986), surge a lo largo del siglo XIX, a la luz del aparato fotográfico: “cada retrato que se precie tiene un reverso oculto y objetivizador en los archivos de la policía” (p.138).

Bibliografía

- Barros, P. (1900). *Manual de Antropometría Criminal i General*. Santiago de Chile: Imprenta de Enrique Blanchard-Chessi.
- Benjamin, W (2005). *Libro de los pasajes*. Barcelona: Akal.
- Bertillon, A. (1890). *La Photographie Judiciaire*. Paris: Gauthier Villars et Fils.
- Cadava, E. (2014). *The Itinerant Language of Photography*. New Haven and London: Yale University Press.
- Camp, T. (2017). *Listening to Images*. Durham and London: Duke University Press.
- Cárdenas, Vania. (2016). ‘Criminicultura’: policía y delito en Valparaíso durante las primeras décadas del siglo XX. *Historia: Questões & Debates* 64(1) 86.
- Cornejo, T. (2019). *Ciudad de voces impresas. Historia cultural de Santiago de Chile. 1880-1910*. Ciudad de México y Santiago de Chile: Colegio de México y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

- Cortes-Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Crary, J. (2016). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XX*. Murcia: CENDEAC.
- Fernández Labbe, M. (2003). *Prisión común, imaginario social e identidad. Chile 1870-1920*. Santiago: Ediciones de la dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
- Kossoy, B. (2017). Los tiempos de la fotografía. *Alquimia*, (13), 41-45. Recuperado a partir de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/11571>
- Krauss, R. (2002). Los espacios discursivos de la fotografía. En *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos* (40-49). Barcelona: Gustavo Gili.
- León León, M. A. (1999). "Una impresión imborrable de su personalidad". La Fotografía carcelaria y la identificación criminológica en Chile (1870-1940). *Revista Chilena de historia del Derecho* 18, 311-333. doi: <https://doi.org/10.5354/rchd.v0i18.23465>
- Lombroso, C. (1876). *¿uomo delinquente Studiato in raporto alla antropología, alla medicina legale, ed alla discipline carerarie*. Milán: Ulrico Hoepli editore.
- Mirzoeff, N (2003). *Una introducción a los estudios visuales*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W.J.T (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Palma, D. (2019). Ladrones, policías y orden callejero en Santiago de Chile, 1896 – 1924. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 46 (2), 59-86. doi: <https://doi.org/10.15446/achsc.v46n2.78214>
- Palma, D. (2020). La revista *Ilustración Policial* como portavoz del personal subalterno de las policías fiscales de Chile, 1921 – 1924. *MERIDIONAL. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* (14), 219-229 doi: 10.5354/0719-4862.57134.
- Regner, S. (1999). *Fotografische Erfassung*. Berlín: WilhelmFink Verlag.
- Revista de la Policía de Valparaíso. (septiembre de 1913). Sección de Seguridad Tenderas, carteeros y "cuento del tío". *Revista de la Policía de Valparaíso*, año VII (92) 33
- (octubre de 1913). Sección de Seguridad Cartereros, monreros y paqueteros. *Revista de la Policía de Valparaíso*, año VII (93) 44
- Revista Ilustración Policial. (marzo de 1921). *Revista Ilustración Policial* (1).
- (abril de 1921). *Revista Ilustración Policial* (2).
- (mayo de 1921). *Revista Ilustración Policial* (3).
- Progreso. Revista de Identificación Científica (julio de 1928). Galería de identificadores. *Revista Progreso*, año 1 (59).
- Sekula, A. (1986). The Body and the Archive, *October* 39, 3-64. doi: <https://doi.org/10.2307/778312>
- Sucesos. (3 de octubre de 1902). Sección Policía. *Sucesos. Revista Ilustrada de Actualidades*, año 1 (6) 13. Disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124231.html>
- (10 de octubre de 1902). Sección Policía. *Sucesos. Revista Ilustrada de Actualidades*, año 1 (7) 13. Disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124231.html>
- (15 de octubre de 1902). Sección Policía. *Sucesos. Revista Ilustrada de Actualidades*, año 1 (8) 15. Disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124231.html>
- (21 de noviembre de 1902). Sección Policía. *Sucesos. Revista Ilustrada de Actualidades*, año 1 (13) 18. Disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124231.html>
- (9 de agosto de 1917). Sección Policía. *Sucesos. Revista Ilustrada de Actualidades*, año XV (776) s/p. Disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124231.html>
- Tagg, J. (1988). *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Vicuña Mackenna, B. (1875). *La policía de seguridad en las grandes ciudades modernas (Londres-París- Nueva York- Santiago)*. Santiago: Imprenta de la República de Jacinto Núñez. Disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8878.html>
- Zig-Zag (18 de febrero de 1906). La Sección de Seguridad de Santiago. *Revista ZigZag*, año II 53. Disponible en: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85494.html>