

## La irreal realidad de lo visto (y previsto). Construcción fotográfica de la identidad y la subjetividad en el siglo XIX

## The unreal reality of the seen (and foreseen). The photographic construction of identity and subjectivity in the 19th century

Iván Sánchez-Moreno

*Departamento de Psicología Básica  
Universidad Nacional de Educación a Distancia (\*)*

### Resumen

Muchas de las teorías de finales del siglo XIX sobre las diferencias humanas se beneficiaron de la concepción de la fotografía como herramienta de plasmación objetiva de la realidad. Asimismo, este uso interesado de la fotografía contribuyó sobremedida en su pretendida introducción en el campo científico como técnica de registro fiel y absoluto. Sin embargo, disciplinas genéricas como la antropología, la sociología y, sobre todo, la psicología utilizaron la imagen fotográfica como prueba empírica de algunos de sus postulados sobre la(s) diferencia(s) humana(s). Fenómenos sociales como el folklorismo, la catalogación patológica, la segregación de clase, la estereotipia marginal o ideas superacionistas basadas en prácticas eugenésicas aprovecharon el efecto de veracidad de la imagen fotográfica para hacer ver la verdad de sus argumentos al tiempo que proliferaban otros elementos de inclusión en grupos identitarios que servían además como señas de diferenciación y de exclusión con respecto a los demás.

**Palabras clave:** psicología, fotografía, estereotipo, identidad, subjetividad

### Abstract

Many late 19th century theories of human variation benefited from the notion of photography as a tool for the objective representation of reality. This use of photography contributed significantly to its introduction into the sciences as a recording technique absolutely faithful to reality. Anthropology, sociology and especially psychology used photographic images as empirical proof of their theories of human difference. Social phenomena such as folklorism, classification of pathology, racial segregation, social class differences, ethnic stereotyping and the practices of eugenics used the truth effect of photography to render these realities visible. This, in turn, enhanced processes of social inclusion/exclusion on the basis of other identity group traits.

**Keywords:** psychology, photography, stereotyping, identity, subjectivity

(\*) El autor es también consultor en la Universitat Oberta de Catalunya

La fotografía, en su momento un producto más de la revolución científica, sirvió para *redescubrir* de nuevo el mundo y sus actores. Pero la imagen fotográfica no se basta con su valor analógico: es también un dispositivo para la construcción de modelos *sobre las cosas*, y no sólo una forma de presentarlas (Durand, 1998: 131). Las ciencias sociales se valieron considerablemente del uso de la fotografía para su constitución académica. El invento permitía dar materialidad y soporte visual a las teorías sobre el hombre, como medio de plasmación *objetiva y fiel* de la realidad. El presente artículo tratará de desenmascarar ese falso positivismo en disciplinas como la antropología, la sociología, la psicología y otras ciencias sociales afines que utilizaron la técnica fotográfica para aportar pruebas empíricas sobre la identidad humana.

Hasta que no estuvo al alcance de un amplio público, la fotografía, como tecnología, fue aprovechada para fundamentar y difundir imágenes para la estereotipia racial, la segregación de clase, la catalogación patológica, el estigma social o el folklorismo popular. El efecto de veracidad que aportaba la fotografía permitía *hacer ver* la verdad de dichos argumentos al tiempo que proliferaban otros factores de inclusión/exclusión de los grupos identitarios. A partir del instante en que se masificó el uso de la fotografía fuera de las instituciones académicas, el individuo social pudo crear y recrear su propia subjetividad al margen de las señas de identidad impuestas “desde fuera”; esto es, *objetivamente*.

No obstante, la realidad no es un cúmulo de cosas y fenómenos fijos, sino una construcción de significado sobre dichas cosas y fenómenos del mundo cuyo conocimiento se transmite a través de la cultura social. Resulta sin embargo tan delgada la línea que separa lo personal de lo comunitario que al final la subjetividad adquiere rasgos de identidad que, de *motu proprio*, le eran totalmente ajenos. Antes de todo, conviene distinguir lo uno de lo otro. Según el diccionario Larousse, la identidad es una cualidad determinada, un conjunto de caracteres que hacen de alguien algo reconocido, sin posibilidad de confusión, una igualdad atribuida entre todos los miembros de un mismo sistema de valores. La subjetividad, en cambio, se refiere al sujeto pensante, a la consciencia individual, a la capacidad de interpretar los fenómenos personales y propios. Se concibe aquí la identidad y la subjetividad como constructos legitimados “desde fuera” (en el caso de la primera) y adoptados “desde dentro” (para la segunda), y el ejemplo del uso fotográfico en manos de la ciencia permite entender esa toma de conciencia subjetiva a finales del siglo XIX.

### ***Identidad y subjetividad: una perspectiva constructivista***

Generalmente la identidad es aceptada como entidad fija y de origen natural, aunque nos venga dada como imposición artificial y nacida de las dinámicas de una retórica antropológica. Supuestamente, la identidad es observable empíricamente apoyándose en rasgos objetivos comunes a toda la población. Pero la identidad es también una construcción social que se gesta colectivamente como resultado de la acción de los actores incluidos en y excluidos por un grupo determinado. Está situada histórica y contextualmente pero se legitima por tradición: dada su estrecha ligación con una serie de caracteres reconocibles por el grupo a lo largo del tiempo, la identidad no deja de ser una creación que se considera paradójicamente eterna, hasta el punto de que se toma por definición en base a una pertenencia autónoma. La identidad viene a resumir un estilo de vida reconocido objetivamente como síntesis de los elementos de contraste. Esta ilusión psicológica afirma el sentimiento de diferencia con respecto a otros grupos y la inclusión del *propio*, y se invoca a través de los símbolos que la delimitan.

Sanmartín (1993) admite en cambio un determinismo más relativo conforme a la identidad. Entendida como constructo que se va gestando históricamente hasta alcanzar (o casi) una forma definitiva, la identidad no va a ser sin embargo inmune al paso del tiempo y a los cambios en el contexto, y va a pervivir tan sólo gracias a la recreación continua de sus actores y agentes. Pese a ser cualidad dinámica y variable, va a suponer un recurso efectivo para asignar el papel de autores de un drama ajeno a los actores que lo interpretan. La identidad es un instrumento retórico que crea la ficción de una subjetividad repartida colectivamente y que se sustenta manteniendo esas dinámicas entre sus actores. Así, la identidad acaba discriminando y seleccionando una historia y enmarcando un territorio (sea éste el hogar familiar, la institución, la nación, etc.). Como conjunto de diferencias, la identidad se sirve del contraste para constituirse.

Siguiendo las teorías de González Rey (2002) y Heidt (2004), cabe definir la subjetividad como una construcción momentánea y relativa, válida tan sólo para una época en una trama de relaciones concretas. Pero nuestro punto de vista se apoya en este caso en la experiencia personal de cada sujeto, se vincula con representaciones que tiene cada individuo sobre su realidad y con la noción de un yo interior. Dicha concepción de la subjetividad abre la posibilidad de trabar una pluralidad de voces sociales en un solo individuo, en función de los cambios de contexto y rompiendo así con la idea determinista de la identidad.

### ***Enmarcando la realidad: la fotografía como herramienta positivista***

La fotografía brindó la oportunidad de dar imagen a la idea. Esa es una de las principales trampas del positivismo primigenio de Auguste Comte, la “física social interesada” cuyo objetivo era admitir sin crítica el valor de la ciencia como tal. Para ello, el positivismo del siglo XIX aplicado a las florecientes ciencias humanas –entre ellas la psicología, la sociología y la antropología– se valió de una serie de axiomas cientificistas que conviene denunciar aquí (Leahey, 1999; Gergen, 2006).

Apelando al realismo de su verdad, todo consenso científico es un conjunto de ficciones explicativas cuya postulación da sentidos a datos recogidos empíricamente, pero cuya existencia no puede confirmarse salvo a través de esas mismas interpretaciones de datos. Por otra parte, el racionalismo por bandera no garantiza la fidelidad del saber, pues una teoría puede estar vacía de contenido pero sostener una estructura lógica y coherente, dejando al margen su moralidad. La ciencia positivista deber ser independiente de su contexto histórico, confundándose con una aproximación naturalista a la que le viene bien el evolucionismo aplicado a la epistemología. Así, no sólo se manifestarán rasgos variantes entre colectivos sociales y sus niveles de conocimiento, sino también en sus usos tecnológicos, ergo, en su grado de civilización. El reduccionismo a explicaciones generales –o a una realidad única– convierte las ciencias humanas en una biopolítica de gestión social, y la fotografía dio buena cuenta de ello a finales del siglo XIX. La verdad positivista debía buscarse a través de la razón y la observación, y la fotografía suprimía toda relación inmediata con el espacio y el tiempo fijando en una imagen una parcela de la realidad. Con la fotografía en sus manos, la ciencia ya no era una *sofía* (Σοφία) en pos de unas ideas a descubrir, sino que se valía de una técnica al servicio de unos ideales determinados a priori: la imagen fotográfica permitía crear y re-crear el mundo que pretendía retratar.

La fotografía sirvió para devolver una lectura interesada de la historia, una imagería antropológica con fines de estudio del *otro*, una forja de las identidades (nacionales e internacionales) y unos propósitos clasificatorios de la realidad basados en

las premisas enciclopedistas de la Ilustración. No es casualidad que la creación de un gran número de sociedades e instituciones fotográficas se fundara a la par que se estrechaban las relaciones comerciales con las colonias de los más importantes imperios mundiales, hasta el extremo de que en su obsesión por establecer nuevas formas de medición antropológica y psicométrica de sus gentes, las ciencias sociales cayeran a menudo en una especie de exotismo esteticista que poco o nada tenía que ver con una realidad objetiva.

En todo caso, la fotografía fue un invento lucrativo para los espurios intereses positivistas de las ciencias sociales decimonónicas. No obstante, conviene desmontar varios mitos de los que se aprovechó el pretendido científicismo de la fotografía:

1) Lo que la ciencia evalúa a través de la imagen fotográfica es una imagen idealizada. Una foto no prueba nada por sí sola, porque necesariamente se apoya en un discurso dado (Fontcuberta, 2000). La foto parece confirmar la subjetividad individual de las personas representadas incluso cuando reduce esos sujetos a la imagen de mero objeto de observación. La materialización fotográfica de un estereotipo hace que esa objetivación parezca natural e incuestionable. De hecho, la fotografía supone la disolución del cuerpo *real* y su reemplazo por un simulacro (Power, 2004), como planteaban Galton (1878) y Bertillon (1890) con sus recomposiciones fotográficas de los retratos-tipo.

2) Toda política de representación responde a intereses de clasificación. Para más inri, la fotografía se encuentra siempre a medio camino entre la representación de una realidad fija y la dinámica de una ficción. Sin embargo, su uso se asocia muchas veces a formas no siempre muy sutiles de control social. Desde el documentalismo de Talbot (Roberts, 2001) y el reporterismo gráfico de principios del siglo XX (Tausk, 1978) hasta los sistemas de categorización de Serres (1845, 1852) y Broca (1879), la fotografía se ha tomado como prueba fiel de la realidad.

3) Una imagen vale más que mil palabras, y su poder de sugestión es muy directo. Sin duda, resulta más fácil y eficaz incidir en el pensamiento social a través de la imagen, como demuestra el programa de propaganda nazi (Bryder, 2008). Y dado que el sentido de la objetividad es un logro social, sólo se alcanzará a través de una coalición de subjetividades, por lo que se hace relevante la máxima difusión pública de las imágenes que gestionen un pensamiento determinado. Téngase en cuenta que cualquier fotografía de un sujeto humano es un acto de darle nombre y representación, esto es, una forma de control (Power, 2004).

4) Toda imagen fotográfica “naturaliza” lo representado. De hecho, cada fotografía “antropológica” está siempre tomada a conciencia: con poses estudiadas, gestos, vestimentas, una composición visual clara y *ambientada*, etc. Si la principal característica de la fotografía es su capacidad para producir y difundir significado, una de las mejores maneras de intensificar su información es mediante el condicionamiento de la mirada (Burgin, 1982). Su semiótica representacional se convierte en “ventana al mundo”, dándose por *natural* lo que no es sino una convención determinada.

5) La fotografía revierte lo retratado en objeto y permite una distancia empírica. Pese a que toda taxonomía es arbitraria, la imagen aporta una valoración aparentemente objetiva. Pero no se debe descuidar que *lo real* a través de la fotografía es *en realidad* construido. La propia premisa positivista de la fotografía aplicada a las ciencias humanas ya es de suyo muy perversa, pues si bien cualquier producto de la ciencia *debería ser* estable y duradero por sí mismo, y no tanto medido por estructuras preexistentes sobre el mundo, ¿cómo interpretar una fotografía en base a ninguna experiencia previa? (Heidt, 2004)

A fin de cuentas, el contenido de la fotografía *también* existe fuera del marco que lo encierra, aunque a las ciencias (humanas o *inhumanas*, esto es, *naturales*) les aqueje un olvido interesado cuando se hacen eco de sus teorías mediante la imagen fotográfica. Pero la ciencia, como forma de conocimiento, es también una negociación epistemológica sobre la realidad material, a través de un uso aplicado de ideales y juicios de valor. Por ende, sus métodos certifican y validan una respuesta que ya está determinada de antemano. Al respecto, la fotografía no es nada inocente: aunque los hechos que refleja no existan literales en la realidad, la forma de verlos viene implícita con el medio de transmisión de conocimiento.

Desde la presentación del daguerrotipo en la Academia de la Ciencia de París en 1839 (Batchen, 2004: 39) –y un año después en España (López, 2000: 15)–, la tecnología de fijación visual de la realidad ha permitido disponer a las ciencias de una herramienta empírica de primera magnitud, capaz de registrar la realidad *tal y como es*. Desde mediados del siglo XIX, la fotografía benefició considerablemente el estudio de los mecanismos físicos y psicofisiológicos, la observación comparativa entre culturas por parte de antropólogos y exploradores, la compilación de datos antropométricos para fines de aplicación censal y policial, la medición y el registro de características médico-taxonomías, etc. En resumen, la fotografía potenció muy diversas formas de catalogación del ser humano desde niveles más generales a otros más específicos, sondeando incluso la mentalidad del individuo retratado a través de su expresividad facial o ampliando una imagen microscópica de las células, el crecimiento neuronal y el cultivo de bacterias, como probaron Ramón y Cajal y M. P. Broca, por ejemplo.

Pronto el pretendido científicismo de la fotografía se trastocó en mercadotecnia por y para el público no académico. En poco menos de medio siglo, la fotografía iría degradando su valor positivista desde su salida de los laboratorios experimentales y sus odiseas por las colonias hasta recalar en manos del usuario doméstico. En una primera etapa antropólogos, etnógrafos, fisiólogos, psicólogos, arquitectos e ingenieros recurrieron poderosamente a la fotografía para sus investigaciones; en una segunda etapa fueron mercaderes, colonos, misioneros, exploradores, esclavistas y otros cazadores de fortuna quienes echaran mano de la fotografía con carácter entre testimonial y epistemológico; una última etapa la protagonizarían retratistas de estudio y, sobre todo, turistas con sed de mundo (Batchen, 2004; Pultz, 2003; López, 2000; Naranjo, 2002).

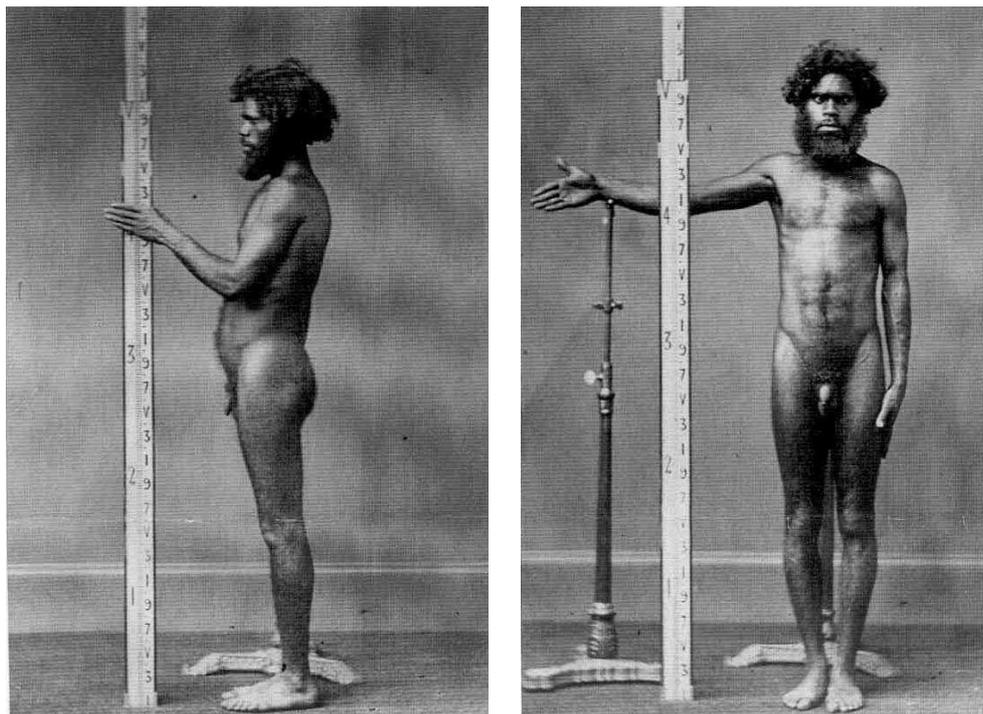
Ese velado interés comercial por la fotografía *siempre estuvo allí*: desde sus inicios, ferias ambulantes ofrecían entre sus servicios la posibilidad de retratarse, generando alrededor del acto fotográfico toda una nueva realidad ritual, tan fuera de lo ordinario como, por eso mismo, *antinatural*. Con el progresivo aumento del nivel adquisitivo de la burguesía, el abaratamiento de los costes y la reducción de tamaño de los equipos portátiles, la fotografía dejó de ser un lujo privativo sólo al alcance de la aristocracia (la que, con tintes filantrópicos, se ganaba los favores de la realeza realizando retratos para la Corte). La floreciente nueva cultura de masas saciaría su hambre de conocimiento atesorando imágenes fotográficas –a través de revistas ilustradas, postales turísticas, cromos coleccionables, etc.– al tiempo que se inauguraban cada vez más exposiciones universales que exhibían muy gráficamente las diferencias étnicas y antropológicas con respecto a otras civilizaciones. A medida que la cultura visual fue difundiendo, el número de especialistas provenientes del ámbito académico iría disminuyendo. Con la democratización de la fotografía, *cualquier podía experimentar la realidad* y adaptar su propio punto de vista frente al mundo.

Pero debido a su ambigüedad epistemológica y hasta que no se tuvo conciencia de la subjetividad del *otro*, se mantenía al retratado en la delgada línea que separa lo

natural de lo artificial, y su ser social psicológico y antropológico, al cosificarse en una imagen, podía ser igualmente una cosa diseñada *desde el exterior*. En manos de las nascentes ciencias sociales del siglo XIX, la imagen fotográfica era tanto representación de un cuerpo como reflejo de una mente (Haraway, citada en Power, 2004: 192).

### ***Construyendo la identidad del otro: la fotografía antropométrica***

La fisiognómica, la frenología, la eugenesia y otras ciencias de opereta que veían una correspondencia entre las características físicas y las capacidades mentales y los rasgos de personalidad sentarían las bases de la fotografía antropométrica del siglo XIX: sirvan de muestra los ejemplos de Marey y Muybridge para el análisis de la cinestesia y de los movimientos del cuerpo humano (Tausk, 1978: 37; Putz, 2003: 30-31) y los estudios de Duchenne de Boulogne y Charcot sobre las somatizaciones neuróticas y las expresiones faciales (Didi-Huberman, 2007; Cagigas, 2000a, 2000b). El impacto en las ciencias humanas de una obra como “El origen del hombre” (Darwin, 1850) tuvo su réplica en la psicología comparada y diferencial, tendente al racismo selectivo según una distinción entre capacidades intelectuales, por un lado (Sáiz, 2009; Leahey, 1999; Gould, 1984). Por otro, el darwinismo social adaptado por Spencer y las ideas eugenésicas perpetradas por Galton llegarían incluso a diseñar “mapas de belleza ideal” (Galton, 1878).



Anónimo. “Hombre de Australia del Sur fotografiado siguiendo las instrucciones de Huxley”, c. 1870. Imperial College Archive, Londres (extraído de Naranjo, 2006: 322).

Los sistemas de Etienne Serres, T. H. Huxley y J. H. Lamprey serían los modelos más habituales para la documentación visual de las tomas del cuerpo humano, hasta el punto de que sus instrucciones antropométricas para la pose fotográfica se difundirían como canon para cualquier otra imagen individual o de grupo “exótico”: de pie, atentos al objetivo, en postura frontal y firme, y con un brazo ligeramente extendido y las manos abiertas –en ocasiones se disimulaba algún soporte que sostuviera algún

detalle alusivo o mantuviese erguido al retratado sin forzar demasiado el cuerpo, aunque el empeño sirviera como referencia de escala proporcional–; el fondo debía ser lo suficientemente neutral o de tonos claros como para no distraer la mirada, con los mínimos elementos ornamentales para que no estorbaran el encuadre (Pultz, 2003; Naranjo, 2008; Londe, 1896; Trutat, 1884). La misma escena del retrato suponía una “naturalización” de un artificio decorativo, recreando el ambiente en beneficio estético o para remarcar la figura humana. El atrezzo también condicionaba la mirada científica, y la fotografía, como simulacro de una representación preconcebida de la identidad del “salvaje”, representaba a sus personajes con indumentarias estereotipadas o directamente desnudos –generalmente las mujeres, ofreciendo un servicio a la ciencia y, de paso, un producto para el consumo erótico–.

A la fotografía no se la acusó de caricaturizar a sus retratados porque se la percibía como técnica de objetividad pura, pese a proyectar las fantasías románticas de lo ignoto. El naturalismo sin tacha de la imagen fotográfica no parecía chocar con la valoración de su escenificación. A menudo el antropólogo trabajaba con imágenes *de postal*, sin haber estado nunca en los países de procedencia de esas fotos. Una de las vías de mayor abastecimiento eran las exposiciones universales como la de Londres de 1851, la de Barcelona de 1888 o la de París de 1900, en las que ponía a la venta muchas de las fotos temáticas que formaban parte del fondo de la exposición.

Existían para tal fin estudios fotográficos que hacían sus imágenes *por encargo*, como la compañía Laurent, que presumía de una amplia gama de escenarios de cartón piedra y un profuso vestuario para disfrazar a sus retratados. Sin duda muchos antropólogos de la época confiaron en las bondades de la fotografía con ingenua voluntad, pese al membrete del estudio que advertía del origen “artificial” de la foto. Por eso no resulta tan extraño que el Marqués de Bergel hubiera donado a la Exposición de Filipinas organizada en Madrid en 1887 una serie de imágenes fotográficas del “Tinguian Purganan”, un supuesto indígena vestido con plumíferos hábitos de danza ritual que era en realidad maestro de escuela, “persona ilustrada, de carácter bondadoso y esmerada educación”, según escribiera el propio *autor* en el dorso de la foto (Naranjo, 2008: 149).



Marqués de Bergel. “Tinguian Purganan. Exposición General de las Islas Filipinas”, 1887. Museu Biblioteca Victor Balaguer, Vilanova i la Geltrú (extraído de Naranjo, 2008: 147).

### ***Naturalizando el artificio: la fotografía turística***

La misma naturalización del artificio escenográfico afectaría también a la foto turística, redundando en el pintoresquismo, el folklorismo, el cliché y un gusto algo kitsch por el orientalismo. Si bien un amplio sector de público compraba postales de países lejanos por no poder costearse un viaje largo –algunos escritores como Verne, Salgari o Stevenson se documentarán con las ilustraciones de revistas y publicaciones especializadas para la inspiración de sus novelas–, quienes sí pueden desplazarse a rincones exóticos lo harán con una intención instructiva, pero no disimulaban ir a la caza de la imagen fotográfica como signo de ostentación a su regreso.

Al mismo tiempo, y aprovechando la fiebre viajera de la ascendiente burguesía nacionalista, se fundaron entidades excursionistas que, emulando empresas expedicionarias más ambiciosas como la National Geographic Society (1888), organizarán también exposiciones de sus viajes con fines didácticos, como el Club Fotográfico Barcelonés (1896), asociado con el Centre Excursionista de Catalunya; la Red Social Fotográfica (1899), presidida por Ramón y Cajal; la Sociedad Fotográfica de Madrid (1900), vinculada al Círculo de Bellas Artes; etc. (Naranjo, 2008; López, 2000). Autores foráneos como Jean Laurent, F. Frith, R. P. Napper, Charles Clifford o, ya entrados en el siglo XX, Ortiz-Echagüe, entre otros, difundirán en España los estereotipos populares de cada región, así como valores relacionados con la tradición, la raza, la historia, las costumbres, los trajes o la vida en el agro (López, 2000).



J. Laurent. "Pareja de Quero (Toledo)", 1878.  
Archivo Ruiz Vernacci  
(Fuente: López Mondéjar (2005) y extraído del  
tríptico de promoción editorial, en  
[www.dipualba.es/cultura/cclaasuncion/2005-2006/La\\_huella\\_de\\_la\\_mirada/lunwergTriptico.pdf](http://www.dipualba.es/cultura/cclaasuncion/2005-2006/La_huella_de_la_mirada/lunwergTriptico.pdf)).

Los responsables de las fotografías *típicamente turísticas* no dudarían en recrear o inventar al otro, vistiendo a sus modelos con ropas viejas o en desuso o confeccionadas ex profeso para la foto. La pose, bien estudiada, heredará las formas recomendadas para los estudios de catalogación etnológica de Serres, Huxley y Lamprey. Las fotos de gitanos y pescadores del Somorrostro barcelonés que hizo Antoni Amatller entre 1900 y 1905 no se diferencian tanto de otras que realizó en Marruecos, Egipto y Turquía, mostrando a sus protagonistas sentados de frente, con los brazos estirados, las manos abiertas y faenando, como si casualmente hubieran sido cogidos desprevenidos (Naranjo, 2002). En cambio, en el grupo de gitanos andaluces fotografiado por Napper en 1863 se rompe la composición estética por conveniencia del registro fisionómico, exponiendo los cuerpos con un perfil de tres cuartos, varias alturas dispuestas sobre un muro y las manos abiertas. Y un detalle a tener en cuenta: los figurantes no devuelven la mirada, pues eso quizá denotaría subjetividad por su parte (López, 2000: 42).



Antoni Amatller. “Barraques del Somorrostro (Barcelona)”, c. 1900-1905. Institut Amatller d’Art Hispànic, Barcelona (extraído de Naranjo, 2002: 68).



Antoni Amatller. “Pescadors arreglant una nansa. Barri de Les Barraques de l’Art”, c. 1900-1905. Institut Amatller d’Art Hispànic, Barcelona (extraído de Naranjo, 2002: 69).



Antoni Amatller. “Mariscadors (L’Hospitalet de Llobregat)”, c. 1900-1905. Institut Amatller d’Art Hispànic, Barcelona (extraído de Naranjo, 2002: 72).



Antoni Amatller. “Artesants. Egipte”, 1909. Institut Amatller d’Art Hispànic, Barcelona (extraído de Naranjo, 2002: 51).



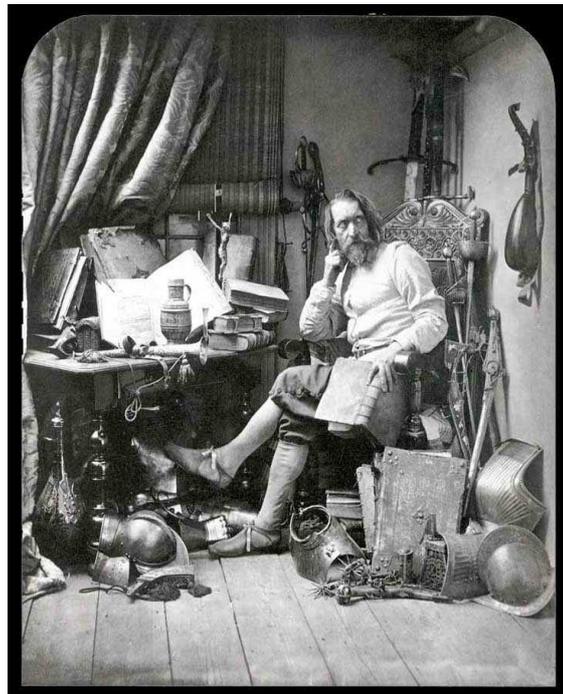
R. P. Napper. “Grupo de gitanos en Andalucía”, c. 1863. Col. Ignacio Medina (extraído de López Mondéjar, 2000: 42).

Paralelamente, otros fotógrafos parodiaban ese folklorismo postizo construyendo nuevos estereotipos, en este caso del pasado histórico o cultural. Autores como William Lake Price con su “Don Quijote en su estudio” (1855) o Káulak y la “Menina de Velázquez” (1904) disfrazaban artificiosamente no la realidad *real*, sino la ficcional. Tan anacrónicas como escenográficamente ampulosas, dichas alegorías se caracterizarían por sus motivos trascendentales conscientemente escogidos para recrear un estereotipo determinado, con un atrezzo *ad hoc* y una ambientación claramente buscada. Incluso se van a usar regularmente dioramas de fondo o telones pintados por

los que pasar la cabeza a través de un agujero, para ser así “parte integrante” de la escena. Este pictorialismo del imaginario popular demuestra que en la época se tenía buena cuenta de que la de toda fotografía puede ser una realidad inventada.



Káulak. “Plagio de Velázquez”, 1904. Real Sociedad Fotográfica (extraído de López Mondéjar, 2000: 102).



W. Lake Price. “Don Quijote en su despacho”, c. 1853. Royal Photographic Society, Bath (Fuente: López Mondéjar (2005) y extraído del tríptico de promoción editorial, en [www.dipualba.es/cultura/cclaasuncion/2005-2006/La\\_huella\\_de\\_la\\_mirada/lunwergTriptico.pdf](http://www.dipualba.es/cultura/cclaasuncion/2005-2006/La_huella_de_la_mirada/lunwergTriptico.pdf)).

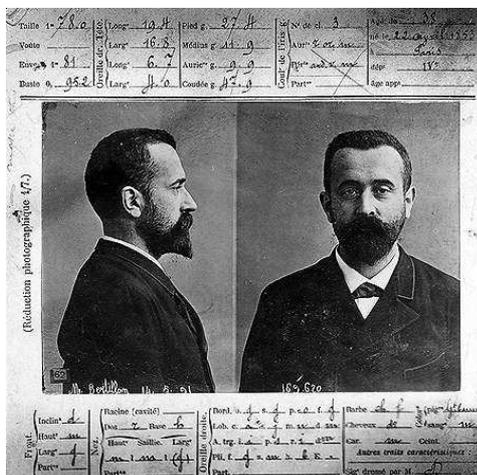
### ***La identidad estigmatizada: uso de la fotografía en la criminología y la psiquiatría***

Impregnado el *zeitgeist* del momento por ideas eugenésicas de difícil desarraigo, por las teorías lombrosianas de la degeneración y por un darwinismo social que viene a justificar los prejuicios de superioridad moral y racial del hombre blanco –y, más concretamente, del varón adulto de clase alta–, la identidad del *otro* se adapta e interpreta como cualidad fija e inmutable. La fotografía será el mejor medio para atestiguar, registrar y medir esos rasgos –tanto físicos como psíquicos– determinados a priori. De hecho, la fotografía se convierte por su propio uso en una técnica biomédica y política de primer orden.

Antropólogos como Alphonse Bertillon y Francis Galton presentarán complejos sistemas de identificación fotográfica. El primero, célebre por sus contribuciones en criminología, concibió la forma canónica de la ficha policial para el reconocimiento de los reincidentes: un retrato de frente y otro de perfil (el derecho) y primeros planos de detalle fisiognómico (ojos, cejas, boca, labios, nariz, etc.) y demás características de interés identitario (como cicatrices y tatuajes), siguiendo los modelos categóricos de Lombroso y Muybridge. Eran tan basto el archivo fotográfico de Bertillon que a menudo fue parodiado por su colección de cuerpos “mutilados” (Didi-Huberman, 2007; Bertillon, 1890).

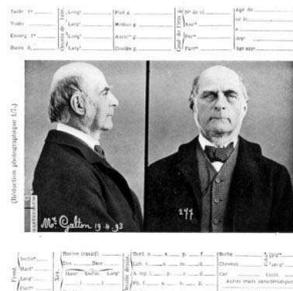
Sin alejarse demasiado de su método, Galton utilizó tramposamente la fotografía para sus estudios sobre psicología diferencial y sus análisis raciales para el mejoramiento de la nación (Pultz, 2003; Leahey, 1999; Sáiz, 2009; Gould, 1984). Inspirado por las técnicas frenológicas de Gall y las teorías de Spencer, Lombroso y su primo Darwin, Galton trazaba correlaciones entre las diferencias estructurales observables entre la gente y sus facultades mentales, concluyendo que la mayor parte de habilidades y tendencias intelectuales y personales son heredables... desde el genio creativo al instinto delictivo. Sus “retratos compuestos” le servían para tipificar a la población según las características que se esperaba hallar en ella. Mediante la superposición de retratos de diversos miembros de dicha muestra poblacional trataba de visualizar rasgos-tipo que definieran al grupo de origen (Galton, 1878).

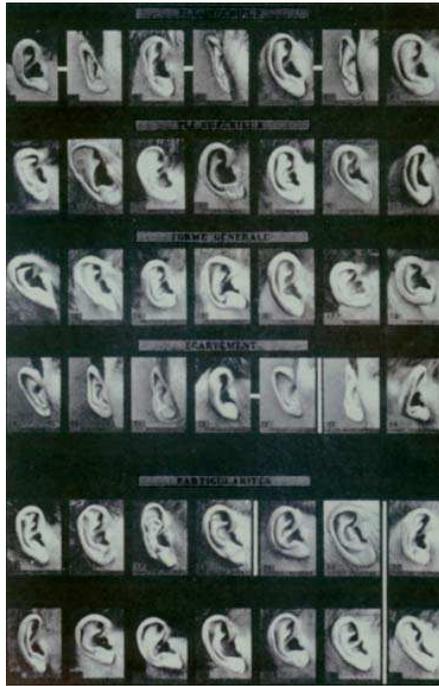
Pero el suyo es un método falaz –¿acaso toda fotografía no es una ficción consensuada? Galton escogía a sus retratados de base por un proceso de selección previo, no al azar; elegía a las personas con los rasgos más marcados; disimulaba sus irregularidades individuales y acababa resultando un retrato que no correspondía a una persona real, sino a la tipificación de un ideal. Era la visualización de una generalidad de sujetos a los que se les presuponía una propensión determinada y potencialmente hereditaria. Galton usó el mismo método para diferenciar las razas que cohabitaban en el país –trabajó por ejemplo con retratos de escolares judías e irlandesas–; para constatar los niveles de degradación del parentesco en familias disfuncionales; para establecer el ideal de belleza de cada región recomponiéndolo a partir de los retratos de las personas más guapas; para la previsión de la herencia de defectos físicos en enlaces matrimoniales; para obtener una imagen “más real” de personajes históricos del pasado superponiendo efigies de moneda, retratos pictóricos o bustos esculpidos de algunas figuras ejemplares como Napoleón, Cleopatra o Julio César (Galton, 1878). Y, por supuesto, también para la crianza de ganado.



Alphonse Bertillon. “Autorretrato. Ficha de identificación basada en su método”, 1891. Préfecture de Police, París (extraído de Naranjo, 2006: 324).

Alphonse Bertillon. “Francis Galton. Photographies anthropométriques prises par Bertillon lors de la visite du psychologue britannique dans son laboratoire”, 1893 (extraído de [http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Galton\\_a\\_t\\_Bertillon%27s\\_\(1893\).jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Galton_a_t_Bertillon%27s_(1893).jpg))





Dugast y Felix Geoffroy. “Oreilles pour Identification anthropométrique (Instructions signalétiques d’A. Bertillon)”, 1893 (extraído de [http://2.bp.blogspot.com/\\_tPUF4qbiKIM/Sh19tSdFBfI/AAAAAAAAADNY/XDjtcXWdG8s/s1600-h/Bertillon+oreilles.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_tPUF4qbiKIM/Sh19tSdFBfI/AAAAAAAAADNY/XDjtcXWdG8s/s1600-h/Bertillon+oreilles.jpg)).

Francis Galton. “Illustrations of Composite Portraiture: The Jewish Type”, 1885. University College London (extraído de <http://www.eugenicsarchive.org/html/eugenics/static/images/2217.html>).

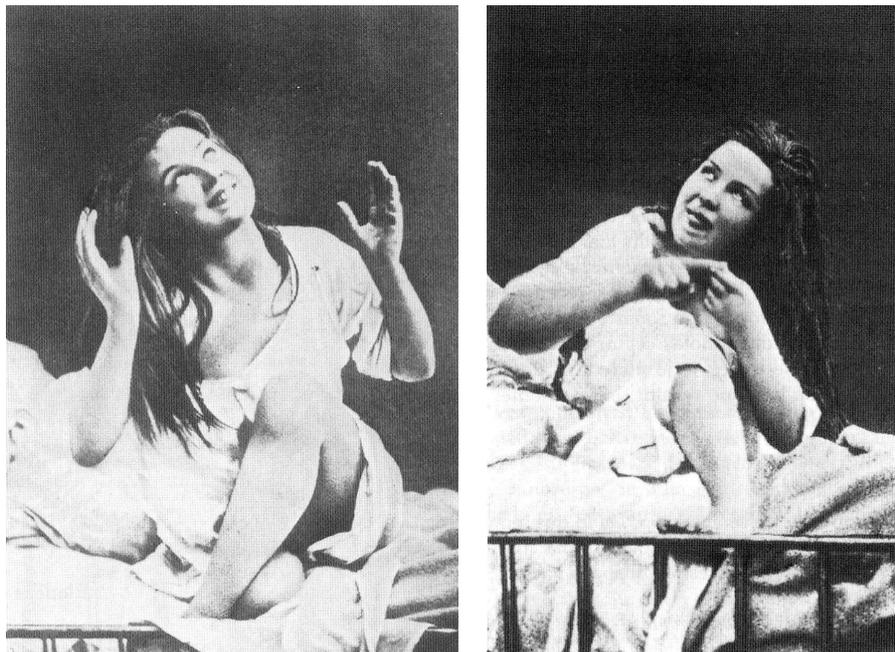


Análogo al de la fotografía judicial, el desarrollo de la psiquiatría y la psicología clínica durante el siglo XIX bebió con solemnidad positivista de la frenología – defendida a ultranza incluso por Comte– y otras disciplinas de catalogación humana: Bourneville retrataba idiotas y, como Galton, buscaba visualizar el concepto general de idiotez coleccionando bocas torcidas, ojos bizcos, líneas irregulares de dientes, velos de paladar hundidos y campanillas desproporcionadas; Duchenne de Bologne fotografiaba las reacciones musculares ante pequeñas descargas eléctricas para diferenciar cada emoción, según el grado de patología del enfermo mental; Darwin aprovechó la técnica fotográfica para dibujar el historial filogenético de la expresividad emocional a lo largo de la evolución (Didi-Huberman, 2007).

El objetivo de Galton, por tanto, no era nada descabellado. El rostro final era una identidad asignada en relación sintética entre lo universal y lo singular. La cara era el espejo del alma desde que Descartes se preocupara por la expresividad de las emociones con exigencias científicas, y la fotografía permitía hacer visible *sobre la superficie corporal* un ideal determinado. Esta “ortografía de las pasiones”, parafraseando las palabras del citado Duchenne, ilustró sendos manuales de uso clínico como “Iconographie photographique de la Salpêtrière” (1876), “On the expression of the emotions in men and animals” (1871), “Mécanisme de la physionomie humaine” (1862) o “La photographie médicale” (1893), con fotografías realizadas por Albert Londe, el mismo Jean-Martin Charcot o Adrien Tournachon, hermano del célebre Nadar –para

quien toda pose denotaba una enfermedad mental– (Cagigas, 2002a, 2002b; Pultz, 2003; Didi-Huberman, 2007).

Charcot dudó considerablemente acerca de la conveniencia de la técnica fotográfica ante un extraño fenómeno acaecido en el Hospital de la Salpêtrière. La mayor parte de las pacientes histéricas allí ingresadas se paralizaban instantáneamente en mitad de sus crisis para que el profesional tomara mejor la fotografía, lo que llevó a plantearse al teórico si acaso su afectación nerviosa no fuese sino un fingimiento... o una neurosis generada por la propia adopción de una identidad que las despersonalizaba como sujeto. Quién sabe si, en un tibio atisbo de conciencia, los pensamientos de la paciente no fueran estos: “No es *a mí* quien queréis ver, es a la histérica en pleno trance. Sacad una buena imagen: os la devuelvo, ésta no soy yo, porque esta identidad es más vuestra que mía.”



P. Régnard. “Actitudes pasionales de la paciente llamada Augustine”, 1878. Iconographie photographique de la Salpêtrière (extraído de Didi-Huberman, 2007: 192-193).

### ***Este muerto está muy vivo o la subjetividad recobrada***

De igual modo que la fotografía encerraba un ideal de lo vivo sobre algo inerte como es la imagen, también la muerte fue para la fotografía un negocio muy lucrativo. La premisa de veracidad, uno de los planteamientos positivistas más radicales, quedaba en entredicho ante las fotografías de difuntos que se solían ejecutar (las fotos, no los retratados) en el siglo XIX. La intención de dichas fotos era mantener el recuerdo “vivo” del finado, y para ello se orquestaba a su alrededor una puesta en escena que pretendía dar la impresión de reunión familiar... con el muerto entremedias vestido de domingo, convenientemente maquillado para dar color a su tez cerúlea y sentado con la cabeza erguida mientras alguien le sostenía disimuladamente por detrás. Aunque, eso sí, con la apariencia de que estuviera graciosamente dormido (López, 2000; Pultz, 2003).

Hippolyte Bayard, a quien se le adelantaran Daguerre y Talbot a la hora de patentar el invento, era consciente de que la fotografía podía ser un arma de doble filo. Su propia tarjeta de visita realizada en 1840 era toda una declaración de principios: en el

anverso, la imagen de un cadáver semidesnudo, con las manos en el regazo y apoyado sobre una silla de jardín; en el reverso, una nota de suicidio, firmada por el propio fotógrafo... que a su vez se había tomado a sí mismo la foto después de que su cuerpo ahogado hubiera sido rescatado del Sena (Batchen, 2004). Bayard cuestionaba de esta manera la veracidad de la imagen fotográfica, quebrantando la fina línea entre lo literal y lo figurativo, o lo que es lo mismo: entre lo que es real y lo representado.

La protesta estética de Bayard discutía la posibilidad de fijarle la identidad de *mero ahogado* y, de paso, subrayaba la subjetividad –algo tétrica– de su autor/actor. Las ciencias sociales, que se hicieron eco de la “verdad fotográfica” para dar consistencia y sustancialidad a sus ideas sobre la identidad humana, perdieron su derecho objetivo cuando la fotografía llegó al alcance de un amplio público. A partir de ese momento, la toma de conciencia de la subjetividad fotográfica vencerá a la imagen dictatorial de la identidad determinada. En manos del usuario doméstico, el conocimiento sobre el mundo y la interpretación de la realidad formarán parte del yo de cada cual.

Como un prometeo moderno, liberado del yugo de los gestores del saber orientado y de la ciencia objetivista, el *amateur* de la fotografía le arrebataría a los dioses demiurgos de su identidad el fuego con el que pretendían ilustrar lo que le aseguraron era la única realidad entre penumbras.



Hippolyte Bayard. “El ahogado (Autorretrato)”, 1840. Société Française de Photographie, París (extraído de Batchen, 2004: 161).

## Bibliografía

- BATCHEN, G. (2004) *Arder en deseos; La concepción de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BERTILLON, A. (2006 [1890]) “La fotografía judicial”, in NARANJO, J. (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 102-111.
- BROCA, M. P. (2006 [1879]) “Instrucciones generales para las investigaciones antropológicas”, in NARANJO, J. (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 80-81.
- BRYDER, T. (2008) “Conceptual elements for a theory of visual political propaganda”, *Psicología Política*, 37, pp. 101-117.
- BURGIN, V. (2003 [1982]) “Mirar fotografías”, in PICAZO, G. y RIBALTA, J. (eds.) *Indiferencia y singularidad; La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 23-35.
- CAGIGAS, A. (2002a) “El arte como herramienta de conocimiento”, in CHARCOT, J. M. y RICHER, P. (eds) *Los deformes y los enfermos en el arte*, Jaén: Del Lunar, pp. 5-12.
- CAGIGAS, A. (2002b) “Entre la medicina y el arte”, in CHARCOT, J.M. y RICHER, P. (eds) *Los endemoniados en el arte*, Jaén: Del Lunar, pp. 5-19.
- DARWIN, C. (1966 [1850]) *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*, Madrid: EDAF.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007) *La invención de la histeria; Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid: Cátedra.
- DURAND, R. (1998) *El tiempo de la imagen; Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FONTCUBERTA, J. (2000) *El beso de Judas; Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili.
- GALTON, F. (2006 [1878]) “Retratos compuestos”, in NARANJO, J. (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 64-79.
- GERGEN, K. J. (2006) *El yo saturado; Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona: Paidós.
- GONZÁLEZ REY, F. (2002) *Sujeto y subjetividad: una aproximación histórico-cultural*, México: Thomson.
- GOULD, S. J. (1984) *La falsa medida del hombre*, Barcelona: Antoni Bosch.
- HEIDT, E. U. (2004) “Cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano”, in PÉREZ, D. (ed.) *La certeza vulnerable; Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 46-84.
- LEAHEY, T. H. (1999) *Historia de la Psicología; Principales corrientes en el pensamiento psicológico*, Madrid: Prentice Hall.
- LONDE, A. (2006 [1896]) “La fotografía moderna”, in NARANJO, J. (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 155-162.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2000) *Historia de la fotografía en España*, Barcelona: Lunewerg.

- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005) *La huella de la mirada; Fotografía y sociedad en Castilla – La Mancha (1839-1936)*, Barcelona: Lunwerg.
- NARANJO, J. (2002) *El museu domèstic; Un recorregut per les fotografies d'Antoni Amatller*, Barcelona: Fundació La Caixa.
- NARANJO, J. (2008) “Observador, observado”, in MULET, M. J. y SEGUÍ, M. (eds.), *FotoCiència*, Illes Balears: Govern de les Illes Balears, Conselleria d'Economia, Hisenda i Innovació pp. 130-150.
- NARANJO, J. (ed.) (2006), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona: Gustavo Gili.
- POWER, K. (2004) “¿De quién es este cuerpo?”, in PÉREZ, D. (ed.) *La certeza vulnerable; Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 178-197.
- PULTZ, J. (2003) *La fotografía y el cuerpo*, Madrid: Akal.
- ROBERTS, R. (2001) *Huellas de luz; El Arte y los Experimentos de William Henry Fox Talbot*, Madrid: Aldeasa/MNCARS.
- SÁIZ, M. (2009) “La aportación de la biología: la teoría de la evolución y las ideas evolucionistas de Darwin y Spencer”, in SÁIZ, M. (ed.) *Historia de la Psicología*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, pp. 51-54.
- SANMARTÍN, R. (1993) *Identidad y creación; Horizontes culturales e interpretación antropológica*, Barcelona: Humanidades.
- SERRES, E. R. A. (2006 [1845]) “Antropología comparada; Observaciones sobre la aplicación de la fotografía al estudio de las razas humanas”, in NARANJO, J. (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 26-30.
- SERRES, E. R. A. (2006 [1852]) “Fotografía antropológica”, in NARANJO, J. (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 31-32.
- TAUSK, P. (1978) *Historia de la Fotografía en el siglo XX; De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona: Gustavo Gili.
- TRUTAT, E. (2006 [1884]) “La fotografía aplicada a la historia natural”, in NARANJO, J. (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 85-91.