

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



EN EL ESTUDIO DEL FOTÓGRAFO: PUESTA EN ESCENA E IDENTIDAD

ÁUREA ORTIZ VILLETA

Universidad de Valencia

Invoquemos, cómo no, a Roland Barthes (1989: 43-44):

Verse a sí mismo (de otro modo que en un espejo): a escala de la Historia este acto es reciente, por haber sido el retrato, pintado, dibujado o miniaturizado, hasta la difusión de la fotografía, un bien restringido, destinado por otra parte a hacer alarde de un nivel financiero y social [...]. Es curioso que no se haya pensado en el *trastorno* (de civilización) que este acto nuevo anuncia. Yo quisiera una Historia de las Miradas. Pues la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad.

Lo que aquí se va a intentar es caracterizar algunos de los síntomas de ese *trastorno*, analizando algunas de esas fotos que contienen la imagen borrosa y a veces inescrutable de nuestros antepasados y a las que no damos especial importancia.



Foto 1. Fotografía de boda, sin datos. Segunda década del siglo xx. Col. particular

Estamos en Valencia en 1920, asistiendo a la sencilla boda de una pareja de clase media. Tras la ceremonia, los novios acuden al estudio de un fotógrafo para hacerse la preceptiva foto que quedará como documento de su nueva condición de casados. Cuando llegan al estudio son colocados ante un telón que representa un jardín, o un salón, o el interior de un templo. Uno sentado y el otro de pie o bien los dos de pie, el fotógrafo les impone una pose, lo más noble y distinguida posible, acorde con ese momento tan crucial de sus vidas. El resultado es algo parecido a la foto 1. En el marco incomparable de un palacete con jardín, la pareja, envarada y rígida, mira ante sí con expresión incierta. Ni un atisbo de sentimiento, de felicidad o del supuesto amor que les ha llevado al matrimonio alegra la composición. Una imagen sin duda sorprendente para lo que esperamos de una fotografía de boda.⁸² Al fin y al cabo es un acontecimiento festivo y fundamental en las vidas de los retratados y no entendemos por qué no comparten con el espectador su supuesta felicidad. Por muy *kitsch* y convencionales que sean los reportajes de boda actuales (tanto fotográficos como videográficos), si algo deben dejar claro es el profundo amor y la inmensa alegría de los contrayentes, aunque no sean ciertos. Son, por una parte, documentos que informan a la sociedad de la formación de un nuevo núcleo familiar, pero sobre todo son la demostración, casi ostentación, ante esa misma sociedad de la gran satisfacción de los retratados por su decisión y el futuro que se avecina. Por otra parte, en la foto que analizamos, más allá de ese carácter informativo del que hablábamos («he aquí un nuevo matrimonio y por tanto un nuevo núcleo familiar»), no hay nada de lo demás. En vez de naturalidad, envaramiento; en vez de alegría y felicidad, inexpresividad; en vez de sentimiento amoroso, sólo solemnidad.

Es muy probable que cada uno de los cónyuges sólo se haya hecho en su vida una o dos fotos antes de ésta de la boda, o puede que, incluso, ninguna. Y éste es un dato fundamental. Acostumbrados como esta-

82. Para el análisis de las fotos de boda antiguas, consultar (Bonet y Ortiz, 2000).

mos a tener fotografías nuestras de los momentos tanto importantes como irrelevantes de nuestra vida, o incluso, para las nuevas generaciones, imágenes de antes del nacimiento en forma de ecografía, no nos damos cuenta del valor que para nuestros antepasados tenían las fotografías y del carácter de acontecimiento que envolvía a la visita al fotógrafo. Las familias no disponían de cámaras fotográficas y para hacerse una foto había que acudir al estudio de un profesional (lo que al principio era muy caro y, cuando se abarató, no siempre era posible por cuestiones geográficas) o aprovechar la llegada de alguno de los fotógrafos ambulantes que recorrían los pueblos y ciudades, sobre todo con motivo de fiestas y ferias. Así pues, estas imágenes que ahora nos hacen sonreír en su rigidez, eran documentos únicos y especiales, con una gran carga simbólica. Para nosotros, en el siglo XXI y en Occidente, el estar acompañados de nuestra propia imagen y ser tan conscientes de ella nos parece algo intrínseco al hecho de estar en el mundo, pero no es así. Los espejos de cuerpo entero llegan a los hogares no pertenecientes a la clase dominante, es decir, a la mayoría de la población, a finales del siglo XIX (Perrot, 1993: 427). Antes de eso estaban reservados a aristócratas y alta burguesía. Eso quiere decir que, hasta ese momento, el simple gesto de mirarnos al espejo que cualquiera de nosotros hace antes de salir de casa para comprobar que todo está en su sitio y que nuestra imagen es más o menos agradable o adecuada, era impensable para el grueso de la población. El control sobre la propia imagen, la que se ofrece a los otros, era muy débil, más cuanto más abajo se estaba en la escala social. En realidad, esa posibilidad de controlar nuestra imagen y enfrentarnos a ella, a nuestra propia representación, es muy reciente, algo a lo que han accedido únicamente tres o cuatro generaciones y, probablemente, sólo en Occidente (aunque esta cuestión geográfica no va a ser tratada aquí). Y, si a pesar de la profusión de imágenes de nosotros mismos que nos rodea, aún nos sobresaltamos cuando nos miramos en una foto, ¿qué sentirían nuestros antepasados al enfrentarse a su propia imagen?

Antes de la invención de la técnica fotográfica, solo las clases altas y dirigentes podían dejar plasmada su imagen en algún tipo de sopor-

te pictórico. Tras la llegada de la fotografía, en las primeras décadas de su existencia siguió siendo así, puesto que al principio estaba sólo al alcance de ricos. Poco a poco se va popularizando y abaratando los costes y más clases sociales acceden a la posibilidad de guardar para sí y ofrecer a los demás una imagen de sí mismos. De todas formas, a finales del siglo XIX, un individuo que no perteneciera a la aristocracia o a la alta burguesía, es decir, casi todos, se hacía muy pocas fotos a lo largo de su vida, 9 o 10 a lo sumo: una foto de niño solo o con sus padres y hermanos, otra de la boda, otra tras el nacimiento de un hijo, otra de toda la familia al cumplir x años de matrimonio y en función de su actividad laboral, en el caso masculino, alguna de grupo con sus compañeros de trabajo. Además hay que tener en cuenta que esta cifra de 9 o 10 fotos sirve para los habitantes de la ciudad, que tenían muchas más posibilidades de hacerse fotos que la población rural, y que la mayoría de la población europea y aún más la de nuestro país, era eminentemente rural.

El siglo XIX es en Europa un largo y complejo proceso de consolidación de la sociedad burguesa y de una nueva clase social, la burguesía. Esta nueva sociedad se construye sobre un creciente sentimiento de identidad individual y afianzamiento del yo, que se observa en todos los órdenes. Y la fotografía cumple un papel fundamental en este proceso. Su auge está directamente relacionado con el desarrollo de la sociedad burguesa, urbana e industrial. El inmenso e inmediato éxito del formato de tarjeta de visita que populariza el fotógrafo francés Disdéri a partir de 1854 y que se mantiene hasta la década de los 10 del siglo XX, es un dato revelador en este sentido, al igual que las fotos en forma de tarjeta postal que circulaban en grandes cantidades.

Aunque en las primeras décadas de existencia de la fotografía hacerse una foto era muy caro, resultaba mucho más barato que la pintura, por lo que se convirtió en la herramienta perfecta para que la burguesía emergente viera en ella el modo de dejar a la posteridad su imagen precisa y orgullosa; un arte nuevo para una nueva clase social. Y la burguesía solicitaba un modelo de retrato que en nada desmereciera de la representación de la clase aristocrática, es decir, que reflejara los valores

burgueses con dignidad, solemnidad y poder. Naturalmente también ésta es una demanda de la aristocracia, dispuesta a hacerse una foto sólo si el resultado iguala la majestuosidad del retrato pictórico, como podemos apreciar en la foto 2.



Foto 2. Julián Martínez de Hebert, Madrid. Retrato de Luis Fernández de Henestrosa y Santiesteban. Sin fecha. Probablemente realizada entre 1860 y 1880. Col. particular

El modelo, perteneciente a una familia noble, posa con gran desenvoltura y aplomo frente a la cámara, con la seguridad en sí mismo que proporciona la pertenencia a una clase social dominante, habituada a ser objeto de la mirada de los otros y a ofrecer a los demás una apariencia estrictamente controlada y preestablecida. Un telón pintado simula un paisaje con un río y el caballero se apoya en una balaustrada elegante con el inevitable y lujoso cortinaje de brocado o terciopelo que ha estado presente durante siglos en los retratos pictóricos. Los modelos de retrato se copian de la pintura, tanto en el formato como en el contenido. El retratado va siempre acompañado de fondos elegantes, cortinajes, muebles señoriales y objetos que hablan de distinción y lujo discreto. En el imparable proceso de popularización de la fotografía,

que las técnicas cada vez más eficaces y rápidas y el abaratamiento de los costes propiciaron durante la segunda mitad del siglo XIX, este modo de representación se mantuvo convertido en un cliché, fuera quien fuera el retratado. La foto 3 muestra otra fotografía de boda.



Foto 3. Fotografía de boda, sin datos. Segunda década del siglo XX. Col. particular

La seguridad y el aplomo han desaparecido totalmente en la pareja que mira a la cámara. La perfecta integración con el decorado que mostraba nuestro caballero de la foto anterior, acostumbrado sin duda, a moverse entre cortinajes y palacetes, se ha convertido aquí en un chirriante desajuste entre los retratados y el entorno. El desproporcionado trono (que encontramos en otras fotos de la época), donde está sentado un joven que, evidentemente incómodo, no se ha sentado jamás en nada ni remotamente parecido; la rigidez de la novia, más bien sujetándose al respaldo; el telón de fondo imitando una balconada noble y un tapiz que desde luego no formará parte del mobiliario de su casa, conforman una composición teatralizante y paradójica, que refleja una solemnidad adulterada. La fotografía está al alcance de todos pero no el control sobre la propia imagen. Para los recién llegados a la situación de poseer una representación de sí mismos, como estos incómodos novios, el resultado de la fotografía es siempre problemático, por mucho que se intente reproducir en el decorado el interior burgués y

todos los signos de la nueva clase social. Ambas fotografías son, indudablemente, artificiosas y teatrales, con sus telones y sus muebles de *atrezzo*, pero en la segunda es mucho más evidente la ausencia de naturalidad y la pose forzada.

En las primeras décadas de existencia de la fotografía, esta envarada puesta en escena era resultado de la necesidad de un largo tiempo de exposición ante el objetivo de la cámara. Los que iban a ser fotografiados debían permanecer mucho rato sin mover un músculo manteniendo la pose, lo que obligaba a la utilización del llamado reposacabezas o sujetacabezas, un soporte de pie que, situado tras el retratado, le ayudaba a no mover la cabeza sujetando la nuca, con lo cual la pose, además de rígida, se veía forzada por la necesidad de ocultar dicho artificio. Un manual de fotografía alemán de 1874 recoge un impagable texto acerca de la necesidad del sujetacabezas (Maas, 1982: 107):

Nadie puede permanecer quieto totalmente, cada pulsación genera unas ligeras vibraciones, y precisamente en el momento preciso en que el modelo debe ser del todo consciente de su comportamiento para conseguir una buena fotografía, el espíritu se muestra fuerte pero no así la carne, especialmente aquella parte de su cuerpo que más interesa en la foto, la cabeza, y que es lo que menos se mantiene firme. El único remedio consiste en utilizar el inevitable sujetacabezas, tan rechazado por el público como insistentemente empleado por el fotógrafo.

Pero cuando el tiempo de exposición se acortó y todos estos condicionamientos técnicos desaparecieron, sorprendentemente la rigidez y el envaramiento continuaron, convertidos ya en parte sustancial de una puesta en escena plenamente codificada, como hemos visto en las imágenes. Tal vez esa extraña necesidad de negar la vida que el texto que hemos transcrito revela (no han de percibirse las pulsaciones, ni las vibraciones que el simple hecho de respirar provoca) nos da una pista de ese convencionalismo en la representación.

Teniendo en cuenta el carácter excepcional y único que tenía cualquier fotografía, y que, además, su realización solía estar ligada a algún acontecimiento importante en la vida del retratado, se imponía la nece-

sidad de que la imagen plasmada fuera relevante y significativa, nunca banal. No se trataba de dejar constancia de un momento feliz, por ejemplo en las fotos de boda, comunión y otras celebraciones (ya hemos visto la falta total de alegría y sentimiento amoroso de esas imágenes, común a casi todas las fotos de boda que podamos ver de esos años), sino de dotar de dignidad y solemnidad al retratado, construyendo una representación eficaz bien de un momento decisivo en la biografía del individuo, bien del simple hecho de estar en el mundo y de ser yo. Pero esta necesidad también surge de su función, que es eminentemente social y representativa. Uno de los principales motivos por el que las fotos se hacían era para regalarlas a amigos y parientes, tanto si era la foto del niño recién nacido, como la del hijo que ingresa en el ejército, o la de la boda. Es decir, están hechas para los demás. Tanto es así, que incluso en el ámbito doméstico y privado, seguían manteniendo esta función puesto que el álbum familiar conformado por estas fotos altamente significativas, se colocaba en el salón de la casa, en lugar preeminente, para que pudiera ser hojeado por las visitas (Maas, 1982: 144).

Al margen de la mayor o menor fotogenia o desenvoltura del retratado lo cierto es que estas fotos antiguas de estudio revelan una artificialidad que nos resulta hoy incomprensible. Esperamos de la foto un grado de realidad que otras representaciones visuales no tienen; al fin y al cabo, por muy representación que sea, las personas que vemos en la foto estuvieron ahí una vez, en carne y hueso, ante el objetivo de la cámara; eran ellos de verdad, aunque ahora estén muertos y para nosotros los espectadores reducidos a una pequeña superficie plana, en blanco y negro. Pero la impresión que recibimos es, en general, que la representación está por encima de esa huella de la realidad. Los telones, los muebles y el atrezzo, la composición alambicada y la falta de expresión, construyen una representación que se nos antoja muy falsa y muchas veces incongruente.

La escenografía constituye un elemento esencial de la foto de estudio. En principio, los fondos, en forma de telones pintados normalmente de forma monocroma, sirven de superficie de contraste con respecto a la figura, pero son, sobre todo, un elemento estilístico. Se trata de dar

empaque y solemnidad al retrato, colocando a la figura en un entorno que se pretende bello y significativo. Palacios, ruinas, escalinatas, iglesias (éstas sólo en las fotos de boda y comunión) o jardines pintados acogen al modelo y le ennoblecen. A ello hay que añadir el mobiliario adecuado, aunque bien es cierto no siempre se consigue la deseada homogeneidad visual. Los tratados de la época dan cuenta de cómo los estudios de los fotógrafos debían contar con un buen número de muebles y objetos de diversos estilos creados para esa función a fin de formar escenografías y elaborar un ambiente. En un texto alemán de 1869 acerca de lo que ha de contener un estudio fotográfico leemos (Maas, 1982: 95):

El resto de los objetos está asimismo construido de madera, papel maché, etc., como las columnas, pedestales, vasijas, balaustradas, etc. Resultan decorativas las consolas, chimeneas, pequeños pianos, Étagères, mesas, escritorios de talla [...] Las esculturas que los adornan están hechas de papel maché o de otra cosa maleable, y están sobrepuestas. El conjunto se pinta luego de gris mate para evitar el brillo estridente del barnizado o el dorado [...]. Todos y cada uno de los elementos decorativos deben estar montados sobre ruedas empotradas en los pies para que no sobresalgan [...] Las mesas y columnas debieran ser ajustables a las distintas alturas de los modelos mediante un sistema de tornillo.

El texto es muy prolijo en su descripción del atrezzo del estudio. A la hora de elegir la decoración han de tenerse en cuenta las circunstancias de la foto así como el carácter del retratado. En otro texto alemán de 1875 se afirma (Maas, 1982: 98):

La juventud se ajustará mejor al rococó; la madurez, por el contrario, al renacentista, aunque por supuesto con excepciones fundadas en el carácter y vestimenta del o la fotografiada. Sólo es necesario vigilar un aspecto: si se recurre a esta decoración es importante preocuparse de que sea completa [...]. Gusto y conocimiento artísticos son primordiales en la utilización de tales piezas decorativas llenas de estilo.

Aparece en este texto la apelación a lo artístico que es uno de los factores que explica el recurso a la escenografía. La fotografía luchó desde el principio por ser considerada una disciplina artística y no una mera técnica y para ello asimiló modelos pictóricos, creando composiciones complejas como las de la pintura. De ahí la necesidad de la escenografía, que permite crear una composición artística, o que por lo menos el cliente va a percibir como tal. En el texto también se aprecia que estamos todavía en una fase en la que la fotografía no ha llegado a todas las capas sociales y es principalmente una técnica al servicio de las clases altas. El resto del texto habla sobre todo de la recreación de estilos renacentistas y barrocos como modelos del buen gusto, con los que se consiguen espacios serios, magníficos, dignos y sólidos, valores que remiten inmediatamente a los burgueses ricos que son los que principalmente se hacen fotografías en esos años.

De entre todos los entornos que se recrean, la casa burguesa es el principal. El espacio doméstico es el espacio burgués por antonomasia y es lo que vamos a encontrar en muchísimas fotos, a veces solo insinuado a través de un mueble y a veces casi con un reconstruido salón completo. Al principio la casa burguesa que recrean los decorados es rica y más bien lujosa, aunque dentro siempre del ideal de discreción de la burguesía, pero conforme van accediendo desde abajo más capas sociales a la fotografía, el lujo se diluye a favor de una simulación de un hogar simplemente adecuado. La foto 4 es un buen ejemplo.



Foto 4. Fotografía de boda, sin datos. Principios de la década de 1920. Col. particular

Está claro que los retratados no pertenecen a la nobleza, ni a la alta burguesía y el entorno que les rodea simula un interior que atiende a esta condición. En el telón está pintado el rincón de una casa, con ventanales y hasta macetas, aparecen sillones y mesitas y una columna más bien insólita que sólo se explica en función de la no muy afortunada composición buscada. Los contrayentes (es también una foto de boda) quedan fijados para la posteridad en un decorado que se va a parecer bastante (salvo la columna, quizás), a su casa, discreta, cómoda y de buen gusto.

Uno de los ejemplos más llamativos de escenografía que podemos encontrar es la foto 5.



Foto 5. Tarjeta postal, sin datos. Primera década del siglo XX. Col. particular

El extraordinario telón de fondo representa con todo lujo de detalles el interior de una casa bastante lujosa. He dicho extraordinario porque no es habitual semejante detallismo en el dibujo, casi *naïf*, precisamente porque se revela de una falsedad singular. El joven hace como

que escribe una carta en un pequeño escritorio y su integración con el fondo es, realmente, muy problemática. Esta foto es un caso extremo, pero incluso en las más discretas, se apela constantemente a lo teatral, aunque sea mínimamente. La foto 6 es interesante en este sentido.



Foto 6. Tarjeta postal. Castellón. Julio de 1911 (Fecha en el reverso). Col. particular

Se trata de una tarjeta postal que los retratados enviaron a sus padres con fecha de 28 de julio de 1911. En el texto que redactaron por el reverso se puede leer cómo fueron a Castellón a ver una corrida de toros y una exhibición aérea y aprovecharon para hacerse la foto que envían. Aunque es una foto de un día de vacaciones sin mayor importancia, el ambiente elegido para la foto es un remedo de interior burgués, con un telón que sugiere el inicio de una escalera, con la lámpara pintada y una cortina; los retratados se apoyan en una especie de mesita de recibidor con una planta, como la que probablemente tendrían en su propia casa. Es

como una reivindicación visual de la pertenencia a una clase y a un modo de vida, que no se abandona nunca. Por otra parte el texto también tiene mucho interés porque dice textualmente: «Como el objeto de estas líneas es solo por mandarles esta fotografía, nos despedimos...», lo que nos recuerda aquello que comentábamos unas líneas más arriba sobre la función que las fotografías cumplían en estos años, hechas, principalmente, para ser vistas por los demás.

Volvamos al interior burgués. El catálogo de fotos que nos ha legado el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX es una exaltación de la burguesía y sus valores: orden, decoro, bienestar, familia, moderación, contención, sentido común. La intimidad y la noción de lo privado son también manifestaciones del sentimiento de individualidad, de la progresiva conciencia del yo que marca la época y que las fotos recogen tan acertadamente. La falta de sentimientos, esa necesidad de un entorno perfectamente controlado, el estatismo, nos hablan de una sociedad que se pretende inmutable, sin contingencias, replegada en sí misma, por mucho que sean épocas de convulsiones sociales e individuales. De las fotos, o mejor, de la imagen de sí mismos, individualmente o en grupo, que dan los retratados, se extirpa lo instantáneo, el azar. Esta es una sociedad de orden y orden es lo que reflejan las fotografías.⁸³

Hasta la muerte es ordenada y contenida. Un hecho que nos impresiona siempre es la existencia de fotos de familiares muertos, habituales en los álbumes familiares; sin embargo, adquieren sentido a la luz de ese ideal de orden y decoro, del que se erradican las pasiones y el azar. Los cadáveres dispuestos como dormidos, controlados y reducidos en el marco de la foto, manifiestan una inquebrantable fe en el control de cualquier contingencia; al fin y al cabo, la vida parece huir de las imágenes de los vivos, así pues, ¿por qué no hacer fotos de los muertos? Por otra parte, teniendo en cuenta las escasas fotos que una persona se hacía a lo largo de su vida, la del cadáver sirve para hacer perdurar una imagen de la que quedan muy pocas huellas. Esto es sobre todo cier-

83. VV. AA. (2002).

to en el caso de los niños (existen muchas fotografías de niños muertos). Probablemente esa foto del niño fallecido, al que se fotografía como si estuviera dormido, intentando una actitud natural, era la única imagen que del hijo iban a conservar los padres, de ahí su existencia e importancia. También es cierto que la relación con la muerte que tenían nuestros antepasados no es la que tenemos hoy y lo que ahora encontramos morboso y siniestro, no lo era en absoluto.⁸⁴

La familia es la piedra angular de la construcción de la sociedad y las fotos lo revelan, como la fotografía 7. Se trata de la foto del relojero Juan Bautista Carbonell y familia (ca. 1890), perfecta representación de la familia burguesa y sus valores.



Foto 7. Autor: Julio Derrey (Valencia). La familia del relojero Juan Bautista Carbonell y familia. Ca. 1890. Col. particular

84. Un fotógrafo que realiza reportajes de bodas, bautizos y comuniones me comentaba que en una ocasión le obligaron, en el reportaje de una boda, a insertar en las fotos (gracias a la tecnología digital), la imagen del padre de la novia fallecido unos meses antes de las nupcias, ¿quién es más siniestro?

Estamos ante una familia muy satisfecha y orgullosa de sí misma que evidentemente no es aristocrática ni falta que le hace. La familia se exhibe como un grupo compacto, sin fisuras, que se abre con la madre entronizada en primer término y organizando en torno a sí el espacio y se cierra con el padre de pie, lo que visualmente le sitúa por encima de los demás y como vértice de la composición, perfecto *pater familias*, con sus dos brazos en torno a sus hijos, arropando y protegiendo a la familia. Están situados ante un telón que representa somera y discretamente un jardín, pero sin que suponga una molestia visual a fin de no desviar la atención de los retratados, serios y severos. Ciertamente no necesita *atrezzo* ni mobiliario. Con el orgullo de pertenencia a una clase y a un modo de vida que se entiende como el único correcto, basta. Esta fotografía y todas las que hemos visto o podamos ver de la época están hechas con la voluntad de permanecer y no pretenden dejar la huella de un momento o de un estado de ánimo, sino de un modo de estar en el mundo, una tarjeta de presentación (no en vano los formatos más comunes eran la tarjeta de visita y la tarjeta postal) que dice «aquí estoy yo, y ésta es mi identidad: clara, rotunda, estable y sin fisuras». Y sin embargo, esas escenografías exageradas, la difícil integración entre fondo y figura, la falta de armonía que el conjunto de fotografías sugiere, el recurso a lo teatral, nos hace surgir serias dudas sobre ese supuesto control del caos. Analicemos la foto 8.



Foto 8. Autor: Alejandro Quiles (Catarroja). Tarjeta postal. Década de 1920. Col. particular

Un hombre bien vestido, que mira al horizonte con aplomo, en un entorno clásico. Sin duda, refleja solidez y seguridad en sí mismo. Pero ¿qué hace al lado de esa absurda columna? ¿Qué jardín es ese que se adivina al fondo? ¿Dónde está ese insólito espacio, declaradamente falso? ¿Qué hace una mesita de recibidor ahí? La incongruencia revela las fisuras que Freud, la literatura y el arte, entre otros, nos cuentan. Las fotos de boda que hemos visto, de novios inexpresivos, cuando no abiertamente desconcertados, con cara de circunstancias, o las imágenes de los niños congelados en gestos estereotipados, nada infantiles, como en la fotografía 9, nos llevan de nuevo a invocar a Barthes. Ahí está ese *punctum*, esa fisura que deja entrever la fragilidad de una identidad cuya apariencia vemos construirse trabajosa y machaconamente en las fotos antiguas.



Foto 9. Autor: Julio Derrey (Valencia). Tarjeta postal. Agosto de 1918 (fecha en el reverso). Col. particular

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1989): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, (1ª edición en francés: 1980).
- BONET, Victoria y ORTIZ, Áurea (2000): *Fotografías de boda. Testimonio público de una historia íntima*, Valencia, Diputación de Valencia.
- MAAS, Allen (1982): *Foto-álbum. Sus años dorados 1858-1920*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PERROT, Michelle (ed.) (1993): *Historia de la vida privada IV. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Barcelona, Círculo de Lectores, (1ª edición en francés, 1987).
- VV. AA. (2002): *Encantados de conocerse. Fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX*, Valencia, Museu Valencia de la Il·lustració i la Modernitat.

NOTA:

Las fotos 1 y 7 se han sacado del catálogo: VV. AA., (2002): *Encantados de conocerse. Fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX*, Valencia, Museu Valencia de la Il·lustració i la Modernitat.