

Tensiones sociales en la representación fotográfica del periodo 1870-1930

Social Tensions in the Photographic Representation of the 1870-1930 Period

José Romero Tenorio

Palabras clave

- Antropología visual
- Determinación del significado social
- Fotografía
- Investigación sobre la familia
- Migración campo-ciudad
- Tensiones sociales

Key words

- Visual Anthropology
- Social Determination of Meaning
- Photography
- Family Research
- Rural to Urban Migration
- Social Tensions

Resumen

En Italia, antes del éxodo rural de los años cincuenta, hubo un éxodo simbólico en sentido contrario. El capital simbólico de la cultura moderna penetró en el mundo rural. La sociedad tiene sus válvulas que dosifican la presión, anunciando y preparando los cambios sociales. Este artículo analiza una de esas válvulas, la fotografía de familia de finales del siglo XIX y principios del XX. A través de singulares retratos, veremos ese papel de *dispatcher* entre la realidad psíquica, la realidad social y la realidad material que jugaba la fotografía en los intersticios de la sociedad: empalme de emociones, aparejador entre el mundo rural y el mundo urbano, ritual de pasaje que canaliza las pulsiones, medida de lo que se considera lícito o no en la sociedad.

Abstract

Before the rural exodus of the 1950s in Italy, a symbolic and reverse exodus took place. The symbolic capital of modern culture penetrated into the farming world. Society has particular mechanisms in place to relieve pressures, thereby also announcing and preparing for social changes. This paper analyses one of these mechanisms, namely family photography between the late 19th century and the early 20th century. Through some singular portraits, we see the 'dispatcher' role that photography played in the interstices of society between psychological, social, and material realities: a junction of emotions, a mediator between the rural and urban worlds, a rite of passage that channels drives, and a yardstick of what society considers to be correct or not.

Cómo citar

Romero Tenorio, José (2014). «Tensiones sociales en la representación fotográfica del periodo 1870-1930». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 148: 135-156. (<http://dx.doi.org/10.54777/cis/reis.148.135>)

La versión en inglés de este artículo puede consultarse en <http://reis.cis.es> y <http://reis.metapress.com>

José Romero Tenorio: Investigador en el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS-Paris), Institut Acte-Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne y Profesor Asociado Universidad Católica de Pereira (Colombia) | joserotenorio@yahoo.es | www.manueltenorio.com

MÉTODO Y MUESTRA

Este artículo presenta las conclusiones de un estudio socio-etnográfico sobre la fotografía de familia del periodo 1870-1930, realizado en la región toscana de Lunigiana (Italia), en el marco de una tesis dirigida por Piermarco Aroldi. Yannick Geffroy y Patrick Accolla fueron los autores intelectuales de este trabajo; a ellos les debemos nuestra pasión por la fotografía de familia. Nuestro trabajo sobre el terreno se desarrolló durante ocho meses, entre los años 2004 y 2005: dos meses del verano del 2004, cinco meses consecutivos, desde enero hasta mayo del 2005 y, finalmente, cortos periodos, normalmente semanales. Instalamos nuestro centro de operaciones en la pedanía de Merizzo.

La aproximación al terreno exigió una metodología etnográfica que consistió básicamente en integrarse en la vida del pueblo. Aprendimos el dialecto, compartimos cafés y comidas, participábamos de sus fiestas, conversamos. Poco a poco se iban creando vínculos afectivos que nos permitieron abrir las cajas de hojalata donde custodiaban las fotografías antiguas. Recolectamos cuatrocientas diecisiete fotografías de familia.

El vuelco de la vivencia etnográfica a las páginas de este artículo se topó con una decisión difícil, a la cual se enfrenta todo etnógrafo: moldear esta vivencia con un discurso científico empírico o hacer uso de una escritura modulada que peca de la insensatez y de la discontinuidad del propio hecho etnográfico que se quiere abordar.

No hay mayor insensatez que unos héroes que escapan amarrados al vientre de unas ovejas. Como Polifemo, palpamos el lomo rugoso de las fotografías. Es decir, nos limitamos a analizar fotografías sin la intención de ofrecer un discurso coherente que pueda ser consumido sin el amparo de una lectura recalitrante. Que al final lo sea o no, depende del hecho etnográfico y no de la narrativa científica. Autores como Stéphane Beaud y Florence Weber (2010) hablan direc-

tamente de producción del dato etnográfico. Nosotros no producimos sino que nos limitamos a ser torpes testimonios. En una especie de *trencadís*, recogemos fragmentos y los superponemos, como si de un frontispicio de Juan de Madariaga se tratara. Ya que un etnógrafo debe, desde nuestro punto de vista, acumular elementos antes que hilarlos en un discurso.

No podemos permanecer ciegos a la tendencia actual del relato etnográfico a la narración. Obras etnográficas contemporáneas, como la de Corine Sombrun (2012), relatan la vida de personajes, en este caso un chamán mongol, que se enfrenta a todo tipo de vicisitudes, como si de una novela de aventuras se tratara. Un exceso de narración solapa lo irrepetible de la vivencia etnográfica. Paradójicamente, de esta inercia al relato adolecen ciertos registros que pretenden recolectar o exponer el dato sin contaminarlo, desde los informativos (Casetti y Di Chio, 1998: 232) al documental. Así, en las pantallas de televisión desfilan animales «antropomorfizados» (Sorice, 2002: 158) con voluntad, emociones, intenciones.

No pretendemos alcanzar la pureza etnográfica, ni pensamos que la escritura desvirgue el hecho; simplemente dejamos a la experiencia estar, con sus incongruencias y desafíos, sus giros improvisados y su dialéctica de lo imprevisible. En definitiva, queremos restablecer una cierta dignidad al dato etnográfico, que hoy se ha convertido en un mero apuntalamiento cualitativo (Banks, 2010) para otras disciplinas, desde el periodismo hasta la sociología. Podemos, entonces, coincidir en el hecho de que la etnografía no consiste en sumergirse en un barrio de gitanos durante un par de tardes a la búsqueda del hecho diferenciador o atractivo para cierto público. Por ello, preferimos la a veces abigarrada disciplina etnográfica de los años setenta, pese a sus excesivos análisis psicoanalistas (Mead, 1976) y sus largas exposiciones al objetivo sin que a veces ocurra nada, a la *fast-etnografía*.

Plena vigencia tiene el método de análisis propuesto desde la antropología visual por Claudine de France, que aún hoy se divulga en la *Université de Nanterre* entre los alumnos del máster y doctorado en *Cinéma anthropologique et documentaire*. Según la cineasta francesa, el flujo continuo en el cual desfila el dato etnográfico tiene tres contrapuntos: «corporal, material y ritual» (France, 1979: 148).

El aspecto corporal se manifiesta en un continuo de posturas y gestos codificados socialmente. La fotografía era una representación claramente burguesa con unos códigos que respondían a las necesidades de apariencia de esa clase social. Estos códigos fueron impuestos a los campesinos por el fotógrafo, provocando gestos forzados y poses rígidas en los personajes. Esta tensión en la representación revela aspectos sociológicos interesantes, como la incursión problemática del mundo urbano en el mundo rural. El entorno material hace que la fotografía «se ofrezca inicialmente como un espacio saturado» (France, 1979:153). Esta saturación del espacio fotográfico por elementos escénicos hace que una manifestación, que se presenta como realista, acabe tomando un cariz irreal, como veremos más adelante. La dimensión ritual de la fotografía es fundamental. Consiste «en un espectáculo de gestos, objetos y manipulaciones que los hombres ofrecen a dios o que se ofrecen entre ellos» (ibíd.: 156). Este espectáculo de gestos es oficiado por el fotógrafo, auténtico maestro de ceremonias que prepara la liturgia. Organiza la escena con todos los bártulos necesarios respetando el misal de prácticas corporales que se ajustan a las diferentes formas lícitas de presentación de sus personajes.

El método etnográfico difiere de la psicología social, en el hecho de que no procede por sondajes sobre muestras (mal) llamadas representativas. Nosotros tomamos en consideración grupos reales. Ponemos en práctica lo que Pierre Bourdieu llama sociología

funcional (Bourdieu, 1979). Si bien reconocemos la utilidad de la psicología social a la hora de recabar materiales, esencialmente mediante entrevistas, posteriormente insertamos ese material en las estructuras sociales de las cuales esos materiales han salido.

En el marco de esta contraposición entre métodos formalistas y cualitativos, Banks reflexiona sobre el alcance de los métodos visuales en la investigación sociológica. Para Banks lo que estos métodos aportan «es una mezcla aparentemente paradójica de lo singular y lo múltiple» (Banks, 2010). Evidentemente, argumenta poco después este autor, ciertas categorías macrosociológicas abstractas no tienen una traducción inmediata en la imagen, lo cual no significa que la investigación visual deba excluir estas categorías. Ante la imposibilidad de fijar realidades abstractas en la representación, el investigador debe reconsiderar «las categorías analíticas que se den por sentadas», adoptando «formas múltiples de análisis» (ibíd.).

Entendiendo en sentido wittgensteiniano la sociología funcional, no nos limitamos a mapear el entramado de interacciones sociales que lleva a asumir a los miembros de un grupo una conducta determinada acorde con los códigos de ese grupo. Nos enfrentamos en primer lugar a «la vivencia inmediata, que se manifiesta a través de las opiniones que ocultan el sentido objetivo al mismo tiempo que lo revelan» (Bourdieu *et al.*, 1965: 20). Centrándonos en lo inmediato de la experiencia, primer eslabón para Bourdieu de los tres momentos indisociables de una investigación, promovemos «la exploración, el hallazgo accidental y la colaboración social en la investigación social» (Banks, 2010). En segundo lugar, «analizamos las significaciones objetivas y las condiciones sociales de posibilidad de esas significaciones» para, finalmente, «reconstruir las relaciones entre los agentes y la significación objetiva de sus conductas» (Bourdieu *et al.*, 1965:20).

Este método de análisis es particularmente efectivo para acercarse a la «práctica fotográfica» (Bourdieu et al., 1965:11), ya que se presenta como una reconstrucción de los itinerarios por medio de los cuales los individuos o grupos han sido forzados a adoptar una serie de conductas socialmente codificadas. En este sentido es interesante analizar cómo la fotografía de finales del XIX y principios del XX, siendo la representación de una determinada clase social, la burguesía, penetra en las diferentes capas sociales, produciendo rozamientos que este trabajo pretende abordar.

Para reedificar esos itinerarios, nos valemos de varios instrumentos de los cuales nos surten diferentes disciplinas sociales. La teoría social de Bourdieu sirve de faro para los dos primeros apartados, donde abordamos los usos sociales de la fotografía. Presentaremos la fotografía como una representación socialmente codificada, siendo el fotógrafo el garante del respeto de esos códigos.

No tenemos reparos en valernos de ciertos conceptos psicoanalíticos cuando los argumentos que nos ofrece la imagen se agotan, aun siendo conscientes del rechazo que esta disciplina despierta en muchos sectores. Por ese complejo a la hora de tirar del psicoanálisis, un trabajo tan extraordinario como el de Virginia de la Cruz (2013) sobre la fotografía *post mortem* se queda, desde nuestro punto de vista, a medio camino. Deja de lado el universo de pulsiones y deseos atribuyendo el motivo de este extraño tipo de fotografías a un apoyo nemotécnico para recordar al difunto (Cruz, 2013: 41). Por otra parte, argumenta esta autora, este retrato tenía un importante valor notarial como «prueba y justificación de los gastos acontecidos para el funeral» (ibíd.) a la hora de pedir cuentas a la familia que había emigrado. De la Cruz desgaja argumentos brillantes, como el de que «la horizontalidad, impuesta por la figura del difunto, se veía enfrentada a la verticalidad de los vivos... [lo cual] responde,

como sucede con cada etapa del rito funerario, a un enfrentamiento claro de tipo visual entre vida y muerte (de pie/tumbado)» (ibíd.: 111); pero una vuelta de tuerca psicoanalista hubiese sido necesaria, a nuestro parecer, a la hora de tratar el vínculo entre la muerte y la imagen con mayor rigor.

Este vínculo es precisamente el objeto de estudio del tercer apartado. Hemos recopilado fotografías de familia que plasman la partida del padre de familia a la Primera Guerra Mundial. Desde nuestro punto de vista, este tipo de retrato responde a un ritual de pasaje donde se ironiza incluso con la muerte, como veremos. Digerir un evento tan trágico como la marcha de un ser querido a una cruel guerra desata mecanismos psicológicos inesperados que capta la sensibilidad del objetivo. La psicología de René Kaës apuntalará nuestras consideraciones.

A veces, ante algún retrato, nos hemos sentido incapaces de profundizar más allá de un simple análisis estético; por ello nos hemos orientado hacia el estudio semiótico de la recepción. Es el caso del cuarto apartado, donde zigzagueamos en el intento de buscar una explicación a una extraña fotografía donde aparecen personajes travestidos. Desde la semiótica de Lotman y Jakobson, reflexionaremos sobre los mecanismos sociales de reinscripción de esta transgresión en la norma de esa sociedad rural de principios del siglo XX.

En el último apartado contaremos la historia de Matilde, una mujer que se valió de un retrato para fabricar una argucia que le permitió reconstruir simbólicamente su vínculo afectivo con su marido, que puso el océano de por medio buscando un futuro mejor para su familia.

EL FOTÓGRAFO COMO DIRECTOR DE ESCENA DE LA BURGUESÍA

La fotografía se impuso rápidamente como medio para transmitir los valores de la nascente clase burguesa por sus características

técnicas y estéticas, desmarcándose claramente de otras formas de representación, como la pintura de corte. El fotógrafo no era un mecenas, sino un técnico industrial. La fotografía no dependía, como la pintura, de la habilidad de un artista, sino de la capacidad de un técnico para afinar sus instrumentos ópticos y preparar las placas. El objetivo se erguía como testigo incorruptible del presente, mientras que la tela pretendía que una cierta imagen atemporal del poder del monarca trascendiera la historia. El «noema» que capturaba la fotografía, su *ça a été* (Barthes, 1980: 176), no era más que un simple engranaje de una gran maquinaria que seguía funcionando.



FIGURA 1. 1882. *Como un rey, Alberico Caimi, posa junto a su familia.*

Sin embargo, la fotografía, pese a sus intenciones realistas, terminó no distando en demasía de la pintura de corte. Como analizan Chicharro y Rueda, la fotografía de este

periodo estableció «una representación individual capaz de ser interpretada en términos de capital simbólico, igual que lo hiciera la imagen pictórica naturalista antes de la revolución liberal» (Chicharro y Rueda, 2005: 110). Así, la figura 1 no es el simple testimonio del paso adelante del objetivo y de la historia de esta familia; es más bien una representación del poder de ese industrial. Como ya notó Combessie, la fotografía es objetiva porque es conforme, «no a las cosas, sino al uso social de las cosas (...) subordina la imagen, su producción y su utilización a los usos sociales» (1967: 641-642).

El retrato está completamente teatralizado: los personajes posan de una cierta manera, actúan delante del objetivo. Vemos a la esposa de Alberico, a la derecha según se mira, mostrando una estampita. El propio Alberico cruza las piernas. La posición del brazo derecho de la señorita sentada a la iz-



FIGURA 2. 1914.

quierda del cabeza de familia es muy llamativa. Toda esta parafernalia en la puesta en escena nos conduce a pensar que la fotografía se rige por férreos códigos de representación que sitúan convenientemente, delante de la cámara, a los personajes.



FIGURA 3. Alrededor de 1921.

Los escenarios recargados dieron un aire de irrealidad a una representación que se vendía como realista. Se puede observar el extraño efecto que produce la acumulación de elementos: vallas, mesas, columnas o balaustas organizaban la escena. Pero no solo. Además de elementos de decoración, hacían las veces de soporte para el fotografiado, que tenía que permanecer quieto para que la luz pudiera impregnar su huella en la placa.

El fotógrafo se encarga de los preparativos de la liturgia. Como buen amanuense de la burguesía, recopilaba en un libretto las exigencias de apariencia de sus clientes. Coloca a cada personaje en su lugar, se cerciora de que el vestuario y la pose sean los convenientes. Procura que finalmente se refleje en el cliché la imagen que quiere transmitir la burguesía. El forcejeo del fotógrafo con la «hexis corporal» del cliente nos permite discernir ciertos mecanismos de imposición de la cultura dominante sobre «el porte y las maneras corporales» (Bourdieu, 1980: 117) de las clases dominadas. Aun cuando, como apunta Berger, este estrato social ejerce una cierta resistencia y negociación sutil en el terreno del gesto y de la performance corporal y expresiva (Berger, 1987: 41), que tiene que ver, según nuestra opinión, con el efecto configurador del «habitus», conjunto de ramificaciones complejas de «disposiciones estructuradas por las condiciones sociales que influyen las acciones y percepciones de los individuos» (Bourdieu, 1972: 67), antes aun que con una cierta resistencia política.

EL FORCEJEO CON EL MUNDO RURAL

A finales del siglo XIX, el fotógrafo se vio obligado a buscar una nueva clientela en el mundo rural, debido a una serie de circunstancias, entre las cuales merecen una mayor consideración los cambios de hábitos de la clientela burguesa y la proliferación de estudios fotográficos. Era habitual que la familia se desplazara al estudio el fin de semana para fotografiarse. En los años setenta del siglo XIX, una amplia gama de posibilidades de ocio comienza a formar parte de la vida de las clases urbanas. Los fines de semana se reunían en los casinos para jugar a las cartas y para hablar de negocios. Las actividades al aire libre eran habituales. Proliferaban las cafeterías y pastelerías por toda la ciudad, con gran afluencia de clientes. El

volumen de negocio para el fotógrafo bajó, por tanto, considerablemente. Por lo que decidió llevarse su cámara, las placas, el vestuario y sobre todo el libreto a los pueblos y a las aldeas. Cuando el fotógrafo viaja al entorno rural se enfrenta a un desafío inesperado: imponer los códigos de representación burguesa a los campesinos.

No somos los únicos que defendemos esta penetración de los códigos burgueses en el entorno rural por medio del caballo de Troya de la fotografía. El análisis de John Berger de una fotografía de Sander que muestra a tres campesinos trajeados ponía ya el foco sobre la representación de la «hegemonía de clase» y la apropiación de los modelos y valores de la burguesía por parte de la clase más humilde (Berger, 1987: 35-43).



FIGURA 4. 1919.

Como ya hemos apuntado, los campesinos no oponían ninguna resistencia, más allá de la «historia incorporada» (Bourdieu, 1980: 117) que sus prácticas sociales habían escrito sobre sus cuerpos, sus poses, sus maneras corporales. De ahí que en muchas fotos aparezcan en tensión y, sobre todo, despojados de su entorno rural. No hay duda que parecer burgués es más difícil que serlo.

La hexis corporal relajada de la figura 4, que representa a una familia de la burguesía industrial de Carrara, contrasta con la rigidez de la figura 5, con poses forzadas debido a la jerarquización de la escena impuesta por el fotógrafo a esta familia de campesinos de la Lunigiana. La ortopedia simbólica que el fotógrafo aplica sobre los cuerpos de los campesinos y sobre la escena para encorsetarlos en el modelo burgués de representación es, sin embargo, paulatina. Por ello los personajes, objetos de las primeras fotografías realizadas en el mundo rural, posan relajados, mostrando su ganado, sus tierras y sus aperos.

Hay una intención evidente de excluir todo signo del trabajo y del ruralismo del retrato, que dependía, en estas primeras fotografías, más de la habilidad del agricultor para identificarse con la ciudad que de la acción coercitiva del fotógrafo sobre la escena.

Estas fotografías no representan agricultores trabajando, sino personas posando. Las imágenes del trabajo son parte de la me-



FIGURA 5. 1912.

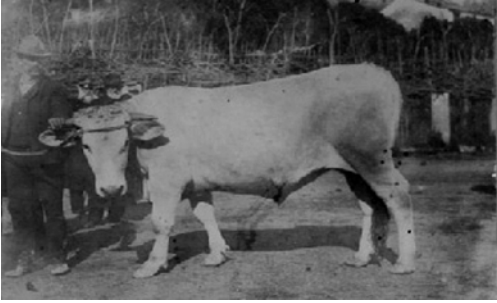


FIGURA 6. 1871.



FIGURA 7. Alrededor de 1907.

moria escondida de estas comunidades rurales, junto con las imágenes de enfermedad, dolor o muerte (Ortiz García, 2005: 198). Vemos la curiosa figura 7 y el ambiente tan relajado en el que está envuelta. Es una fotografía donde la virilidad que quieren transmitir ciertas fotografías más o menos actuales del trabajo, como la de los marineros faenando en el Cantábrico, está ausente. No se ve el esfuerzo, la musculatura que mueve la tierra. Los elementos escénicos, tales como los trajes de domingo y las composiciones florales, sugieren más bien lo contrario.

La pose empieza a ser más tensa en fotografías posteriores, donde aparece una estructuración de la escena más férrea.

No podemos tener la certeza absoluta de que el elemento que cubre el fondo fuese usado por el fotógrafo para expulsar el ruralismo de la escena; sin embargo, el interés del fotógrafo por imponer el modelo de aparecer burgués a unos personajes que querían parecerlo es evidente por mochos motivos: vestuarios, pose, elementos escénicos. De ahí que nos inclinemos a pensar que ese telón colocado con muy poco gusto estético,



FIGURAS 8, 9, 10: 1914, 1911, y alrededor de 1913.

y cuyo uso se circunscribe a un periodo definido (1910-1915), delata esa relación problemática con una naturaleza incompatible con los cánones de la burguesía, como apuntaba también Geffroy (1990). No pensamos que sirviera para acomodar la escena al dispositivo técnico. En las primeras fotografías tomadas en el campo con un aparataje sin duda más rudimentario, el fotógrafo no usaba ningún telón de fondo para mejorar técnicamente la fotografía.

¡NO DISPARAR AL PIANISTA!

La saturación de elementos escénicos, la artificialidad de las poses, el acartonamiento de los personajes y, en definitiva, el exceso de teatralidad de la fotografía permiten que nos acerquemos, paradójicamente, a una cierta realidad de las relaciones sociales.

La fotografía refleja las relaciones existentes en el seno de este núcleo familiar (figura 11). La persona que aparece sentada es la abuela paterna y tiene al niño en su regazo. La hermana se pega a la señora. Esta disposición de la escena no es azarosa, sino que responde a unos códigos de representación, ya expuestos en otro trabajo (Accolla y Geffroy, 1981). Con algunas excepciones,



FIGURA 11. Alrededor de 1914.

como en todo código, la persona que se sienta es aquella que sostiene el peso de la actividad económica, entendiendo economía en su sentido etimológico, *oikonomia*: gestión de la casa. Se infiere que la señora es la madre del hombre por las relaciones de proximidad que disponen sus respectivas posiciones: el hombre se apoya en la silla, mientras que su mujer está relativamente alejada del bloque monolítico «suegra-marido-hijos».

La escena se organiza con una deliciosa simetría. Sus extremos lo ocupan dos materiales escénicos con motivos florales: una cortina con estampado floral y una mesa *art nouveau*. Escarbando en la historia de esta fotografía, hemos averiguado que esta familia emigró a Chambéry, ciudad francesa donde este movimiento artístico tuvo un cierto auge a principios del XX. Esto nos da pie para subrayar la penetración de este estilo decorativo y arquitectónico en la fotografía de estudio de la época. El *art nouveau* es un movimiento que nace en las emergentes ciudades europeas (Nancy, Barcelona y Milán) gracias a la burguesía industrial, en contraposición al inmovilismo de las viejas capitales europeas (París, Madrid y Roma). Al encorsetamiento en un orden radicado en el linaje y en el estatus de la aristocracia, el *art nouveau* responde con toda una batería de símbolos cuyo denominador común es el dinamismo: la impertinencia por crecer, el entusiasmo por el progreso y la incertidumbre de lo desconocido se enroscan en las espirales con las cuales las líneas vegetales construyen un espacio orgánico y vital.

Más allá de la pose rígida de los personajes, lo cual delata la intervención del fotógrafo sobre la representación, lo que nos punza en esta fotografía, el «*punctum*» (Barthes, 1980: 49), es la pose de la abuela y de las hijas, que corresponde a una representación en perspectiva tres cuartos, mientras la pareja mantiene una posición rigurosamente frontal con respecto al objetivo. Interpretamos este código de posición de los personajes en la escena, apoyándonos en el corpus

de fotografías de referencia de este trabajo, de la siguiente manera.

Debido a las limitaciones técnicas, la fotografía exigía en aquel entonces todo un ritual para su puesta en escena. Pensemos en la ligereza actual del clic, que ni siquiera requiere del ritual de ir a recoger las copias al estudio fotográfico. Ir al estudio no era por tanto un acto banal, sino que estaba imbuido de toda una parafernalia ritual: reunir a toda la familia, vestirse con las mejores galas, desplazarse al estudio, seleccionar el material escénico e incluso el vestuario en el propio estudio, colocarse en el escenario, etc. La familia se acercaba al estudio normalmente el fin de semana. Era un auténtico evento social y festivo.

Retomando la fotografía, observamos cómo el marido y la mujer actúan delante del objetivo. La cónyugue se apoya en la mesa *art nouveau* presidida por un jarrón cuya discreción es más que discutible. Él porta un material escénico, el cigarro, que tiene ciertas connotaciones simbólicas: se pone en escena un estatus social, una cierta madurez y, por qué no, la virilidad. No es una conjetura basada en principios psicoanalistas el hecho de que el cigarro sea un símbolo fálico. Si analizamos la publicidad de tabaco, sobre todo la de los años ochenta, no pasaría demasiado desapercibida la simbología fálica de los cigarrillos (Joly, 2000). En este sentido es muy interesante percatarse, en las fotografías de jóvenes que parten al servicio militar, de la presencia del cigarrillo como material escénico. Sabemos en este sentido que en las primeras décadas del siglo XX el servicio militar era un ritual de pasaje a la clase adulta, siendo la iniciación sexual parte de ese ritual.

Por el contrario, la abuela no se deja emparar por la festividad del acto. No elude su responsabilidad para con los niños ni siquiera en los días de fiesta. Esto es evidente en tres elementos claramente perceptibles en la fotografía. El primero y el más significativo: la

mirada de la abuela no se deja capturar por el objetivo; se la niega con rotundidad. En segundo lugar observamos el alineamiento de la niña con la pose de la abuela, ambas en posición tres cuartos. Eso sí, la pequeña mira a la cámara, exactamente como sus padres. Para ella también es un acto festivo, pero la imagen quiere comunicarnos que está bajo el amparo de su abuela. Finalmente, observamos la timidez con la cual la abuela expone al recién nacido a la cámara. Lo habrían podido despertar para la ocasión, pero seguramente para la abuela era más importante respetar las horas de sueño.

Cabría preguntarnos, en este punto, si es posible tender puentes entre los códigos sociales que maniatan la representación y la singular voluntad de cada personaje; tensión que subyace en muchos de los retratos que se nos presentan. Profundizando en nuestro análisis, podemos hablar de un «aparato psíquico grupal» (Kaës, 2010). Aun cuando el psicoanálisis está denostado por muchos sectores académicos, no podemos evitar rastrear y apropiarnos de algunos conceptos como el acuñado por René Kaës.

Una familia es un grupo estructurado no solo por «disposiciones interpersonales y sociales» (Kaës, 2010:14), sino también por un «aparato psíquico de conexión» denominado por el autor francés «conjunto intersubjetivo» (ibíd: 9). Dentro de este conjunto entran «las pulsiones y un objeto movilizador de la representación», fundamental para la «construcción de relaciones entre la realidad psíquica, la realidad social y la realidad material» (ibíd: 14).

A luz de estas consideraciones, ¿cómo explicar, únicamente desde la sociología y la etnografía, la salvaje melancolía, la extrañeza, el ambiente decadente de la siguiente fotografía?

Este retrato del año 1916 (figura 12) ilustra, como muchas otras fotografías, la vigilia de la partida de un hombre a la Primera Guerra Mundial. Observamos la pose rígida, de-



FIGURA 12. 1916.

cida, del militar, que transmite a su familia una sensación de seguridad y valentía, ante un futuro imprevisible. La mujer está sentada como mandan los cánones: es ella la que sostiene el peso de la familia, aún más después del enrolamiento en las tropas de su marido. En posición tres cuartos, evita mirar al objetivo, lo cual pone de manifiesto su compromiso y responsabilidad en el cuidado de su hogar, hasta tal punto que no se da tregua ni siquiera en un momento festivo, como lo es hacerse una fotografía en familia.

No sería descabellado si atribuimos a esta fotografía la función de ritual de pasaje. No se explica de otra manera la proliferación de este tipo de imágenes durante esa sangrienta contienda. La sociedad tiene su sistema de canalización de emociones, sus respiraderos, sus cloacas. Por otra parte, que la imagen esté vinculada en muchos ri-

tuales festivos a la muerte está ampliamente demostrado (Thomas, 1988; Ariès, 1977), especialmente la imagen fotográfica (Cruz, 2013). En la antigua Roma tenía lugar un ritual de pasaje que consistía en que la familia del difunto contrataba a un actor que se hacía pasar por el recién fallecido. La familia facilitaba al actor todo tipo de detalles: las palabras que usaba habitualmente, sus expresiones faciales, sus gestos, hechos significativos de su vida. El actor invitaba finalmente a todos a un gran banquete donde interpretaba el rol del muerto y todos participaban de esa locura colectiva donde los instintos y las pulsiones se liberaban.

Este ritual, como la fotografía que nos ocupa, era una festividad de pasaje que conjuraba la muerte, como la señora Giovannacci, que no solo evita mirar al objetivo, sino también a su marido, al que le da la espalda en una postura que parecería irrespetuosa: el marido es como si estuviese ya muerto. El lector de este artículo podría argumentar que la posición de la señora que da la espalda al marido es circunstancial. Podría ser, pero no debemos permanecer ajenos al hecho de que la atmósfera de la fotografía es cuanto menos extraña o, si se quiere, curiosa. Y sobre todo a que la extrema codificación a la que estaba sometida la fotografía hacía de ella un objeto ritual con una potente carga pulsional y emocional. Desde nuestro punto de vista no es cuestión de credulidad o escepticismo, sino de hechos. ¿Cómo podríamos explicar el hecho de que en las primeras fotografías no aparecieran niños vivos, según hemos podido comprobar en nuestro corpus de fotografías? Circunstancia o miedo a la imagen, juzguen por su cuenta.

Podríamos también atribuir los elementos escénicos con los que se presenta a la niña y su extraña pose a una simple circunstancia del momento de la toma de la fotografía. Pero como investigadores que somos, estamos obligados a utilizar las herramientas que nos ofrecen las diferentes disciplinas para llevar a término nuestro proyecto de investi-

gación. No es lo mismo describir que analizar. Es evidente que no todo es circunstancial, sino que hay una dinámica del «conjunto intersubjetivo» que la fotografía nos revela en su quietud. Nos perturba el personaje de la niña, ya que proyecta todos sus fantasmas, todos sus miedos, pero también todos sus deseos y expectativas. Para Kaës, «la proyección es la operación mediante la cual el sujeto expulsa fuera de sí y localiza en las personas o en las cosas, ciertas cualidades, sentimientos, deseos o miedos que desconoce o rechaza como perteneciente a sí mismo. Lo que el sujeto expulsa hacia el exterior lo reencuentra posteriormente en el mundo» (2010: 27).

Este proceso psicosocial es evidente en esta fotografía. La niña toma la mano de su madre en un gesto de mutuo apoyo. Ellas ya están solas, el padre de familia ha muerto, al menos simbólicamente, como se representa en muchos rituales que dan lugar a un cambio de estatus. Piénsese en el ritual de despedida de solteros y cómo se disfrazan las cuadrillas para ironizar sobre un hecho tan serio como el enlace matrimonial. A veces se disfraza a la chica que va a contraer matrimonio de novia con varios harapos blancos que se terminan tiñendo de calimochó. Este disfraz es como esas marcas que se colocan en el cuerpo de las víctimas de un sacrificio. Es ella, la de blanco, a la que nosotras arrojamos (observad cómo posicionan a esa persona en el grupo, siempre rodeada, protegida), la que va a morir (claro está, en su condición de soltera).

Volviendo a la fotografía en cuestión, podemos fácilmente discernir que la niña lleva en su mano derecha un bolso de señorita. En este sentido cabe señalar que los atrezos cumplían la función de construir un mundo creíble y verosímil (Goffman, 1976: 92), proyectando en el papel los deseos de los personajes y, sobre todo, de los padres que hacían figurar a sus hijos con una raqueta, como se puede observar en la figura 13 (Geffroy, 1990).



FIGURA 13. 1912.

Los padres de este pequeño querían que su hijo tuviera una posición acomodada que le permitiera tener tiempo libre para jugar al tenis. El ocio era en aquel entonces un valor burgués. El bolso es un atrezzo que alimenta, por tanto, el imaginario de los padres de la chica. Ellos querrían, o hubiesen querido, que fuese una señorita urbana, cosmopolita. Pero no es el único atrezzo. En la cabeza lleva un gorro de soldado, como el del padre, y su pelo está adornado con una pequeña flor. Juego de niño, circunstancia, azar, capricho. Todo lo que se quiera, pero esta antítesis, o tendencias enantiomórficas (Lotman, 1996: 36), confiere una potente «fuerza mitopoética» (Jakobson, 1979: 252) a la imagen. Habiendo aportado elementos que apuntan a que este tipo de fotografía responde a un ritual de pasaje, teniendo la certeza antropológica de que la imagen en ciertos rituales está vinculada a la muerte (Debray, 1992), apoyándonos en René Kaës, que aun siendo psicoanalista, es respetado por sus trabajos de índole sociológica, barruntamos que la niña conjura y al mismo tiempo metaboliza la

muerte a través de una terrible ironía: una niña que inscribe su futuro en su propio cuerpo, es decir, convertirse en una señorita (flor y bolso) y en una huérfana (gorro de militar).

La fotografía le permite, por tanto, salir de su cuerpo para verse a sí misma desde el exterior, para ver esas pulsiones y miedos que no reconocemos en nosotros mismos, pero sí en nosotros mismos viéndonos desde otro lugar, desde la pantalla panorámica del ritual.

FOTOGRAFÍA, CUERPO, IDENTIDAD

La fotografía corta toda comunicación con nuestro cuerpo, interponiendo signos como uniformes, bastones, sombreros. El cuerpo, así como las distintas edades de la vida, nunca es representado en su ingenua inmediatez, sino tomando como recurso un universo simbólico totalmente autorreferente. Podríamos pensar que esta liberación del cuerpo del plano de la existencia para reengancharlo al universo semiótico nos permite experimentar con mayor pluralidad la experiencia corporal. El cuerpo, en cuanto signo, se constituiría como una realidad inestable. Los signos, reenviando a otros signos, harían saltar el implante hegemónico del poder re-vertiendo los conceptos de norma y normalidad del plano sexual e identitario.

Antes de que las visiones deconstructivistas llegaran, se hizo una fotografía cuanto menos curiosa:

Nunca sabremos el motivo que llevó a un fotógrafo de principios del siglo XX a vestir a dos chicas de hombre. En aquella época no se celebraba el carnaval y el travestismo no era evidentemente una práctica cotidiana de ese pequeño pueblo. Puesto a rechazar hipótesis, no creo que estas chicas quisieran poner en duda las categorías sexuales hegemónicas, abanderando el concepto de género. La fotografía pudo haber sido tomada con ocasión de la fiesta ritual del *Calendimaggio*, también llamada *Cantar Maggio* o *Canto del*



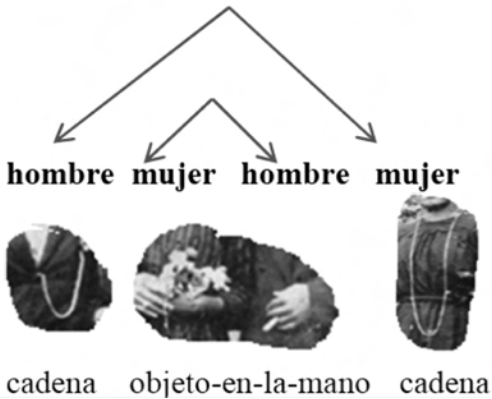
FIGURA 14. Alrededor del año 1920.

Maggio, que tiene lugar aún en la región italiana de Lunigiana. Con esta fiesta se celebra el inicio del buen tiempo. En ella, un grupo de personas entonan estrofas populares pasando casa por casa, augurando buenos tiempos venideros. A cambio, se les ofrecen dones en forma de alimentos (huevos, carne, dulces) y bebidas (normalmente vino). En esta fiesta las flores están muy presentes, sobre todo violetas y rosas, como en la fotografía.

Contamos con fotos transgresoras de aquellos años, pero esta rompe moldes. El *Calendimaggio* es una fiesta solemne, sería, como es la formalidad de la representación. En efecto, más allá del travestismo y gracias a este, nos llama la atención el equilibrio de la representación. La transgresión pone en evidencia la norma. El fotógrafo, como exi-

gente director de escena que era, buscaba siempre el equilibrio en la composición de su obra. Vertebrata la escena a través de una evidente simetría hombre/mujer que consigue con la disposición de las figuras y con el atrezzo. El esquema de la puesta en escena es: dualidad hombre/mujer en los extremos, dualidad hombre/mujer en el centro, en el siguiente orden:

Estructura de la figura 14



El atrezzo organiza la escena, distribuyéndola según la siguiente lógica: los dos personajes centrales portan en la mano objetos que reenvían a la condición sexual representada y de esta manera la potencian: un ramo de flores y un cigarro. Los personajes que se sitúan en los extremos ostentan sendas cadenas: la que lleva el vestido de mujer, un collar, la mujer travestida de hombre, un reloj. Todos los objetos caracterizan la condición sexual de cada personaje creando relaciones internas: los personajes situados en los flancos son puestos en relación por el elemento «cadena», los centrales, por el elemento «objeto-en-la-mano».

Obsérvese también el detalle de los zapatos de hombre de la chica de la izquierda según la posición del *voyeur*, para darnos cuenta de la escrupulosidad del fotógrafo a la hora de su puesta en escena. Es posible

que las otras figuras lleven zapatos atendiendo a la sexualidad actuada, pero la hierba camufla los pies de los demás figurantes. La representación se vertebrata, por tanto, con una coherencia interna apabullante.

Fascinante nos parece la pose viril de los personajes masculinizados: existe una clara puesta en escena, un trabajo de actor secundado por el director. Las dos con las piernas cruzadas, la del cigarro lo porta a lo Gary Cooper, mirando hacia un lado como si de reojo pidiera cuentas a alguien. Salvo la chica situada en el lado derecho, que esboza una tímida sonrisa, los otros personajes posan serios. Por lo que no tenían la intención de bromear.

EL ENSAMBLAJE DE LO DIVERSO EN EL CONJUNTO FOTOGRÁFICO

La fotografía delata, plasma, atraviesa el frágil límite del instante. El clic no era tan inmediato y gratuito como ahora, y el menor caudal de fotografías hacía que cada una disfrutara de un lugar importante en la cadena de la memoria de cada ser y de la sociedad. En el pueblo donde se tomó la fotografía había curas, viejas del visillo, y, sin embargo, tuvo lugar esta momificación verdaderamente extraña. La fotografía se realizó por alguna razón a nosotros ignota. Solo podemos inferir que la puesta en escena la situó en una equidistancia entre los individuos y la sociedad, entre lo que se quería representar y lo finalmente representado. Equidistancia que coincide finalmente con lo que el fotógrafo tenía intención de plasmar y lo que escapa a su libreto.

Esta liminalidad oscilatoria que sitúa lo extraño como próximo y lo *borderline* como parte del hecho cultural se desarrolla, según el criterio de Roman Jakobson, por la función mitopoética de la representación. Es verdaderamente difícil definir el concepto de función mitopoética, más aún desde el formalismo, al no poder individualizar esta función en

un elemento preciso acotado por la representación. De ahí que Jakobson la circunscribiera a una especie de «magia sugestiva», que centellea aquí y allá por la caprichosa «vibración de la unión profunda entre los sonidos y el sentido» (Jakobson, 1978: 42). Se produce entonces «un juego de transformaciones mitopoéticas que contribuyen a dinamizar el potencial semántico autónomo de los trazos peculiares y del entorno de la representación» (Jakobson y Waugh, 1979: 252).

Este juego de transformaciones vuelve manifiestos e intuitivos, por un lado, el intercambio denso de relaciones que establecen entre ellos los textos de una cultura en una dinámica de traducción continua; por otro lado, la red de vínculos que promueven la textualidad y, al mismo tiempo, su exclusión contextual del ámbito de la significación. Este espacio dinámico de intercambio denso potencia la propia textualidad y por lo tanto la pluralidad del mismo. Ahora bien, esta expansión de la textualidad no rompe la integridad y la unidad de la propia representación, ya que en la base de todos los procesos comunicativos existe un principio invariante que asegura la cohesión del espacio semiótico (Lotman, 1996: 35). Este principio invariante es, según Lotman, la simetría enantiomorfa, que se basa en una combinación de simetría/asimetría «con un relevo periódico de apogeos y extinciones en el transcurso de todos los procesos vitales en todas sus formas» (1996:36).

Esta fotografía está estructurada, en efecto, por un principio de simetría especular. Las transgresiones por el travestismo adquieren una coherencia formal por los motivos ya señalados (pose, atrezo, colocación en la escena). Cuando se ponen en relación los elementos disonantes, se produce una serie de simetrías/disimetrías que tensionan la representación, generando nuevos horizontes de sentido. Esta relación enantiomorfa crea «esa diferencia correlacionable que se distingue tanto de la identidad que hace

inútil el diálogo como de la diferencia no correlacionable que lo hace imposible» (Lotman, 1996:36-37).

El fotógrafo se encargó, por lo tanto, de que la transgresión fuera situada en una red semiótica que estableciese relaciones internas que permitieron que la fotografía dialogara con la sociedad que la acogió. La tensión de la representación por su estructura en simetría especular crea «necesarias relaciones de diversidad estructural y semejanza estructural» (Lotman, 1996:37). De esta manera la fotografía se convierte en un texto abierto con el que es posible entrar en diálogo.

Muchos de los textos y representaciones actuales se cuidan de que no haya resquicio para penetrarlos. Hablamos, por ejemplo, de los textos publicitarios, que, en general, no tienen contrapunto, ni ironía, creando interfaces impermeables a la acción del consumidor de mensajes. La digresión está escrupulosamente estudiada, no aparece previamente a su corrección formal, sino que es parte de la forma, al mismo nivel que cualquier elemento del discurso (efectos luminosos, música, puesta en escena). El sistema es completamente idéntico, unitario, simétrico.

Un sistema autorreferencial que se puede analizar semióticamente como texto es el centro comercial. Es un ecosistema cerrado donde no interfiere ningún elemento exterior. Controlan el ambiente, la luz, la música, el olor, incluso establecen veredas por donde las personas circulan unidireccionalmente; todo para eliminar cualquier rozamiento que dificulte el consumo. Paradigma de este tipo de eco-semio-sistema es el centro comercial *Ikea*. Es como un estudio cinematográfico, un decorado de fondo donde los protagonistas pasan una serie de pruebas que les llevarán a las cajas. La chapa azul impide que cualquier *Deus ex machina* acuda para salvarnos en última instancia. En efecto, el formato fiscaliza todo elemento para que nuestra libertad se reduzca a seguir, como Dorothy, una vereda de baldosas que nos

marca el camino a seguir. El héroe novato se tragará todo el recorrido; los compradores más curtidos conocen los atajos que les lleven directamente a la sección de sofás o de cocinas. La libertad a la hora de romper la continuidad del discurso dominante depende por lo tanto del grado de irradiación al que esté sometido el consumidor.

Esto no quiere decir que los consumidores no se apropien de estos textos cerrados. He conocido a grupos de señoras, amas de casa, con hijos ya mayores que, previamente informadas, van directamente al centro comercial que ofrece el desayuno gratis. Llegan, como guerrilleras, golpean, y se largan. Disfrutan probando gratuitamente el último rímel de *Maybelline*. Inventan en su día a día cotidiano (De Certeau, 1990). Sin embargo, los profesionales de la comunicación, gestión y marketing intentan que todo implante táctico que se agregue al sistema lo engrase más que lo cortocircuite. Si bien podemos encontrar mendigos a las puertas de algunos supermercados o panaderías, es imposible que los veamos en un centro comercial. Como mucho nos toparemos con carros del banco de alimento, flanqueados por señores con sus petos que nos invitan a depositar parte de nuestra compra. Todo debe ser fluido, aséptico, nada tiene que perturbar el transcurso del discurso. La pobreza se difriza y la solidaridad es una mercancía más.

Por el contrario, sujetamos con dos dedos un soporte de representación lleno de cortocircuitos y de contrapesos semióticos. Una fotografía con el sutil equilibrio de lo que se tambalea. En esto consiste la simetría especular, el enantiomorfismo de la función mitopoética de la fotografía, que nos coloca en un juego de diferencias y al mismo tiempo de semejanzas que hace posible el diálogo: «por una parte, los sistemas no son idénticos y emiten textos diferentes, y, por otra, se transforman fácilmente el uno en otro, lo cual les garantiza a los textos una traducibilidad mutua» (Lotman, 1996:37). Este juego de simetrías y disimetrías crea un espacio de di-

namismos donde los textos se transforman recíprocamente, nutriéndose del entrecruzamiento de sus propios devenires.

Por tanto, la fotografía está entreverada por un sistema de fronteras que la recorre como si fueran infinitas venas. Estas fronteras son límites que delinear las redes de diferenciación, líneas en torno a las cuales las identidades se confrontan. En esta producción dinámica de infinitas microesferas se generan los cortocircuitos de sentido, que se multiplican en las determinaciones semióticas y en los horizontes variables que el devenir histórico traza, precisamente entre esas determinaciones.

Un buen analista de tendencias es capaz de llevar a cabo una modelización de las estrategias y un mapeo de los procesos complejos que dinamizan el mercado. En esta fotografía hay algo que escapa. No se puede cartografiar únicamente superponiendo las diferentes partes, ya que éstas participan de una red compleja de relaciones intrínsecamente dialógicas.

LA ASTUCIA DE PENÉLOPE

La fotografía que se enmarca en el periodo de referencia de este trabajo es, en su sentido antropológico, un ritual. Como todo rito, está delimitada por un espacio, el estudio, que parece a veces un templo hindú, con sus colores y recamados. El fotógrafo se desplaza circunstancialmente con sus bártulos a la casa del cliente que es debidamente acondicionada para la liturgia. La ritualidad de la fotografía alcanzaba también la dimensión temporal. Las delimitaciones técnicas exigían un tiempo de exposición a la luz, que se asentaba en la placa como el poso de un buen café. ¿Y si la fotografía de principios del siglo XX adquiriese una dimensión global? ¿Y si esa fotografía no estuviese esclavizada por un espacio-tiempo rigurosamente limitado por las necesidades técnicas?

Recomencemos por el principio. La necesidad de sacar ciertas conclusiones sociológicas ha mitigado, sin duda, el núcleo etnográfico de este trabajo, que es contar historias a través de fotografías. Incluso para las personas octogenarias que entrevistamos, familiares de los protagonistas de estas fotografías, las historias narradas en la quietud del cliché quedan lejos. Reconstruir historias, haciendo una especie de *collage* ficcional de recuerdos, olvidos y papel puede parecer poco riguroso para un trabajo que se supone científico. Pero la ficción también forma parte de la ciencia etnográfica, como decía Geertz, para quien solo es posible dar coherencia al ensamblaje complejo de la cultura a través de la ficción (Geertz, 1989: 18).

Pues bien, tomo en mi mano la fotografía que presento a continuación, datada según los testimonios en torno al año 1910. Nuestro carbono catorce, si no es una inscripción al dorso de la fotografía, es la palabra de los descendientes.



FIGURA 15. Alrededor de 1910.

Fotografía en mano, no nos llamó especialmente la atención. Se infiere por la rigidez de la pose que es un retrato de familia de agricultores humildes, que no están acostumbrados a la parafernalia que lleva consigo la fotografía y sus férreos códigos de representación burguesa. Los hijos y la madre miran perturbados al objetivo, como si estuviesen frente a un pelotón de fusilamiento. Los niños se dan incluso la mano buscando seguridad el uno en el otro. La madre, apoyada en la mesa, parece que está espantada. Sin embargo, el hombre tiene otro cariz, está tranquilo, lo cual nos hace pensar que esta fotografía se articula en dos tiempos.

La digitalización nos desvela la entera secuencia de ADN de esta fotografía, que pasa desapercibida a simple vista, dado que este retrato, como tantos muchos de la época, es pequeño y carente de luminosidad. Descubrimos entonces que son dos fotografías tomadas en dos lugares diferentes, montadas una sobre la otra, con la intención expresa de que se notara lo menos posible el fotomontaje. El corte sinuoso permite engarzar las dos fotografías con mayor naturalidad que si hubiese sido recto: la manga del padre se encabalga sobre el brazo de la niña, mientras que entre la pierna del señor y el cuerpo de la niña media un pequeño filo por donde pasa el corte, disimulándolo perfectamente. Error inevitable es la diferencia de baldosas entre las dos partes de la fotografía. Si el fondo se pudo uniformar con pigmentación, un retoque buscando la homogenización del piso hubiese sido contraproducente a la hora de disimular la treta. Por lo que se dejó tal cual, seguramente con la convicción de que nadie descubriría el empalme.

La fotografía esconde una singular y a la vez universal historia. Roberto Fenocchi, natural de Grondola (pedanía de Pontremoli, Toscana, Italia), emigra probablemente en torno al año 1908 a América, dejando en Italia a su mujer y a sus dos hijos, buscando el bienestar de su familia. Ponemos esta fecha

ya que hemos encontrado una postal enviada desde Argentina a finales de 1909.

Si bien la arqueología de la memoria se construye con arquetipos sin esqueleto, ya que es «escritura de la vida» (Young, 1990: 4) que no se deja reconducir a un discurso estructurado, podemos imaginarnos, aunque sea vagamente, qué acarrea esta circunstancia a la vida cotidiana de estas singulares personas. Estamos en 1908 en un pequeño pueblo de la Lunigiana, donde la vida discurre entre el duro trabajo en el campo, el domingo en la iglesia, las mujeres en el lavadero. El ciclo de la naturaleza marca el ritmo de la vida de los habitantes. Un siglo después llego a Merizzo, y me encuentro con una pareja de agricultores arrancando raíces para preparar el terreno para el cultivo, algo que hacen todos los años en la misma época.

Si la vida de Matilde mejoró en lo que a lo económico respecta, ya que Roberto le enviaba dinero, su vida sentimental fue sin duda dura. Las postales llegaban de vez en cuando y la fecha del reencuentro no estaba señalada en el almanaque. Las murallas ciclópeas de una sociedad tradicional no pudieron, sin embargo, cercenar la voluntad de Matilde en la espera. Como Penélope, Matilde ideó una artimaña para volver soportable la ausencia y mantener encendidos los recuerdos de su amor. Penélope tejía durante el día un manto y por la noche lo deshilvanaba, mostrando a la sociedad el símbolo de un amor que no quería que acabase. Engañando a los aqueos, prorrogó hilo a hilo la espera. Pudieron usurpar el poder, pero no su tálamo. Matilde, por su parte, urdió en secreto esta fotografía que recompuso simbólicamente su núcleo familiar. Así, durante diez años, según relata Anna, hija del pequeño Roberto (el niño de la foto).

Anna tenía esta fotografía guardada junto con otras muchas, y nunca se había apercebido del retoque con ese arcaico *Photoshop*. Era, al fin al cabo, una fotografía normal que se había integrado en el patrimonio histórico

de la familia Fenocchi. No nos queda más que preguntarnos por el papel que jugaba esta fotografía en el núcleo familiar, en la sociedad y, en última instancia, en la vida interior de Matilde. Para aproximarnos a la dimensión subjetiva que compasaba la vida cotidiana de la época, no podemos evidentemente hacer conjeturas sobre los sentimientos que impulsaban las relaciones sociales. Aunque el dolor por la lejanía de un ser amado es un sentimiento tan universal que atraviesa la historia, desde Penélope hasta Matilde.

Esta fotografía, como el manto, es símbolo de unión en la lejanía, de espera, de afirmación en las convicciones. Pero no una afirmación solo para ella, sino también hacia la sociedad: como para Penélope el manto, para Matilde esta fotografía es un símbolo público.

La naturaleza de esta fotografía nos lleva a situarla en el salón de la casa, y no en el dormitorio o en la entrada. Como ya hemos analizado en otro trabajo de investigación (Romero, 2005), las fotografías de la entrada eran más bien individuales o como mucho en pareja, y siempre se representa una cierta acción o circunstancia que coinciden con rituales de pasaje: la comunión, el bautismo, el servicio militar. Las fotografías en el dormitorio tienen un carácter cultural, y se sitúan al lado y confundidas con las estampitas de santos a los que se reza. El retrato de Matilde es evidentemente colectivo, grupal. Este tipo de fotografía se coloca normalmente en el salón, lugar donde se reafirman las relaciones entre los miembros de la familia. El salón es el lugar donde se desarrolla la convivencia, el corazón del hogar.

El grado de proximidad emocional que se tiene hacia un invitado se manifiesta en el lugar de la casa donde se le recibe. Un invitado con el que se tienen pocos vínculos afectivos no pasará más allá de la primera criba, el recibidor. Si tiene el óbolo de la amistad, el invitado compartirá un fragmento

de la vida familiar en el salón, que es el terreno de las relaciones familiares. Y la fotografía allí situada representa precisamente esta vinculación. La sobria puesta en escena de la fotografía de salón hace que nos centremos en los vínculos familiares: el fondo aséptico y homogéneo, la escasez de atrezos y elementos decorativos no desvían nuestra atención de lo que es realmente importante comunicar. Los elementos escénicos se subordinan a la construcción de la representación: las dos mesitas sirven para guardar la pose durante el tiempo necesario.

Según Anna, este retrato es el primero en el cual aparece por completo la familia Fenocchi. No hemos encontrado ninguna foto grupal que haya sido tomada antes de 1910. Datamos la parte donde aparece la mujer y sus dos hijos en torno a 1910, ya que hemos visto una foto de la comunión de la chica tomada en 1914, donde es ostensiblemente mayor. Por otra parte, tenemos la certeza de que la fotografía no fue enmarcada antes del año 1908, fecha de la emigración de Roberto. Por las características de la foto, la situamos alrededor de 1910. Esgrimimos a continuación nuestros argumentos para fijar esa fecha tomando elementos de otro trabajo que hemos realizado (Romero, 2005).

Vemos a un Roberto para nada temeroso del objetivo: posa con calma, transmitiendo comodidad, más cerca del objetivo que su familia. La fotografía pone en escena una situación de bienestar, a diferencia de las primeras fotografías de emigrantes que se enviaban a la familia, que son fotografías de locación. Estas últimas tienen la función social de transmitir a la familia una imagen del emigrante en su nuevo entorno, redefiniendo así el arco de las relaciones familiares.

Esta magnífica fotografía sumergía a la familia que seguía en Italia en un relato construido a base de estereotipos de la cultura de acogida. Pensemos en la fuerza de esta imagen sobre unos familiares que vivían en un pueblo en pleno corazón de la Lunigiana a



FIGURA 16. 1923.

principios del siglo XX, donde la escasa, si no nula irradiación a la imagen, no había aún anestesiado la capacidad de sorpresa y de estupefacción de sus gentes.

Ahora estoy en Villafranca, en casa de la señora Anna, con el vaho del café empañando el cristal de mis gafas. Le pregunto si recuerda la presencia de alguna fotografía en el salón de la casa de su papá, el pequeño Roberto de la foto. Enseguida me dice que sí, pero desafortunadamente no dispone de ella. Anna describe una fotografía en grupo: su abuelo a la izquierda apoyado en una mesa. Su tía a su lado, cogiéndole la mano a su papá. Detrás del chico, la abuela Matilde con la mano derecha apoyada sobre una mesa presidida por un bouquet.

Increíblemente, la foto que describe Anna, tomada seguramente en los años veinte, a la feliz llegada de Roberto, guarda unas similitudes sorprendentes con la fotografía de una década anterior. Es más, las *variantes* guardan una coherencia sorprendente. En la fotografía de la década de 1910, el bouquet estaba en la mesa del señor, mientras que en la posterior, adornaba la mesa de Matilde. El fotógrafo compuso, esta vez en el mismo espacio-tiempo, su discurso icónico.

Es más normal que la mesita de la chica esté decorada con elementos más femeninos, mientras que las mesas donde se apoyan los caballeros no se suelen adornar, y mucho menos con flores. En el diseño actual de los frascos de perfume prevalece esta lógica. Los frascos de perfume para hombre tienen, en general, una base más grande (para transmitir virilidad, protección, fuerza), sus formas son geométricas y austeras, careciendo de elementos decorativos; mientras que los frascos de perfume femenino toman formas que apelan a la feminidad, siendo la base no un lugar de apoyo, sino un espacio de dinamismo a partir del cual surgen formas. La imagen está entreverada por el imaginario, por los estereotipos y, al fin y al cabo, por la estructura social.

Por otra parte, tomando el corpus de fotografías, observamos que es realmente difícil encontrar una fotografía donde aparecen dos mesas como material escénico. El sentido artístico del fotógrafo le lleva a evitar la repetición de elementos, por lo que normalmente se alternan: una mesa y una valla, una mesa y una columna, etc. Esto nos induce a pensar que hubo un deseo expreso de Matilde para que la fotografía de los años veinte fuese similar a la anterior. De esta manera, Matilde no sería nunca descubierta por los terribles aqueos, o si se quiere, por sus compaisanos grondolenses.

Matilde no cometió el mismo error de Pénélope, que deshizo su tela en un palacio plagado de ojos. Matilde, en vez de deshilar violentamente su pequeña astucia, construyó una fotografía similar, poniéndola en su lugar, prolongando eternamente su táctica. Una vez que el montaje cumplió su función, afirmar la unión con su marido ante su familia, su sociedad y su corazón, relegó la construcción al silencio del cajón.

Anna falleció en 2008, y nunca le conté el secreto de Matilde. Ella quiso que se quedara entre las vetas de color bronceado que recorren intermitentemente los estratos cada

vez más profundos y mollares de la cantera del olvido. ¡Que este secreto quede entre nosotros!

CONCLUSIÓN

Laboratorio privilegiado de la sociedad de principios del siglo XX, la fotografía constituye una singular aventura de la contradicción y del choque. En el liso y testimonial papel de fotografía, proliferan los surcos simbólicos, los cortocircuitos y los continuos descuadros. Por mucho que el fotógrafo recubra con cáñamo las juntas del acople del mundo rural y el universo burgués, el goteo de lo simbólico es tan inevitable como necesario. Inevitable porque es imposible superponer estos dos mundos sin que colapsen; necesario para la estabilidad del *frame*, que depende paradójicamente del desbordamiento de lo que intenta contener.

En efecto, el estudiado orden en la puesta en escena de los personajes causa extrañeza. El clic no corta el respiro, lo retiene y acartona la escena, sino la remueve, la agita, pone a punto de nieve el fluido simbólico de la sociedad, para que lo imprevisible y lo ordinario lo preñen (como la espuma de la rana africana *Chiromantis xerampelina* por todos los machos que decidan unirse a la orgía).

BIBLIOGRAFÍA

- Accolla, Patrick y Geffroy, Yannick (1981). *L'empreinte des jours*. Nice: Serre.
- Ariès, Philippe (1977). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident: Du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Seuil.
- Banks, Marcus (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Barthes, Roland (1980). *La Chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Seuil.
- Beaud, Stéphane y Weber, Florence (2010). *Guide de l'enquête de terrain: Produire et analyser des données ethnographiques*. Paris: Éditions La Découverte.

- Berger, John (1987). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, Pierre (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève: Droz.
- (1979). *La distinction*. Paris: Éditions de Minuit.
- (1980). *Le sens pratique*. Paris: Éditions de Minuit.
- ; Bolstanki, Luc; Castel, Robert y Chamboredon, Jean-Claude (1965). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1998). *Analisi della televisione*. Milano: Bompiani.
- Certeau, Michel de (1990). *L'invention du quotidien. Tome 1: Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Chicharro Merayo, Mar y Rueda Laffond, José Carlos (2005). *Imágenes y palabras. Medios de comunicación y públicos contemporáneos*. Madrid: CIS.
- Combessie, Jean Claude (1967). «Les clases sociales et la culture. Les cas de la photographie». *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 3: 641-644.
- Cruz Licher, Virginia de la (2013). *El retrato y la muerte*. Madrid: Tempora.
- Debray, Régis (1992). *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- France, Claudine de (1979). «Corps, matière et rite dans le film ethnographique». En: France, C. de (ed). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: Mouton Editeur.
- Geertz, Clifford (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Geffroy, Yannick (1990). «Family Photographs: A Visual Heritage». *Visual Anthropology*, 3: 367-410.
- Goffman, Erving (1976). «Gender Advertisements». *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 3: 69-154.
- Jakobson, Roman (1978). *La linguística e le scienze dell'uomo. Sei lezioni sul suono e sul senso*. Milano: Il Saggiatore.
- y Waugh, Linda R. (1979). *La forma fonica della lingua*. Milano: Il Saggiatore.
- Joly, Martine (2000). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Nathan.
- Kaës, René (2010). *L'appareil psychique groupal*. Paris: Dunod.
- Lotman, Iuri (1996). *Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Fronesis Cátedra.
- Mead, Margaret (1976). *Macho y Hembra*. Buenos Aires: Alfa.
- Ortiz García, Carmen (2005). «Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular». En: Ortiz García, C., Sánchez Carretero, C. y Cea Gutiérrez, A. (coords.). *Maneras de Mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, vol.1. Madrid: CSIC.
- Romero Tenorio, José (2005). «La fotografía di famiglia come strumento di analisi socio-antropologico». Tesi di Laurea. Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Sombrun, Corinne (2012). *Les esprits de la steppe. Avec les derniers chamanes de la Mongolie*. Paris: Albin Michel.
- Sorice, Michele (2002). *Lo specchio magico*. Roma: Editori Riuniti.
- Thomas, Louis-Vincent (1988). *Anthropologie de la mort*. Paris: Payot.
- Young, James Edward (1990). *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

RECEPCIÓN: 15/05/2013

REVISIÓN: 18/09/2013

APROBACIÓN: 03/12/2013

Social Tensions in the Photographic Representation of the 1870-1930 Period

Tensiones sociales en la representación fotográfica del periodo 1870-1930

José Romero Tenorio

Key words

Visual anthropology
 • Social Determination of Meaning
 • Photography
 • Family Research
 • Rural to Urban Migration
 • Social Tensions

Palabras clave

Antropología visual
 • Determinación del significado social
 • Fotografía
 • Investigación sobre la familia
 • Migración campo-ciudad
 • Tensiones sociales

Abstract

Before the rural exodus of the 1950s in Italy, a symbolic and reverse exodus took place. The symbolic capital of modern culture penetrated into the farming world. Society has particular mechanisms in place to relieve pressures, thereby also announcing and preparing for social changes. This paper analyses one of these mechanisms, namely family photography between the late 19th century and the early 20th century. Through some singular portraits, we see the “dispatcher” role that photography played in the interstices of society between psychological, social, and material realities: a junction of emotions, a mediator between the rural and urban worlds, a rite of passage that channels drives, and a yardstick of what society considers to be correct or not.

Resumen

En Italia, antes del éxodo rural de los años 50, hubo un éxodo simbólico en sentido contrario. El capital simbólico de la cultura moderna penetró en el mundo rural. La sociedad tiene sus válvulas que dosifican la presión, anunciando y preparando los cambios sociales. Este artículo analiza una de esas válvulas, la fotografía de familia de finales del siglo XIX y principios del XX. A través de singulares retratos, veremos ese papel de *dispatcher* entre la realidad psíquica, la realidad social y la realidad material que jugaba la fotografía en los intersticios de la sociedad: empalme de emociones, aparejador entre el mundo rural y el mundo urbano, ritual de pasaje que canaliza las pulsiones, medida de lo que se considera lícito o no en la sociedad.

Citation

Romero Tenorio, José (2014). “Social Tensions in the Photographic Representation of the 1870-1930 Period”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 148: 135-156. (<http://dx.doi.org/10.5477/cis/reis.148.135>)

José Romero Tenorio: Researcher at Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS-Paris), Institut Acte-Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne y Profesor Asociado Universidad Católica de Pereira (Colombia) | joserotenorio@yahoo.es | www.manueltenorio.com

METHOD AND SAMPLE

This paper presents the conclusions from a social and ethnographic study on family photography from the 1870-1930 period carried out in the Toscana de Lunigiana region, Italy, as part of a thesis directed by Piermarco Aroldi. Yannick Geffroy and Patrick Accolla were the intellectual parents of this study, as our passion for family photography originally came from them. The fieldwork was performed over eight months between 2004 and 2005: two months in the summer of 2004, and five consecutive months from January to May 2005, and finally, a number of short, usually weekly, periods. The centre of operations for the study was located in the village of Merizzo.

The fieldwork approach demanded an ethnographic methodology that basically consisted in becoming integrated into village life. We learned the local dialect, shared coffees and meals with the locals, participated in village festivals, talked to people. Little by little, an emotional bond was created that allowed us to get access to the tin boxes which guarded the old photographs. Four hundred and seventeen family photographs were collected.

The process of transcribing the ethnographic experience onto the pages of this paper involved making a difficult decision, one which every ethnographer is faced with: whether to shape these experiences within empirical scientific discourse, or to use a way of writing which is marred by the very folly and lack of continuity that characterises the ethnographic subject matter being tackled.

There is no greater folly than for heroes to escape by tying themselves to the bellies of sheep. Like Polyphemus, we felt the rough backs of the photographs. That is, we limited our scope to the analysis of the photographs, without intending to offer a coherent discourse that can be understood without the benefit of a tenacious reading. Whether this is the case or not is totally dependent on the suc-

cess of the ethnographic subject matter itself, and not on the scientific narrative. Authors such as Stéphane Beaud and Florence Weber (2010) talk specifically about the production of ethnographic data. We do not produce anything, but rather are limited to being awkward witnesses. Much in the manner of a mosaic, fragments were collected and overlaid, as if they were to form a frontispiece by Juan de Madariaga. From our point of view, an ethnographer must accumulate various elements rather than stringing them together within a discourse.

We cannot be oblivious to the current tendency to narration in ethnographic accounts. Contemporary ethnographic works, such as that by Corine Sombrun (2012), relate the life of people, in this case of a Mongolian shaman, who faces all kinds of vicissitudes, as if it were an adventure novel. An excess of narration shades the unrepeatable nature of the ethnographic experience. Paradoxically, the inertia of using narration appears in certain registers that intend to gather or explain the data without contaminating it, from news programmes (Casetti and Di Chio, 1998: 232) to documentaries. Thus “anthropomorphised” animals are paraded on the television screen (Sorice, 2002: 158), complete with will, emotions and intentions.

The intention here is not to achieve ethnographic purity, nor do we think that writing deflowers facts; we simply let the experience be, with all of its inconsistencies and challenges, improvised turns and unforeseen dialectics. Finally, the aim is to restore some dignity to ethnographic data, which have today become mere qualitative underpinnings (Banks, 2010) for other disciplines, from journalism to sociology. Therefore it can be agreed upon that ethnography does not consist in becoming immersed into a gypsy neighbourhood for a couple of days to seek a distinctive or appealing fact for a specific public. For this reason, we prefer the sometimes jumbled ethnographic discipline from the 1970s, despite all of its excessive use of

psychoanalytic analysis (Mead, 1976), and its long exposures to the lens with sometimes nothing happening, to *fast ethnography*.

The method of analysis from the perspective of visual anthropology proposed by Claudine de France is fully current, and is to this day disseminated amongst the students of the masters and doctorate courses in *Cinéma anthropologique et documentaire* at the *Université de Nanterre*, France. According to Claudine de France, the continuous flow through which ethnographic data pass has three counterpoints: “bodily, material and ritual” (France, 1979:148).

The bodily aspect is shown in a continuum of socially-codified gestures and postures. Photography was clearly a bourgeois representation with codes that reflected the appearance needs of this particular social class. These codes were imposed on the farmers by the photographer, thus causing the subjects to adopt forced gestures and rigid poses. This tension in the representation revealed interesting sociological aspects, such as the problematic incursion of the urban world into the rural world. The material environment means that photography “initially appears as a saturated space” (France, 1979: 153). This saturation of the photographic space by staging elements means that a manifestation that is presented realistically ends up looking unreal, as will be shown later. The ritual dimension of photography is of fundamental importance. It consists of “a show of gestures, objects and manipulations that men offer to God or that they offer to each other” (ibid. 1979:156). This gesture show is orchestrated by the photographer, the real master of ceremonies who prepares the liturgy. The photographer furnishes the scene with all of the necessary props, respecting the missal of bodily practices that conform to the different permitted ways of presenting the characters.

The ethnographic method differs from the social psychological method in that it does

not operate by surveying samples—which are (mis)labelled as being representative. Real groups are being taken into account here. We have used what Pierre Bourdieu called functional sociology (Bourdieu, 1979). Whilst recognising the utility of social psychology when it comes to collecting data, essentially by way of interviews, we later insert this material into the social structures from which it emerged.

In the context of this contrast between formal and qualitative methods, Banks reflected on the scope of visual methods in sociological research. For Banks these methods bring “a seemingly paradoxical mixing of the singular and the multiple” (Banks, 2010). Evidently, as argued further by this author, certain abstract macro-sociological categories cannot be immediately transferred to images, but this does not mean that visual research should exclude these categories. Faced with the impossibility of fixing abstract realities in the representation, the researcher should reconsider “taken-for-granted analytical categories”, and adopt “multiple forms of analysis” (ibid.).

By understanding functional sociology in a Wittgensteinian sense, our scope is not limited to mapping the network of social interactions that leads the members of a group to adopt a certain behaviour in accordance with the group’s codes. We are first faced with “immediate experience, which is shown in the opinions that conceal objective meaning at the same time as revealing it” (Bourdieu *et al.*, 1965:20). Focusing on the immediate experience, which according to Bourdieu is the first level of the three inseparable stages of research, we promote “exploration, serendipity and social collaboration in social research” (Banks, 2010). Secondly, “we analyse the objective meanings and the social conditions that make these meanings possible” in order to finally “reconstruct the relationships between the agents and the objective meaning of their behaviour” (Bourdieu *et al.*, 1965:20).

This method of analysis is particularly effective in coming closer to “photographic practice” (Bourdieu et al., 1965:11), since it appears as a reconstruction of the pathways by which individuals or groups have been forced to adopt a series of socially-coded behaviours. In this sense it is interesting to analyse how photography at the end of the 19th century and beginning of the 20th century, is the representation of a specific social class, the bourgeoisie, which penetrated different social strata, and produced a friction that this study is intended to address.

In order to reconstruct these pathways, various tools from different social disciplines are used. Bourdieu’s social theory serves as a beacon for the first two sections, which are concerned with the social uses of photography. Photography is presented as a socially-codified representation, the photographer being the guarantor of respect for these codes.

We have no qualms in using certain psychoanalytic concepts when the arguments provided by the image are exhausted, although we are aware that this discipline is rejected in many areas. As a result of a complex about resorting to psychoanalysis, a recent, extraordinary piece of work by Virginia de la Cruz (2013) on *post-mortem* photography fails to look far enough, from our point of view. It put to one side the universe of drives and desires, and attributed the reason for this strange type of photography to a mnemonic help in remembering the deceased (Cruz, 2013:41). De la Cruz also argues that this portrait has an important notarial value as “proof and justification of the expenses incurred in the funeral” (ibid.: 41) when it came to settling accounts with the family members who had emigrated. De la Cruz constructs brilliant arguments: “the horizontality, imposed by the figure of the deceased, is a counterpoint to the verticality of the living ... [which] corresponds, as in every stage of the funeral rite, to a clear visual confrontation between life and death (standing/lying)”

(ibid.: 111); but a turn of the psychoanalyst screw seems necessary when dealing with the link between death and the image with greater rigour.

This link is the subject of the third section of the study. Family photographs were compiled that capture the departure of the father to the First World War. From the point of view argued in this paper, this type of portrait responds to a rite of passage which deals with death sometimes even ironically, as will be seen. Digesting such a tragic event as the departure of a loved one to a cruel war unleashes unexpected psychological mechanisms that are captured by the sensitivity of the lens. The social psychology theory of René Kaës underpins the considerations used in this paper.

Sometimes, when looking at a portrait, we felt incapable of going beyond a mere aesthetic analysis; it is for this reason that a semiotic study of the reception of the photograph has been undertaken. This is the case in the fourth section, which contains a zigzag search for an explanation of a photograph which depicts transvestites. Using Lotman and Jakobson’s semiotics, a reflection is undertaken on the social mechanisms used to re-insert this transgression into the rules of this rural society at the beginning of the 20th century.

The last section is an account of the story of Matilde, a woman who used a portrait as a ruse to symbolically reconstruct her emotional bond to her husband, who crossed the ocean looking for a better life for his family.

THE PHOTOGRAPHER AS THE DIRECTOR OF THE BOURGEOISIE SCENE

Photography rapidly became a medium for the transmission of the values of the nascent bourgeoisie thanks to its technical and aesthetic characteristics, which made it stand out from other forms of representation, such as court painting. The photographer

was not an art patron but a technician. Photography did not depend, unlike painting, on artistic ability, but rather on the photographer's technical capacity to fine-tune the optical instruments and prepare the negatives. The lens was to be an incorruptible witness of the present, whilst the fabric was intended to have a certain timeless image of the power of the monarch transcend history. The "noema" that made the photograph, its *ça a été* (Barthes, 1980:176), was no more than a



FIGURE 1. 1882. *Like a King*, Alberico Caimi, posing with his family.

simple cog in the workings of the larger machinery that continued to operate.

However, photography, despite its realistic claims, ended up being not too dissimilar from court painting. Chicharro and Rueda analysed the photography of this period as being "an individual representation capable of being interpreted in terms of symbolic capital, in the same way a pictorial naturalist

image was before the liberal revolution" (Chicharro and Rueda, 2005: 110). So Figure 1 is not a mere testimony to having been in front of the lens, and the history of this family; rather, it is a representation of the power of that particular factory owner. As already noted by Combessie, photography is objective because it conforms "not to things, but to the social use of things... it subordinates the image, its production and its use to social uses" (1967:641-642).

The portrait is totally theatricalised: the people pose in a certain way, acting out in front of the lens. We see Albercio's wife, on the right as you look at it, holding a prayer card. Alberico himself has his legs crossed. The position of the right arm of the young lady who sits on the family head's left is very striking. All of the paraphernalia in the *mise en scène* leads us to think that the photograph is governed by strict codes of representa-

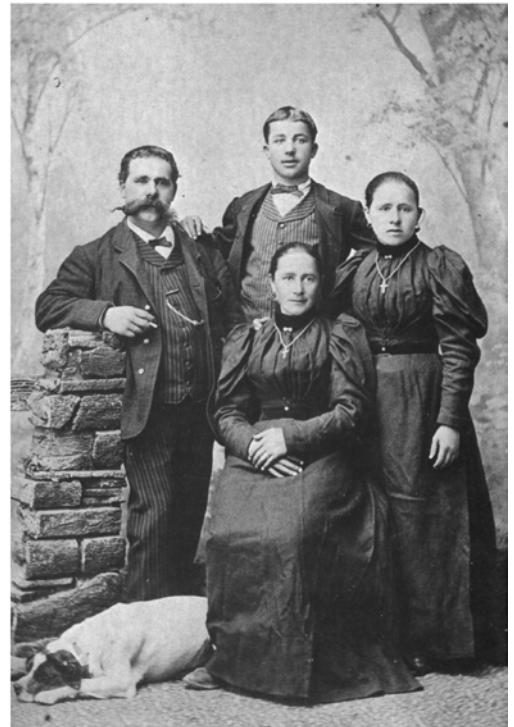


FIGURE 2. 1914.

tion that conveniently place the people in front of the camera.

The overcrowded scenes gave an air of unreality to a representation that was sold as being realistic. The accumulation of elements



FIGURE 3. *From around 1921.*

produces a strange effect: walls, tables, columns and balustrades organise the scene. But not just these. There were also decorative elements, used as supports for the subject being photographed, who had to stay still so that the light could imprint its image on the photographic plate.

The photographer is responsible for the preparation of the liturgy. Like a good amanuensis for the bourgeoisie, he compiled a

script of the appearance requirements of his clients. He placed the different characters in their respective places, making sure that their clothes and pose were suitable. He also ensured that the image reflected in the negative was the image that the bourgeoisie wanted to convey. The photographer's struggle with the client's "corporal hexis" allows the discerning of certain mechanisms imposed by the dominant culture concerning the "body bearing and attitude" (Bourdieu, 1980: 117) of the dominated classes. Nevertheless as noted by Berger, this social stratum exercises a certain degree of subtle resistance and negotiation in the field of gestures and body performance and expression (Berger, 1987:41). In our opinion, this is related to the configuring effect of "habitus", a set of complex ramifications of "dispositions structured by the social conditions that influence the actions and perceptions of individuals" (Bourdieu, 1972:67, rather than connected to a certain political resistance.

THE STRUGGLE WITH THE RURAL WORLD

At the end of the 19th Century photographers were obliged to seek new clientele in the rural world due to a set of circumstances, notably, the changing habits of the bourgeoisie clientele and the proliferation of photographic studios. It was standard practice for families to go to the studio at the weekend to be photographed. In the 1870s, a wide range of leisure activities started to become a part of the life of the urban classes. At the weekend people used to meet in casinos to play cards and talk business. Open air activities were the norm. Cafes and cake shops proliferated throughout the city and had a large number of customers. The photographers' workload therefore dropped considerably. This was why they decided to take their camera, photographic plates and costumes and, above all, their script, to the villages and hamlets. In the rural environment photographers were

faced with an unexpected challenge: imposing the codes of bourgeois representation on farmers.

We are not the only ones who think that this was a penetration of bourgeois codes into the rural environment by the use of the Trojan horse of photography. John Berger's analysis of a photograph by Sander that shows three suited farmers already focused on the representation of the "class hegemony" and the appropriation of the models and values of the bourgeoisie by part of the underclass (Berger, 1987:35-439).

As mentioned earlier, farmers did not put up any resistance other than the "incorporated history" (Bourdieu, 1980:117) which their social practices inscribed on their bodies, their poses, their body language. In many photographs there is evidence of a tension



FIGURE 4. 1919.

and, above all, an absence of their rural environment. It is undoubtedly harder to seem to be a member of the bourgeoisie than to be one.

The relaxed body hexis of Figure 4, which shows an industrial bourgeois family from Carrara, contrasts with the rigidity in Figure 5, with forced poses due the hierarchisation of the scene imposed by the photographer on this farming family from Lunigiana. However, the symbolic orthopaedics that the photographer applies to the bodies of the farmers and the scene, in order to straightjacket them into the bourgeois representation model was gradual. The people who were the subjects of the first photographs made in the rural world posed informally, showing their cattle, their lands and their tools.

There is a clear intention of excluding all signs of work and ruralism from the portrait, which in these first photographs depended more on the ability of the farmers to identify themselves with the city, than on the coercive action of the photographer on the scene.

These photographs do not represent farmers at work, but people who are posing. Images of work are part of the hidden memories of these rural communities, together with images of illness, pain, or death (Ortiz García, 2005:198). Figure 7 shows a curious scene and the very relaxed atmosphere that surrounds it. It is a photograph where the virili-



FIGURE 5. 1912.

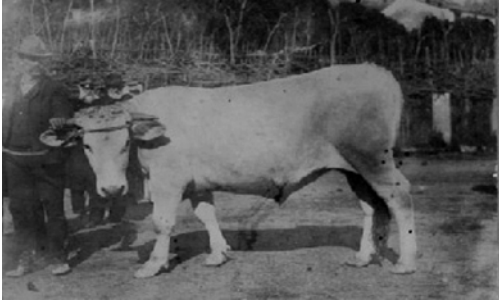


FIGURE 6. 1871.



FIGURE 7. Around 1907.

ty that certain contemporary photographs wish to show from the world of work, such as those of fishermen in Cantabria, is absent. The effort of muscles working on the land is not shown. Staging elements, such as Sunday suits and floral compositions, rather suggest the opposite.

Poses become tenser in the photographs below, where the scene is structured more stiffly.

We cannot be absolutely certain that the element that covers the background was de-

liberately used to exclude the rural elements from the scene; however, the photographer's interest in imposing the model of appearing to be bourgeois on people, who wanted to seem to be bourgeois, is made apparent through various means: costumes, pose, staging elements. This leads us to believe that this backdrop placed with little aesthetic taste, which was only used in a specific period (1910-1915), reveals the problematic relationship with a nature that was incompatible with the standards of the bourgeoisie. This was also noted by Geffroy (1990). We do not



FIGURES 8, 9, 10: 1914, 1911, and around 1913.

think that the backdrop was intended to adapt the scene to the technical device used. In the first photographs, taken in the field with more rudimentary equipment, the photographer did not use a backdrop in order to technically improve the photograph.

DON'T SHOOT THE PIANIST!

The saturation of staging elements, the artificiality of the poses, the stiffness of the people, and ultimately, the excessively theatrical nature of the photograph, paradoxically allow us to approach a certain aspect of social relations.

The photograph reflects the existing relationships within this family. The character that appears seated in the paternal grandmother, who is carrying a child in her arms. The child's sister is standing very close to this woman. This is not a random arrangement, but rather one that corresponds to some representational codes, as has already been noted in another study (Accolla and Geffroy 1981). With a few exceptions, as in all codes, the seated character is the person who bears the weight of the economic activity, economy here being understood in its etymological sense *οἰκονομία*, that is, home management. It can be inferred that the woman is the man's

mother due to their proximity to each other: the man is leaning on the chair, whilst his wife is relatively distant from the mother-in-law/husband/children "monolithic block".

The scene has a delicious symmetry to it. The extremes are occupied by two staging elements with floral motifs: a flower-patterned curtain and an *art nouveau* table. Digging into the history of this photograph, we found that this family emigrated to Chambéry, a French city where this artistic movement was relatively popular in the early 20th century. This leads us to highlight the penetration of this decorative and architectural style into the studio photography of the period. The *art nouveau* movement was born in the emerging European cities (Nancy, Barcelona and Milan), thanks to the industrial bourgeoisie, as a counterpoint to the immobility of the old European capitals (Paris, Madrid and Rome). In contrast with the restrained order based on the lineage and status of the aristocracy, *art nouveau* corresponded to a series of symbols whose common denominator was dynamism: the impertinence of growth, the enthusiasm for progress, and the uncertainty of the unknown were threaded into the spirals used by the vegetable motifs which constructed an organic and lively space.

Looking beyond the rigid poses of the people, which reveal the photographer's intervention in the representation, what is piercing about this photograph, the "punctum" (Barthes, 1980:49), is that the grandmother's pose and that of the daughters corresponds to a three-quarter perspective, whilst the couple holds a rigorously frontal position with respect to the lens. The code related to the position of the people within the scene can be interpreted as indicated below on the basis of the corpus of photographs referred to in this study.

Due to technical limitations, photography at that time required a ritual staging. The current ease of snapping pictures does not even require the ritual of going to collect copies from the photography studio. Going to



FIGURE 11. Around 1914.

the studio at that time was not a banal act, but was imbued with all the paraphernalia of a ritual: gathering the family together, dressing up in the best finery, going to the studio, selecting the props and even the costumes in the studio, taking a position in the stage setting, etc. Families usually went to the studio at the weekend. It was a true social and festive occasion.

Let us now look at the photograph again, and at how the husband and wife are acting in front of the lens. The wife is supporting herself on the *art nouveau* table, on which there is a vase of questionable discretion. He is carrying a prop, a cigarette, which has certain symbolic connotations: it gives the scene a social status, a certain maturity, and perhaps, a certain virility. The fact that a cigarette is a phallic symbol is not just a conjecture based on psychoanalytical principles. An analysis of tobacco advertising shows that, particularly in the 1980s, it did not pass unnoticed that cigarettes were used as phallic symbols (Joly, 2000). It is interesting to note that in photographs of young people departing for military service, the cigarette was often used as a prop. It is known that in the first decades of the 20th century military service was a rite of passage into the adult class, sexual initiation being part of this ritual.

The grandmother has not allowed herself to be daunted by this festive act. Her responsibility to the children cannot be forgotten even on a public holiday. This is made apparent by three clearly perceivable elements in the photograph. The first and most significant one is that the grandmother's glance is not captured by the lens, she strongly refuses to allow herself to look. The second one is illustrated by the fact that the girl is aligned with the grandmother's pose, both in three-quarters. The child is looking at the camera, exactly as her parents do. For her it is also a festive act, but the image is intended to convey to us that she is under the protection of her grandmother. Finally, the grandmother is displaying the new-born to the camera with

a timid gesture. They might have woken the baby up for the occasion, but for the grandmother, respecting sleeping time is more important.

At this point, we may wonder whether it is possible to bridge the social codes that restrict the representation and will of each individual character; the tension that underlies many of these portraits. Taking the analysis one step further, we could say that there is a "group psychological apparatus" (Käes, 2010). Whilst psychoanalysis is reviled by many academics, in this study, we cannot help tracking and appropriating some concepts such as that coined by René Käes.

A family is a group structured not only by "interpersonal and social arrangements" (Käes, 2010:14), but also by a "psychological connection apparatus", referred to by the French author as an "intersubjective set" (ibid.: 9). Within this set are "the drives and mobilising object of the representation", which is fundamental to "the construction of relationships between the psychological, social and material realities" (ibid.: 14).

In light of these considerations, how can the savage melancholy, the strangeness, the decadent atmosphere of the following photograph be explained only from the sociological and ethnographic point of view?

This portrait from 1916 (figure 12) was taken, as many photographs were, on the day before the departure of the husband to the First World War. He is portrayed in a rigid, determined pose, which transmits to his family a sense of security and bravery in the face of an unpredictable future. The wife is sitting following the standard rule: it is her who bears the weight of the family, even more so since the enrolment of her husband in the army. She is in a three-quarter position, avoiding looking at the lens, which shows her commitment to, and responsibility for, caring for the home, to the extent that she never allows her duty to cease, not even during a festive time such as having a family photograph taken.



FIGURE 12. 1916.

It would not be far-fetched to consider that this photograph plays the role of a rite of passage. The proliferation of this type of images during First World War cannot be explained in any other way. Society has a system of channelling emotions, of venting and draining them. In addition, it has been amply demonstrated that images are linked to many festive death rituals (Thomas, 1988; Ariès, 1977), especially photographic images (Cruz, 2013). In Ancient Rome there was a rite of passage that consisted of the family of the deceased contracting an actor who could pass for the deceased. The family gave the actor all sorts of details: the words ordinarily used by the deceased, the facial expressions, gestures and significant facts in the life of the deceased. The actor eventually invited everyone to a feast and played the role of the deceased. Everyone participated in this co-

llective madness, giving free rein to their instincts and drives.

This ritual, as in the photograph being analysed here, was a festival of passage that conjured up death, just as Mrs Giovannacci, who does not only avoid looking at the lens, but also at her husband, on whom she turned her back in a posture that might seem to be disrespectful: it is as if her husband were already dead. It could be argued that the position of the wife turning her back on her husband is circumstantial. This could be the case, but it cannot be ignored that the atmosphere of the picture is strange, or curious, to say the least. And particularly what should not be ignored is that the extreme codification that the photograph was subject to, turns the photograph into a ritual object, with a powerful emotional load. From our point of view, this is not a question of credulity or scepticism, but rather one of facts. How can it be explained that in the first photographs no living children appeared, according to the body of photographs collected in this study? Circumstances or fear of the image? Judge for yourself.

The staging elements used to present the man's daughter and her strange pose may also be considered to be merely circumstantial at the time when the photograph was taken. But as the researchers that we are, we are obliged to use the tools that the different disciplines offer us to carry out this research project. Describing is not the same as analysing. It is obvious that not everything is circumstantial, but that there is a dynamic of the "inter-subjective set" that the photograph reveals in its stillness. The girl character seems disturbing because she projects all her ghosts and fears, but also her desires and expectations. For Kaës, "projection is the operation by which the subject expels out of itself and locates in people or things certain qualities, feelings, desires or fears that are unknown or denied as belonging to itself. That which the subject expels outwards it reencounters again later in the world" (2010:27).

This psychological and social process is evident in this photograph. The daughter takes the hand of her mother in a gesture of mutual support. They are already alone, the father has died, at least symbolically, as shown in many rituals that give rise to a change of status. Consider the bachelor party ritual and how young men's groups are disguised to satirise such a serious event as the marital bond. At times sometimes the bride-to-be is disguised with various white rags that end up being stained with *calimochó*¹. This disguise is like the marks found on the body of sacrificial victims. It is her, dressed in white, whom women gather around (note how this person is positioned in the group, always surrounded, protected), she who is going to die (of course, it is the death of her life as a single woman).

Returning to the photograph in question, it can be easily seen that the child is carrying a lady's bag in her right hand. The props therefore fulfilled the role of building a credible and believable world (Goffman, 1976:92), projecting on the paper the desires of the characters and, above all, those of the parents, who made their children feature in the photograph with a racquet, for example:

The parents of this little one wanted their child to be in a comfortable enough position to have free time to play tennis. Leisure time was a bourgeois value at the time. The bag is a prop that fuels, therefore, the imagination of the girl's parents. They wanted, or would have wanted, her to be an urban, cosmopolitan lady. But that is not the only prop. On her head she is wearing a soldier's cap, like her father's, and her hair is decorated with a small flower. A child's play, circumstance, chance, whim. Say what you will, but this antithesis or enantiomorphic trend (Lotman, 1996:36) confers a strong "mythopoetic force" (Jakobson, 1979:252) to the image. Evi-



FIGURE 13. 1912.

dence has been provided to suggest that this type of photography corresponds to a rite of passage, together with the anthropological certainty that the image is linked to death in certain rituals (Debray, 1992), as taken from René Kaës (who despite being a psychoanalyst, is respected for his sociology work). Consequently, we suspect that the child both conjures and metabolises death by using a terrible irony: a child who inscribes her future on her own body, that is, she becomes a lady (flower and bag) as well as an orphan (military cap).

The photograph allows her to leave the body and look at herself from outside, in order to be able to see those drives and fears that we do not recognise in ourselves, but that we do when looking at ourselves from another place, from the panoramic screen of the ritual.

PHOTOGRAPHY, BODY, IDENTITY

Photography cuts all communication with our body by interposing signs such as uni-

¹ Translator's note: *Calimochó* is a drink consisting of a mixture of red wine and cola drink.

forms, sticks, hats. The body, just as in the different ages of life, is never represented in its naïve immediacy, but taking a totally self-referential symbolic universe as a resource. It could be thought that this liberation of the body from the plane of existence to be then attached to a semiotic universe allows us to experiment with our bodily experience with greater plurality. The body, as a sign, is constituted as an unstable reality. Signs, by connecting with other signs, blow up the hegemonic implant of power, changing the concepts of rule and normality in the sexual and identity plane.

Still, before deconstructive views existed, a certainly very curious photograph was taken:

We will never know the reason that led a photographer at the beginning of the 20th century to dress two women as men. At that time carnival was not celebrated, and obviously transvestism was not a common practice in this small village. As different hypotheses are being rejected here, I do not think that these girls wished to cast doubt on the hegemonic sexual categories, thus championing the concept of gender. The photograph could have been taken at the ritual festival of the *Calendimaggio*, also called *Cantar Maggio* or *Canto del Maggio*, which still takes place in Lunigiana these days. This festival marks the start of the good weather. A group of people would sing popular tunes going from house to house, anticipating the good weather ahead. They were offered gifts in exchange, in the form of food (eggs, meat, sweets) and drink (normally wine). Flowers were very much present, above all violets and roses, as seen in the photograph.

We have images of transgression dating from this period, but this photograph breaks the mould. The *Calendimaggio* is a solemn, serious festival, as is the formality of its representation. In effect, apart from the transvestism and thanks to it, what stands out is the balance in the representation. The transgression highlights the norm. Photographers,



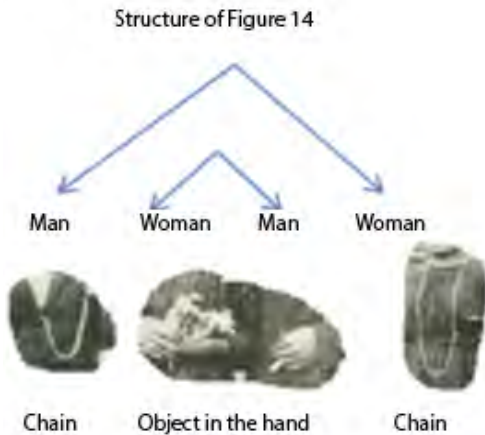
FIGURE 14. Around 1920.

as the demanding stage directors that they were, always sought to balance the compositions of their photographs. This particular one structured the scene by using an obvious man/woman symmetry that was achieved by the location of the figures and the props. The outline of the scene was: man/woman pairing at each end, man/woman pairing in the centre, in the following order:

The props organise the scene, and their layout can be explained as follows: the two central characters are carrying objects in their hands that transmit the sexual status represented and so reinforce it, namely a bunch of flowers and a cigarette. The characters at the two ends of the photograph are flaunting chains: the one dressed as a woman is wearing a necklace, and the woman who is dressed as a man is wearing a watch.

All of these objects characterise the sexual status of each person and creates internal relationships: the people on the flanks are related to each other by the “chain” element, and those in the centre by the “object-in-hand” element.

The detail on the man’s shoes worn by the girl on the left must also be noted according to the position of the voyeur, as an



example of the scrupulous work of the photographer in creating the scene. The other figures may also be wearing shoes in line with the acted-out sex, but the grass hides the feet of the other people. The representation is structured with an overwhelming internal coherence.

The virile pose of the masculinised figures is fascinating: there is a clear staging here, with the director almost taking the role of a second actor. Looking at the two women with their legs crossed, the one holding a cigarette is imitating the style of Gary Cooper, looking sideways, out of the corner of her eye, as if settling accounts with someone. Except for the girl on the right hand side, who seems to outline a timid smile, the other people hold serious poses, as they had no intention of joking.

ASSEMBLING DIVERSITY IN THE PHOTOGRAPH AS A WHOLE

Photography reveals, captures, pierces, the fragile limit of an instant. The click is not as immediate as it is now, let alone being free. The more limited number of photographs meant that each photograph had an important place in the memory of the individual and of society as a whole. In the village where this photograph was taken, there were priests, old ladies hiding behind their lace curtains, and still, this truly strange mummification took place. The photograph was taken for a reason unknown to us. We can only infer that the staging was at equidistance from the individuals and society, between what was meant to be represented and what was finally represented. This equidistance finally matched what the photographer intended to express and what escaped from his script.

This changing threshold that brings the strange closer and makes that which is in the borderline area part of the cultural fact, is developed, according to by Roman Jakobson, by the mythopoetic function of representation. It is truly difficult to define the concept of the mythopoetic function, more so from a formalist point of view, as this function cannot be isolated as a specific element limited by the depiction. Jakobson restricted it to a form of “suggestive magic”, twinkling here and there in the capricious “vibration of the profound union between sound and meaning” (Jakobson, 1978:42). Then “a play occurs of the mythopoetic transformations which help to energise the autonomous semantic potential of the distinctive features and the environment of the representation” (Jakobson and Waugh, 1979:252).

This transformation game turns obvious and intuitive, on the one hand, the dense exchange of relationships established amongst the texts of a culture in continuous dynamic translation; and on the other hand, the network of links that promote textuality, and at

the same time its contextual exclusion from the environment of meaning. This expansion of textuality does not break the integrity and the unity of the representation itself, as the basis of all communicative processes lies in the invariant principle that ensures the cohesion of the semiotic space (Lotman, 1996:35). The invariant principle is, according to Lotman, enantiomorphic symmetry, which is built upon a combination of symmetry/asymmetry “with the periodic ebb and flow of all vital processes in any of their forms” (1996:36). This photograph is structured by a principle of mirror symmetry. The transgressions of transvestism acquire a formal coherence by using the resources mentioned above (pose, props, placement in the scene). When the dissonant elements are brought together, a series of symmetries/asymmetries appear that produce tension in the representation, producing new horizons of meaning. This enantiomorphic relationship creates “the kind of correlative difference that distinguishes both identity—rendering dialogue useless—and non-correlative difference—rendering it impossible” (Lotman, 1996:36-37).

Therefore, the photographer ensured that the transgression would be placed in a semiotic network that established internal relationships which allowed the photograph to engage in dialogue with the society within which it existed. The tension of the representation, due to its symmetrical mirror-structure, creates “the necessary relations between structural diversity and structural similarity” (Lotman, 1996:37). In this way the photograph becomes an open text with which it is possible to enter into dialogue.

Many current texts and representations are careful not to leave a chink through which to penetrate. Advertising texts, for example, in general do not have counterpoint or irony, and create interfaces impermeable to the action of the consumer of the messages. Digression is thoughtfully studied, it does not appear before its formal correction, but it is part of the form, at the same level as any

other element of discourse (light effects, music, staging). The system is completely identical, unitary, symmetrical.

A self-referential system that can be semiotically analysed as text is the shopping centre. It is a closed eco-system where there is no external interference. The atmosphere is controlled, as well as the light, the music, the smell, there are even lanes in place so that people move only in one direction. All of this is intended to eliminate any friction which may hinder consumption. Paradigmatic of this type of eco-semio-system is the *Ikea* store. It is like a film studio, with a backdrop where the characters pass a series of tests to reach the tills. The blue plating prevents any *Deus ex machina* from saving us at the last minute. In fact, the format governs everything, so that our freedom is reduced to following, just like Dorothy, a tiled path that marks the way forward. The novice hero endures the whole route; whereas the more experienced shoppers know shortcuts that take them directly to the sofa or kitchen section. The freedom to break the continuity of the dominant discourse therefore depends on the degree of irradiation to which the consumer is subjected.

This does not mean to say that consumers do not appropriate these closed texts. I have known groups of women, housewives with grown-up children who first gather information and then go straight to the shopping centres that give away a free breakfast. They arrive, like guerrilla fighters, they strike, and they leave. They enjoy the free test of the new mascara by *Maybelline*. They invent their quotidian routine every day (Certeau, 1990). However, communication, management and marketing professionals try to ensure that all the tactical implants that are added to the system, lubricate it rather than short-circuit it. We find beggars at the doors of some supermarkets or bread shops, but it is impossible for them to be found in a shopping centre. At best we will encounter food bank trolleys, flanked by people in their iden-

tification bids who invite us to deposit part of our shopping. Everything should flow, be aseptic, nothing should perturb our path through the discourse. Poverty is disguised and solidarity is yet another merchandise.

Contrary to the above descriptions, we hold with two fingers a representational device full of short-circuits and semiotic counter-weights; a photograph with a tottering balance. This is what mirror symmetry is, the enantiomorphism of the mythopoetic function of photography, which places us in a game of differences and, at the same time, similarities, which makes dialogue possible: "On the one hand, the systems are not identical and give out diverse texts, and on the other, they are easily converted, ensuring mutual translatability." (Lotman, 1996:37). This game of symmetries and asymmetries creates a dynamic space where texts can be reciprocally transformed, nourishing from the criss-crossing of their own evolution.

The photograph is interspersed by a system of boundaries that run through as if they were endless veins. These boundaries are the limits that delineate the difference networks, lines around which identities are confronted with each other. In this dynamic production infinite microspheres, short-circuits of meaning are generated, which multiply in the semiotic determinations and the variable horizons marked by history, precisely in between these determinations.

A good trend analyst is capable of modeling the strategies and mapping the complex processes that stimulate the market. In this photograph there is something that escapes this. It cannot be mapped only by superimposing the different parts, as these participate in a complex network of relationships that are intrinsically dialogical.

THE CUNNING OF PENELOPE

The photography from the period under discussion in this paper is, in its anthropological

sense, a ritual. Like all rituals, it is bound by space, the studio, which seems at times like a Hindu temple, with all its colours and embroidery. The photographer, depending on circumstance, takes his trappings to the client's house, which is then suitably arranged for the liturgy. The photographic ritual also reached the temporal dimension. The technical limitations demanded a time for exposure to the light, which would sit on the photographic plate like the residue of a good coffee. What if photography from the beginning of the 20th century acquired a global dimension? And if photography was not enslaved by a space and time rigorously limited by technical demands?

Let us go back to the beginning. The need to draw certain sociological conclusions has undoubtedly mitigated the ethnographic core of this study, which is to tell stories through photographs. Even for the octogenarians interviewed, whose families were the protagonists of these photographs, the stories told in the stillness of the negatives are distant. Reconstructing stories, making a kind of fictional collage of memories, forgotten events and paper may not seem rigorous enough when doing work that is supposedly scientific. But fiction also forms part of the science of ethnography, as Geertz used to say. For him, it is only possible to give coherence to the complex assembly of culture through fiction (Geertz, 1989:18).

I am holding a photograph in my hand that will be discussed below. According to witnesses, it dates back to around 1910. Our carbon 14, if not an inscription on the back of the photograph, is the word of the descendants.

Photograph in hand, it did not particularly grab our attention. It can be inferred from the rigidity of the pose that it is a portrait of a humble farming family, who are not used to all the paraphernalia involved in having a photograph taken, and its strict codes of bourgeoisie representation. The children and

mother look concernedly at the lens, as if they were in front of a firing squad. The children hold each other's hands for security. The mother, leaning on the table, seems to be terrified. However, the man looks different, he is calm, which makes us think that this photograph was taken at two different times.

Digitalisation revealed the entire DNA sequence of this photograph, which goes unnoticed at first glance, since this portrait, like so many of the period, is small and lacking in brightness. It was found that these are two photographs taken in two different places, mounted one above the other, with the express intention that the photo montage would go unnoticed. The winding cut allows the two photographs to be mounted more naturally than if it had been straight: the sleeve of the father's jacket is overlapping onto the girl's arm, then between the man's leg and the body of the child, there is a small edge where the cut is, hiding it perfectly. An



FIGURE 15. *Around 1910.*

inevitable error is the different tiles in the two parts of the photograph. It was possible to make the background uniform with pigment, but retouching the floor in order to make it more uniform would have been counterproductive to hide the ruse. So it was left as it was, with the conviction that no one would discover the splice.

The photograph hides a unique and at the same time, universal story. Roberto Fenocchi, from Grondola (a village in Pontremoli, Tuscany, Italy), emigrated to America in around 1908 looking for a better life for his family, leaving his wife and two children in Italy. A letter from Argentina sent at the end of 1909 was found that allowed this date to be set.

While the archaeology of memory is built through archetypes lacking a skeleton, as the "writing of life" (Young, 1990:4) does not allow itself to be shaped into a structured discourse, we can imagine, however vaguely, what this fact means to the daily lives of these particular people. This was 1908 in the small village of Lunigiana, where life ran between the hard work in the field, Sunday in church, and laundry work for the women. The natural cycle marked the rhythm of the local people's lives. A century later I went to Merizzo and met a farming couple pulling out roots to prepare the ground for cultivation, something done every year at the same time.

Although Matilde's life improved in economic terms, as Roberto sent her money, her emotional life must have been hard. There were postcards that arrived every now and then, and the date of the reunion was not marked on the calendar. However, the cyclopean walls of a traditional society could not curtail the will of Matilda, as she waited. Like Penelope, Matilde devised a ploy to make the absence bearable and kindle her love. Penelope wove a cloak during the day and unravelled it during the night, showing society the symbol of a love that she did not want to die. Tricking the Achaeans, she extended

the wait thread by thread. They managed to usurp power, but not her marriage bed. Matilde, for her part, hatched this photograph in secret to symbolically recompose the nuclear family. According to the tale told by Anna, the daughter of little Roberto (the child in the photograph) this went on for ten years.

Anna kept this photograph amongst many others, and she had never noticed the retouching by the archaic *Photoshop* system. It was a normal photograph that had been part the historical patrimony of the Fenocchi family. We are left to wonder what role this photograph played in the family, in society, and ultimately, in Matilde's inner life. In order to approach the subjective dimension that organised the everyday life of the period, obviously we cannot speculate on the feelings that drove social relations, although the pain of being away from a loved one is such a universal feeling that it runs through history, from Penelope to Matilde.

This photograph, like the cloak, is the symbol of a distance relationship, of waiting, of affirming convictions. But not just an affirmation for her, but also for society: just as the cloak was for Penelope, this photograph for Matilde was a public symbol.

The nature of this photograph leads us to conclude that it would have been placed in the living room of the house, and not in a bedroom or the entrance hall. As we have already analysed in another study (Romero, 2005), photographs in entrance halls were more likely to be of individuals, or certainly no more than a couple, and they always showed an action or circumstance to do with rites of passage: first communion, baptism, military service. The photographs in the bedroom had a worshipping character; they were placed next to, and mixed with, the portraits of saints to whom they prayed. Matilde's portrait is collective in nature, it shows a group. This type of photograph was normally located in the living room, the place where the relationships between family members

were affirmed. The living room is the space where the act of living together, the heart of the home, took place.

The degree of emotional closeness to a guest was shown by the place in the home where they were welcomed. A guest with hardly any emotional ties to the family did not get much further than the first filter, the hall. If the guest were honoured with the gift of friendship, they would share a fragment of family life in the living room, with was the terrain of family relationships. Photographs placed there showed precisely this bond. The sober staging of photographs shown in the living room makes us focus on family ties: the aseptic and homogeneous background, the scarcity of props and decorations do not divert attention from what is really important to convey. The props are subordinate to the construction of the representation: the two tables are used to keep the pose for as long as necessary.

According to Anna, this portrait is the first in which the full Fenocchi family appeared. No group photograph has been found that was taken before 1910. The part in which the wife and the two children was taken has been dated to around 1910, as we saw a photograph of the girl's first communion taken in 1914 where she looks visibly older. We are certain that the photograph was not framed before 1908, the year when Roberto emigrated. The photograph's characteristics place it at around 1910. The arguments for selecting this date will be provided below, drawing from another study previously undertaken on the matter (Romero, 2005).

Roberto is in no way nervous in front of the camera: he poses calmly and gives the impression that he is comfortable, that he feels closer to the lens than to his family. The photograph shows a scene of well-being, different from the first photographs that emigrants sent to their families, which were photographs showing location. The latter had the social function of transmitting to the family

the image of emigrants in their new environment, in this way redefining the range of family relationships.

This wonderful photograph served to submerge the family who had remained in Italy in a portrait constructed around the cultural stereotypes of the welcoming culture. Think about the strong effect this image would have had on those family members who lived in a village in the heart of Lunigiana at the beginning of the 20th century, where photographs were scarce and people had not been irradiated by images. They had not been numbed of the ability for surprise and astonishment.

I am now in Villafranca, in Anna's house, with steam from the coffee fogging the lenses in my glasses. I ask her if she remembers the presence of a photograph in the living room of her father's house, little Roberto in the photograph. She says yes straight away, but unfortunately she does not have it. Anna describes a group photograph: her grandfather on the left leaning on a table. Her aunt was at his side, holding her father's hand. Behind the boy, grandmother Matilde with her right hand leaning on a table on which there was a bouquet of flowers.

Incredibly, the photograph described by Anna, surely taken in the 1920s, upon the happy arrival of Roberto, has a number of surprising similarities with the photograph from 1910. Further, it is the variations that have a surprising coherence. In the photograph from 1910, the bouquet was on the man's table, whilst in the later one it was on Matilde's table. The photographer composed his iconic discourse, on this occasion in the same space-time. It was more normal for the women's table to be decorated with more feminine elements, whereas the table on which the man leant normally had no decorative elements, least of all flowers. In the current design of perfume bottles the same logic prevails. Men's perfume bottles have, in general, a larger base (to transmit virility, pro-



FIGURE 16. 1923.

tection, strength), their shapes are geometric and austere, lacking decorative elements; whilst female perfume bottles have forms that appeal to femininity, the base is not a place of support, but a dynamic space from which forms emerge. The image is intertwined by shared representations, by stereotypes and, ultimately, by the social structure.

Looking at the corpus of photographs, we can see that it is really difficult to find a photograph in which two tables appear as props. The artistic sense of the photographer would lead to repetitive elements being avoided, and this is why they normally alternate: a table and a fence, a table and a column, etc. This led us to think that it was at Matilde's express wish that the photograph from the 1920s should be similar to the earlier one. In this way, Matilde would never be discovered by the terrible Achaeans, or if you prefer, by her neighbours in Grondola.

Matilde did not make the same error as Penelope, who unravelled her weaving in a palace full of eyes. Matilde, instead of violently unravelling her little ruse, constructed a similar photograph, put it in its place, and thus prolonged her tactic eternally. Once the montage had served its purpose, namely to

affirm the bond of her husband to her family, her society and her heart, the construction was set aside, left in the silence of the drawer.

Anna died in 2008, and I never told her Matilde's secret. She wanted it to remain within the sepia-coloured veins that cut through the strata in the depths of oblivion. Let her secret stay between us!

CONCLUSION

A privileged laboratory of society at the start of the 20th century, photography was a unique adventure of shock and contradiction. In the smooth and testimonial paper of the photograph, symbolic furrows, short-circuits and mismatches proliferated. Much as the photographer attempted to seal with hemp the joints between the rural world and bourgeois universe, the leakage of the symbolic was as inevitable as it was necessary. Inevitable, because it is impossible to superimpose these two worlds without them collapsing; necessary, for the stability of the frame, which paradoxically depends on the overflow which it tries to contain.

The carefully planned order in the staging of the characters causes strangeness in the beholder. The click does not interrupt the breath, but holds it and stiffens the scene, stirs it, shakes it, solidifies the symbolic fluid of society, so that the unexpected and the ordinary become impregnated with it (as the foam of the African frog *Chiromantis xerampelina* does by all the males who decide to join in the orgy).

BIBLIOGRAPHY

Accolla, Patrick and Geffroy, Yannick (1981). *L'empreinte des jours*. Nice: Serre

Ariès, Philippe (1977). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident: Du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Seuil.

Banks, Marcus (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

Barthes, Roland (1980). *La Chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Seuil.

Beaud, Stéphane and Weber, Florence (2010). *Guide de l'enquête de terrain: Produire et analyser des données ethnographiques*. Paris: Éditions La Découverte.

Berger, John (1987). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bourdieu, Pierre (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève: Droz.

— (1979). *La distinction*. Paris: Éditions de Minuit.

— (1980). *Le sens pratique*. Paris: Éditions de Minuit.

—; Bolstanki, Luc; Castel, Robert and Chamboredon, Jean-Claude (1965). *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit.

Casetti, Francesco and Di Chio, Federico (1998). *Analisi della televisione*. Milano: Bompiani.

Certeau, Michel de (1990). *L'invention du quotidien. Tome 1: Arts de faire*. Paris: Gallimard.

Chicharro Merayo, Mar and Rueda Laffond, José Carlos (2005). *Imágenes y palabras. Medios de comunicación y públicos contemporáneos*. Madrid: CIS.

Combessie, Jean Claude (1967). "Les clases sociales et la culture. Les cas de la photographie". *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 3: 641-644.

Cruz Licher, Virginia de la (2013). *El retrato y la muerte*. Madrid: Tempora.

Debray, Régis (1992). *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.

France, Claudine de (1979). "Corps, matière et rite dans le film ethnographique". In: France, C. de (ed). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: Mouton Editeur.

Geertz, Clifford (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.

Geffroy, Yannick (1990). "Family Photographs: A Visual Heritage". *Visual Anthropology*, 3: 367-410.

Goffman, Erving (1976). "Gender Advertisements". *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 3: 69-154.

Jakobson, Roman (1978). *La linguistica e le scienze dell'uomo. Sei lezioni sul suono e sul senso*. Milano: Il Saggiatore.

- Jakobson, Roman and Waugh, Linda R. (1979). *La forma fonica della lingua*. Milano: Il Saggiatore.
- Joly, Martine (2000). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Nathan.
- Kaës, René (2010). *L'appareil psychique groupal*. Paris: Dunod.
- Lotman, Iuri (1996). *Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Frónesis Càtedra.
- Mead, Margaret (1976). *Macho y Hembra*. Buenos Aires: Alfa.
- Ortiz García, Carmen (2005). "Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular". In: Ortiz García, C., Sánchez Carretero, C. and Cea Gutiérrez, A. (coords.). *Maneras de Mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, vol.1. Madrid: CSIC.
- Romero Tenorio, José (2005). "La fotografía di famiglia come strumento di analisi socio-antropologico". Tesi di Laurea. Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Sombrun, Corinne (2012). *Les esprits de la steppe. Avec les derniers chamanes de la Mongolie*. Paris: Albin Michel.
- Sorice, Michele (2002). *Lo specchio magico*. Roma: Editori Riuniti.
- Thomas, Louis-Vincent (1988). *Anthropologie de la mort*. Paris: Payot.
- Young, James Edward (1990). *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

RECEPTION: May 15, 2013

REVIEW: September 18, 2013

ACCEPTANCE: December 3, 2013

