

LA FOTOGRAFÍA COMO “ESPEJO DEL ALMA”: UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE IDENTIDAD VISUAL A TRAVÉS DEL RETRATO FOTOGRÁFICO Y DEL ÁLBUM DE FOTOS FAMILIAR¹

Modesto Escobar y José Gómez-Isla (Universidad de Salamanca)

Resumen

El objeto de estudio de la presente comunicación se basa en el análisis de la identidad individual y la construcción de los relatos que ésta genera a través de las imágenes que sobre uno mismo se incluyen en los álbumes familiares. De esta forma, se analiza cómo, a través de las fotografías que uno acumula y guarda, pero que también selecciona y descarta, en su particular y privada “caja de recuerdos”, se va construyendo la identidad que un determinada persona quiere proyectar de sí mismo a través de una especie de “biografía sin palabras”.

Para ello, y buceando en distintos archivos, se propone una metodología comparativa para el análisis semántico, mediante análisis de contenido, empleando los metadatos de los ficheros de imagen, de los álbumes fotográficos de cuatro figuras relevantes de la escena intelectual y artística española, cuyas biografías personales pueden acotarse entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. De este modo, dentro de un contexto histórico, político, geográfico y cultural semejante, se analizarán los distintos modos en los que los personajes estudiados han querido construir voluntariamente (en direcciones bien diferenciadas) su propia identidad a través de la imagen. Para ello, se ha efectuando un exhaustivo estudio de la colección fotográfica del músico y compositor Joaquín Turina, a la que seguirán otras como las del pensador, escritor y académico Miguel de Unamuno, la bailarina y coreógrafa Antonia Mercé “La Argentina”, y el célebre pintor Joaquín Sorolla.

Palabras claves: Identidad, método biográfico, análisis semántico, análisis de contenido, análisis de imágenes.

¹ La investigación objeto de esta comunicación se está financiado con fondos el Programa Nacional del Plan de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I+D+I) 2008-2011 del Ministerio de Economía y Competitividad (CS02011-27005). Asimismo, se agradece a la Fundación Juan March el empleo del archivo Joaquín Turina Pérez y, especialmente a Paz Fernández, directora de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos, por su inestimable ayuda

“Ninguna obra de arte se contempla en nuestro tiempo con tanta atención como los retratos de uno mismo, de los parientes próximos y amigos, y de la amada”, escribió Lichtwark ya en el año 1907, desplazando así la investigación desde el terreno de las distinciones estéticas al de las funciones sociales. (Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, 1931)

Desde que a mediados del XIX la imagen fotográfica se popularizara como el soporte idóneo para dar testimonio de nuestras vidas, la cámara fotográfica (y posteriormente la videográfica) se ha ido convirtiendo en una herramienta imprescindible para construir los documentos interpretativos de nuestra realidad cotidiana y de nuestra propia historia, tanto pública como privada. No es extraño que la apropiación más personal e íntima que se ha hecho de la fotografía, desde el mismo momento en que se hiciera público su descubrimiento –allá por 1839–, haya sido la de convertirse en un instrumento inédito para la construcción de la memoria colectiva y el sentido de identidad grupal a través del “álbum familiar” (Bourdieu 1965). A lo largo del siglo XIX, y por vez primera en la historia de la humanidad, la democratización de la imagen (y sus consecuencias inesperadas) consiguió llegar paulatinamente a todas las capas sociales, para “monumentalizar” de algún modo hasta las historias de vida más humildes. Esta democratización visual sin precedentes, auspiciada por la tecnología de la cámara, se produjo tanto en el acceso a su producción como en el propio proceso de distribución de la imagen. Durante los dos primeros tercios del siglo XX, hasta los hogares más humildes lograron acceder a la práctica fotográfica de forma habitual, generando una ingente cantidad de fotógrafos amateur, así como la posibilidad de convertirse ellos mismos en propietarios y custodios de un conjunto de imágenes que pasarían a formar parte indisoluble de la historia personal de cada individuo y de cada familia. No debemos olvidar que, hasta ese momento, el privilegio de perpetuar la propia imagen a través del retrato había estado reservado a las clases más pudientes (reyes, nobles, clero y, posteriormente, la alta burguesía), con capacidad económica suficiente para encargar su retrato o el de sus respectivas familias a diestros pintores retratistas que resultaban inaccesibles para el bolsillo de la inmensa mayoría de los ciudadanos (Freund 1993). Pero desde que el uso de la cámara se convirtió en una práctica cotidiana y masiva, ya

no volvería a ser necesario recurrir a la destreza de terceras personas para construir una imagen de nosotros mismos ni de nuestro entorno más íntimo. Cualquier individuo, aun con escasos conocimientos en la técnica fotosensible, podía construir con su cámara un microuniverso de testimonios visuales personales o grupales. Como afirma Joan Fontcuberta, “los álbumes familiares y de viajes nos remiten al mismo episodio de los replicantes [aludiendo a la película *Blade Runner*] en su afán por construir un pasado sobre el que asentarse y edificar una identidad.” (Fontcuberta 2010, p. 27). Pero, lo que era aún más importante, el legado testimonial y el valor conmemorativo que proporcionaba el álbum familiar podía pasar de una generación a otra. Y así, las pequeñas historias visuales de millones de familias anónimas fueron convirtiéndose en auténticos y fascinantes relatos de identidad que nos han venido hablando desde hace casi dos siglos de aspectos personales y sociales que van mucho más allá que de la mera apariencia del retratado.

No en vano, muchos autores (Sontag 1981, Debray 1994 y otros) han argumentado que, cuando se observa el legado fotográfico desde una perspectiva temporal suficientemente alejada, las imágenes de una determinada época ya no nos hablan tanto de la figura del autor que las realizó, es decir, de la intencionalidad discursiva específica del fotógrafo que las tomó.

Parte del interés intrínseco de las fotografías (...) proviene precisamente de las transformaciones que les impone el tiempo, la forma en que escapan a las intenciones de quienes las hicieron. (Sontag 1981, p. 150)

En la mayoría de las ocasiones, estas imágenes nos hablan desde una suerte de “caldo de cultivo epocal”. Es decir, que en ellas podemos leer e interpretar (a través de una serie de códigos visuales) un conjunto homogéneo de valores, creencias, ideologías y modos de concebir el mundo, propios de un contexto social determinado, en el que esas fotografías fueron producidas. Coincidimos con Giselle Freund en que “cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión (...) que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época” (Freund 1993, p. 7)

Aun así, no debemos olvidar que cada álbum de fotos privado casi nunca tiene una autoría única, es decir, que el conjunto de imágenes que lo conforman ha sido realizado invariablemente por varios fotógrafos con sus peculiaridades, inquietudes y voluntades

particulares. Por tanto, debemos entender este tipo de álbum más como una obra coral que como un relato con un narrador único, cuyo estilo pueda identificarse como una reconocible “voz en off” que le dé el hilo conductor y argumental a todo el discurso visual. En este orden de cosas, en esta amalgama de voces también suelen mezclarse muy diversos niveles de conocimiento (técnico y cultural) por parte de quienes han realizado el conjunto de fotografías. Es lógico que, sobre todo en los álbumes más antiguos, lleguen a dominar de forma mayoritaria las fotografías de estudio. En estos casos los retratados acudían a un estudio fotográfico profesional conscientes de que iban a ser “inmortalizados” en actitudes acordes con los cánones culturales de la época. Por tanto, era frecuente que apareciesen posando con escenografías y atuendos que reflejasen claramente los estereotipos con los que ellos se sentían identificados. Y, en el abanico de estereotipos disponibles, era posible adoptar todo tipo de roles, en un amplio espectro que podía ir desde la posición social, la posición familiar, el tipo de profesión u ocupación que ostentase el retratado, etc...

Teniendo en cuenta este tipo de particularidades con las que se ha ido forjando el álbum de fotos familiar, el presente análisis pretende arrojar algo más de luz sobre la construcción de la identidad personal, y la construcción de los relatos que a partir de ella se producen, por medio de la selección interesada de los documentos que allí se incorporan. Estas fotografías privadas, a pesar de que puedan ser leídas siempre como documentos más o menos inocentes, no dejan de tener una carga ideológica incorporada, tanto por parte de quien realiza la imagen como por parte de quien es retratado en ella o, en último término, de quien realiza la selección final. A fin de cuentas, es el propio retratado quien, al aceptar ser fotografiado, se convierte en el responsable último de la imagen que registra su apariencia. Normalmente, quien decide confeccionar su propio álbum, también pretende asegurarse (consciente o inconscientemente) la impresión que su imagen retratada pueda provocar en quien la contemple (Goffman, 1959).

Para hacer un primer sondeo exploratorio sobre este estudio de la identidad realizado a partir de la imagen fotográfica, se han seleccionado en primera instancia un conjunto de cuatro álbumes de personajes españoles relevantes en su época. Se ha intentado que todos ellos pertenezcan a un arco biográfico temporal similar, para que las maneras distintas de tomar la foto según las épocas no afecten en exceso a una interpretación sesgada de los resultados a la hora de construir sus propias identidades. Somos

absolutamente conscientes de que los personajes que han ido construyendo su biografía visual en la actualidad, a través de su álbum fotográfico, lo confeccionan de manera radicalmente diferente (por ejemplo, a través de Facebook) a cómo lo hacían otros personajes, o incluso ellos mismos, hace apenas dos o tres décadas atrás: “Hace unos años hacer una foto era todavía un acto solemne reservado a unas ocasiones privilegiadas; hoy disparar la cámara es un gesto tan banal como rascarse una oreja” (Fontcuberta 2010, p. 28).

Por esa razón, en este primer estudio exploratorio hemos decidido seleccionar cuatro figuras relevantes de la escena intelectual y artística española, cuyas biografías personales pueden ser acotadas entre finales del S. XIX y el primer tercio del siglo XX. De este modo, dentro de un contexto histórico, político, geográfico y cultural semejante, podremos establecer los distintos modos en los que los personajes estudiados han querido construir voluntaria y conscientemente su propia identidad a través de la imagen fotográfica.

Para ello, hemos realizado un exhaustivo estudio de los álbumes depositados en distintos archivos de figuras tan relevantes como el músico y compositor Joaquín Turina, el pensador, escritor y académico Miguel de Unamuno, la bailarina y coreógrafa Antonia Mercé “La Argentina”, y el célebre pintor impresionista Joaquín Sorolla.

Con los parámetros con los que vamos a ir analizando y comparando las imágenes, hemos observado que, dependiendo sobre todo de la personalidad del personaje retratado y, por supuesto, de su intención comunicativa última, los propios protagonistas de las imágenes son los que más se han preocupado por resaltar un tipo de rol social u otro, bien sea en la construcción de su identidad pública y socialmente reconocida como en la construcción de un tipo de imágenes pertenecientes a un ámbito más privado, intimista y circunscrito fundamentalmente al núcleo familiar. De hecho, entre los álbumes analizados, hemos observado diferencias muy significativas entre las imágenes dependiendo de si éstas pertenecían a un personaje u otro. En unos casos ha destacado (con una frecuencia abrumadora entre las imágenes analizadas) el marcado carácter público, e incluso mediático, del personaje retratado y el reconocimiento popular que su figura despertó a lo largo de su vida. En otros casos, en cambio, lo que ha predominado esencialmente en el álbum es una tipología de fotografía ocupada primordialmente en retratar la vida cotidiana del personaje en su entorno privado, con una frecuencia

significativa en donde se impone el carácter lúdico, intimista y familiar en gran parte de las ocasiones, escenarios y situaciones que han quedado inmortalizados por la cámara.

Hemos de advertir aquí, que en la clasificación clásica que Roland Barthes realiza en su obra *La cámara Lúcida* (1980), nosotros nos hemos centrado esencialmente en lo que él denominó el *studium* de la imagen fotográfica, es decir en los aspectos descriptivos y denotativos de la imagen analizada. Por tanto, en esta ocasión no hemos considerado aquí el otro aspecto esencial que él describe, el *punctum* de la foto que, siempre según su terminología, correspondería al aspecto emotivo y connotado de la imagen, “aquello que nos punza, nos hiera”, y que, por tanto, “no podemos nombrar”: el “Esto ha sido”.

Para realizar un análisis de contenido riguroso de todos estos álbumes descritos y, para confeccionar un libro de códigos que nos sirva para el análisis de futuros álbumes, independientemente de la época en que hayan sido realizados, se han propuesto como constantes fijas de análisis y comparación aquellas variables que hemos considerado que de algún modo denotaban distintas tipologías de “presencia” con la que el retratado quería aparecer reflejado. En el caso de la fotografía de retrato, que es el género prácticamente invariable en este tipo de álbumes, partimos de una primera hipótesis: el conjunto de elecciones a la hora de tomar la imagen constituyen per se un conjunto de señas de identidad distintivas que nos dan una determinada idea sobre el retratado y su forma de ser. De este modo, hemos considerado relevante codificar aspectos de la imagen que podían ser fácilmente identificables, a modo de señas de identidad particular y personal como, por ejemplo, si el rostro del personaje protagonista del álbum aparece o no en la fotografía, cosa que no siempre ocurre, cuando se trata por ejemplo de planos-detalle, o bien cuando es él mismo el que se erige en fotógrafo de la escena documentada en su álbum; o bien si aparece sólo o acompañado, y, en el caso de que se encuentre acompañado, a qué contexto (bien sea público o privado, profesional o familiar) pertenecen los personajes que lo acompañan, si es que se pueden identificar. De igual forma, también resultará decisivo en la construcción de la identidad del personaje identificar si los lugares en donde se realizan las fotos pertenecen al espacio público o bien al ámbito privado y doméstico, o si el personaje mira a la cámara, absolutamente consciente de que está siendo retratado, o si no lo hace, ya sea porque ha sido “sorprendido” en la instantánea o porque aparece posando deliberadamente ejerciendo algún tipo de rol, como si de un actor teatral se tratase. Además, existen

elementos técnicos de la imagen que pueden ser igualmente determinantes para otorgar un determinado “carácter” o “atmósfera” en la que enmarcar al retratado. Algunos de estos elementos serán, por ejemplo, el tipo de plano elegido para la escena, en un abanico de posibilidades en cuyos extremos estarían el plano-detalle a un lado y el plano general al otro, o el tipo de iluminación elegido para realizar la imagen (dura o suave, frontal o lateral), así como el ángulo de cámara utilizado, etc.

Otros detalles que pueden delatar el contexto y situación concreta en que fue realizada la imagen son las leyendas o anotaciones que puedan aparecer tanto en el anverso como en el reverso de la foto, o en su margen, si lo tuviera, o si las fotos están convenientemente fechadas/datadas para conocer en qué periodo de vida del personaje fueron realizadas, o a qué momento histórico concreto pertenecen.

De igual modo, consideramos que hay otros aspectos que también van a influir de manera determinante en la construcción de la identidad como, por ejemplo, la manera en que aparece el personaje, ya sea de frente, de perfil, tres cuartos o de espaldas, así como la manera en que la imagen lo muestra, ya sea de cuerpo entero, de busto o bien sólo de su rostro, o incluso mediante algún detalle de otras partes de su cuerpo (las manos, por ejemplo), sin que sea necesariamente su cara la que se muestre. Se considerará igualmente relevante el tipo de indumentaria, así como los complementos y accesorios con los que el retratado aparezca, o la actitud con la que posa, ya sea de pie, sentado, ejerciendo algún tipo de acción, o interpretando algún tipo de papel de situación, si se da el caso.

Por último, y no menos relevantes, serán también tenidos en cuenta aspectos que determinen si la foto ha sido manipulada o no (mediante cualquier tipo de coloreado, montaje, virado o recorte), o bien si el retrato ha sido realizado en algún estudio profesional (con el utillaje preceptivo para este tipo de retratos, con telones de fondo o escenografías más o menos diseñadas al efecto), o si, por el contrario, se trata de un tipo de fotografía amateur, ya sea porque se haya realizado en algún viaje a un territorio visitado puntualmente por el retratado, o bien porque se trate de un entorno más cotidiano y privado.

Datos

En esta comunicación, presentaremos un análisis preliminar del proyecto que ha comenzado este año para dar cuenta de cuáles van a ser los procedimientos “objetivos” con los que va a ser analizado el material del que se dispone. En particular, sólo se considerará el álbum de Joaquín Turina, que es el único del que se dispone parcialmente “codificado”, gracias al ingente trabajo documental de María Oliveira en su tesis *La colección iconográfica de Joaquín Turina*.

Pero antes, de proceder al análisis, convendría realizar algunos apuntes biográficos del personaje. Nace en Sevilla en diciembre de 1882, hijo de Joaquín Turina, un pintor sevillano de ascendencia italiana y de Concepción Pérez. Estudia música desde muy pequeño y completa su inicial formación sevillana con viajes a Madrid y París, donde conoció a artistas como Isaac Albéniz y Manuel de Falla. Con el comienzo de la primera guerra mundial, regresa a Madrid, donde desarrolla la mayor parte de su carrera como compositor musical. En 1910 desempeña la dirección del teatro Eslava en Madrid y en 1919 se desempeñó como director de orquesta del Teatro Real. En 1931 obtuvo la cátedra de composición del Conservatorio de Madrid y en 1935 fue nombrado académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Murió en 1949 después de haber dejado obras musicales como las *Danzas Fantásticas* y la *Fantasia del Reloj*, así como numerosas piezas musicales. También, en su faceta docente, publicó obras como la *Enciclopedia Abreviada de la Música* (1917) y el *Tratado de Composición* (1946).

Entre sus aficiones se encuentra la fotografía y su familia ha hecho acopio de una gran cantidad de materiales producidos o coleccionados por Turina, recopilados en ocho álbumes de familia que contienen 1.438 fotografías, además de otras más de 1.800 fotografías sueltas almacenadas en carpetas, y de una colección de tarjetas postales adquiridas por el personaje objeto de estudio. En conjunto, todo ello arrojaba un total de 5.271 materiales gráficos.

En este preliminar estudio consideraremos cada fotografía como una unidad de análisis en la que se podrán destacar una serie de sujetos, objetos y propiedades cuya estructura se intentará desvelar a través de la frecuencia de sus apariciones aislada y conjuntamente.

De momento, gracias a la catalogación realizada por Oliveira se disponía de los siguientes atributos: *Clasificación* (según el material estuviera en el álbum familiar, en carpetas de fotografías sueltas o en la colección de postales), *Archivo* (número del álbum, caja o carpeta donde se contenía la foto o postal); *Localización* (localidad donde fuera tomada la fotografía); *Personajes* (nombre de las personas presentes en la instantánea); *Tema* (siendo sus categorías las de *retrato*, *paisaje* y *varios*); *Tema específico* (en la que se vertía el tipo de paisaje u otro objeto fotografiado: mar, camino, calle, virgen, santo, estación, ... son algunos ejemplos de sus categorías); *Descripción* (línea donde se detalla el contenido de la fotografía); *Fecha* (aunque cabe decir que sólo disponían de este dato 1.350 materiales); *Técnica* (según fuera negativo, positivo, o fotografía estereoscópica) ; *Modo* (Blanco y negro o color) y el *Fotógrafo* (más de 3.000 materiales disponen de esta información).

Aunque el objeto principal de esta presentación sea el estudio de los personajes presentes en estos materiales, es obligado presentar previamente algunas características generales del material analizado.

Si se elimina del análisis la colección de tarjetas postales, como se procederá a partir de ahora, se dispone de 3.281 materiales de los que sólo se encuentran datados 830. La primera imagen tiene su fecha en 1887, esto es, cuando Turina tenía 7 años. Dos años después hay otro material y antes de 1900 se dispone de una decena de imágenes. De los 18 años de edad, a comienzos del siglo XX, conserva 17 fotografías. Pero no será hasta 1906 cuando encontremos otro conjunto de más de 10 fotografías. El promedio es de trece documentos por año y sólo en dos años se pueden apreciar más de cincuenta fotos datadas: se trata de los años de 1928 y 1929, fecha en la que el compositor viaja a Cuba.

En relación con el lugar donde fueron tomadas las imágenes, la mayor parte de ellas lo están en Madrid (1015) o Sevilla (624); pero también hay una nada despreciable cantidad en París (238), y un buen número, aunque considerablemente menor en Toledo (54), Sanlúcar de Barrameda (40) y Nueva York (40). De su interés por viajar queda una constancia patente gracias a la existencia de fotos realizadas en Alemania, Bélgica, Cuba, Egipto, Gran Bretaña, Grecia, Israel, Italia, Japón, Países Bajos, Palestina y Suiza.

Afortunadamente se conoce a los autores de la mayor parte de las fotografías. Sólo un 23% de ellas carecen de autoría. En consecuencia, con el interés y la afición de Joaquín

por este arte menor, constatamos que las dos terceras partes de las fotos fueron disparadas por él mismo. A su colección también contribuyeron, con más de 20 fotos, fotógrafos profesionales como Serrano, Martín y Alfonso.

Los temas de los materiales analizados son básicamente cuatro. El más prominente es el retrato, que representa más de la mitad de las fotografías; el segundo tema en importancia es el paisaje, generalmente urbano, donde quedan plasmados monumentos (iglesias, palacios, ruinas u otros edificios), calles, plazas, jardines y puentes. Entre los paisajes no-urbanos son frecuentes las fotos de mares y ríos. El tercer tema recurrente es el de la religión. Casi trescientas fotos de contenido religioso se encuentran repartidas entre los álbumes y las carpetas. Tanto en una como en otra colección hay más de 100 ejemplares. Ahora bien, el subtema mayoritario, casi exclusivo, de este tipo de fotos son las fotos de procesiones. Gran cantidad de ellas, más de 200, han sido realizadas por el propio Turina; pero también se encuentra otra buena colección de unas cuarenta imágenes realizadas por Serrano. Finalmente, el cuarto gran tema de las imágenes de su colección es el ejército. En este caso las más de cien fotos disponibles en esta colección son autoría del músico y cabe destacar que más de veinte de ellas han sido seleccionadas e incluidas en el álbum familiar.

Una vez descritas las características más generales de la colección de fotos de Turina, pasamos a presentar los datos relacionados con los personajes presentes en ellas. Como se dijo anteriormente, partimos de la hipótesis de que el conjunto de elecciones a la hora de tomar la imagen constituyen per se un conjunto de señas de identidad distintivas que nos dan una determinada idea sobre el retratado y su forma de ser. Pero, al mismo tiempo, el álbum implica una serie de selecciones que van más allá de la toma, pues implica el desecho de aquellas fotos intrascendentes, mal tomadas o en la que aparecen personajes, posturas o escenarios no deseados. Por tanto, en la interpretación que realicemos debe tenerse en cuenta que el proceso de construcción de una colección personal, aunque inconsciente, posee una intencionalidad representativa de la realidad de un personaje y su entorno. Obviamente, el resultado que estamos comentando es producto de múltiples decisiones en las que puede intervenir más de una persona; pero, analizada en su conjunto, nos pueden revelar rasgos de la identidad del personaje.

Los distintos momentos por lo que ha pasado la selección del material que se está analizando son: la toma de la instantánea, el proceso de revelado, la conservación de la

imagen, su ordenación y disposición, así como el proceso de documentación y catalogación. En la primera de las decisiones, es obvio que en esta colección el protagonista ha jugado un papel primordial, puesto que es autor material de dos terceras partes de la colección de fotos completa. No sabemos nada acerca del proceso de revelado que utilizó, pero, en la medida en que tan sólo es un proceso técnico bastante automático, suponemos que tiene una influencia mínima en el resultado. Lo que sí parece ser cierto es que el propio Turina, según testimonios de los familiares recogidos por María Olivera, fue el responsable de la selección y ordenación de los álbumes de la colección, mientras que la inclusión de las fotografías sueltas ha sido un proceso menos controlado por el protagonista. De ahí que la comparación entre ambas colecciones puede dar importantes pistas sobre la propia imagen construida por el compositor. Finalmente, consideramos también de menor importancia en el producto final las tareas de documentación y catalogación, por lo que su influencia se considerará irrelevante para nuestro estudio. En consecuencia, pensamos que sería bueno hacer un análisis teniendo en cuenta dos dimensiones: la una, según cómo hayan permanecido guardadas las fotografías, ya sea en el álbum o en carpetas; la otra, según quién haya sido el autor de dichas fotografías, ya sea el propio protagonista u otra persona o profesional de la imagen. En estas páginas por razones de espacio sólo se considerará la primera dimensión.

Como hemos comentado anteriormente, más de la mitad de los materiales fotográficos se han catalogado bajo la temática del retrato, afirmación procedente del dato de que 1.740 fotografías contienen personas como objeto fotografiado. Obviamente, hay una distribución muy desigual entre quienes aparecen en las imágenes. Como cabría suponerse, el personaje principal es el propio Turina, pues aparece en 423 de ellas, lo que representa el 24% de la colección de retratos. Los siguientes protagonistas del material iconográfico estudiado son los hijos. Turina tuvo cinco: Joaquín, María, José Luis, Obdulia y Concha, que aparecen en 832 de las fotos de la colección, esto es, en una proporción que dobla a la presencia del propio Turina en su álbum. En principio, parece lógico pensar que, siendo él el padre de familia, además del autor de la mayor parte de las fotos, no sea precisamente él quien más aparezca. Sin embargo, si se tienen en cuenta a cada uno de los individuos de la familia, sí que es su propio retrato el que más aparece en el álbum (con un total de 291 imágenes), seguido de su hijo mayor, Joaquín, con 262 fotos incluidas.

Conviene reseñar aquí que esta proporción no es similar en el conjunto de fotos analizado, esto es, si añadimos las fotografías sueltas contenidas en las carpetas. Con esta última contabilidad, las personas más fotografiadas de la familia fueron María, la hija mayor, (con 395 instantáneas) y Obdulia, su esposa, (con otras 367). El resto de descendientes tienen cada uno de ellos entre 251 (pertenecientes al varón menor) y 322, en el caso del primogénito. Ello implica que, aun habiendo un número similar de fotos tomadas, en el álbum se opta por poner tantas más cuanto mayor sea el descendiente.

Tabla 1.- Material fotográfico de Turina según personajes y localización

Personaje	Total	Album	Carpetas	% Pers.	Total		% Fotos	
					% Fotos	Álbum	Carpetas ²	
Turina	423	291	132	12.36	24.31	31.8%	16.0%	
Turina y familia	1352	772	580	59.4	77.7	84.4%	70.3%	
Familia	1057	559	498	43.97	60.75	61.1%	60.4%	
Hijos	832	440	392	31.84	47.82	48.1%	47.5%	
Turina, María	395	222	173	11.54	22.7	24.3%	21.0%	
Garzón, Obdulia	367	216	151	10.72	21.09	23.6%	18.3%	
Turina, Joaquín	322	262	60	9.41	18.51	28.6%	7.3%	
Turina, Concha	316	134	182	9.23	18.16	14.6%	22.1%	
Turina, Obdulia	288	85	203	8.41	16.55	9.3%	24.6%	
Turina, José Luis	251	100	151	7.33	14.43	10.9%	18.3%	
Grupo	235	133	102	6.87	13.51	14.5%	12.4%	
Valle, Josefa	41	21	20	1.2	2.36	2.3%	2.4%	
Garzón, Josefa	26	9	17	0.76	1.49	1.0%	2.1%	
perro Peveta	20	8	12	0.58	1.15	0.9%	1.5%	
Cubiles, José	14	10	4	0.41	0.8	1.1%	0.5%	
Rivera, Lydia de	11	7	4	0.32	0.63	0.8%	0.5%	
Fernández, Carmen	10	8	2	0.29	0.57	0.9%	0.2%	
Otaño, Nemesio	10	5	5	0.29	0.57	0.5%	0.6%	
Falla, Manuel de	9	9	0	0.26	0.52	1.0%	0.0%	
Valdivia, Paquita	9	5	4	0.26	0.52	0.5%	0.5%	
Otras personas	198	88	110	8.24	11.28	9.6%	13.3%	
Grupo	235	133	102	9.78	13.51	14.5%	12.4%	
Desconocidos/as	313	149	164	9.14	17.99	16.3%	19.9%	
Total	1740	915	825			100.0%	100.0%	

En definitiva, puede decirse que la colección que estamos examinando tiene una predominancia familiar incuestionable, como así lo atestigua el hecho de que en algo más del 60% de las fotografías aparezcan miembros de su propia familia, incluyendo tan sólo a su esposa, cinco hijos, su suegra y su cuñada. Esto es, que ocho personas, entre

un total de más de trescientos personajes identificados, son los verdaderos protagonistas de la colección. Si a ello unimos las imágenes del propio músico, nos encontramos con que más de las tres cuartas partes del material analizado están protagonizadas por los miembros de la familia Turina-Garzón. Más aún, analizando sólo las fotografías ordenadas en los siete álbumes, casi el 85% tienen como protagonista a Turina o alguna persona de su entorno familiar inmediato.

Sin embargo, no podemos obviar que esta tendencia hacia el retrato (ya sea individual o grupal) de la propia familia responde en buena medida al canon que empezaba a fraguarse, ya que, según Susan Sontag, desde el principio, “las cámaras se integran en la vida familiar. De acuerdo con un estudio sociológico realizado en Francia, casi todos los hogares tienen cámara, pero existe el doble de probabilidades de que haya cámara en un hogar con niños que en un hogar sin niños. No fotografiar a los hijos, especialmente cuando son pequeños, es un signo de indiferencia parental” (Sontag 1981, p. 18).

Metodología

Ahora bien, después de esta descripción de los personajes contenidos en las imágenes analizadas, cabría adoptar un cambio de enfoque preguntándonos no sólo por quiénes aparecen en las fotos, sino también sobre con quiénes están presentes en ellas. Para ello se hará uso de técnicas reticulares que ya han sido aplicadas en otros contextos con buenos resultados (Escobar 2010 y Quintanilla et al 2012). En este apartado, se hará una exposición de esta técnica utilizando sólo los miembros de la familia, para abordar el análisis completo en el próximo apartado, prescindiendo de los elementos metodológicos.

Brevemente, el arranque del procedimiento consiste en realizar un cruce de personajes de modo que se genere una tabla simétrica en la que las frecuencias de la diagonal de la tabla reflejan el número de imágenes en las que aparece cada persona, mientras que los elementos fuera de la diagonal contienen el número de veces que dos personas determinadas aparecen juntas en la misma fotografía. Si se trabajara con toda la información disponible en la base de datos, ello supondría la elaboración de una tabla con 98.596 casillas (el cuadrado de 314 personajes (k^2)), entre las cuales sólo habría 49.141 diferentes ($k(k-2)$). Obviamente, hoy en día hay recursos suficientes para hacer un tratamiento de toda esta información. Sin embargo, es a todas luces manifiesto que si

se restringe este análisis sólo a aquellos personajes más importantes de la colección, se pueden hacer interpretaciones más sustanciales de la información analizada.

Los datos de la coapariciones en las fotografías pueden presentarse básicamente en tres formas:

- 1) En primer lugar, las frecuencias bivariadas, cruzando las personas fotografiadas entre sí. También es conveniente para aumentar la información añadir una columna con el número de fotografías donde aparezca solo el personaje en cuestión.

Características de estas tablas serán a) la posesión de una diagonal con las mayores frecuencia, coincidentes con la primera columna, que representa la cantidad de fotos de una colección en la que está presente cada persona; b) una simetría de las frecuencias en torno a la mencionada diagonal, que indica que es idéntico el número de fotografías en las que están presente dos personas dadas, es decir, si fulanita aparece en veinte fotos con zutanito, éste también está en las mismas veinte con aquella; c) las frecuencias diagonales son iguales que la de la primera columna y siempre superiores a las de su misma fila y columna, esto es, si hay 423 fotos de Turina, aquellas en las que está solo (segunda columna) o aparece con otros debe ser necesariamente menor, y d) a diferencia de las tablas de contingencia comunes, los marginales no se obtienen sumando las frecuencias contenidas en las celdas de la tabla, puesto que aparecen representados en la diagonal y la suma del resto de frecuencias es necesariamente mayor porque las categorías representadas no son mutuamente excluyentes, o dicho de otro modo, una persona puede estar acompañada por más de otra persona en la misma imagen.

La tabla 2 es un ejemplo de frecuencias de coapariciones. En ella se representan tanto los álbumes como las carpetas de la colección de Turina y, para abreviar la presentación, sólo se incluyen los personajes centrales de su familia, incluyéndole a él mismo. La información presente en ella resulta redundante en relación con la anterior tabla en la primera columna, puesto que reproduce las frecuencias univariadas de aparición. Sin embargo, la segunda columna ya nos proporciona información novedosa, pues se aprecia de modo evidente, antes de calcular porcentajes, que las fotografías en solitario más abundantes son las de

Turina. A continuación, las de su esposa, los dos hijos mayores (Joaquín y María) junto con la hija pequeña (Obdulia). En un tercer lugar, se encuentran los hijos medianos (Concha y José Luis). Finalmente, son menos de diez las fotografías en las que aparecen solas la suegra o la cuñada del músico.

En las últimas nueve columnas de la tabla aparecen las coapariciones. Prescindiendo de la diagonal, la frecuencia mayor corresponde a las fotos donde aparecen juntas María y Concha, es decir las dos hijas mayores de Turina. En general, puede decirse que son abundantes las fotos donde los hermanos comparten encuadre. Sólo hay dos casos en los que se advierte una menor compañía, que son los de Joaquín (el hermano mayor) con José Luis y Obdulia (los hermanos menores). Aunque menos numerosa que la que se produce entre hermanos, la copresencia de la madre con sus hijos es constante, aunque desciende levemente a partir de la tercera hija (Concha). Sin embargo, el padre aparece en mayor medida con el primogénito (Joaquín) y a continuación con la segunda de sus hijas.

Tabla 2.- Frecuencias de coapariciones

Persona	Fotos	Solas	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1.- Turina	423	156	423	80	53	35	47	35	33	3	0
2.- Garzón, Obdulia	367	89	80	367	94	98	88	70	64	16	14
3.- Turina, Joaquín	322	82	53	94	322	155	102	69	59	18	0
4.- Turina, María	395	88	35	98	155	395	203	128	131	11	0
5.- Turina, Concha	316	47	47	88	102	203	316	160	170	4	0
6.- Turina, José Luis	251	56	35	70	69	128	160	251	163	0	0
7.- Turina, Obdulia	288	84	33	64	59	131	170	163	288	0	0
8.- Valle, Josefa	41	7	3	16	18	11	4	0	0	41	4
9.- Garzón, Josefa	26	4	0	14	0	0	0	0	0	4	26

En segundo lugar, pueden transformarse las frecuencias absolutas o recuentos de la tabla en frecuencias relativas o porcentajes. Así como en cualquier tabla normal, hay tres tipos de porcentajes: verticales, horizontales y totales, en las tablas de coapariciones en las que se cruzan una serie de categorías no mutuamente excluyentes, sólo son distinguibles dos:

De un lado, tendríamos los porcentajes totales que representan la distribución conjunta de la intersección de categorías. Si hay 80 fotografías donde aparezcan Obdulia Garzón y Joaquín Turina juntos, sobre un total de 1.470 en el conjunto de la colección, ello supone que sólo en el 5.4% de las imágenes analizadas

aparecen al mismo tiempo una y otro (lo cual, dicho sea de paso, no quiere decir que estén solos en la foto).

Por otro lado, los porcentajes horizontales y verticales se obtienen dividiendo las frecuencias centrales por las marginales (que en este caso coinciden con las diagonales). En consecuencia, ambos son iguales. Aunque su disposición no sea simétrica, los unos se derivan de los otros con una simple transposición. Veámoslo con el mismo ejemplo del matrimonio de los Turina. Si nos fijamos en la frecuencia absoluta de 80 situada en la línea de Obdulia, se obtiene el porcentaje horizontal del 21.8% (80 sobre 367), lo que podría interpretarse diciendo que en una de cada 5 imágenes del conjunto de fotografías donde aparece Obdulia también aparece su esposo. Si calculamos el porcentaje vertical, el resultado es del 18.9%, esto es, que en una proporción similar de fotos donde aparece el compositor también aparece su compañera sentimental. Obsérvese, que sendos porcentajes pueden obtenerse de igual modo, aunque transpuestos, a partir de la otra frecuencia absoluta de 89, situada en la primera línea correspondiente a Turina, empleando el marginal horizontal (423) o el vertical (367).

En consecuencia, características de las tablas de los porcentajes son: a) la diagonal adopta siempre el valor del 100%; b) los porcentaje sobre el total son simétricos en relación a la diagonal de la tabla; pero los porcentajes horizontales o verticales no lo son, aunque ambos sean redundantes, obteniéndose los unos a partir de la transposición de los otros, y c) sólo en el improbable caso en que una determinada persona estuviese acompañada siempre por otra y sólo por otra persona, la suma de los porcentajes tendría que ser necesariamente del 100%, omisión obvia de la diagonal.

En la tabla 3 se presentan los porcentajes horizontales de coapariciones. Salta a la vista que las mayores cifras corresponden a hermanos y tanto más altas son cuanto las edades son más similares entre sí. De este modo, Joaquín tiende a estar con María, y ésta a su vez con su hermano mayor y Concha, que, a su vez, aparece frecuentemente con sus hermanos menores, José Luis y Obdulia, quienes también suelen posar juntos.

Tabla 3.- Porcentajes horizontales de coapariciones de la familia Turina-Garzón

Persona	Fotos	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1.- Turina	423	100.0	18.9	12.5	8.3	11.1	8.3	7.8	0.7	0.0
2.- Garzón, Obdulia	367	21.8	100.0	25.6	26.7	24.0	19.1	17.4	4.4	3.8
3.- Turina, Joaquín	322	16.5	29.2	100.0	48.1	31.7	21.4	18.3	5.6	0.0
4.- Turina, María	395	8.9	24.8	39.2	100.0	51.4	32.4	33.2	2.8	0.0
5.- Turina, Concha	316	14.9	27.8	32.3	64.2	100.0	50.6	53.8	1.3	0.0
6.- Turina, José Luis	251	13.9	27.9	27.5	51.0	63.7	100.0	64.9	0.0	0.0
7.- Turina, Obdulia	288	11.5	22.2	20.5	45.5	59.0	56.6	100.0	0.0	0.0
8.- Valle, Josefa	41	7.3	39.0	43.9	26.8	9.8	0.0	0.0	100.0	9.8
9.- Garzón, Josefa	26	0.0	53.8	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	15.4	100.0

Otras tendencias que también pueden detectarse mediante la comparación vertical de los porcentajes horizontales es la tendencia de Obdulia Garzón a posar con su esposo, y la de su cuñada a aparecer con ella y con su madre. De igual modo, Josefa Valle, suegra de Turina, tiende a aparecer en las fotos con su hija Josefa y con su nieto mayor Joaquín.

En contraste, el fotógrafo no tiene tendencia a posar con su familia. En parte, esta circunstancia se explica porque la mayor parte de esas fotografías están sacadas por él y resulta lógico que no aparezca en la imagen junto con su familia.

- 2) En tercer lugar, para distinguir entre asociaciones importantes de las insignificantes, podría utilizarse algún test estadístico. Entre las distintas posibilidades, la que aquí se propone es la de usar los residuos ajustados.

El fundamento de este procedimiento se basa en la premisa de que, si dos categorías están asociadas, su aparición conjunta debería ser mayor que la prevista en el caso de que fueran independientes. Pongamos un ejemplo para ser más concretos sobre el significado de ello. Si una determinada persona aparece en el 10% de la colección y otra en el 20% y no hay conexión entre ellas en el conjunto, debería haber un 2% de fotos en las que ambas aparecieran juntas, según la regla de que la probabilidad conjunta de dos sucesos (en este caso, la aparición de dos personas) es igual al producto de las probabilidades simples de cada uno de los sucesos, siempre y cuando sean independientes.

El mejor modo de comprobar esa posible independencia entre dos categorías es a través de los residuos ajustados de Haberman (1973). Sus principales características en las tablas de coapariciones son a) en la diagonal todos los valores son iguales con valor igual a la raíz cuadrada de los casos analizados.

Obviamente, siempre que contemos con muestras de suficiente tamaño, el resultado será considerar que el hecho de que un personaje aparezca consigo en la misma foto no puede ser un fenómeno aleatorio; b) la matriz es simétrica en relación con la diagonal, cualidad de la que carecen tanto los porcentajes como unos posibles residuos estandarizados, y c) sus valores se distribuyen normalmente, siempre y cuando, las frecuencias marginales no sean muy pequeñas, digamos no tengan menos de 20 unidades.

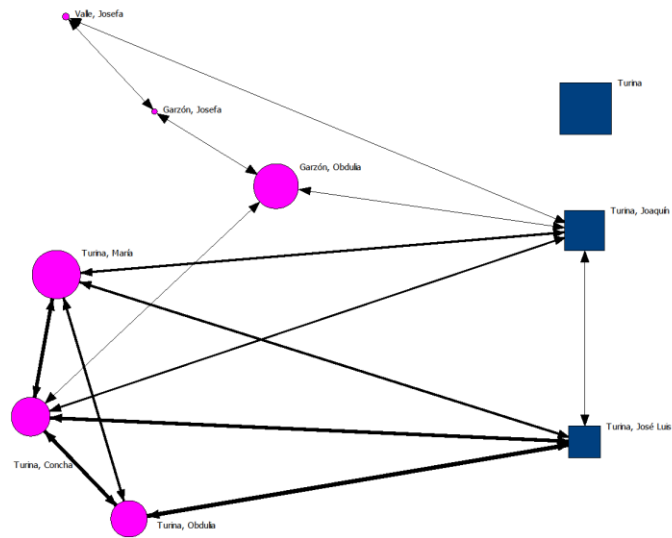
Tabla 4.- Residuos ajustados de coapariciones de la familia Turina-Garzón

Persona	Fotos	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1.- Turina	423	41.7	-1.3	-3.6	-8.1	-4.3	-4.1	-5.6	-2.6	-2.9
2.- Garzón, Obdulia	367	-1.3	41.7	3.9	2.1	3.3	2.9	0.5	2.8	4.1
3.- Turina, Joaquín	322	-3.6	3.9	41.7	12.1	7.0	4.0	0.9	4.2	-2.4
4.- Turina, María	395	-8.1	2.1	12.1	41.7	19.5	11.6	10.1	0.6	-2.8
5.- Turina, Concha	316	-4.3	3.3	7.0	19.5	41.7	20.3	19.7	-1.4	-2.4
6.- Turina, José Luis	251	-4.1	2.9	4.0	11.6	20.3	41.7	22.3	-2.7	-2.1
7.- Turina, Obdulia	288	-5.6	0.5	0.9	10.1	19.7	22.3	41.7	-2.9	-2.3
8.- Valle, Josefa	41	-2.6	2.8	4.2	0.6	-1.4	-2.7	-2.9	41.7	4.4
9.- Garzón, Josefa	26	-2.9	4.1	-2.4	-2.8	-2.4	-2.1	-2.3	4.4	41.7

De acuerdo, entonces, con los resultados expuestos en la tabla 4, puede deducirse que son apariciones conjuntas significativas las que se dan entre hijos e hijas de Joaquín y Obdulia, con la excepción de su hermana menor Obdulia. Por otro lado, Obdulia Garzón suele aparecer con sus hijos mayores, especialmente Joaquín y Concha, así como con su hermana Josefa. Para finalizar con las parejas frecuentes en las fotos guardadas por la familia, se ha de mencionar la de la abuela Josefa Valle con su nieto mayor y con su hija de igual nombre, esto es, la cuñada de Joaquín Turina, el músico.

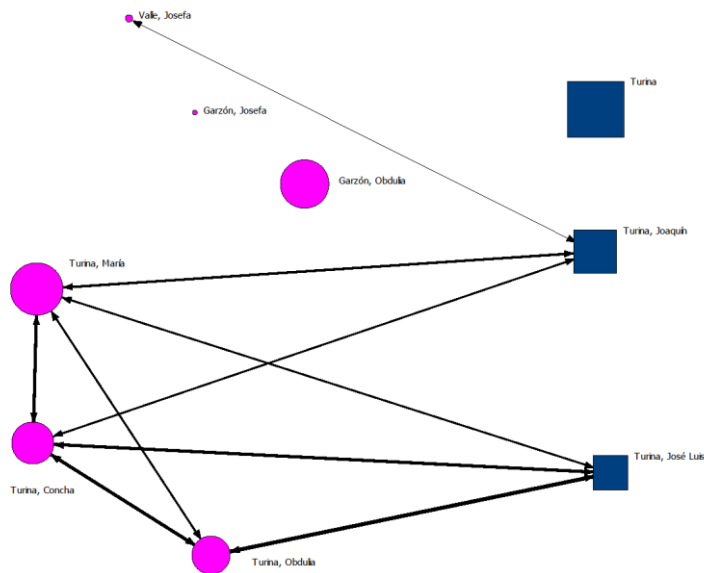
Esta tabla también puede ser resumida e interpretada mediante un gráfico reticular en el que cada personaje es representado por un símbolo de tamaño proporcional a su frecuencia y con formas y colores distintos según los atributos que quiera hacer relevante el investigador. En el gráfico 1, cada nodo está conectado con aquellas otras personas con las que el personaje en cuestión tiene una co-presencia significativa en un conjunto de fotografías con líneas de tamaño proporcional a la fuerza de la relación.

Gráfico 1.- Co-presencia de familiares en la colección de fotos de Turina



Además, puede introducirse otra variable en el análisis mediante la construcción de gráficos parciales, que sólo contemplen aquellos casos o imágenes con una determinada propiedad, como por ejemplo haber sido incluidos en el álbum, contener algún tipo determinado de persona o haber sido fotografiadas por un determinado autor o autora.

Gráfico 2.- Co-presencia de familiares en los álbumes de Turina



Así, han sido representadas en el gráfico 2 sólo las fotografías que Turina seleccionó para el álbum. Nos encontramos, como se deduce de una comparación entre el gráfico 1 y 2, con que ambos comparten una estructura

muy similar en la que las únicas diferencias perceptibles son una ausencia de determinadas relaciones, como es el caso de la relación entre la suegra y la cuñada, las relaciones entre madre e hijos y la relación entre los dos hermanos varones, Joaquín y José Luis.

Análisis

En el apartado de datos de estas páginas se presentó la lista de personajes que aparecen en la colección de 1.740 retratos de Joaquín Turina. En ella están catalogados más de 200 nombres, de entre los cuales sólo 18 aparecen en más de 8 fotografías. En la sección anterior, se analizaron los nueve miembros nucleares de la familia del compositor y en la actual se va a extender el análisis a todos aquellos que sobrepasen las 3 fotografías.

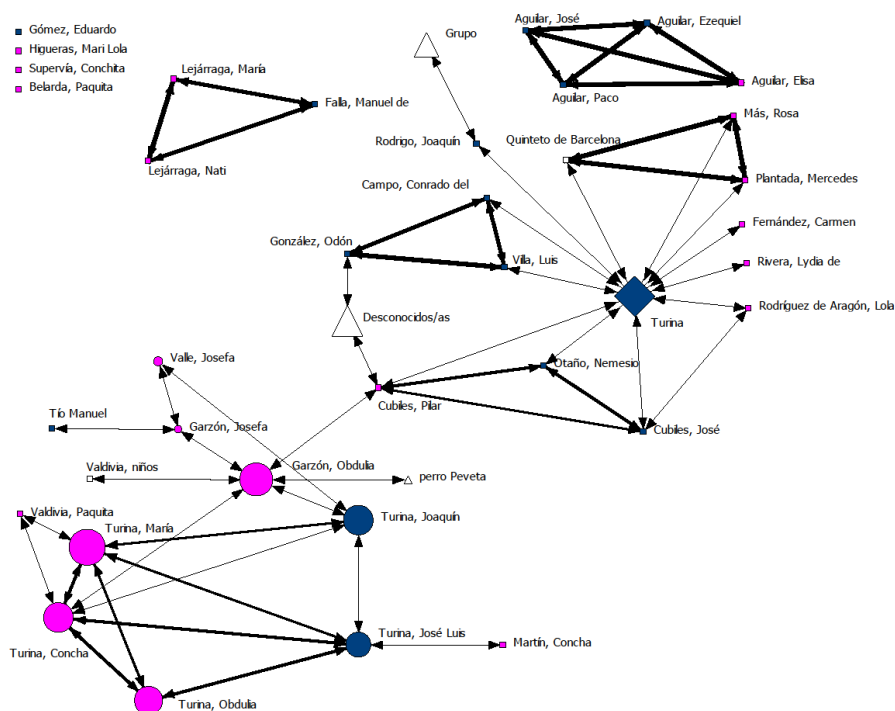
El material fotográfico de Turina arroja las siguientes luces sobre una visión dinámica y relacional sobre la identidad. Ésta no está compuesta sólo por la reflexión de uno mismo sobre su ser, sino también por la interacción del individuo con una serie de instancias sociales. Un análisis identitario de las imágenes pasa por la comprobación de los siguientes enunciados.

1) La identidad conlleva un cierto componente de permanencia. Gracias a esta característica, más que obvia para el ser humano contemporáneo, consideramos “idéntico” a un personaje con el transcurso del tiempo. Es lo que hace que los personajes centrales de la colección tengan “historia”. De ese modo, Turina, el personaje central, puede ser reconocido idéntico en la foto nº 1.104, realizada en Sevilla por Manuel del Castillo en 1887, y en la nº 1.246, datada en Madrid el año 1945 más de cincuenta años después. A su vez, hay otros personajes de los que también puede constatar su evolución, al tiempo que su permanencia temporal. De ello son claros ejemplos las fotos en las que aparece Obdulia Garzón, la esposa de Turina, con imágenes que van desde 1908 (nº 260) hasta 1935 (nº 466); o la de sus hijos Joaquín, desde 1911 (nº 719) hasta 1933 (nº 1.183) y María, cuya primera foto datada es de 1914 (nº 809), año en el que nació, y la última de 1931 (nº 519).

2) A través de las imágenes incorporadas en el álbum personal y, menos nítidamente, en toda la colección fotográfica, se refuerza el contenido relacional de la identidad, pues el producto no sólo está compuesto por imágenes personales, sino también por la gente con la que el compositor se relacionaba. En la España y la Francia de comienzos del

siglo XX, en las que se sitúan sus áreas de relación, éstas van a ser fundamentalmente dos: su familia (con 1.420 imágenes) y sus colegas (con 1.240 documentos), con muchos de los cuales mantenía relaciones de amistad (nº 1.271).

Gráfico 3.- Co-presencia de personajes en la colección de fotos de Turina

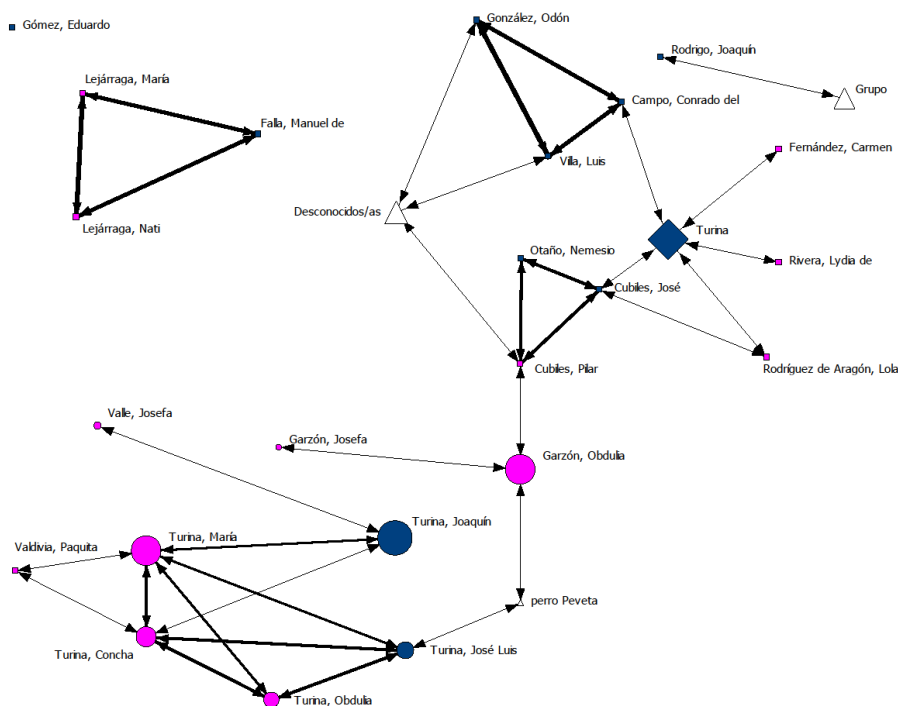


3) Se pueden advertir otros elementos identitarios si se incorporan a este análisis otras fotos distintas de las del retrato. De este modo, aparece el trabajo a través de instantáneas de alguna de sus piezas musicales (nº 1331), carteles de sus obras (nº 1287); pero también parece incorporar a su elenco personal su afición por las procesiones sevillanas (522), prueba, adicional a su obra musical, de que el compositor tenía una fuerte identidad religiosa. Así mismo, es igualmente reseñable la incorporación de dos docenas de fotos sobre el ejército en el propio álbum, por no mencionar más de un centenar de imágenes de distintos cuerpos militares entre las fotos sueltas.

4) A través del examen de los personajes que aparecen en la misma fotografía, pueden distinguirse dos mundos en la constelación de Turina. Por un lado, el mundo privado donde aparece su familia nuclear, su esposa y sus cinco hijos, acompañados en algunas

ocasiones por su suegra y por su cuñada². Por otro lado, su vertiente pública, en la que aparecen reflejados toda una serie de compositores, actrices y otros conocidos del autor. Como queda reflejado en los gráficos 3 y 4, ambos mundos aparecen completamente separados, sólo interconectados a través de dos mujeres, Obdulia Garzón y Pilar Cubiles, quien debía ser la hermana del famoso pianista e intérprete de las obras de Turina.

Grafico 4.-. Co-presencia de personajes en los álbumes de Turina



En la esfera pública, el personaje central es obviamente el propio Turina, quien aparece fotografiado en compañía de profesionales: seis varones y seis mujeres. Por otro lado, hay dos constelaciones en esta esfera fuera de la órbita del personaje central: se trata por un lado de dos grupos pequeños de fotografías en las que Manuel de Falla aparece con la escritora María Lejárraga y, presumiblemente, con su hermana Natividad. La otra constelación es la formada por el Cuarteto de Laudes Aguilar, intérpretes de su obra “La oración del torero”.

² Sorprende que su familia de origen no aparezca frecuentemente, pues solamente puede verse a su madre en tres fotos en toda la colección. Pero esto puede ser explicado porque Turina adquirió su cámara fotográfica en 1908, fecha posterior a la desaparición de sus padres. De hecho, una de estas fotos es en realidad una foto de un retrato de su joven madre colocada en los muros de su hogar.

En la esfera privada, se incorporará también el tío Manuel, hermano de Obdulia, Concha Martín, que aparece principalmente con el menor de la familia, los niños Valdivia y el perro Peveta, estos dos últimos vinculados por aparecer junto con Obdulia Garzón.

Ahora bien, seguramente se refleja mucho mejor la concepción de la propia identidad del personaje público de Turina, si en lugar de efectuar el mapa con todas las fotografías, sólo se consideran aquellas re-seleccionadas para ser incluidas en el álbum personal-familiar.

Comparando ambos gráficos, se puede comprobar su equivalencia estructural en el campo de las relaciones: la única diferencia perceptible es la exclusión de determinados personajes secundarios cuyas fotos quedan relegadas en el cajón de las carpetas. Entre ellas destacamos, Josefa Garzón y su hermano, el tío Manuel, los Valdivia y Concha Martín y, en el ámbito privado, y los Aguilares, el Quinteto de Barcelona y los no asociados Mari Lola Higuera, Conchita Supervía y Paquita Berlarda en el ámbito público.

Conclusiones

En este grupo de trabajo, habría que plantear dos tipos de conclusiones: por un lado las sustantivas, relacionadas con la identidad y su posible estudio a través de la fotografía; y, por otro, las más técnicas, relacionadas con el procedimiento reticular elegido para analizar la presencia conjunta de los personajes en las fotografías.

Bien es conocido el alcance polisémico del concepto de identidad. En sus tres aspectos, la permanencia personal, la caracterización como único y la asimilación con los demás, una colección biográfica de fotografías es un instrumento idóneo para el estudio básico del estudio de la identidad personal. La hipótesis de que el conjunto de elecciones a la hora de tomar (y guardar) imágenes nos dan una determinada idea sobre el retratado y su mundo social ha sido factible en el análisis realizado sobre la colección icónica de Joaquín Turina. La inclusión de otras colecciones y de otros modos de lectura de las imágenes puede, sin duda, enriquecer nuestra comprensión del fenómeno de la identidad.

¿Qué es lo que puede observarse en una fotografía para realizar un estudio de la identidad? La primera respuesta a esta pregunta es los personajes, es decir las personas que han sido retratadas; pero un examen de estas sería incompleto, si no se tiene en cuenta también el conjunto de relaciones presentes en las imágenes. Éstas son un

espacio que puede o no ser compartido entre las personas que aparecen en las fotografías. Si importante son para el estudio de la identidad las fotografías en las que aparece una sola persona, mucho más lo son aquellas en las que aparecen un conjunto de individuos, en la medida en que nos permite indagar sobre los referentes sociales de los personajes que construyen una colección icónica.

Además del quién y del con quién, puede estudiarse en la imagen el dónde y el cómo. La primera puede complementar el estudio de los referentes institucionales del coleccionista: no sólo con la distinción del mundo público y el privado, sino también los distintos ámbitos (o temáticas) que recoge el conjunto de imágenes seleccionadas. De este modo se ha advertido en la colección analizada cómo la familia, la profesión, las cofradías, el ejército y la ciudad son sus ejes vitales. Sobre el cómo, queda aún mucha tarea que realizar, pero creemos que la manera en que aparece el personaje así como la manera en que la imagen lo muestra, así como el tipo de indumentaria, complementos y accesorios pueden dar pistas sobre su identidad personal y social.

En el otro orden de consideraciones de los primeros pasos de nuestro abordaje icónico de la identidad, consideramos que la matriz de coocurrencias es una técnica idónea para el estudio de las relaciones entre los personajes de las fotos y es capaz de distinguir distintos “mundos sociales” en una colección de imágenes. El uso de residuos ajustados tiene dos considerables ventajas: la primera es su capacidad de crear un corte objetivo entre categorías relacionadas y no relacionadas, mediante el criterio de la significación; la segunda el hecho de ser simétrico, por lo que simplifica la interpretación de las relaciones personales al no distinguir el hecho de estar “contigo”, del de estar “conmigo”.

Asimismo, consideramos que su representación gráfica a modo de red es esclarecedora, por cuanto permite distinguir espacialmente los conjuntos de relaciones de modo más claro que el análisis factorial de correspondencias, en la medida en que se centra en los conglomerados de relaciones, en lugar de primar los “factores latentes” de las distancias entre los objetos, personajes en nuestro caso, al tiempo que pueden expresarse otros elementos como las frecuencias de las categorías, además de un par de sus atributos.

Obviamente, esta matriz de coocurrencias podría extenderse al estudio de otros elementos que aparecen o se pueden deducir de la imagen como el año o la década, el

lugar o ciudad, los espacios y las posturas. Adicionalmente, para comparar diversas matrices, se podrían incorporar procedimientos más precisos que los que permite realizar un examen visual de ellas.

Bibliografía

BARTHES, R. (1980): *La cámara Lucida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.

BENJAMIN, W. (1931): *Pequeña historia de la fotografía*, en *Sobre la fotografía*. Valencia, Pretextos, 2004. pp. 21-53.

BOURDIEU, P (1965): *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Les Éditions de Minuit.

DEBRAY, R. (1992): *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.

ESCOBAR, M.. (2009): "Redes Semánticas en Textos Periodísticos: Propuestas Técnicas para su Representación", en *Empiria*, 17, 13-39.

FONTCUBERTA, J. (2010): *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.

FREUND, G. (1974): *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

GOFFMAN, E. (1959): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

HABERMAN, E. (1973): "The analysis of residuals in cross-classified tables", en *Biometrics*, 29, 205-20.

OLIVERA, M. (2010): *La Colección Iconográfica del Compositor Joaquín Turina: Análisis Documental: Inventario y Catalogación*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

QUINTANILLA, M.A. *et al.* (2011): *Scientific and Technological Culture in ESO Textbooks*. Madrid, COTEC.

SONTAG, S. (1973): *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1981.