Retratos de familia*

Imágenes visuales del entramado social

* En *Credencial-Historia*, 84, Bogotá, diciembre 1996.

Quizá tengamos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la Historia, como no sea en forma de mito. La fotografía, por primera vez, hace cesar tal resistencia: el pasado es desde entonces tan seguro como el presente; lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca. Es el advenimiento de la fotografía, y no como se ha dicho el del cine, lo que divide a la historia del mundo.

Roland Barthes
La cámara lúcida

Es muy probable que la imagen que todos tenemos de nuestro pasado familiar provenga de una foto. La familia encontró en los mismos inicios de la fotografía su medio más amplio de constatación. La pintura de los siglos XVII y XVIII recreó el retrato familiar exclusivamente entre la nobleza, los nuevos burgueses y los altos funcionarios. Los precios prohibitivos de la pintura hacían que ni siquiera las familias de las clases medias tuvieran acceso a una representación plástica. De otro lado, en el siglo pasado ocurrió la exaltación del sentimiento familiar de una manera hasta entonces desconocida, convertido en orgullo y fundamento de la sociedad. En el curso de la primera mitad del siglo XX, el retrato fotográfico, gracias a la profunda demanda de identidad del universo familiar, logró una difusión inusitada, que lo convirtió en un objeto corriente en los hogares de los más variados grupos sociales.

Nada más provocador de la curiosidad que los retratos familiares. Es difícil permanecer impasible ante una foto hogareña. Bien las conocemos colgadas en la pared de una casa amiga, olvidadas entre un libro o sobre un escritorio de una oficina, las fotos familiares no dejan de atraernos con sus nombres y voces

lejanos. Las fotos familiares, conservadas en algún sobre o, más cuidadosamente, ordenadas en el álbum, son un tesoro de memoria. Tesoro que es cultivado con recelo y repasado en la intimidad; el álbum familiar se comparte con los parientes más próximos en días de regocijo, y como demostración de aceptación se enseña a quienes aspiran a anudar vínculos con la familia.

Las fotografías, por medio de sus imágenes, retienen una serie de episodios significativos de la historia de nuestras familias, dando fe de la pequeña historia. De esta manera, las fotos familiares nos brindan el placer de rememorar eventos y fantasías de antaño, pero también concitan el dolor de recordar la pérdida de nuestros padres, cónyuges, hermanos o parientes. Las fotografías nos ayudan a evocar el pasado íntimo, a recuperar de inmediato lo que hemos olvidado y a rememorar lo que consciente o accidentalmente evocamos.

Al repasar las fotos familiares, observamos que éstas de manera privilegiada constatan los rites de pasage que vive cada individuo y cada familia en los distintos momentos de su desarrollo. Todo álbum familiar incluye fotos de primera comunión, de grado, de cumpleaños, de noviazgo, de matrimonio, del nacimiento de cada uno de los hijos, fotos de aniversario, de bodas de plata o de oro y de momentos que expresan la cohesión del grupo familiar. En cierta medida, se fotografía lo consagrable. Pierre Bourdieu, sociólogo francés, ha indicado que la práctica fotográfica existe –y subsiste– la mayor parte del tiempo por su función familiar, es decir, por la función que le atribuye la familia: solemnizar y hacer perdurables los grandes momentos de la vida familiar; reforzar, en suma, la integración del grupo, reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad. Dentro de lo no-fotografiable estaría todo aquello que atente contra la vida en familia o que dañe la ética familiar. En general, nadie querría fotografiar un velorio, un entierro, la firma de un divorcio o un

episodio de violencia doméstica. Socialmente, las fotos familiares son una constatación de los éxitos y los logros desplegados por los integrantes del hogar, así como expresión de la igualdad, del consenso y de la ausencia de conflicto que supuestamente privan en ese ámbito.

Grupos de familia

En la foto de grupo familiar se percibe un inocultable interés de trascender. Es como si el grupo de parientes reunidos frente a la cámara quisiera protegerse contra el paso del tiempo. Esta sensación es mucho más notable en las fotos anteriores a 1940, cuando las condiciones técnicas exigían un tiempo prolongado de exposición. La foto de familia es una pieza solemne, como solemne era el momento de su toma. En ocasiones nos sorprendemos de la gravedad de los rostros expuestos ante la cámara. Valdría la pena recordar que los fotógrafos se abstenían de invitar a realizar expresiones como las risas, pues temían que éstas terminaran distorsionando la imagen.

El retrato de familia constituyó uno de los géneros fotográficos más socorridos desde mediados del siglo XIX, llegando a constituir la principal fuente de sustento de los fotógrafos. Los pioneros de la fotografía abrieron estudios en las principales ciudades y, además, pronto se dieron a la tarea de realizar giras por los pequeños pueblos promocionando su arte. Bien como tarjeta de visita inicialmente, o en formato mayor, el retrato de familia adquirió un estatus y un atractivo único. El retrato vino a reforzar el sentido de unidad familiar, tanto que con mucho sentido simbólico se hizo costumbre enmarcar una ampliación y colgarla en la sala o en el comedor, tal como se hacía con el Sagrado Corazón de Jesús.

Los retratos de familia tenían un patrón común que subrayaba la jerarquía en el grupo. Siempre el padre y la madre, o en todo

caso los hijos mayores, están en el centro, rodeados de hijos, hijas, nietos, yernos y nueras. No obstante, las escenas del retrato de familia son variadas. En la foto anónima Grupo familiar (1885), aunque ocurre en un patio, la casa tiene una presencia especial. Si bien el conjunto de la foto parecía sugerir una vida campestre, los trajes y el aspecto físico, aún el de los niños, revelan que se trata de una familia citadina; resulta llamativo que el padre, el niño a caballo y el niño en el triciclo miran a la cámara, mientras la madre, la niña y el hijo de pose reverente miran hacia el exterior, como si el fotógrafo quisiera con este contraste desvanecer su presencia. Un carácter muy familiar tiene la foto anónima (1890), aunque acá no se trata de una sola familia sino de dos hermanos con sus esposas y sus hijos. Ahora se trata del patio de la casa, cuya baranda divide a los mayores de los menores. De unos pocos años después (1893) es la foto de Ernesto Duperly de la Familia Obregón, en Charalá, Santander. Es una escena en torno a doña Ananás Obregón, el día de navidad. Duperly, que fue una especie de fotógrafo itinerante, escribió, días después, una nota en el reverso de la foto, que la explica muy bien: "Dedicatoria: Señora Doña Ananás Obregón, presente. Muy respetuosamente le dedico a Ud. este recuerdo con el cual quiero evocar nuestra agradable velada de navidad del presente año. Reciba mi saludo de despedida y considéreme en el número de sus respetuosos amigos. Charalá, diciembre 31 de 1893. E.D.". El letrero navideño debió ser copiado sobre la foto años después.

El retrato de familia realizado en estudio alcanzaba mayor perfeccionamiento técnico. Las luces artificiales y los elementos decorativos le permitían al fotógrafo simular atmósferas nuevas. Es notable que los grupos de las fotos de estudio tienden a estar más concentrados. Las fotos del antioqueño Benjamín de la Calle a la Familia de Francisco Álvarez (1922) y a la Familia de Enrique Echavarría (1915)

reflejan un evidente contraste social. Mientras los primeros, una familia de campesinos pobres, parecen sobresaltados ante el misterio de la cámara, los segundos, prestigiosos industriales, enseñan una comodidad que se pensaría que la sesión les era familiar. Ambas familias tienen cinco hijos, pero el estado de ánimo de unos y otros es bien distinto. Los hijos de Francisco Álvarez están como petrificados por una orden ante la cámara, mientras que las hijas de Enrique Echeverría toman con cierta diversión este encuentro.

Un tipo de retrato significativo es el que reúne a tres o cuatro generaciones de una misma familia. En ellos parecería haber una alegoría del paso del tiempo, al reunir a los más ancianos, próximos a desaparecer, y a los niños que apenas inician la vida. El retrato anónimo de la Familia Vargas Acero (1896) podría ser un clásico de este género. Al centro está don Juan de Dios Vargas, bisabuelo del ex presidente Virgilio Barco. Es una reunión de familia en la hacienda La Cabrera, en Cúcuta, realizada probablemente con el fin de obtener la foto. Así mismo, la fotografía de Francisco Vega a las cuatro generaciones de las mujeres de la familia de Luis Carlos "El Tuerto" López, en Cartagena (1937) confirma este interés. Llama la atención que sólo se hayan reunido las mujeres: Ana Tono de Cowan (suegra del poeta), Ana Cowan (esposa), Marina López de Ramírez (hija) y Marina Ramírez, futura señora de Toro (nieta). La foto de generaciones ha sido muy apreciada también entre los inmigrantes al país. Ellas reúnen las sagas familiares de judíos, libaneses y japoneses, entre otras comunidades. Aquí se trata de una imagen que enseña a los primeros inmigrantes, ya ancianos, junto a sus descendientes colombianos. No cabe duda de que, para estas familias, las fotos de generaciones tienden un puente con un país lejano, con una cultura que en ocasiones buscan conservar y con la historia de la migración.

La foto matrimonial

Es difícil comprender que la fotografía se haya convertido en elemento imprescindible de la ceremonia nupcial. El matrimonio ha constituido el acto más decisivo en la vida de hombres y mujeres. Muchas culturas consideran que el matrimonio marca el paso de la juventud a la madurez. Esta trascendencia hizo que se buscara perdurar la boda en la memoria por medio de una foto. La foto matrimonial se hizo popular en todos los grupos sociales, al punto que no concebimos un matrimonio sin la presencia de un fotógrafo. La estima de la foto de bodas es tan sorprendente que en las familias de padres separados parecería ser la de mayor interés para los descendientes. La foto de la boda era generalmente la primera de la pareja. El noviazgo no se publicitó en fotos hasta décadas recientes. Una pareja de novios no se debía sentir muy animada para ir al estudio de un fotógrafo. Fue la difusión de las cámaras réflex, tan común en las plazas y parques, y de las portátiles, lo que permitió vencer su pudor y su timidez, dando lugar a todo un género fotográfico. El retrato de los novios, más que en el álbum familiar, encontró su lugar venerado en las carteras y las billeteras. La foto César Maya y compañera (1928), de Benjamín de la Calle, seguramente de paseo en la vereda San Cristóbal, cerca de Medellín, tiene esa excepcionalidad.

El color blanco del vestido de novia es una constante que se destaca en las fotos. El blanco representa la pureza, la castidad, la dignidad y la sumisión de la mujer. No obstante, el traje blanco sólo se impuso en los años veinte de este siglo. La foto de Guillermo Vega, Ana María González, el día de su boda con Crisóstomo Valdivieso (ca. 1880) tiene esta particularidad. Miriam Moreira, que ha estudiado la permanencia del traje de boda negro entre los inmigrantes alemanes al Brasil, concibe que el negro significaba, para los

campesinos europeos, la fertilidad, el humos de la tierra, las cenizas fertilizantes en contraposición a la blancura de la muerte y del hielo invernal.

Otro elemento sobresaliente en las fotos matrimoniales es el velo femenino. Corto o largo, cubriendo todo el cuerpo o sólo el rostro de la novia, el velo es el símbolo de la virginidad. El marido, propietario ahora de esta virginidad, podrá descubrir el velo de una novia sólo conocida superficialmente. El velo tenía un significado tan crucial en la foto matrimonial que, cuando la novia no lo portaba, el fotógrafo lo fabricaba con un retoque en el negativo. Esto bien puede observarse en la foto de Francisco Mejía, Hernando Echeverry y señora (1936). La argolla de oro representa la indisolubilidad del matrimonio, compromiso eterno. La argolla es colocada en el cuarto dedo de la mano izquierda de la novia como símbolo de sumisión. En muchas fotos se pone especial interés en hacer notar las argollas; casi en un primer plano los novios exponen las manos a la cámara. En una como la de Alfonso Uribe y señora (1934), de Rafael Mesa, queda claro que no se trata de un recurso fotográfico, sino de un símbolo que confirma la unión. El patrón de las fotos matrimoniales parece que cambia en las segundas nupcias. En la foto Celestino Echeverri y Esposa (1914), de Benjamín de la Calle, puede observarse una actitud más informal y menos interesada en hacer visibles las argollas o el velo.

La fotografía logró introducirse en lugares insospechados de la vida familiar. Hasta hace poco, el parto fue un misterio, aún en las grandes ciudades, mantenido oculto a los hombres y a los menores. Los cuarenta días posteriores al parto, las madres debían pasar en una férrea cuarentena. Los primeros diez días debían pasarlos en cama, sin pisar el suelo ni recibir visitas. Los siguientes treinta días continuaban encerradas, bañándose en alcohol y sometidas a una dieta de gallina y chocolate. La

noche del día cuarenta, para su regreso a la tarea de la casa, la madre, como en un rito de purificación y fertilización, recibía un sahumerio de distintas plantas y minerales. Una mujer mayor esparcía por la alcoba el sahumerio, luego colocaba en el piso la fuente para que la madre recibiera desde abajo los vapores que le retornaban la vida a su vientre. La alcoba de la maternidad, lugar lleno de sabiduría y prejuicios médicos y de higiene, mantuvo su privacidad con reglas firmes. La foto de Francisco Mejía, titulada Maternidad (ca. 1937), es un extraño expediente de ese mundo.

La fotografía ha sido un testigo excepcional de las fractura de la vida familiar. La viudez, por ejemplo, es testimoniada en forma dramática por el retrato. Aunque la viudez era mucho más frecuente entre las mujeres, los hombres viudos no desdeñaron retratarse junto a sus hijos. El retrato de las madres y de los padres viudos junto a sus hijos parecería certificar el esfuerzo por mantener la unidad familiar. La foto de Santiago Mesa, Santiago Vásquez e hijos (1936), conmueve por el desamparo que parece crear la ausencia de la madre en el hogar de este labriego. Pese a la pobreza, hay una dignidad manifiesta en el calzado y ropa de la hija mujer y del hijo menor. Igualmente, la foto de Benjamín de la Calle a Alejandrina Carmona de Z. Y sus hijos (1928) muestra a una viuda campesina, triste, pero fuerte, en la primera comunión de su acongojado hijo. La foto de Melitón Rodríguez a Dioclesiano Osorio y sus hijos (1898), en portada, matiza el drama del viudo. En este caso, a juzgar por los vestidos, el personaje vive una situación económica menos apremiante en la viudez, y los artificios del estudio dan un aire más sosegado a la fotografía. Asociada a la foto de la viudez, el retrato de los hermanos huérfanos busca dar una sensación de cohesión y continuidad familiar. El ejemplo más sensible de esta realidad aparece en la foto Concha González y sus hermanos, de Rafael Mesa, en el Medellín de 1933.

Dada la importancia del retrato matrimonial, deberíamos preguntarnos si su carencia no recibía una sanción social. El retrato matrimonial tenía la finalidad de hacer pública una unión, así que los novios y sus familias se preocupaban por producir un espectáculo que demostrara que se había realizado un "buen matrimonio". Las uniones libres, según su clase social, debían vivir esta carencia con algún malestar, aunque las fotos posteriores junto a los hijos seguramente reconciliaban a la pareja con sus familias y con el entorno social.

Nuevos sentimientos

No cabe duda de que desde el siglo pasado, los hombres y las mujeres sienten menos prejuicios en demostrar sus emociones, incluso en publicarlas. El romanticismo literario, sin duda, contribuyó en gran medida a este cambio. Un efecto que parecía haber encontrado en la fotografía el mejor aliado, es el de la hermandad femenina. Las hermanas, con seguridad, siempre habían tejido efectos profundos en la particularidad de su mundo, en las tareas domésticas (véase la foto de Cayetano Landazábal, Grupo familiar, 1880), en sus pequeñas complicidades. Probablemente, también, porque corrientemente las mujeres constituían la mayoría de los hijos. En suma, desde fines del siglo pasado, los fotógrafos de todas las regiones del país tuvieron la demanda de grupos de hermanas que querían su retrato. Las niñas Giles (1897), de Benjamín de la Calle, parecerían insinuar, con sus manos y brazos entrelazados, la unión de sus almas. Por el contrario, la foto de hermanos varones fue menos común. Los hombres parecerían haber sido más pudorosos en enseñar sus sentimientos fraternales. Fue la amistad varonil la que quedó congelada en la cámara del fotógrafo. Los retratos de grupos de amigos, adolescentes o ya adultos, enseñan efectos y complicidades estudiantiles y bohemias.

Las fotos de los niños muertos, con todo su dramatismo, nos recuerdan uno de los mayores quebrantos familiares hasta épocas demasiado recientes. Aunque la foto del niño muerto parecería haberse ejercitado desde mediados del siglo pasado, fue Benjamín de la Calle quien la puso de presente en los años veinte. Las fotos de Alberto Vásquez y su hija (1927) y de Inés García con niño muerto (1927) revelan de manera tenaz que la muerte de los infantes no pasaba inadvertida para sus padres. Obsérvese que la presencia del niño pequeño, que se acerca tímido al hombro de Inés García, no le calma el dolor por su niño muerto. Fotos que luego serían conservadas en cofrecitos enlazados con un mechón de cabello del bebé. Parecería que, como nos lo recordara recientemente Philippe Ariès, aún entre los pobres, el siglo XX arraigó en forma definitiva el sentimiento del hijo deseado.

FOTOGRAFÍA E HISTORIA

Uno de los atractivos principales de la fotografía reside en su capacidad de preservar huellas de vidas pasadas. Cada fotografía es un certificado de presencia, de certidumbre de que lo que se ve algún día fue. Las fotos congelan momentos de la vida de individuos o de grupos y los presentan como rebanadas delgadas del pasado. Las fotos son trazos reales del pasado, que por la múltiple información que aprisionan han sido definidas como un medio denso. Un hecho aún más interesante de la fotografía es la "personalización" que realiza de la historia. Al ver una foto, comprendemos que, después de todo, son personas quienes hacen la historia, mientras ellas mismas van siendo transformadas. Además, corrientemente, la fotografía nos enseña la gente ignorada por la historia escrita. Fotos propias, de viajeros, de reporteros gráficos

y aún de fotógrafos de estudio, resultan reveladoras sobre los grandes ausentes de la historia: las mujeres y los niños. Las imágenes fotográficas funcionan como testigos de su incontrovertible presencia en la historia.

Otro rasgo fundamental de la fotografía es su particularidad. Una foto no es un retrato de lo general, sino de un momento de lo real; una sencilla veinteava fracción de segundo. El poder de una foto reside en su capacidad de particularizar. El trabajo del historiador debería ser la reconstrucción de esa particularidad, recreando el contexto humano de las fotos, elaborando una narración que describa y explique lo que está pasando dentro de esas fotos.

El uso de fotos por el historiador tiene, no obstante, sus riesgos. Uno de ellos es la tendencia a exagerar la comprensión de estados psicológicos dentro de las fotos. Pero, tal vez, el más peligroso es la nostalgia. La nostalgia es una negación de la historia, una fetichización de un deseo irrealizable de regresar al pasado. La sensación que dan las fotos del paso del tiempo, ese sentimiento de momentos que estaban aquí y se han ido, en lugar de conducirnos a un conocimiento histórico, puede sumirnos en la nostalgia. Susan Sontag dice que las fotos son una invitación al sentimentalismo y que convierten el pasado en un objeto de mirada tierna. Una manera de superar este escollo puede ser desarrollar el significado de la fotografía a través de la narración, vinculando ese fragmento que es la foto con un contexto social más amplio.

Ver fotos familiares y hablar sobre ellas es una actividad sumamente social. Las fotos proporcionan una

mediación, un objeto para conversar, en el que la gente no necesariamente siente que está hablando sobre sí misma, sino que describe lo que está enfrente de todos. Las fotos funcionan como un empujón a la memoria, ayudan a recordar lo olvidado. Es este juego de la memoria lo que puede llevar a una historia viva o a preguntas que se constituyan en un punto de partida de una investigación histórica.

Bibliografía

El autor agradece los comentarios y la información generosa de Marina González de Cala, Beatriz Echavarría Vda. de Vélez, Luz Stella López y Rubiela Gaviria de Caicedo.

Barthes, Roland. La Cámara Lúcida: nota sobre la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

Benjamín de la Calle, fotógrafo. Bogotá y Medellín: Banco de la República –Faes– Biblioteca Pública Piloto, 1993. Texto: Santiago Londoño Vélez.

Bourdieu, Pierre, y otros. Un Art Moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie. París: Les Editions de Minuit, 1965.

Cartagena: un siglo de imágenes. Bogotá: Banco de la República, 1988. Texto: Dorothy Jonson de Espinosa.

Fotografía en el Gran Santander: desde sus orígenes hasta 1990. Bogotá: Banco de la República, 1990. Textos: Marina González de Cala.

Francisco Mejía. Medellín: Banco de la República-Faes, 1986. Texto: Carlos José Restrepo.

La historia de Santa Marta a través de la fotografía. Bogotá: Banco de la República, 1993. Texto: Arturo Bermúdez Bermúdez.

Moreira, Miriam. Retratos de familia. São Paulo: Universidad de São Paulo, 1993.

Mraz, John. "La fotografía histórica", en Nexos, México, julio 1985, pags. 37-49.

Pasto a través de la fotografía. Bogotá: Banco de la República, 1985. Texto: Patricia Londoño Vega.

Rafael Mesa. El espejo de papel. Bogotá: Banco de la República, 1988. Texto: Santiago Londoño Vélez.

Serrano, Eduardo. Historia de la fotografía en Colombia. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1983.

Sontag, Susan. Sobre la fotografía. México: Nueva Imagen, 1984.

Taller La Huella. Crónica de la fotografía en Colombia, 1841-1848. Bogotá: Carlos Valencia, 1983.