



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2015

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 3, 2015

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

ART IN THE FRANCO ERA: TENDENCIES ON THE FRINGE OF A STATE IDEOLOGY

Coordinated by Victor Nieto Alcaide,
with the collaboration of Genoveva Tusell García

ARTE EN EL FRANQUISMO: TENDENCIAS AL MARGEN DE UNA IDEOLOGÍA DE ESTADO

Coordinado por Víctor Nieto Alcaide,
con la colaboración de Genoveva Tusell García

LA INVENCION DE LA FAMILIA: SUPERVIVENCIA, ANACRONISMO Y FICCION EN LA FOTOGRAFIA FAMILIAR DEL PRIMER FRANQUISMO

INVENTION OF FAMILY: SURVIVAL, ANACHRONISM AND FICTION IN FAMILY PHOTOGRAPHY DURING FRANCOISM

Mónica Alonso Riveiro¹

Recibido: 1/09/2014 · Aceptado: 1/03/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12985>

Resumen

A mediados del siglo xx la fotografía familiar se había popularizado en Europa. Ello produjo una modernización en los códigos de representación; se fotografía con más espontaneidad, los retratos pierden su carácter idealizado y solemne y, paulatinamente, desaparece también el carácter ritual del acto fotográfico. En cambio, en la España del primer franquismo la fotografía familiar muestra una pervivencia de antiguos usos, técnicas y estéticas. Se mantienen valores anacrónicos (carácter ritual, confianza en su carácter probatorio y consideración como objeto de culto) que remiten a la concepción decimonónica del medio.

El presente estudio pretende, a partir de fotografías familiares españolas de esta época, identificar y describir estos anacronismos. También explicar cómo estos valores llevaron a los españoles a considerar la fotografía como el medio ideal para representar y (re)construir la unidad de las familias, quebrada tras la guerra por el exilio o la muerte.

Palabras clave

fotografía familiar; franquismo; retrato; memoria; historia; ficción

Abstract

In the middle of the 20th, family photography has been popular in Europe. This popularization led to a change in the codes of representation; the photos become more spontaneous, portraits lose their idealization and the act of shooting, gradually, lose their cult conception. In contrast, in Spain during the first years of Franco regime, family photography shows the survival of ancient practices, techniques

1. Doctoranda en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (monicaalonso2046@hotmail.com).

and aesthetics. Some anachronistic values that refer to the nineteenth-century conception of the medium, (ritual character, confidence in his probative value and the consideration as an cult item) survives in photography.

This paper demonstrates these anachronisms with a collection of family photographs from this period. Also explain how these values led the Spaniards to consider photography as the ideal for representing and (re)build the unity of the family, broken after the war by exile or death.

Keywords

family photography; Franco regime; portrait; memory; history; fiction

AL OCUPARSE DE LOS PRIMEROS AÑOS del franquismo, las principales historias de la fotografía en nuestro país pasan fugazmente sobre ellos. La dificultad impuesta por la autarquía para conseguir materiales, la censura, la represión sobre algunos fotógrafos y la posición de preeminencia de algunos autores y corrientes parecen ser los únicos rasgos reseñables del periodo hasta la renovación de finales de los cincuenta². La estética tardopictorialista, que marcaba los quehaceres en las Sociedades Fotográficas, es presentada como la única nota dominante en un panorama artístico que se describe como atrasado y marcado por el academicismo³.

Acerca de la pervivencia de la fotografía en el ámbito privado, apenas hay reflexiones; leyendo entre líneas casi se sugiere su desaparición en un momento en que las dificultades materiales eran tan acuciantes. Sin embargo, la observación de cualquier álbum familiar revela que ello no es en absoluto cierto, es posible que las fotografías realizadas en casa disminuyeran pero nunca desaparecieron. La necesidad del hombre de representarse a él mismo y a su familia, en un momento en que ésta se revelaba tan frágil, era muy fuerte y estaba sustentada en casi un siglo de tradición fotográfica que no se olvidaría tan fácilmente. La fotografía familiar se mantiene aunque con algunos rasgos peculiares: vuelve a tomar importancia la figura del fotógrafo de estudio, —impulsada por las dificultades de conseguir materiales de manera personal⁴— y también de fotógrafos *minuteros* o ambulantes⁵ que debían «atender aún la creciente demanda de los lugareños que con sus retratos buscaban recomponer la geografía afectiva de su entorno familiar, doblemente devastado ahora más que por las enfermedades o el olvido, por la cárcel, el exilio o la muerte multiplicada en los frentes desolados e incógnitos»⁶.

La fotografía en la España de los cuarenta y cincuenta se revelará, frecuentemente, resultado de estos condicionantes. El deseo de representar la unión familiar

2. Las primeras historias de la fotografía generales sobre nuestro país (en los ochenta López-Mondéjar, Fontanella o Sougez) cifran la modernización en torno al año 55 con la exposición *The family of man*, los primeros trabajos de Catalá Roca y la fundación de AFAL. En la década siguiente los historiadores toman una visión cada vez más amplia y revisionista pero acerca de este periodo se sigue manteniendo un relativo oscurecimiento. Para este especialmente LÓPEZ-MONDÉJAR, Publio: *Las fuentes de la memoria III. Fotografía y sociedad en la España de Franco*. Barcelona, Lundwerg, 1996. Para el desarrollo de la historiografía en fotografía. VEGA, C.: «Buscando modelos. La historia de la fotografía en España, 1981–2006», *Revista Latente*, 5, pp. 27–56.

3. Las Sociedades Fotográficas eran el único refugio de los aficionados y seguían las pautas marcadas por los autores más destacados, como Ortiz Echagüe.

4. La industria de material fotográfico era casi inexistente y el aislacionismo impuesto por el régimen hacía casi imposible la importación de materiales; los pocos que llegaban iban a manos de los fotógrafos profesionales siendo, incluso, objeto de estraperlo. LÓPEZ-MONDÉJAR, Publio: «Una industria para la autarquía», en *op. cit.* pp. 37–40. FORMIGUERA, P. & CÁNOVAS, C. (eds.): *Tiempo de silencio. Panorama de la fotografía española de los años 50 y 60*. Barcelona. Generalitat de Catalunya, 1992.

5. El fotógrafo ambulante es una figura clave. Sus archivos son extraordinarias fuentes para acercarse a esta época tan desconocida y en los últimos años algunas instituciones están realizando una interesante recuperación y conservación de sus fondos; los fondos de la fototeca del Museo del Pueblo de Asturias o del Archivo Pacheco de Vigo utilizados en este estudio son un buen ejemplo. Acerca de la importancia del fotógrafo ambulante: GARCÍA PRENDES, Asunción: «Los fotógrafos ambulantes en Asturias (1942–1959)» en LÓPEZ, Juaco & LOMBARDÍA, Carmen (eds.): *Valentín Vega. Fotógrafo de calle (1941–1951)*. Gijón, 2001. pp. 29–71. MAAS, Ellen: «Fotógrafos ambulantes», en *Foto-álbum. Sus años dorados. 1859–1920*. Barcelona. Gustavo Gili, 1982. pp. 125–137.

6. LÓPEZ-MONDÉJAR, Publio: *op. cit.* p. 20. Cuenta cómo en plena autarquía la fotografía se centró en el que fuera su primer uso, el retrato, al que se dedicaban el noventa y cinco por ciento de los fotógrafos profesionales que sobrevivieron.

unida a las dificultades para hacerlo⁷ generará representaciones marcadas por un cierto anacronismo. Anacronismo estético que se manifiesta en la supervivencia de imágenes altamente estereotipadas, pero también en el modo de considerar la fotografía como ritual⁸, y de confiar en ella como prueba indicial⁹. Una fotografía que no sólo «no nos enseña como es el mundo, sino como era cuando todavía se creía que era posible poseerlo en fotos»¹⁰.

La incorporación a la historia de la fotografía de la fotografía familiar del momento se revela de extraordinario interés para esta, pero también para la historia del arte y la historia en general¹¹. Como «el cronista que narra los acontecimientos, sin distinción entre los grandes y los pequeños, al hacerlo tiene en cuenta esta verdad: de todo lo que ocurrió nada debe ser considerado como perdido para la historia»¹², el historiador, al que Benjamin compara con un traperero¹³, puede servirse de cualquier fotografía, por mínima que sea, para construir la historia.

Este estudio busca, siguiendo los pasos de este historiador-traperero, analizar cualquier fotografía familiar porque «cuantas fotos absolutamente incorrectas resultan de una vida extraordinaria ayudándonos a conocer el mundo y hasta conocernos a nosotros mismos»¹⁴. Y a través de este análisis tratará de identificar cómo la fotografía familiar se desvía en nuestro país de las tendencias europeas generando una iconografía propia, marcada por esos anacronismos, esas supervivencias que afectan al contenido de las imágenes (qué se fotografía), a su estética, y, especialmente, a su uso: cuál es la relación del hombre con la realidad que vive y cómo se sirve de la fotografía en un intento, desesperado a veces, de escenificarla, recordarla y (re)construirla.

Para ello parte de un corpus limitado¹⁵ de imágenes de estas que muestran particularmente estos rasgos anacrónicos e ilustran estas supervivencias, convirtiéndose casi en tipológicas.

7. Las dificultades serían, sobre todo, de tipo material. En 1940 la renta por habitante había caído a valores del XIX, en plena autarquía apenas había acceso a materiales fotográficos que eran objeto de estraperlo. Ver: LÓPEZ-MONDÉJAR, Publio: *op. cit.* p. 13 y pp. 37-40.

8. Sobre el carácter ritual de la fotografía: BELTING, Hans: *Antropología de la de imagen*. Buenos Aires. Katz, 2007, que desarrolla en el plano de la fotografía ideas ya introducidas en *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid. Akal, 2009.

9. La consideración de índice de la fotografía se remonta a los años 50 con Peirce (PEIRCE, Charles: *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge. Harvard University Press, 1958) y culmina con el su noema «esto-ha-sido» en BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.

10. BELTING, Hans: *op. cit.* p. 266

11. Necesidad ya manifestada por BORDIEU, *La fotografía. Un arte intermedio*. México. Nueva Imagen, 1989; en nuestro país sobre todo DOCTOR RONCERO, Rafael: *Una historia (otra) de la fotografía*. Madrid. Obra Social Caja Madrid, 2000.

12. Walter Benjamin en su tercera Tesis sobre la historia. Citado por DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de la imagen*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo, 2011. p. 156.

13. Símil retomado, curiosamente, para definir al fotógrafo. SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. Barcelona. Debolsillo, 2010. p. 83

14. CIRICI PELLICER, Alexandre: «Texto íntegro de la conferencia que pronunció el historiador y crítico de arte don Alexandre Cirici Pellicer, el día 22 de abril de 1958, a las 7:30 de la tarde y dentro del ciclo de «diálogos en mesa redonda» sobre la «estética y la fotografía», *Afal*, 25, julio-agosto 1960.

15. Este podría ser, por definición, casi infinito. Trazar esta historia, partiendo de tesis benjaminiana de que cualquier imagen es válida es una propuesta borgiana, imposible.

Al analizar estas imágenes parto de la idea de que «el dominio de la fotografía se sitúa más propiamente en el campo de la ontología que de la estética»¹⁶ y por tanto, me centraré en el modo en que son usadas para representar a la familia, construir su memoria fotográfica y, a partir de esta, su historia¹⁷.

Veremos cómo la imagen fotográfica asumirá en este momento un papel más como sustituta de una realidad, con la que la familia no se identifica, que de mera representación de esta realidad considerada apócrifa. Así el fotógrafo (en connivencia, en estos casos con los fotografiados) «no es sólo la persona que registra el pasado sino la que lo inventa»¹⁸.

1. LA ESPAÑA DE LA POSGUERRA

La difícil situación de las familias españolas, particularmente de las vencidas, es un hecho bien conocido¹⁹ pero que conviene recordar para comprender las dificultades que suponía conseguir una imagen a la que aferrarse y, particularmente, para comprender el valor que se atribuía a la misma.

La guerra dejó una mortandad estimada entre 400.000 y 625.000 personas y cerca de medio millón de exiliados; la renta per cápita cayó en torno al treinta por ciento en todo el país al final de la guerra y la gestión económica y la autarquía no hicieron otra cosa que agravar la situación que, por supuesto, era mucho más grave para los vencidos que se enfrentaron a políticas represivas que no se limitaron a ejecuciones o penas de prisión sino a intervenciones económicas que llevaron a muchas familias literalmente a la ruina²⁰. De este modo el régimen, que mantuvo el estado de guerra y, por tanto, la jurisdicción militar hasta el año 48, trataba de «borrar yerros pasados»²¹, de construir una España nueva rompiendo completamente con el pasado y el examen de estas imágenes, como veremos, muestra la fotografía como un dispositivo que permite aferrarse a ese pasado quebrado, luchar contra el exilio, contra la muerte, la miseria o la derrota. Veamos cómo lo hace a través de distintas representaciones.

16. FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997. p. 12.

17. Por supuesto, la forma, la estética, los temas, serán analizados pero siempre al servicio de ese objetivo. Para la consideración de la historia como creación («construcción»): BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid. Akal, 2009.

18. SONTAG, Susan: «Objetos melancólicos», en *op. cit.* p. 73.

19. A pesar de que ciertos datos, particularmente el número de víctimas durante la guerra y de represaliados tras la misma, siguen siendo objeto de debate y los historiadores presentan, como se verá, cifras bien diversas.

20. TUSELL, Javier, *Historia de España en el siglo xx. III La España de Franco*. Madrid, Taurus, 1999. Ofrece una buena síntesis del periodo y de la mutabilidad de las cifras manejadas por los historiadores, ver pp. 31-40.

21. Como se expresaba en la Ley de Responsabilidades políticas. Un buen análisis de la misma en ÁLVARO DUEÑAS, Manuel «Los militares en la represión política de la posguerra: la jurisdicción especial de Responsabilidades Políticas hasta la reforma de 1942», *Revista de Estudios Políticos*, 69, (1990), pp. 141-162.

2. EL RETRATO

Desde su origen, la fotografía se puso al servicio de la reproducción (creación) y perpetuación de la imagen del hombre. A mediados del siglo XIX la mayor parte de fotógrafos profesionales se dedicaban a realizar retratos y las célebres *cartes de visite* de Disdéri constituían un negocio de extraordinaria magnitud. A través ellas el hombre se conocía a sí mismo²² y obtenía, además, una imagen que le representaba ante otros, podía ser objeto de intercambio y conservarse para perpetuar su memoria.

La fascinación inicial por el retrato fotográfico hay que buscarla, precisamente, en la capacidad que el positivismo decimonónico otorgaba a la fotografía como medio de conocer el mundo, de revelar lo oculto y de garantizar pruebas sobre ello. El hecho de retratarse era para el hombre del XIX un acto de auto-indagación²³ y autoafirmación, y la imagen obtenida una prueba irrefutable de su existencia, llamada a actuar como su «sustituto». Todo ello constata el inicial carácter ritual del acto de retratarse así como el valor de culto atribuido a la imagen obtenida.

La importancia atribuida a ese retrato que se ha creado, a ese «objeto visible ideal»²⁴, llevará al retratado a tratar de representarse a sí mismo de un determinado modo que considera el adecuado como representación. Para la mentalidad decimonónica este retrato tiene mucho de solemne, idealizado, obedece a la perpetuación de un imaginario previo compartido por fotógrafo y fotografiado y generará una serie de estereotipos²⁵.

Aunque en el siglo XX la confianza positivista en la fotografía y su carácter ritual remiten el deseo del hombre de poseer imágenes de sí mismo, en cambio, pervive y también la fascinación que estas provocan. El valor de culto de la fotografía, dirá Benjamin, «no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera, que es el rostro humano» y tiene «su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos»²⁶.

22. *Idem.* p. 182.

23. En el XIX esta idea se consolida al poner la fotografía al servicio de la fisionomía, pseudociencia que defendía que los rasgos faciales son reflejos de los anímicos y morales. Se concluirá, falazmente, que la fotografía puede reflejar el alma. Estas ideas se sustentaban en la confianza positivista en la fotografía como prueba científica, que pervivan en el momento estudiado es un nuevo anacronismo ontológico. Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges: «Fotografía científica y pseudocientífica», en: LEMAGNY, J.C. & ROUILLE, A. (dirs.): *Historia de la fotografía*. Barcelona. Martínez Roca, 1988. pp. 71-75. Esto explica el temor a verse retratado. También son célebres las palabras de Avedon de que quienes vas a fotografiarse lo hacen «para descubrir cómo son».

24. Didi Huberman hablará de un aspecto «demiúrgico» en la fotografía. DIDI-HUBERMAN, G.: *op. cit.*

25. En este sentido son célebres las palabras de Kierkegaard ironizando sobre que el fotógrafo «hace lo posible para que todos tengamos exactamente el mismo aspecto, de modo que necesitaremos un solo retrato». Citado por NARANJO, J. «El retrato en Europa. Del registro de la memoria a la ficción», en *Retratos. Fotografía española 1848-1995*. Barcelona. Fundación Caixa de Catalunya, 1996. p. 36.

Sobre los retratos en el XIX: McCauley, E.A.: *Likenesses. Portrait photography in Europe, 1850-1870*. Albuquerque. Art Museum, University of New Mexico, 1980 y A.A.E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*. U.S.A. Yale University, 1985.

26. BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: *Sobre la fotografía*. Valencia. Pre-textos, 2008. p. 106. La primera redacción del texto es de 1935, momento en que Benjamin cifra la desaparición del «aura» y con ella del valor de culto bajo el valor expositivo. Sobre el valor de culto también BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires. Katz, 2007 que aplica a la fotografía ideas de su anterior obra *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid. Akal, 2009.

3. SUPERVIVENCIA DEL RETRATO DE ESTUDIO: EL AURA, ¿POÉTICA DE CLASE?

A lo largo de la primera mitad del siglo xx las mejoras técnicas, el abaratamiento y la facilidad de uso de las nuevas cámaras y material fotográfico popularizaron la fotografía en el ámbito privado; muchos hogares tenían su propia cámara y ello generó nuevos modos de fotografiar en las familias. En la Europa de los cuarenta se habían generalizado códigos estéticos más libres: se fotografían más acciones, en más escenarios y de un modo más natural. El carácter solemne de las representaciones familiares comienza a desaparecer.

Esta normalización había llegado a nuestro país, pero la primera posguerra trajo una pervivencia (o más bien, resurgimiento) de modelos antiguos²⁷. La situación impuesta por la autarquía genera ciertos anacronismos: la importancia de los fotógrafos ambulantes, de los minuterios²⁸, la vuelta a los estudios para retratarse y, dentro de estos, el mantenimiento de una estética y unas técnicas decimonónicas²⁹. Estos retratos encomendados a profesionales revelan el ritual que supone, todavía, el acto de fotografiarse, la idealización que conllevan, que muchas veces es una impostura que, cuanto más quiere ocultar la realidad, más manifiestamente muestra su carácter apócrifo³⁰.

Ello sucede sobre todo en clases sociales más desfavorecidas y en el ámbito rural, incluso en familias relativamente bien situadas, por lo que podemos hablar de poéticas de clase o de poéticas rurales³¹. La clase social y la procedencia geográfica determinan diferencias en la cantidad de las fotografías, en el tipo de las mismas, su estética o los temas fotografiados.

En las familias más humildes y en los medios rurales la mayor parte de las fotografías serán de estudio y reservadas, por ello, a acontecimientos destacados. La



FIGURA 1. RETRATO DE ALFONSO PARRA REALIZADO POR UN FOTÓGRAFO MINUTERO, 1945
COLECCIÓN DE LA FAMILIA.

27. Esta pervivencia coincide precisamente con la fecha (1940) en que la mayor parte de los autores sitúan el cambio en la foto privada había esa inmediatez y pérdida de solemnidad (FRIZOT, M. (dir.): *Nouvelle histoire de la photographie*. París. Bordas, 1994 o FERNÁNDEZ LEDESMA, Enrique: *La gracia de los retratos antiguos*. México. Ediciones Mexicanas, 1950).

28. En el caso de los minuterios el oficio es obsoleto y también la técnica, ya que continuaron usando placas de vidrio hasta los años setenta.

29. La ausencia de materiales de la que ya hemos hablado obligó a muchos fotógrafos profesionales a reutilizar materiales antiguos, placas de vidrio.

30. Ya en 1929 y refiriéndose a los intentos de idealización en las representaciones fotográficas Bataille ya había señalado cómo cuanto más trata de ocultarse más se revela el «otro» que quiere ocultarse. BATAILLE, Georges: «Figure humaine», *Documents*, 4 (1929) pp. 194-200.

31. En 1950 el 48,8% de la población española activa se dedicaba al campo. Estas cifras se incrementaban en zonas como Galicia o Asturias, no es, por tanto, una práctica irrelevante.



FIGURA 2. RETRATO DE ALFONSO PARRA DISFRAZADO DE TORERO, C. 1944. COLECCIÓN DE LA FAMILIA.

fotografía sigue siendo un acto ritual y como tal excluye representaciones tan baladíes como los juegos infantiles, ocio o vacaciones que, seguramente, tampoco se disfrutasen.

La mejor manera de percibir las diferencias es el examen de colecciones de fotos familiares completas. Tomemos como ejemplo dos niños nacidos al inicio de la década de los cuarenta; uno en el barrio de Chamberí, en Madrid, otra en un pequeño pueblo gallego, cercano a Vigo.

La primera diferencia notable es la cantidad. De Adolfo, el niño madrileño, encontramos en el álbum familiar

en torno a cien fotografías desde su nacimiento hasta su comunión³²; estas ofrecen un panorama completo de tipologías fotográficas tanto en su producción (de estudio, caseras, de minuterías en lugares de vacaciones...), en su formato (pequeñas imágenes en papel fotográfico conviven con otras de gran tamaño montadas sobre buen sobre buen cartón) y en los temas representados (vacaciones, juegos infantiles, actos del colegio, comunión...). Como sucede en las fotografías actuales nada de lo que el niño haga parece poco relevante a sus padres.

Lo que más llama la atención no es la cantidad de fotografías, sino su cualidad.



FIGURA 3. RETRATO DE ROSITA TOYOS Y SUS HERMANOS (Y DETALLE) ESTUDIO PACHECO, VIGO. C. 1944. COLECCIÓN DE LA FAMILIA.

En nada se diferencia de las fotografías infantiles actuales: Adolfo es retratado en sus juegos, con sus ropas habituales, disfrazado, en la playa... no hay ninguna necesidad de vestirle para el momento de ser fotografiado, incluso en las fotografías de estudio parece completamente natural, no hay decorados recargados, aparece sólo, posando sonriente, bien vestido, con la expresión confiada de quien está habituado a ser retratado. Como cualquier colección actual busca una representación fiel, indiscriminada, la solemnidad está desapareciendo.

En el caso de Rosita, la niña gallega, hasta las fotografías de su primera comunión hay un único retrato de su infancia en el

32. C. Ortiz, refiriéndose a jerarquía en torno a los temas fotografiados señalará que sólo a partir de 1945 se generaliza la inclusión de fotografías de niños más allá de la primera comunión. ORTIZ, Carmen: «Una lectura antropológica de la fotografía familiar», *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*. Madrid, 2006, AMADOR CARRETERO, M.P., ROBLEDANO ARILLO, J. y RUIZ FRANCO, M.: Madrid. Universidad Carlos III, 2006. pp. 153-166.



FIGURA 4. - DETALLE DEL ÁLBUM FAMILIAR DE LA FAMILIA ALONSO: RETRATOS DE LAS HERMANAS ROLINDES, NIEVES Y AGRIPINA ESTUDIO PACHECO. VIGO. C. 1940. COLECCIÓN DE LA FAMILIA.

álbum familiar en que aparece acompañada de sus dos hermanos. Es una fotografía de estudio, sobre un decorado muy sencillo que mantiene algunos tópicos herederos del retrato del XIX como el fondo pintado o el mueble que da asiento a la niña, aunque sean extrañamente básicos. A pesar de su sencillez, no carece de artificio: la simetría, el lazo, las posturas, el hecho de que porte un muñeco, símbolo de la infancia pero no juega con él³³.

Acudir a fotografiarse a un estudio era un uso que llevaba aparejada, desde la invención de la fotografía, una actitud solemne y ritual. El mantenimiento de este uso en nuestro país, mientras decaía en Europa salvo para momentos muy concretos³⁴, explica que, desde un punto de vista estético o, más bien, poético, algunos retratos de la España de los 40 parezcan más próximos a los del pasado siglo.

Esta poética del retrato decimonónico de estudio pervive en las poses, en las actitudes de los retratados, en su atuendo y en el decorado que los rodea. Benjamin, considera el «aura» de los retratos del XIX consecuencia de sus limitaciones técnicas. La fotografía exigía, todavía, largos tiempos de exposición que obligaban al retratado a permanecer inmóvil vehiculando una expresión concentrada, una «síntesis de la expresión» que «es el motivo principal de que estas (...) produzcan en el espectador un efecto más penetrante y duradero»³⁵.

Observando varias fotografías del inicio de los 40 vemos que esta expresión sintética, serena, se mantiene a pesar de que la limitación técnica ha desaparecido;

33. Se repetirán una serie de objetos tópicos que, frecuentemente, no se usan: juguetes con que no se juega, para las mujeres libros o revistas que tampoco se leen. Los hombres, en cambio, suelen definirse más a través de los atributos de su profesión (uniformes, etc.).

34. Se encomendará a un profesional, por ejemplo, la foto de la boda pero no las de las vacaciones.

35. BENJAMIN, Walter: «Pequeña historia de la fotografía», en *Sobre la fotografía*. *op. cit.* p. 31.

tiene más que ver con la actitud del fotografiado que, seguramente, identifica esa actitud con la apropiada para un retrato; por ello en estas imágenes seguimos encontrando el «aura» y el «valor cultural» a los que se refiere el pensador alemán.

La estereotipación se acepta y recrea mediante un acuerdo tácito entre el fotógrafo y el retratado. Los álbumes familiares repiten patrones: hieratismo, postura tres cuartos, ciertos atributos vinculados a la profesión, indicadores de una clase

social (bicicletas) o de las filias del retratado (mascotas, instrumentos musicales y el reconocerse en esos usos supone una satisfacción del cliente aunque ello lleve a que las imágenes de los miembros de la misma familia apenas se distingan entre ellos (FIG. 4), como observa Belting³⁶ representamos siempre de acuerdo a un imaginario previo.

El estudio fotográfico en la España de la primera posguerra continúa siendo ese lugar «con sus cortinones y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono»³⁷, mantiene toda una parafernalia (el mobiliario segundo imperio, los fondos pintados que ya Disdéri utilizó en la década de 1860³⁸, las balaustradas, los cortinones...) que, superada su función práctica, pervive como un símbolo burgués que no hace otra cosa que resaltar el artificio³⁹.

A este anacronismo en las poses y los decorados, hay que sumar otras prácticas ofertadas por los fotógrafos, como la de colorear las fotos o retocarlas que contribuyeron a popularizar más el deseo de retratarse⁴⁰. Estos artificios que proporcionan al español de mediados de siglo la deseada imagen ideal de sí mismo es otro rasgo anacrónico.

La ambivalencia en que se mueve esta poética; no sabemos si fruto de las limitaciones (¿el fotógrafo no tiene medios para renovar el mobiliario de su estudio o prefiere mantener esa estética segundo imperio por parecerle más acorde con la dignidad del retrato?) o emanada del propio fotografiado que busca dar la imagen de sí mismo que cumpla con los



FIGURA 5. RETRATO DE EUSEBIO ALONSO ESTUDIO PACHECO. VIGO. C. 1940. COLECCIÓN DE LA FAMILIA.

36. BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. *op. cit.* p. 2. La misma idea en SONTAG, S.: «El mundo de la imagen», en *op. cit.* pp. 149-175.

37. BENJAMIN, W.: «Pequeña historia de la fotografía», *op. cit.* p. 35. El texto original es de 1931 y se refiere a un retrato de infancia de Kafka.

38. DARRAH, William C.: *op. cit.*

39. Algunos aditamentos tenían la finalidad original de facilitar la inmovilidad del retratado cuando los tiempos de exposición eran más largos. Apoyado en una silla, columna o balaustrada era más fácil conseguir una buena toma. Sobre los estudios fotográficos del XIX: SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, París, Presse de la Renaissance, 1984. Sobre los accesorios y mobiliario: DARRAH, William C.: *Cartes de visite in nineteenth century photography*. Gettysburg. W.C. Darrah, 1981.

40. SONTAG, Susan: *op. cit.* p. 90

requisitos necesarios, no es fácil de descifrar. En cualquier caso manifiestan el deseo de conseguir la representación ideal, que satisfaga un imaginario compartido por el cliente y el fotógrafo. El hecho de que estas pocas fotografías de estudio fuesen las únicas imágenes que muchos españoles tenían de sí mismos, resalta esa actitud ritual ante el acto fotográfico que estaba desapareciendo en Europa.

4. EL RETRATO DE ESTUDIO LLEVADO AL CAMPO. UNA POÉTICA SURREALISTA

En las zonas rurales era frecuente que los fotógrafos que tenían su estudio en las ciudades se desplazaran a los pueblos cercanos ofreciendo sus servicios. Lo hacían llevando consigo toda la parafernalia de sus estudios cuyo uso en zonas rurales generaba artificios y simulacros verdaderamente notables al improvisar, en el campo, una imagen con todos esos requisitos burgueses vinculados al retrato desde la mitad del XIX.

Si ya en la década de 1860 una revista de fotografía inglesa, se alertaba frente a ciertos artificios consolidados diciendo que «en los cuadros la columna tiene una apariencia verosímil, pero es absurdo cómo se la emplea en fotografía, ya que en esta reposa sobre una alfombra. Y a nadie se le escapa que las columnas de mármol o de piedra no se levantan sobre la base de una alfombra⁴¹» mayor es la extrañeza que genera ver todo un salón burgués desplegado sobre un bosque o en una suerte de *mise en abyme* casi surreal contemplar, gracias a imágenes de este tipo sin reencuadrar, un decorado vegetal que paradójicamente cubre un bosque real. Otras imágenes también sin



FIGURA 6. PEDRO BREY, MADRE E HIJA CON PAÑO DE FONDO
PUBLICADA EN PEDRO BREY. A PARROQUIA RETRATADA.

41. Citado por BENJAMIN, Walter: «Pequeña historia de la fotografía» *op. cit.* p. 35.

reencuadrar permiten ver todo el proceso: ayudantes afanándose en sujetar los decorados, etc.⁴²

El resultado de tanto artificio es ese surgimiento de lo «otro», de lo que quiere ser disimulado al que se refería Bataille. En muchos casos de retratos realizados en el medio rural el aspecto campesino no hace sino acentuarse cuando pretende ser disimulado bajo el disfraz burgués que parece exigir la fotografía (o el hombre) de la primera posguerra.

Bataille supo ver, más que otros surrealistas que se dedicaban a solarizaciones, sobreimpresiones y otros artificios presuntamente surreales que «lo que vuelve surreal una fotografía es su irrefutable patetismo como mensaje de un tiempo pasado, y la concreción de sus alusiones sobre la clase social»⁴³.

De nuevo se revela la certeza de que cuando el hombre persigue representarse simbólicamente la verosimilitud es lo menos importante. Lo que realmente cuenta es qué se verá después, qué mostrará esa imagen que, como he anticipado, asume el papel de sustituta de la memoria más que de apoyo de la misma.

5. EL RETRATO COMO OBJETO DE INTERCAMBIO: LA INVENCIÓN DE LA MEMORIA

En los retratos del primer franquismo encontramos la búsqueda, afanosa, de generar la imagen deseada de uno mismo. Esta obedece a varios valores otorgados a la fotografía: en primer lugar satisface la necesidad de auto-representarse a través de unos códigos, de un imaginario previo y también busca perpetuar su imagen, su memoria; se «falsifica» el presente para legar al futuro la imagen deseada.

Pero en muchos casos, además de estos objetivos el retrato fotográfico se realiza priorizando otros usos: su capacidad de procurar información y su valor de intercambio⁴⁴, y es al considerarlas como portadoras de estos valores cuando se presentan como «muestras antropológicas»⁴⁵ dándonos nueva información sobre el hombre.

Este es el caso de los retratos que los emigrantes se tomaban para enviar a sus familiares: perpetúan el recuerdo de quien las envía pero, principalmente, son un modo de informar de la situación que este está viviendo que, por la veracidad que se atribuye a la imagen fotográfica, se considera de mayor valor que el mero relato de la situación.

Los emigrados querían informar a sus familias de su nueva situación y a través de la imagen transmitir una sensación, fuera auténtica o no, de prosperidad. La contemplación de estas imágenes revela habitualmente lo esperable: una serie de

42. Buenos ejemplos de estas imágenes en SENDÓN, Manuel: *Pano de fondo*. Vigo. Centro de estudios fotográficos, 2010.

43. SONTAG, Susan: *op. cit.* p. 60.

44. Estos valores también desde el inicio de la foto con las *cartes de visite*. CABREJAS ALMENA, M. Carmen: «Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica», *IV Congreso de Historia de la Fotografía, Photomuseum, Zarautz, 2009*. (Consultado en línea) <http://eprints.ucm.es/14469/>.

45. BELTING, Hans: *Antropología de la imagen, op. cit.* p. 264.



FIGURA 7. J. PEISE, *EMIGRANTES POSANDO JUNTO A SUS COCHES FORD T ARGENTINA*, 1918. PUBLICADA EN *ASTURIANOS EN AMÉRICA*.

estereotipos acerca del éxito o lo que entiende como tal⁴⁶. La representación más altamente idealizada es la del indiano, el familiar que había acudido a «hacer las américas» y se presentaba en las imágenes rodeado de los atributos que significaban su prosperidad económica, frecuentemente el automóvil.

La emigración, que había sido una constante en ciertas zonas de España desde el inicio del siglo prácticamente desapareció por las políticas restrictivas durante el periodo autárquico⁴⁷ pero las familias española continuaban recibiendo este tipo de fotografías de sus familiares emigrados desde antiguo o exiliados. Surge, en cambio, una fuerte emigración interior que, habitualmente se retrata con modos más próximos a la realidad pero repiten una serie de estereotipos: alusiones a los modos de ganarse la vida, posesiones, nuevos miembros de la familia, paisajes desconocidos... Se trata, muchas veces, de procurar la mayor información posible en una única imagen.

Estas fotografías representan a una familia madrileña cuyo padre, albañil, había encontrado trabajo en la construcción de un nuevo hospital en el País Vasco. Las imágenes demuestran esa síntesis que permite dar gran cantidad de información con pocos medios: en ellas posan, alternativamente, los padres junto a su pequeño hijo con el hospital en que trabaja el padre, en proceso de construcción, como fondo. Queda testimonio así del motivo que ha impulsado la emigración, de cómo viven, y de que permanecen unidos y felices.

Pese a que estas fotos (tomadas presumiblemente por cada uno de los padres que no aparecen) han sido realizadas fuera de un estudio sorprenden por la dependencia que muestra, especialmente la de la madre, de antiguos modelos. Observando la fotografía de la madre y el niño vemos como mantiene una postura común, heredera de estética de la fotografía de estudio pero, todavía más de las representaciones cristianas de *madonnas*⁴⁸ con el edificio de fondo que puede sugerir la habitual simetría del trono en estas representaciones. La fotografía del padre se revela más original: lo muestra levantando al pequeño, lo que dota a la imagen de un sentido ascensional que parece reforzar el orgullo, por el precioso niño, por el gigantesco edificio que se está levantando. La originalidad de la imagen puede atribuirse, indistintamente, a una menor dependencia de la fotografía de códigos visuales pre-determinados y también a una consecuencia de la actitud del hombre retratado.

Además de su intención de informar de la situación estas imágenes son tomadas partiendo de la conciencia de que seguramente su destino final va a ser el álbum familiar donde, al situarse junto a otros retratos familiares, constatará la realidad de

46. En torno a este tema también se han desarrollado varias exposiciones: *Asturianos en América (1840-1940). Fotografía y emigración*. Museo del Pueblo de Asturias, 2000 o *La Colonia: un álbum fotográfico de españoles en Nueva York, 1898-1945*, Ayuntamiento de León. Ambas itinerantes.

47. La emigración a América alcanzaría su pico máximo a finales de la década de 1910. VILAR, Juan B: «Las emigraciones españolas a Europa en el siglo xx. Algunas cuestiones a debatir» *Migraciones y Exilios. Cuadernos de AEAILC* 1 (2000), pp. 131-159.

48. Cabría hablar de supervivencia (*nachleben*) en el sentido usado por Warburg más que de un conocimiento necesario de usos de la fotografía de estudio o de otras imágenes. WARBURG, Aby: *Atlas Mnemosyne*. Madrid. Akal, 2010.



FIGURA 8. ÁLBUM FAMILIAR DE LA FAMILIA POVEDA (DETALLE)
BILBAO. C. 1950. COLECCIÓN DE LA FAMILIA.

los lazos familiares⁴⁹. Esta conciencia de la eternidad motiva el simulacro. Como el protagonista de *La invención de Morel*, que sacrifica su vida a una existencia fantasmática que es un perfecto simulacro; el hombre confía en la perfecta eternidad en que vivirá a través de esa imagen que ha creado, poco importa que sea cierta o no.

6. RETRATO DE GRUPO, RETRATO DE FAMILIA

Desde su origen, la fotografía se puso al servicio de perpetuar el recuerdo de los seres queridos y también de afianzar sus lazos y su pertenencia a un grupo como manifiesta la inmediata demanda de retratos en grupo y la rápida generalización de este género.

Como sucedía en los retratos individuales, este adquiere una estética que emana de las limitaciones técnicas del medio; los largos tiempos de exposición y la

49. M. Frizot señalará cómo esta conciencia determinará el modo en que se toma la imagen para que cumpla correctamente este cometido. FRIZOT, Michel (dir.): *op. cit.*



FIGURA 9. LE RENDEZ-VOUS DE CHASSE. THE BELGIAN SURREALIST GROUP
ESTUDIO JOS RENTMEESTERS. BRUSELAS, 1934. MUSÉE MAGRITTE.

limitada profundidad de campo exigen a todos los retratados actitudes hieráticas y su colocación en una única o dos filas⁵⁰. Al igual que en los retratos individuales, estas exigencias se estereotipan para los retratos de grupo «posados» generando un código de representación que pasará a considerarse como el «apropiado» para mostrar los vínculos de grupo y que se perpetúa de un modo extraordinario por el carácter solemne que aporta los representados que asumen una actitud y un uso que ya no son una imposición técnica sino un voluntario acatamiento estético y poético a un modelo que se considera el adecuado⁵¹.

Este modelo, anacrónico por su estética y su actitud ritual, será mantenido en la representación de las familias españolas, pero no sólo en ellas. La solemnidad que se atribuye a la relación grupal así retratada será recuperada voluntariamente a menudo.

En una fotografía de 1934 del grupo surrealista belga vemos cómo el modelo se cumple rigurosamente: aparecen formando dos filas, las mujeres en la inferior, sentadas y los hombres en la superior, de pie; todos hieráticos, frontales, miran a la cámara con expresiones reconcentradas. Para completar la apariencia clásica están

50. CHEROUX, Clement: «La acción colectiva. La fotografía por todos, no por uno», en BAJAC, Q. & CHÉROUX, C.: *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*. Madrid. Fundación Mapfre, 2010. pp. 20–61.

51. C. Cansino cita a Gay Gauthier (GAUTHIER, G.: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid, Cátedra, 1996) para señalar cómo el triunfo de un código es, precisamente, pasar desapercibido. CANSINO, Carolina: «Huellas familiares. Algunas apreciaciones para comenzar», *La Trama de la Comunicación* 9 (2004), pp. 81–93.

rodeados de la parafernalia más típica del estudio: un paño de fondo pintado, no uno sino dos cortinones y la también prototípica mesa con reminiscencias segundo imperio sobre la que reposan unos libros, otro tópico en la fotografía femenina⁵².

En su acatamiento a los códigos más solemnes la familia española de esta adoptará de este modelo de retrato de grupo posado realizado en el estudio fotográfico pero hay otros usos más reseñables que afectan, más que a la estética, a la concepción de la imagen como sustituta de la realidad.

7. LA RECONSTRUCCIÓN DE LA UNIDAD FAMILIAR: LA FOTOGRAFÍA CONTRA EL EXILIO Y CONTRA LA MUERTE

La guerra civil dejó a la familia española fragmentada ya fuese por el exilio, la emigración, la prisión o la muerte. La contemplación de la fotografía familiar de los 40 y 50 nos señala que las familias se enfrentaron de maneras distintas a estas circunstancias mostrando una ambivalencia entre la representación de la realidad tal cual era o su reconstrucción.

La primera de estas tendencias, más en consonancia con la modernidad de la fotografía de mediados de siglo, muestra con naturalidad la situación de la posguerra. Como la mortalidad, el exilio y la prisión afectaron en mayor medida a los hombres abundan las representaciones de mujeres. La familia española aparece como un matriarcado de mujeres enlutadas, solas o con sus hijos; imágenes que son muchas veces el trasunto de las que plasmaban fotógrafos extranjeros en nuestro país. Suponen, en cierto modo, la trasposición desdramatizada de la mujer española que retrató Eugene Smith en *Spanish village*.

Junto a estas representaciones que asumen la realidad de la familia tal como es, ya sea de manera temporal o definitiva; otras mostrarán el deseo de resaltar los lazos familiares incluyendo por distintos medios a los familiares ausentes. Esta segunda y peculiarísima tendencia recurre a artificios muy básicos que pretenden reconstruir la unidad perdida: para sustituir a



FIGURA 10. FAUSTA DE LA PORTILLA CON SUS NIETOS GUIPÚZCOA, 1939. (PÁGINA WEB MEMORIA DIGITAL DE ASTURIAS). FAUSTA, CUANDO SE TOMÓ ESTA FOTO, HABÍA IDO DE VISITA A CASA DE SU HIJA MERCEDES Y ACABABA DE PERDER A SUS HIJOS EN LA GUERRA CIVIL.

52. El grupo surrealista, en su afán de mostrar su unidad y fascinados por la fotografía adoptaría conscientemente todo tipo de género de retratos grupales como señala CHEROUX. *op. cit.*



FIGURA 11. LEONOR BLANCO CON SUS HIJOS
PILOÑA, 1939. PÁGINA WEB MEMORIA DIGITAL DE ASTURIAS.

los ausentes se recurre a la imagen, la sinécdoque o, finalmente, al manifiesto montaje.

Todo ello manifiesta que la fragmentación de la familia era percibida por esta como coyuntural, transitoria⁵³, como una mentira a la que se puede oponer, al menos, una imagen. De nuevo, esta imagen, deliberadamente manipulada, no actúa tanto como un registro de la realidad sino más bien como su reemplazo.

En la consideración de la imagen de una persona como sustituto de esta (sobre todo en el caso de la imagen fotográfica)⁵⁴ se basa el valor cultural de la misma: la imagen de un ser querido lo reemplaza en cierto modo y representarse junto a ella es un modo simbólico de mostrar la unión con este. A mediados del XIX ya se encuentran daguerrotipos en que una persona posa junto a fotografías de seres queridos⁵⁵. Estas representaciones eran bastante habituales y suelen ser bastante ambiguos. La inclusión de la persona fotografiada puede obedecer a distintas causas; por ejemplo, un daguerrotipo del XIX⁵⁶ muestra a una mujer que sostiene en su regazo el retrato de un hombre ¿marido?, ¿padre?, ¿muerto?, ¿emigrado?, ¿desaparecido?, no podemos saberlo, sólo que, de este modo, la mujer consigue, de un modo muy simple mostrar su unión con el hombre del retrato.

La introducción de una fotografía en otra produce una sensación inquietante. Quizá por-

que al mirar estas imágenes solo vemos, duplicado, «ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto»⁵⁷.

Especialmente reseñable es como, a veces, la fotografía que actúa como sustituto no aparece con naturalidad sostenida por el retratado o sin más junto a él sino que se pliega al código del retrato grupal y el fotógrafo la sitúa allí donde hubiera

53. Curiosamente se percibe así también cuando la familia es fragmentada definitivamente, por la muerte, y se recurre, como veremos, a mecanismos similares para representar los lazos que unen a los vivos con sus difuntos.

54. Pero también en otras imágenes como muestra Hans Belting en *Imagen y culto. op. cit.*

55. Gran cantidad de imágenes de este tipo en BATCHEN, Geoffrey: *Forget Me Not. Photography and Remembrance*. New York. Princeton Architectural Press, 2004.

56. Incluida por Batchen en *Forget me not.*

57. BARTHES, Roland: *op. cit.* p. 35. Muchos autores han elaborado las relaciones entre fotografía y muerte. Sontag dirá que toda fotografía es un acto «elegiaco, crepuscular» que «transmuta el presente en pasado, la vida en muerte», SONTAG, Susan: *op. cit.* p. 25.



FIGURA 12. RETRATO DE FAMILIA POSANDO CON FOTOGRAFÍA DE NIÑO (PROBABLEMENTE EL TERCER HIJO MUERTO) 1916. COLECCIÓN PARTICULAR.



FIGURA 13. SANTOS YUBERO, AURORA BERJA CON LA CRUZ DE HIERRO CONCEDIDA A SU HIJO MADRID. 1942. ARCHIVO REGIONAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID. FONDO SANTOS YUBERO.

aparecido el personaje de estar vivo lo cual es una muestra más de lo habitual que debía ser este uso.

Otro recurso habitual es la sinécdoque: el familiar ausente es sustituido, como en esta imagen de Santos Yubero, por algo que lo representa: la Cruz de Hierro.

Se ha indagado mucho sobre el vínculo antropológico que une a la fotografía con la muerte⁵⁸, es la necesidad de mantener las relaciones familiares más allá de la muerte así como normalizarla la que sostiene la célebre fotografía *post mortem*⁵⁹ que ofrece diversos grados de simbolismo para representar estos lazos que siguen uniendo a los supervivientes con los difuntos.

58. Especialmente BARTHES, R: *op. cit.* p. 105–106.

59. Género muy desarrollado en España, particularmente en Galicia, y muy estudiado en los últimos años sobre todo a partir de DE LA CRUZ LICHET, V.: *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX)* (Tesis leída el 22/01/2010. Consultada en línea: <http://eprints.ucm.es/11072/>). MORCATE, M.: «Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI», *Sans Soleil*, 4, (2012), pp. 168–181.



FIGURA 14. VALENTÍN VEGA, *DÍA DE DIFUNTOS EN UN CEMENTERIO* POLA DE LAVIANA, ASTURIAS, 1949. DEL MUSÉU DEL PUEBLU D'ASTURIAS. FONDO VALENTÍN VEGA.



FIGURA 15. ENTIERRO DE PIEDAD EN EL CEMENTERIO DE SAN ANDRÉS DE EL ENTREGO 1950. PÁGINA WEB MEMORIA DIGITAL DE ASTURIAS.

Así los vivos se retratarán junto a las lápidas (el nombre o la fotografía de la misma sustituye al ser desaparecido), junto al ataúd o, incluso, junto al cadáver.

En un terreno ambiguo entre la representación simbólica de la cercanía del difunto y la mera plasmación de un acto social se encuentran las fotografías realizadas en entierros.

La fotografía forma parte del duelo, asume la función «normalizadora que la sociedad confía a los ritos funerarios: reavivar la memoria de los desaparecidos y la de su desaparición» y, coincidiendo con un momento en que los ritos pierden importancia, los sustituye⁶⁰.

Pero, frecuentemente, estas sustituciones simbólicas se revelan insuficientes. Las familias, conscientes de los lazos que las unen, no quieren renunciar a poseer una imagen que plasme esa unión y poco importa que esa imagen tenga que ser construida recurriendo a fotomontajes.

8. EL FOTOMONTAJE COMO ARTEFACTO SIMBÓLICO

Sabemos que «la manipulación de la fotografía es tan antigua como la fotografía misma»⁶¹ pero, paradójicamente, ello no afectó a la presunción de verdad que se asocia a toda fotografía desde el positivismo decimonónico. El «esto-ha-sido» promulgado por Barthes no se pone en duda y este carácter probatorio se traslada en la época estudiada incluso a los fotomontajes más burdos.

En los años cuarenta el retoque en los retratos era un paso más en la fotografía que, coincidiendo con el deseo de idealización del que he hablado, no se daba por terminada hasta que este se realizaba siendo el envío de pruebas un mero paso intermedio⁶². Lo que indica que, en su anacrónica búsqueda de la representación ideal, el hombre puede perfectamente asumir el artificio y solicitarlo, como señala Sontag «la noticia de que la cámara podía mentir popularizó mucho más el afán de fotografiarse»⁶³.

El español de los cuarenta estaba también habituado a contemplar fotomontajes que habían alcanzado grados de perfección técnica muy elevados desde el auge de óptica recreativa a finales del XIX. Muchos estudios realizaban postales con trucos de este tipo (a partir de dobles exposiciones, combinaciones de negativos o juegos de espejos) destinadas, seguramente, a fines propagandísticos, como un modo de mostrar la destreza técnica del fotógrafo.

60. BARTHES, R: *op. cit.* p. 105-106.

61. ADES, Dawn: *Fotomontaje*. Barcelona. Bosch, 1977.

62. SENDON, M.: *Pano de fondo*. Vigo. Centro de estudios fotográficos, 2010 p. 22. Observando colecciones particulares se encuentran, frecuentemente pruebas que, aunque debían devolverse al estudio en ocasiones la familia se quedaba. Entre las fotos examinadas para este estudio encontré una prueba en que el fotógrafo había señalado «boca novia», en la fotografía enmarcada de la boda aparecía con una sonrisa más comedida como si el fotógrafo (¿o ella misma?) hubiera juzgado su sonrisa original demasiado pronunciada para el acontecimiento.

63. Hablando de la Exposición Universal de 1855 en que se mostraron fotografías retocadas y sin retocar. SONTAG, Susan. *op. cit.* p. 90.

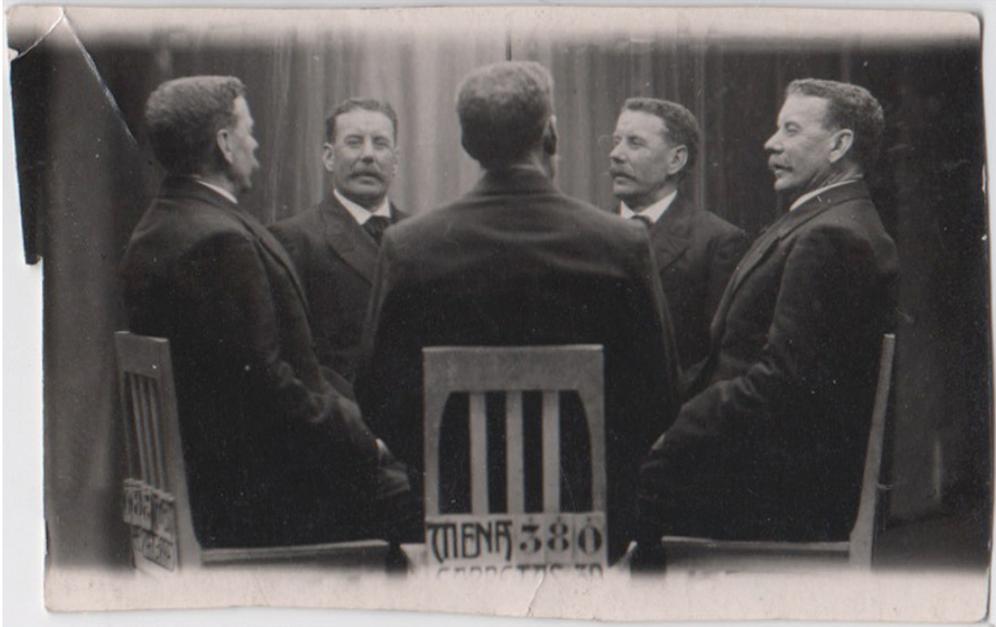


FIGURA 16. RETRATO QUÍNTUPLE REALIZADO CON ESPEJOS
MADRID, ESTUDIO MENA, C. 1930. COLECCIÓN PARTICULAR.

Recurrir al artificio del fotomontaje es, por tanto, un acto consciente y deliberado a mediados de siglo, cuando las familias españolas recurren a él para representar la unidad de su familia trascendiendo fronteras geográficas, temporales e, incluso, trascendiendo la separación entre la vida y la muerte.

(Figura 17)

La demanda de este tipo de trabajos, que solía hacerse a partir de la combinación de negativos, hizo que algunos estudios se especializaran en ellos, especialmente en Galicia donde la inmigración había alcanzado desde finales del XIX cotas enormes⁶⁴.

Se establece un modelo de negocio en que los fotógrafos tenían todo previsto: la familia acudía al estudio donde se fotografiaba junta reservando el fotógrafo su lugar a los familiares que habían de ser incluidos. Estos enviaban sus retratos al fotógrafo (o las familias se los facilitaban en caso de difuntos) que recomponía a la familia.

Otro uso habitual es la reconstrucción del matrimonio separado por el exilio al que dificultades económicas habían impedido fotografiarse juntos antes.

Finalmente se revela que no siempre «el fotomontaje no es necesariamente una herramienta de tergiversación como a menudo se cree»⁶⁵ ya que «la situación (...) sustancialmente era cierta: auténticos eran los protagonistas, auténtica era la familia, auténticos los *lazos* entre unos y otros; de la fotografía sólo eran falsas las circunstancias»⁶⁶.

64. FONTCUBERTA, Joan: «La tribu que nunca existió» en *El beso de Judas*. *op. cit.* p. 128. También se recogen ejemplos en SENDÓN, M.: *op. cit.*

65. FONTCUBERTA, *op. cit.* p. 127.

66. *Idem*, p. 128.



FIGURA 17. RETRATO DE GRUPO DE FAMILIA Y FOTOMONTAJE REALIZADO A PARTIR DE ESTE PUBLICADO EN *PANO DE FONDO*.



FIGURA 18. FOTOMONTAJE REALIZADO A PARTIR DE DOS RETRATOS ESTUDIO PACHECO, VIGO. FECHA DESCONOCIDA Y UBICACIÓN ACTUAL DE AMBOS RETRATOS SOBRE EL PIANO (FOTOGRAFÍA DE LA AUTORA). EL RETRATO DEL HOMBRE CORRESPONDE A LA FIGURA 5. *RETRATO DE EUSEBIO ALONSO*, EL RETRATO DE SU MUJER CRISTINA, NO HA PODIDO SER FECHADO.

Uno de los aspectos que más reseñables me parecen de esta práctica es su propia ingenuidad: se sigue pensando «foi certo, porque está na foto»⁶⁷. La paradoja que supone combinar, en torno a la misma imagen, la conciencia de la impostura deliberada con la confianza en aquello que representa permite reflexionar acerca de la compleja relación que la fotografía establece con la verdad, la memoria y la historia. El valor otorgado a la imagen obtenida se justifica por el carácter indicial de la fotografía que «no es sólo una imagen (...) una interpretación de lo real; también es un vestigio (...) como una huella o una máscara mortuoria»⁶⁸.

Esta actitud revela un nuevo anacronismo en la fotografía española⁶⁹. Un anacronismo que no se limita a la estética y abarca a la misma concepción de la fotografía como un medio de garantizar certezas, una confianza heredera del positivismo decimonónico en su valor probatorio y también una valoración de la imagen fotográfica como objeto de culto.

67. SENDÓN, M.: *op. cit.* P. 24

68. SONTAG, Susan: *op. cit.* p. 150.

69. Esta credulidad es más propia del XIX, en que encontramos varios engaños manifiestos que se comprenden más fácilmente al sumar al deseo de creer en lo representado la confianza científica que se tenía en el medio. Un ejemplo reseñable es el de la llamada fotografía espiritista, con la que alguna de las imágenes analizadas (f. 19) guardan similitudes estéticas como el aspecto desdibujado de los personajes. Un estudio sobre esta en el fin de siglo parisino muestra cómo los clientes de Bouguet, célebre fotógrafo espiritista que sería desenmascarado y juzgado, seguían defendiendo que las fotos que poseían representaban a los espectros de sus familiares muertos aún cuando se había demostrado la culpabilidad de Bouguet. Como el fotomontaje analizado este también constituyó un negocio basado en el deseo del hombre de mostrar su unión con sus seres queridos. CHÉROUX, C.: «El sistema de creencias de la fotografía espiritista», *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 4 (2008), pp. 192–213.

9. CONCLUSIONES

Los años cuarenta y cincuenta no conllevaron una desaparición de la fotografía familiar que puede ser redescubierta como un interesante caso supervivencias en la fotografía, reflejo (o simulacro) de supervivencias sociales. En la fotografía sobrevive el español, refugiado en su solemnidad y rodeado de su familia. Que el traje que lleva sea prestado, el paisaje que se ve al fondo un paño pintado o la hermana que está junto a él esté casada en Buenos Aires con un amigo de la infancia no importa demasiado porque en ese hombre sobrevive también la confianza en lo que significa esa fotografía «tan maleable como la memoria»⁷⁰ que ha sido cuidadosamente construida.

La fotografía familiar recurre, como vemos, a artificios de la ficción para representar la identidad personal y familiar a través del retrato y en este sentido deben ser tenidas en cuenta como testimonio que en la historia familiar, igual que la Historia, siempre opera construcción.

Por todo ello estas imágenes deben trascender a estudios meramente antropológicos o documentales y ser valoradas por lo que nos pueden enseñar no sólo acerca de la historia de la fotografía o de la historia de España; sino de la propia ontología de la fotografía; de la relación entre fotografía, memoria e historia; de la historia como creación y de las posibilidades de la imagen de desbordar su época y generar nuevas poéticas.

Ninguna imagen es mínima y todas sirven al historiador de la fotografía, al trapero.

70. FONTCUBERTA, Joan: *op. cit.* p. 78.

BIBLIOGRAFÍA

- ADES, Dawn: *Fotomontaje*. Barcelona. Bosch, 1977.
- ÁLVARO DUEÑAS, Manuel «Los militares en la represión política de la posguerra: la jurisdicción especial de Responsabilidades Políticas hasta la reforma de 1942», *Revista de Estudios Políticos*, 69, (1990), pp. 141-162.
- BAJAC, Quentin & CHÉROUX, Clément (eds.): *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*. Madrid. Fundación Mapfre, 2010.
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.
- BATAILLE, Georges: «Figure humaine», *Documents*, 4 (1929) pp. 194-200.
- BATCHEN, Geoffrey: *Forget Me Not. Photography and Remembrance*. New York, Princeton Architectural Press, 2004.
- BELTING, Hans: *Antropología de la de imagen*. Buenos Aires. Katz, 2007.
- *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid. Akal, 2009.
- BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Sobre la fotografía*. Valencia. Pre-textos, 2008
- *Libro de los pasajes*. Madrid. Akal, 2009.
- BORDIEU, Pierre: *La fotografía. Un arte intermedio*. México. Nueva Imagen, 1989.
- CABREJAS ALMENA, M.^a Carmen: «Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica», IV *Congreso de Historia de la Fotografía*, Photomuseum, Zarautz, 2009.
- CANSINO, Carolina: «Huellas familiares. Algunas apreciaciones para comenzar», *La Trama de la Comunicación* 9 (2004). pp. 81-93.
- CHÉROUX, C.: «El sistema de creencias de la fotografía espiritista», *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 4 (2008), pp. 192-213.
- CIRICI PELLICER, Alexandre: «Texto íntegro de la conferencia que pronunció el historiador y crítico de arte don Alexandre Cirici Pellicer, el día 22 de abril de 1958, a las 7:30 de la tarde y dentro del ciclo de «diálogos en mesa redonda» sobre la «estética y la fotografía», *Afal*, 25, julio-agosto 1960.
- DE LA CRUZ LICHET, Virginia: *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX)* (tesis leída el 22/01/2010).
- DARRAH, William C.: *Cartes de visite in nin(e)teenth century photography*. Gettysburg. W.C. Darrah, 1981.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: «Fotografía científica y pseudocientífica», en Lemagny, J.C. & Rouillé, A. (dirs.): *Historia de la fotografía*. Barcelona. Martínez Roca, 1988. pp. 71-75.
- *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de la imagen*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo, 2011
- DOCTOR RONCERO, Rafael: *Una historia (otra) de la fotografía*. Madrid. Obra Social Caja Madrid, 2000.
- FERNÁNDEZ LEDESMA, Enrique: *La gracia de los retratos antiguos*. México. Ediciones Mexicanas, 1950).
- FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- FORMIGUERA, Pere & CÁNOVAS, Carlos (eds.): *Tiempo de silencio. Panorama de la fotografía española de los años 50 y 60*. Barcelona. Generalitat de Catalunya, 1992.

- FRIZOT, M. (dir.): *Nouvelle histoire de la photographie*. París. Bordas, 1994.
- GARCÍA PRENDES, Asunción: «Los fotógrafos ambulantes en Asturias (1942-1959)» en López, Juaco & Lombardía, Carmen (eds.): *Valentín Vega. Fotógrafo de calle (1941-1951)*. Gijón, 2001. pp. 29-71.
- GAUTHIER, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid, Cátedra, 1996.
- LÓPEZ-MONDÉJAR, Publio: *Las fuentes de la memoria III. Fotografía y sociedad en la España de Franco*. Barcelona, Lundberg, 1996.
- MAAS, Ellen: *Foto-álbum. Sus años dorados. 1859-1920*. Barcelona. Gustavo Gili, 1982.
- MCCAULEY, Elisabeth Anne: *Likenesses. Portrait photography in Europe, 1850-1870*. Albuquerque, Art Museum, University of New Mexico, 1980.
- A.A.E. *Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph*. USA, Yale University, 1985.
- MORCATE, M.: «Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI», *Sans Soleil*, 4, (2012), pp. 168-181.
- NARANJO, Juan: «El retrato en Europa. Del registro de la memoria a la ficción», en *Retratos. Fotografía española 1848-1995*. Barcelona. Fundación Caixa de Catalunya, 1996.
- ORTIZ, Carmen: «Una lectura antropológica de la fotografía familiar», *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología. Madrid, 2006*, en Amador Carretero, M.P.; Robledano Arillo, J. & Ruiz Franco, M.: Madrid. Universidad Carlos III, 2006. pp. 153-166.
- PEIRCE, Charles: *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge. Harvard University Press, 1958.
- SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, París, Presse de la Renaissance, 1984.
- SENDÓN, Manuel: *Pano de fondo*. Vigo. Centro de estudios fotográficos, 2010.
- SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. Barcelona. Debolsillo, 2010.
- TUSELL, Javier, *Historia de España en el siglo XX. III La España de Franco*. Madrid, Taurus, 1999.
- VEGA, C.: «Buscando modelos. La historia de la fotografía en España, 1981-2006», *Revista Latente*, 5, pp. 27-56.
- VILAR, Juan B: «Las emigraciones españolas a Europa en el siglo XX. Algunas cuestiones a debatir» *Migraciones y Exilios. Cuadernos de AEAILC*. I, (2000), pp. 131-159.
- WARBURG, Aby: *Atlas Mnemosyne*. Madrid. Akal, 2010.



Dossier · Víctor Nieto Alcaide & Genoveva Tusell: *Arte en el franquismo: tendencias al margen de una ideología de estado* / *Art in the Franco era: tendencies on the fringe of a State ideology*

15 VÍCTOR NIETO ALCAIDE & GENOVEVA TUSELL (COORDS.)
Introduction / Introducción

21 GENOVEVA TUSELL (GUEST EDITOR)
The exhibition *Arte de América y España* (1963): the continuation of the spirit of the Hispanoamerican biennials / La exposición *Arte de América y España* (1963), continuadora del espíritu de las bienales hispanoamericanas

33 EVA MARCH ROIG
Franquismo y Vanguardia: III Bienal Hispanoamericana de Arte / Francoism and *avant-garde*: the 3rd Hispanoamerican Biennale of Art

55 SARA NÚÑEZ IZQUIERDO
La renovación de la arquitectura salmantina en la década de los cincuenta / Salamanca's architecture renewal during the Fifties

85 M.ª BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO
La Escuela de Madrid en la crítica de arte franquista: la «nunca rota» conexión con la vanguardia / The *Escuela de Madrid* in critic of art during Franco's government: the 'never broken' connection to the vanguard

105 RAÚL FERNÁNDEZ APARICIO
Saura y las *Multitudes*: de Goya a Munch / *Saura and Multitudes*: from Goya to Munch

131 PILAR MUÑOZ LÓPEZ
Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939–1975) / Spanish Women Artists during Franco's Dictatorship (1939–1975)

163 MÓNICA ALONSO RIVEIRO
La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo / Invention of family: survival, anachronism and fiction in family photography during Francoism

191 MÓNICA CARABIAS ÁLVARO
Cuadernos de fotografía (1972–1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta / *Cuadernos de Fotografía* (1972–1974), a publishing proposal for the dissemination of a testimonial and classic photography in the context and Spanish photographic debate of the 1970s

223 DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN
La Sala Amadís (1961–1975): arte y/o franquismo / Sala Amadís, 1961–1975: art and/or Francoism

245 JUAN ALBARRÁN DIEGO
Lo profesional es político: trabajo artístico, movimientos sociales y militancia política en el último franquismo / The Professional is Political: Artistic Work, Social Movements, and Militancy in Late Francoism

Miscelánea · Miscellany

275 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* / The Reception of the Hispanic Tradition of the Immaculate Conception in New Spain: the Iconographic Type of *Tota Pulchra*

311 INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Un archipiélago para los borbones: fiestas regias en Mallorca en el siglo XVIII / An archipelago for the Bourbons: royal festivals in Majorca in the 18th century

343 MARÍA RUIZ DE LOIZAGA
Tradicición y modernidad en la obra de Antonio López / Tradition and Modernity in Antonio López's works

377 MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y políticas culturales en Santiago de Compostela / The cultural spectacle and its effects: arts and cultural policies in Santiago de Compostela

Reseñas · Books Review

405 Silvestre, Federico L.: *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje* (JAVIER ARNALDO)

409 Capriotti, Giuseppe: *Lo scorpione su petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio* (BORJA FRANCO LLOPIS)