

Instantes decisivos, imágenes veladas. Sobre la decadencia y desaparición del retrato fotográfico de difuntos en Buenos Aires, 1910-1950.

Diego Fernando Guerra.

Cita:

Diego Fernando Guerra (2008). *Instantes decisivos, imágenes veladas. Sobre la decadencia y desaparición del retrato fotográfico de difuntos en Buenos Aires, 1910-1950. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-080/68>

Instantes decisivos, imágenes veladas. Sobre la decadencia y desaparición del retrato fotográfico de difuntos en Buenos Aires, 1910-1050

Diego Fernando Guerra (UBA, CONICET)

Para recuperar los acentos, las opciones, las atenciones que interesan en grado sumo a la modernidad, nos vemos obligados a saltar por encima de los siglos burgueses y remitirnos a las invenciones de una sociedad antigua, injusta, jerárquica hasta donde se quiera, pero cuya euforia, su savoir vivre se nos presentan como modelos utópicos.

ROLAND BARTHES, *Variaciones sobre la escritura*

Los comienzos de la fotografía en nuestro país se dieron casi en simultáneo con Europa, es decir, desde la llegada del daguerrotipo a Buenos Aires hacia 1843¹.

Ya desde entonces, el retrato fotográfico de difuntos se volvería un elemento de notoria presencia en los ritos mortuorios de los sectores acomodados de nuestro país; sectores que, por otra parte, ya tenían adquirida esta práctica desde antes de la fotografía², en forma de

¹ El daguerrotipo llegó al Río de la Plata en 1840 en el barco escuela francés *L' Oriental* y de la mano del Abate Comte, cuyas primeras demostraciones en Montevideo fueron presenciadas por exiliados argentinos. Tras los primeros avisos conocidos de daguerrotipistas en Buenos Aires (Gregorio Ibarra y John Elliot, en 1843) y el primer daguerrotipo registrado hasta ahora como producido en la Argentina (el retrato tomado en 1844 al Alnte. Guillermo Brown y su esposa), el primer aviso que se conoce de un daguerrotipista ofreciendo retratar "enfermos y difuntos en su casa" difuntos es de Thomas Helsby y data de 1848, aunque no hay razones para pensar que no se hiciera desde antes. Para todo esto ver BÉCQUER CASABALLE, Amado y CUARTEROLO, Miguel Ángel. *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*. Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo, 1983; y ALEXANDER, Abel. "Un aporte a la historia visual de la Argentina" en *La fotografía en la Historia Argentina – Tomo I*. Buenos Aires, Clarín, 2005.

² Adolfo Ribera, por ejemplo, nos cuenta que el retrato al óleo de Manuel Mansilla que se encuentra en el Museo Histórico Nacional, fue pintado por el francés Albin Favier en 1844 "d' après cadavre" y que "[los retratos de muertos] otros pintores nuestros también los realizaron"; asimismo Favier, como muchos pintores de retratos que se diversificaban por razones comerciales, se dedicaba también a la fotografía de difuntos. RIBERA, Adolfo Luis. "La pintura" en *Historia General del Arte*

retratos pintados, dibujos de “cabezas yacentes”, o mascarillas mortuorias: registros con los que coexistiría (especialmente con las últimas) la nueva técnica. El retrato pintado que, como expresión de status, dominara la práctica artística argentina durante la primera mitad del siglo XIX, después de Caseros se vería afectado por el deseo de modernización de una burguesía ilustrada que se identificaría, de modo creciente, con los parámetros europeos de “civilización”. Parámetros que, como nos dice José Pedro Barrán³, también traerían cambios en los ritos mortuorios a partir de nuevas pautas del decoro, muy relacionadas con las que se desarrollaban en Europa (especialmente Francia) y que han estudiado autores como Philippe Ariès.

La fotografía se incorporó así a un proceso secular de multiplicación y circulación del retrato portátil que se había potenciado desde el siglo XVIII a través de la miniatura, la que sería desplazada a su vez por el daguerrotipo. Éste continuaría, respecto de aquélla, con su carácter de objeto de lujo único e irrepetible al que incorporó novedades atractivas que incluían la brevedad de los tiempos (a un costo igual o menor), un carácter de “fidelidad documental” caro a la mentalidad positivista, y rasgos propios del proceso técnico que excitaban una curiosidad oscilante entre lo científico y lo místico⁴.

Por otra parte, y como lo ha estudiado oportunamente la historia de las mentalidades⁵, el sentido burgués de individualidad tal como se desarrolló en Europa en el siglo XIX, se entendió como extensible más allá de la muerte, lo que se expresa en el auge de la tumba individual y el mausoleo familiar –continuadores del hogar privado– y en la práctica del retrato

en la Argentina. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1985, tomo III. También ver CUARTEROLO, Andrea L. “Fotografiar la muerte” en *Todo es Historia* Año XXXV, N° 424, noviembre 2002, Buenos Aires, RUBBO, 2002, pp. 24-34.

³ BARRÁN, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo, Ed. De la Banda Oriental. Facultad de Humanidades y Ciencia. 1990.

⁴ Podemos mencionar a William Henry Fox Talbot en *The pencil of nature* (1844) cuando hablaba de los objetos que aparecían en sus “dibujos fotogénicos” como “describiéndose a sí mismos” (citado en SORLIN, Pierre. *El “siglo” de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires, La Marca, 2004, p. 38), o en el título de la comunicación que enviara en 1839 a la Royal Society: “Un informe sobre el arte del dibujo fotogénico, o el proceso mediante el cual se obtiene que los objetos naturales se delinee por sí mismos sin la ayuda del lápiz de un artista” (NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía desde sus orígenes a nuestros días*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 20). En nuestro país, la primera nota periodística publicada sobre las demostraciones del daguerrotipo en Montevideo salió el 11 de marzo de 1840 en la *Gaceta Mercantil*, y en ella se describe el proceso técnico en un tono de exaltación del misterio del artesano que (en una etapa donde aún no se da la división de tareas de exposición, revelado, etc. que caracterizará la fotografía posterior) trabaja con vapores tóxicos y materiales de resonancias químicas como el mercurio. BÉCQUER CASABALLE, Amado y CUARTEROLO, Miguel Ángel. Op. cit., pp. 15-17.

Para el contexto general de desarrollo del retrato a través de la miniatura, el daguerrotipo y la fotografía en papel, ver: ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges. “El secreto del individuo” en *Historia de la vida privada - Tomo 8*. Buenos Aires, Taurus, 1991; y TAGG, John. *The burden of representation*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

⁵ ARIÈS, Philippe. *Morir en occidente, desde la edad media hasta la actualidad*. Villa Ballester, Adriana Hidalgo, 2000.

post-mortem, al que la fotografía –con su paulatina extensión a diferentes capas sociales, facilitada por el abaratamiento de los costos y la posibilidad de hacer copias– daría una difusión que quizás no había conocido hasta entonces⁶.

En Buenos Aires, como se dijo, lo más probable es que todos los fotógrafos hayan practicado este género, pero sin dudas el archivo más importante es el que nos han dejado el célebre estudio Witcomb, activo entre 1878 y 1970, y sus predecesores Christiano Junior y el estudio Freitas y Castillo.

En las fotografías de estos estudios –como en todas las de la época que hemos visto– el tipo de puesta en escena y caracterización de roles sociales y familiares que campea en el retrato de personas vivas, puede decirse que se continúa en el tratamiento dado a la figura del muerto. Tenemos, así, fotografías de patriarcas familiares, de madres agonizantes rodeadas de sus hijos, de niños en brazos de sus madres... La disposición cuidadosa de objetos y personas, la manipulación del cadáver en busca de ángulos favorables o incidencias de la luz, la caracterización del muerto vistiéndolo con sus mejores ropas y ubicándolo en la escena del hogar privado al que pertenece, son algunos de los rasgos que se repiten.

Constituyen un hecho aparte las fotografías de figuras públicas: haciéndose eco, aquí también, de una práctica por demás difundida en Europa, personalidades como Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre o Julio Argentino Roca han sido retratadas ya sea en su lecho de muerte⁷, ya sea en el cajón o –como en el caso de Sarmiento, muerto en su cama pero luego vestido y sentado, para la foto, en su silla de trabajo– en escenas especialmente armadas, que manipulaban las posibilidades documentales de la fotografía para construir relatos visuales del héroe al que la muerte habría sorprendido trabajando⁸.

⁶ Aunque la fotografía mortuoria es un género poco investigado, puede verse un estudio muy completo de su desarrollo en el ámbito norteamericano en RUBY, Jay. *Secure the shadow. Death and photography in America*. Cambridge, MIT Press, 1995.

⁷ De Mitre existe una fotografía en trance de agonía, verdadero “último retrato en vida” que fuera publicado en *La Nación* –el diario que dirigía– el 21 de enero de 1906, dos días después de su muerte. Una semana más tarde el número 382 de *Caras y Caretas*, profuso en imágenes y textos en homenaje al General a lo largo de unas 30 páginas, se inicia –tras el dibujo de su cabeza yacente en la tapa– con una reproducción de la foto en el lecho, a media página. Asimismo existen otras cinco fotos de Mitre en su cajón, atribuidas a Witcomb, que nunca fueron reproducidas. Ver GUERRA, Diego. “Tu descanso y calma: la muerte de figuras públicas y la crisis del retrato fotográfico de difuntos en la Argentina” en *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido. IVº Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y XII Jornadas del CAIA*. Buenos Aires, CAIA, 2007. El general Roca murió en octubre de 1914 y el número siguiente de *Caras y Caretas*, el 838, publicó una fotografía en su cajón, la misma que hemos visto en el AGN.

⁸ El caso de Sarmiento es un ejemplo elocuente de esto último: si las primeras noticias de prensa informaban que el deceso se había producido en la cama, los relatos posteriores irán imponiendo el escenario sugerido por la foto, como en la *Historia de Sarmiento* de Leopoldo Lugones, escrita en 1911 y donde se cuenta que la noche de su muerte el prócer “dijo a su nieto Julio Belín que habíalo sentido despierto: ‘Ponme en el sillón para ver amanecer’. Al acomodarlo en su poltrona de leer, frente a la ventana todavía llena de noche, expiró sin que lo notaran” (p. 84). El potencial épico de esta imagen –el pensador que

Saliendo del ámbito específicamente urbano y burgués, otra variable particular de fotos⁹ son las que registran “velorios de angelitos”: funerales infantiles que, con variantes, se dan primordialmente en ámbitos rurales tanto de nuestro país como de la mayor parte de América Latina. Un ritual que involucra una práctica de luto diferente, ligada a la idea, de raíz hispano-católica, de que las almas incontaminadas de los niños bautizados van directamente al paraíso y se transforman en ángeles protectores de su familia. En este sentido, la despedida del difunto incluye elementos festivos como bailes, circulación de bebidas alcohólicas y juegos alrededor de un altar en el que el niño es ubicado con profusión de adornos y flores; una vestimenta que lo asocia al culto de la Virgen (también ascendida directamente al cielo) y un tratamiento de su cuerpo muy cercano al que se da a una imagen sagrada o una reliquia, por considerarse que su presencia bendice la casa¹⁰. A diferencia de México, donde las “fotografías de angelitos” tienen una presencia excepcionalmente temprana (desde fines del siglo XIX, con el fotógrafo Juan de Dios Machain) en nuestro país se producen tardíamente, ya iniciado el siglo XX, y no más allá de 1930 según los ejemplos que hemos visto hasta ahora. Algo que podemos atribuir tentativamente, tanto al costo inicial de la fotografía –que habría retardado su ingreso en ámbitos campesinos de bajos recursos– como a la especial concepción de la muerte que se maneja en el marco de este ritual, en el que la inserción de la fotografía se produjo por fuera de las tendencias históricas predominantes en

sucumbe en su silla de trabajo– se potencia en pasajes del mismo capítulo donde la labor intelectual de Sarmiento se entrecruza con el carácter modernizador de su casa en Asunción (“el *chalet* belga de fierro, constituía un experimento de importancia regional”) y la última refacción de la que se estaba ocupando, la perforación de un pozo de agua: “Y Sarmiento murió así, de la más bella muerte, eslabonada con límpida integridad a la lógica de la más fecunda vida. Murió alumbrando aguas útiles para la gente, en país extraño (...). Aquella pluma tan fulgurada por todas las *electricidades* combatientes y creadoras, quedó suspensa para siempre en la línea inconclusa de una traducción (...). La letra de esa carilla describe un estremecimiento senil, como si en la mano redactora hubiese tiritado el frío de la muerte. O dijérase la *línea del sismógrafo* perturbada por el terremoto que se acerca...” (p. 84, subrayado nuestro). Una mano que literalmente se detiene en plena escritura, un cuerpo-sismógrafo parido por la revolución industrial, y una vida que hasta en sus hechos más cotidianos esparce progreso adonde va (LUGONES, Leopoldo. *Historia de Sarmiento*. Buenos Aires, EUDEBA, 1960, pp. 83-84 y 252-255). Ver GUERRA, Diego. Op. cit.

⁹ Ver GUERRA, Diego; SOUTO, Florencia y VESSURI, Agustina. “¿Angelitos a la europea? Fotografía y muerte infantil en la Argentina del siglo XIX” en *VI Jornadas Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL-UBA), 2004.

¹⁰ ACEVES, Gutierre. “Imágenes de la inocencia eterna” en *Artes de México*, N° 15, México DF, Artes de México SA, 1998, pp. 27-48.

DOMÍNGUEZ, Luis Arturo. *Velorio de angelito*. Caracas, Ediciones del Ejecutivo del Estado de Trujillo, 1960.

SOLÍS TOLOSA, Lucía. “La muerte en el noroeste argentino” en *Todo es Historia*, Año XXXV, N° 424, noviembre 2002. Buenos Aires, RUBBO, 2002, p. 77

QUIROGA, Adán. *Folclore calchaquí*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1994, p. 29

los ámbitos urbanos, donde en realidad ya había comenzado a declinar cuando fueron hechas, entre 1900 y 1930, las escasas fotos que conocemos¹¹.

El problema

Como ha hecho notar Luis Príamo a partir del relevamiento de diversos archivos en Santa Fe y Buenos Aires¹², la práctica del retrato de difuntos disminuye sensiblemente tras el Centenario: si en los cuarenta años anteriores a esa fecha, los álbumes ya mencionados de Christiano Junior, Freitas-Castillo y Witcomb, reúnen un total de 31 retratos *post-mortem*, los cuarenta años siguientes (hasta 1950) arrojan sólo 7. En la década del '10 Witcomb sólo produjo una foto de difuntos, en la del '20 ninguna, y un total de 6 entre 1930 y 1950, no registrándose fotos del rubro posteriores a 1946¹³. Los registros del otro gran archivo investigado por este autor, el de Fernando Paillet en Colonia Esperanza (Santa Fe), acompañan esta proporción registrando su quinta y última fotografía de un muerto en 1911, lo que es llamativo en un fotógrafo que trabajó hasta 1950. Finalmente existen otras fotos, relevadas por Príamo (cuyo archivo es quizás el más completo de fotografías de difuntos en

¹¹ Sobre la persistencia del ritual en la segunda mitad del siglo XX podemos mencionar, para Venezuela, el ya citado trabajo de Luis Arturo Domínguez; pero mucho más cerca de nuestros días, el trabajo de Nancy Scheper-Hughes dedica un capítulo ("Dos pies de hondo y un ataúd de cartón") a los *velórios de anjinhos* del nordeste brasileño en las décadas de 1980 y 1990, velorios que incluyen fotografías que la autora publica. SCHEPER-HUGHES, Nancy. *La muerte sin llanto. Violencia y vida cotidiana en Brasil*. Barcelona, Ariel, 1997.

¹² PRÍAMO, Luis. "Sobre la fotografía de difuntos (primera parte)" en *Revista Fotomundo*. N° 269, septiembre 1990, p. 63. Buenos Aires, Ediciones Fotográficas Argentinas, 1990. Los archivos son los mencionados de Christiano Junior, Freitas y Castillo y Witcomb, además del de Fernando Paillet y diversos álbumes familiares en el interior del país.

¹³ Nótese que la proporción de fotos mortuorias se mantiene baja, al menos en estos archivos, respecto del total de fotos tomadas por los estudios, que aumenta a ritmo constante con el avance del tiempo. Si las seis fotos de difuntos de Christiano Junior están en un álbum de 1.450 fotos, las doce fotos de Freitas y Castillo están en nueve álbumes que reúnen 9.601 fotos, y las diecinueve de Witcomb se encuentran en 160 álbumes, realizados en 70 años y que contienen unas 160.000 fotos.

Un factor mencionado por Andrea Cuarterolo, el económico, podría explicar esto en parte: las fotos *post-mortem* eran más caras que las otras, en atención a las molestias que solían implicar para el fotógrafo, que generalmente se trasladaba con sus equipos, placas y emulsiones, hasta el domicilio del difunto (era raro que un muerto adulto fuera llevado al estudio), debiendo adaptarse además a desiguales condiciones de luz y comodidad espacial; amén de la oportunidad de especular con lo que para los familiares era la última oportunidad de retratar a un ser querido (CUARTEROLO, Andrea. "Fotografiar la muerte" en *Revista Todo es Historia*. Año XXXV, N° 424, noviembre 2002, pp. 24-34. Buenos Aires, RUBBO, 2002). Por otra parte, un relato ilustrativo de lo problemático que podía ser retratar difuntos nos lo ofrece Disdéri, quien cuenta haberlas hecho "no sin repugnancia" y con grandes pérdidas de tiempo y dinero (DISDÉRI, Adolphe-Eugéne. *Renseignements photographiques indispensables à tous*. Paris, 1855, citado en DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Buenos Aires, Paidós, 1986, p. 150).

nuestro país) en diversas localidades del interior, y que, al igual que las publicadas por Andrea Cuarterolo y otras que hemos relevado por nuestra cuenta¹⁴, no prolongan el género más allá de 1910.

Cabe destacar que en todos estos archivos, si hasta el Centenario las fotos eran predominantemente de niños y adultos jóvenes, tras esta fecha se ven reemplazados casi del todo por ancianos, los únicos –según una lectura de Príamo con la que acordamos– que mantenían, al igual que sus deudos, la aceptación de esta práctica en las décadas que siguieron, como una suerte de anacronismo.

Por otra parte y en paralelo con este fenómeno, entre las décadas del '20 y del '40 se desarrolló en los ámbitos urbanos la fotografía de velorio, cortejo y visitas a tumbas: registros cuyo interés se aleja del cuerpo del muerto –que ya no aparece en primer plano– para enfocarse en el marco familiar y social del acontecimiento. También esta variante, según los archivos que hemos observado¹⁵, puede considerarse extinta para mediados del siglo.

Es decir que podemos tomar esos cuarenta años (1910 a 1950) como una etapa crítica en la cual un género de retrato hasta entonces en vigencia entre la clase dominante argentina y los sectores medios, va pasando a un segundo plano para luego, aparentemente, desaparecer¹⁶. El problema en que se centra nuestra investigación –cuyos planteos básicos expresan estas notas– es, precisamente, el porqué de esta desaparición en nuestro país.

Consideramos indispensable, para responder esta pregunta, no sólo tomar en cuenta – como ya se ha hecho¹⁷– las problemáticas relacionadas con las elaboraciones rituales de la muerte en la modernidad occidental. Es verdad que nociones como el “tabú de la muerte” – término ya clásico acuñado por Philippe Ariès¹⁸– resultan útiles para pensar los cambios

¹⁴ Nuestro relevamiento se ha extendido a la colección de Abel Alexander, el Museo de la Ciudad de Buenos Aires y el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.

¹⁵ A los archivos y publicaciones ya mencionados, agréguese las fotos conservadas en la funeraria Zuccotti, una de las más antiguas de Buenos Aires.

¹⁶ Jay Ruby propone la estimulante conclusión de que, al menos en Estados Unidos, la práctica sigue al final del siglo XX casi tan vigente como antes, aunque “photographs taken since World War II are not likely to be in the family album or deposited in other places where the family keeps their photographs but rather kept in a special place of more limited access and privacy” y la gente las conserva “as very private pictures to be shown only to selected people” (RUBY, Jay. Op. cit., p. 161).

Correlativamente, la práctica de retratar muertos desaparece, desde principios del siglo XX, de los anuncios y los discursos públicos de los fotógrafos profesionales, en consonancia con los tabúes propios del siglo XX alrededor de estos temas, que no provocarían aquí la desaparición de un género fotográfico pero sí su ocultamiento como una práctica casi vergonzosa.

Queda sujeto a futuros avances de nuestro trabajo, el ver hasta qué punto no se verifica una situación similar en nuestro país, o si el planteo de Ruby (cuyo trabajo es por el momento único en su tipo) es sólo aplicable para el caso estadounidense.

¹⁷ PRÍAMO, Luis. Op. cit y CUARTEROLO, Andrea. Op. cit.

¹⁸ En las primeras décadas del siglo XX y por diversas razones, dice Ariès, “la muerte, antaño tan presente, por ser tan familiar, tiende a ocultarse y desaparecer. Se vuelve vergonzosa y un objeto de censura”. ARIÈS, Philippe. Op. cit., p. 72.

sufridos por las prácticas mortuorias en el contexto de la modernidad y durante el período histórico que nos interesa. Pero consideramos igualmente importante enfocar el problema en relación con los cambios que, por la misma época, se produjeron en el dispositivo fotográfico: es decir, ocuparnos no sólo del *asunto* de nuestras fotografías, sino también del *medio* por el que fueron producidas.

Partimos, así, de la hipótesis de que este abandono del retrato mortuario en la Argentina –y en sus aspectos más generales, quizás en el resto del mundo– pudo deberse a cambios, no sólo en la sensibilidad frente a la muerte, sino –muy especialmente– en las formas de circulación y recepción, pública y privada, del dispositivo fotográfico, de un modo tal que hubiera vuelto intolerable la evocación fotográfica de la muerte en el ámbito privado. Cambios que por otra parte, como veremos, orientaron la percepción de la fotografía –tanto para el productor como para el receptor– hacia sentidos ligados al paso y el congelamiento del tiempo, la preservación de lo precedido, y una fuerte relación de implicación entre la fotografía y la conciencia de finitud de lo fotografiado, que no excluye a la muerte como *topos* teórico recurrente.

Veladuras del aura

Con todo lo que implica retomar a un autor intensamente citado y utilizado para los fines más diversos (o quizás por eso mismo), no podemos dejar de recurrir a ciertos trabajos fundantes de Walter Benjamin. Nos referimos, claro, a la *Pequeña historia de la fotografía* de 1931, y *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*¹⁹ de 1936: artículos cuyo interés residirá no sólo en lo oportuno de sus análisis sobre las relaciones entre fotografía y cultura de masas. También nos interesan, desde un punto de vista más historiográfico, por el modo en que sentaron las bases de un modelo teórico vigente durante no menos de cinco décadas.

Al definir la “pérdida del aura” como el retroceso del valor cultural de la imagen a partir de la posibilidad de reproducirla masivamente, Benjamin ubica la era de esplendor de la fotografía (su fase realmente *aurática*) en su primer decenio de vida; es decir, la etapa previa al proceso de masificación que se desarrolla durante la segunda mitad del siglo XIX, especialmente a partir del formato *carte-de-visite* patentado en Francia en 1854. Pero el valor cultural, dice,

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989.

no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. (...) El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana.²⁰

Cabe preguntarse, entonces –y aunque la cuestión exige ser precisada para nuestro específico contexto histórico– qué papel pudo tener este proceso de “desaturización” postulado por Benjamin en el fenómeno que estudiamos: ¿es posible relacionar el abandono de un género –anterior a la fotografía y absorbido, como otros, por ésta– con las transformaciones en la recepción de la imagen que el dispositivo fotográfico vino a plantear? En ese sentido podría pensarse como una señal temprana, por ejemplo, una primera declinación que se verifica en la colección Witcomb desde la década de 1880²¹, contemporáneamente a la creación del primer fotoclub argentino –la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, en 1889– y a la “democratización” del proceso fotográfico propiciada por innovaciones técnicas como la placa seca (ca. 1878) y la primera cámara Kodak de 1888.

El otro punto que nos interesa es el reclamo, por parte de Benjamin, de un desarrollo y una lectura de las fotografías que se ajuste a las novedades que su técnica acarrea:

En la fotografía en cambio nos sale al encuentro *algo nuevo y singular* (...) algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo (...) que es indomable y reclama el nombre de la [persona fotografiada] que vivió aquí y está aquí todavía realmente (...) El espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora...²²

²⁰ BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 31

²¹ En el relevamiento de Príamo en el archivo Witcomb, la década de 1870 arroja 18 fotos de difuntos contra sólo 3 de la década siguiente, y el total de fotografías mortuorias tomadas entre 1880 y 1950 es de 19, es decir que hicieron falta 70 años para alcanzar el total de 1870-1880. Aunque en esta disminución no se registran los quiebres cualitativos (como la edad de los retratados) que señaláramos antes para la época del Centenario.

²² BENJAMIN, Walter. Op. cit., pp. 66-67

En el marco de las exploraciones del lenguaje fotográfico por parte de las vanguardias artísticas europeas, Benjamin –a la par de Rodchenko, Moholy-Nagy y otros teóricos y prácticos de la “nueva visión”– postula una estética de la fotografía basada en su carácter específico de imagen “moderna”, dado por la reproductibilidad masiva de la imagen, la presencia subjetiva del fotógrafo (el “inconsciente óptico”) y el valor testimonial del documento fotográfico, entre otras características.

Es decir que nos interesa, además de utilizar los escritos de Benjamin como marco teórico, repensarlos críticamente (como *fuentes primarias*, si se quiere) en relación con su momento de producción, como punto de cristalización de esta pérdida del aura del retrato fotográfico que comenzara, a largo plazo, en el siglo XIX.

Precisamente cuando se está produciendo la decadencia definitiva del retrato privado de difuntos (los años '30 en adelante), Benjamin intenta sentar las bases de una lectura *desaturada* de la fotografía, que atienda a sus características intrínsecas como dispositivo masivo, instantáneo y reproducible, e integrando lo estético de la fotografía en su carácter documental. Un giro estético nacido en Europa, pero con manifestaciones concretas en nuestro país a partir de la radicación en Buenos Aires de fotógrafos que, en mayor o menor medida, habían tenido contactos y formación en el ámbito de las vanguardias de entreguerras, como el ruso Anatole Saderman (1932), la alemana Grete Stern y el argentino Horacio Coppola (ambos en 1935). Estos últimos habían estudiado en la Bauhaus con Walter Peterhans; Coppola trajo al país una de las primeras cámaras Leica, y su primer gran encargo en esta etapa, su serie sobre Buenos Aires de 1936, es un claro exponente de ensayo fotográfico vanguardista.

Con respecto a nuestro tema, y más allá de que existan o no lazos “directos” entre la actividad de estos fotógrafos y el retrato fotográfico de difuntos (no se sabe que las hayan hecho y lo más probable es que no) nos parece necesario repensar el rol que fotógrafos y teóricos como los nombrados pudieron tener en la construcción de una nueva forma de hacer fotografías. Reconstruir las instancias de circulación de ideas y conocimientos a través de lecturas, conversaciones de maestro a discípulo, discusiones entre fotógrafos... E indagar, en definitiva, qué inserción pudieron tener los fotógrafos de muertos de la época en ese contexto profesional –comercial y artístico– que se estaba transformando radicalmente, y qué consecuencias tuvo esto en su trabajo: ¿qué formación e ideas estéticas, por ejemplo, rondaban al ignoto operador de la casa Witcomb que en 1944 retrató a la Sra. de Barros y Arana mediatizada por el espejo de su *boudoir*, y rodeada por imágenes de su casamiento y otros episodios de su vida, sutílizados pero no eliminados mediante un hábil fuera de foco?

Instantes decisivos del cortejo

Este proceso de ingreso de la fotografía en el ámbito de lo público, masivo e inmediato²³, cristaliza en Europa entre los años '20 y '30 a través de dos instancias de producción y circulación: periodística (inserción de la fotografía en los medios de comunicación y desarrollo del fotoperiodismo) y artística (las exploraciones del lenguaje fotográfico impulsadas por las vanguardias). Y un elemento común a ambas instancias, es el modo en que a partir de entonces se empezó a pensar el hecho fotográfico como el resultado del encuentro entre un *sujeto* productor y un *objeto* registrado. La imagen mantiene su carácter de documento pero –a diferencia de los discursos que circulaban en el siglo XIX– se reconoce el papel del fotógrafo como sujeto productor. Este “encuentro” se cristalizaría en la noción, luego fuertemente criticada, del “instante decisivo”, canonizada en el fotoperiodismo de las décadas siguientes y cuyo mayor representante es Henri Cartier-Bresson. Para este fotógrafo, nos recuerda François Soulages,

fotografiar consiste en captar un acontecimiento característico de una cosa, un ser o una situación, mejor aún, el Acontecimiento característico. (...) La fábula está compuesta por los personajes metafísicos acostumbrados: la esencia que el hombre común, como el prisionero de la caverna, no percibe, las imágenes en general engañosas o débiles, el tiempo que pasa. En un determinado momento, la esencia es visible a través de la imagen (...). El instante es valorizado gracias a la geometrización y la organización del espacio. (...) La fotografía salvaría la ontología del tiempo destructor²⁴

Sugerimos que el modo particular de hacer fotografía al que remite esta noción, no sólo tiene expresión en la Argentina en los medios gráficos que por entonces empiezan a surgir, como *Ahora*, *Aquí está* y *Así* (revistas pioneras, desde los '30, de nuestro periodismo amarillo) o *Vea y lea*, fundada en 1945 en la línea de *Life*. Sino que también pareciera estar presente, como concepto fotográfico, en muchas de las imágenes que en la misma época empiezan a predominar en el campo de las fotografías de muertos: nos referimos a los retratos colectivos de deudos y cortejos fúnebres.

²³ “La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición (...) pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irreplicable. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario”. BENJAMIN, Walter. Op. cit., pp. 22-23.

²⁴ SOULAGES, François. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, La Marca, 2005, p. 45.

En ellos se muestra distintos momentos del ritual funerario que en los años '30 y '40 – su período de auge– aparecen más o menos estandarizados: el grupo familiar ante el cajón, abierto o cerrado; la salida de la casa velatoria y el recorrido por las calles del cortejo en coches de tracción a sangre, ya sea detenido para posar o “capturando el movimiento” de carrozas y personas. También se registraba la llegada al cementerio, y a veces el cortejo se detenía una cuadra antes para entrar el ataúd a pulso, turnándose incluso ante la cámara distintos grupos de seis personas que lo cargaban. Un tipo de foto que a veces completaba el ciclo, renovándolo cada aniversario, era la de los familiares visitando la tumba. En los velorios y entierros, los fotógrafos eran provistos por la misma funeraria y, aunque trabajaban por su cuenta y a porcentaje –al modo de los fotógrafos de casamientos– su actividad nos habla de una práctica sistematizada en el marco de un rubro comercial –las pompas fúnebres– que por entonces también se consolidaba como actividad profesional²⁵.

Desde este punto de vista, un trabajo que se centre en esta fase debería estudiar su papel como transición entre lo que originalmente era el retrato del muerto, con o sin presencia de sus allegados más íntimos, y una predominante exclusión de la fotografía del ámbito del duelo familiar. Y, por otra parte, qué relaciones pueden existir entre el carácter comparativamente más social que tienen las fotografías de cortejos, y la inserción de la fotografía en los dispositivos de circulación pública a que venimos haciendo referencia.

Imágenes que produce la Muerte...

Retomando nuestro hilado teórico, nos referiremos por último a cierta tradición interpretativa del hecho fotográfico que se hace eco de los aspectos más “indiciales” de los postulados de Benjamin, y que ha tenido una fuerte presencia en las discusiones sobre fotografía de las últimas décadas.

En efecto, tanto *Sobre la fotografía* de Susan Sontag como *La cámara lúcida* de Roland Barthes, redondearon una tradición de lectura fuertemente basada en la faceta indicial del proceso fotográfico, partiendo de la noción peirciana del índice para definir a la fotografía

²⁵ La primera casa velatoria propiamente dicha de Buenos Aires, Lázaro Costa, fue fundada en 1887, aunque en esos años el servicio de traslado al cementerio era brindado por empresas de coches, como Zuccotti, que luego se irían transformando en casas de sepelios. Así, a principios del siglo XX, en Buenos Aires el rubro estaría en manos de unas pocas empresas, principalmente Mirás, Lázaro Costa, y Artayeta Castex; situación que se ve claramente ampliada en 1920, cuando el acta de creación de la Sociedad Metropolitana de Carruajes, Automóviles y Servicio Fúnebre, registra 64 firmas asociadas.

como signo. Desde ese punto de vista una foto es, entre otras cosas, una huella lumínica dejada por el objeto fotografiado en una superficie sensible.

Así, por ejemplo, para Sontag

una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es la pintura), una interpretación de lo real; también es un *vestigio*, un *rastros* directo de lo real, como una huella o una *máscara mortuoria*²⁶

y también:

La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. (...) Todas las fotografías son memento mori. Tomar una fotografía es participar de la *mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad* de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso del tiempo. (...) [La fotografía es] un medio para registrar lo que *está desapareciendo*²⁷

Es decir que esta “lectura del índice”, que Philippe Dubois ha caracterizado con precisión²⁸, parece implicar una *presencia de la muerte en el proceso fotográfico mismo*. Las afirmaciones de Barthes, a partir del carácter de pasado, lo transitorio y lo percedero como característicos de la fotografía, apuntan en la misma dirección:

Es necesario desde luego que, en una sociedad, la Muerte esté en alguna parte; si ya no está (o está menos) en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida²⁹;

(...) nunca puedo negar en la fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía (...) la Referencia, que

²⁶ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980, p. 47, subrayado nuestro.

²⁷ SONTAG, Susan. Op. cit., p. 25, subrayado nuestro

²⁸ DUBOIS, Philippe. Op. cit.

²⁹ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós, 2003, p.160

es el orden fundador de la Fotografía. (...) El nombre del noema de la Fotografía será pues: “Esto ha sido”³⁰

E incluso se acerca de modo elocuente a nuestra problemática cuando dice que

cuando se fotografían cadáveres (...) si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, *en tanto que cadáver*: es la imagen viviente de una cosa muerta³¹.

Es como si de algún modo fuera imposible la coexistencia entre las “dos presencias” de la muerte, la que está en el tema y la que es –en la tradición de pensamiento de estos autores– inherente al medio. Asimismo es llamativo el carácter *violento* que ambos asignan a la fotografía: Sontag llega a decir que “fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas”³² y para Barthes “la Fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez *llena a la fuerza la vista* y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado”³³.

Más allá de que ambos autores han sido (como Benjamin) arduamente revisitados y sus planteos matizados críticamente, si nos remitimos a las raíces benjaminianas de su mirada (el índice, el aquí y ahora, la chispa del azar), no puede dejar de llamarnos la atención que la misma época que ve desaparecer la representación de la muerte del ámbito de la fotografía privada, sea la misma que ubicó a la muerte dentro del propio proceso fotográfico.

Conclusiones

Como se ve, por ahora sólo podemos transmitir, amén de las líneas básicas de nuestra investigación, algunas de las preguntas que dieron lugar a este trabajo y se perfilaron durante el trabajo de campo. Preguntas cuyo volumen se incrementa en la medida en que, metodológicamente, partimos de la desnaturalización del estatuto documental de la imagen fotográfica, la cual

³⁰ BARTHES, Roland. Op. cit., , p. 136, subrayado original.

³¹ BARTHES, Roland. Op. cit., , p. 139, subrayado original.

³² SONTAG, Susan. Op. cit., p. 25.

³³ BARTHES, Roland. Op. cit., p. 159 (subrayado original).

produce significados que, curiosamente, han sido investidos socialmente de un estatuto de *existencia* y, por lo tanto, de *verdad*. Su importancia en la historia viene dada entonces por ser una suerte de ¿signo? que nos informa que algo *ha sido* porque funciona como ¿signo? *icónico-indicial* en tanto apela a la *semejanza y contigüidad* respecto del *original impregnado*³⁴

La fotografía es, al decir de Soulages, en parte índice, y en (gran) parte, puesta en escena, especialmente a la hora de construir con su ayuda los relatos de nuestra vida privada y las identidades individuales, los lazos únicos e irrepetibles y las múltiples memorias que la constituyen. Retomando, pues, la discusión sobre la necesidad de enfocarnos en el modo en que la fotografía tamiza los procesos que registra, cabe preguntarse: más allá de las prohibiciones y censuras sobre la muerte privada y –no podemos dejar de notarlo– su correlativa espectacularización en los medios, ¿qué sucede con la identidad de los individuos, uno de los pilares que al menos al principio tuviera el retrato fotográfico, en una época de vidas masificadas y muertes estandarizadas como la que se cristaliza durante las primeras décadas del siglo XX?

¿Qué papel pasa a jugar la fotografía, pública y privada, en la construcción y preservación de una memoria de esas vidas? Si la fotografía se populariza conforme avanza el siglo y las familias, más que nunca, construyen con ellas “una crónica de sí mismas”³⁵, retrato colectivo de una felicidad amenazada y renovada con cada golpe de disparador, ¿qué pasaría si el relato se cerrara con la foto de un cadáver, no sólo ante el ¿horror? de la imagen en sí, sino (y ante todo) ante la intrusión de ese rostro inmóvil en la fisonomía que las imágenes venían construyendo pacientemente?

Si es cierto que el valor de la fotografía es su enigma, presente tanto del lado del objeto fotografiado como del sujeto que fotografía³⁶, ¿qué enigmas y qué esperanza de respuestas nos ofrece la imagen de nuestros muertos queridos, que no haya sido ya saldada en vida, o siquiera mentida en algún recuerdo impreso en papel emulsionado, con dedicatoria y algo desteñido?

³⁴ PETRONI, Ilze Gabriela. “Reflexiones sobre fotografía y metodologías: la escritura de la historia”. En A.A.V.V., *Memoria del 9º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina – Rosario 2006*. Buenos Aires, S.I.H.F., 2006 (subrayados originales).

³⁵ SONTAG, Susan. Op. cit., p. 45.

³⁶ SOULAGES, François. Op. cit., p. 99.

IMÁGENES

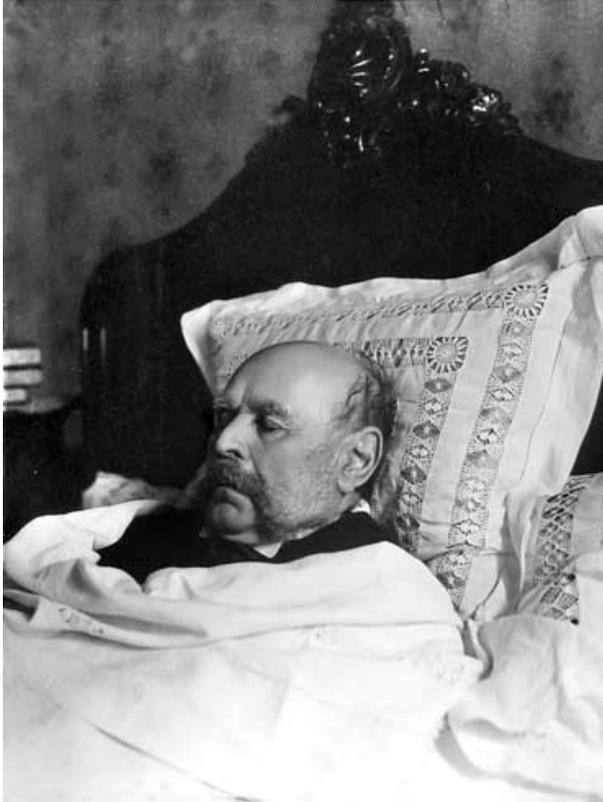


Fig. 1 - Sr. Álvarez
Buenos Aires, 1900
Colección Witcomb, AGN
Colección Luis Príamo



Fig. 2 - Madre con su bebé difunto
Buenos Aires, ca. 1870
Fotógrafo: Christiano Junior
Colección Witcomb, AGN
Colección Luis Príamo



Fig. 3 - Domingo F. Sarmiento difunto
Asunción del Paraguay, 1888
Fotógrafo: Manuel San Martín
AGN

Fig. 4 - *Gral. Bartolomé Mitre*
agonizante
Buenos Aires, 1906
Fotógrafo desconocido
AGN



Fig. 5 - *Brígida Martínez* (velorio de angelito)
Helvecia, Santa Fe, ca. 1900
Fotógrafo: Honorio Franco
Colección Luis Príamo



Fig. 6 - *Sra. De Barros y Arana*
Buenos Aires, 1944
Colección Witcomb, AGN
Colección Luis Príamo



Fig. 7 - *Partida de un cortejo fúnebre*
Buenos Aires, ca. 1935
Fotógrafo desconocido
Colección Museo de la Ciudad de Buenos Aires



Fig. 8 - *Cortejo fúnebre de José Curci*
Avellaneda, ca. 1935
Fotógrafo desconocido
Colección Museo de la Ciudad de Buenos Aires