

## Retrato privado: imaginario y discurso

Graciela Hornia

*“el muerto no es el muerto, es la muerte”*

J. L. Borges

*En el marco de una teoría de la lectura de la imagen que abrevia en líneas de investigación de la semiótica textual, la sicología y la retórica, se analiza la puesta en discurso de la imagen de tema mortuario, recuperándose la dimensión ideológica de sus dispositivos de enunciación.*

A lo largo de un siglo, las opciones técnico-estéticas del fotógrafo delatan el desplazamiento de la muerte de lo privado a lo público a partir de la modulación del género: retrato de difunto, duelo, cortejo, noticia. Si la muerte en occidente a raíz del sustrato judeo-cristiano constituye un irreductible tabú cultural, el arte fotográfico relativo a ella permite descargar la ansiedad que genera, al dejar marcas —en el universo simbólico— de lo que se ha perdido.

En el discurso compacto de la modernidad, el retrato de familia es la imagen-rememoración. El concepto del éxito sustenta estos recuerdos de momentos relevantes porque la fotografía legitima las instituciones y las prácticas sociales, las éticas y los estilos de pensamiento. Pero en el siglo XIX, en Santa Fe, el protocolo de lo fotografiable incluye —también— la muerte. Este es un acontecimiento franco, de allí la naturalidad de Amancio Reyes anunciando desde La Provincia: *“Participo a mis favorecidos que he recibido un lujoso servicio de*

*pañó negro bordado con hilo de oro, candelabros y un surtido de cajones fúnebres de gustos exquisitos”*.<sup>1</sup> Para morir con gala, protocolizando un ceremonial rodeado de parientes y amigos y con el aceite de la unción. Es la muerte anunciada, la que se la ve venir.

Cuando las campanas doblan a difunto, mientras el llorar profesional de lloronas turcas instala en algunos velorios trascendentes un sesgo suprasegmental de milenarias arenas y soledades, la familia oficia el rosario, rezo letánico que congregará durante la novena a la hora del angelus. La empresa de pompas fúnebres alfombra la casa de duelo y pone crespónes en las puertas, pero alrededor de 1920 la Municipalidad prohíbe la modalidad por razones sanitarias.

En un momento en que el muerto muere sin registro visual previo, para los deudos siglo XIX la foto es la huella, la emanación del referente. La chance de detención en el impregnante desaparecido. Las imágenes no son naturalistas y hay fac-

tores que modelan el mensaje ontológico: la frontalidad en su prurito testimonial objetivo; la aforia destilada por el plano medio; la iluminación chata, sin contrastes fuertes, negadora de volúmenes; la proscripción de todo decorado ornamental; la evacuación deliberada de cualquier signo contingente; el espacio vacío, abstracto, monocromo y mudo; el tratamiento de la piel que otorga un valor plástico suplementario. Porque la persona está despojada de la vida pero no de la dignidad. Y en retratarla infantil se apela a convenciones para aligerar la densidad semántica del género: ojos abiertos para insuflar apariencia vital; cadáver en regazo de progenitor remedando sueño; aditamento de juguetes y flores.

Más tarde, operadores de segunda línea incorporan el fondo, y la niña yacente, ataviada con gala bautismal, se levanta ligeramente, apoyada contra el cortinaje y se sustrae a su corrupción. O es figura sedente arropada en un sillón cuyo contorno se difumina. Así, el armado de la foto supone una naturalidad para manipular el cadáver, sin repulsa ni prejuicios.

Esta fotografía del extinto alrededor de 1910 es reemplazada por la de duelo familiar. Por entonces el duelo tiene estatuto, reconocimiento, espacio, tiempo, imagen. La familia acude al atelier para documentar su trance, para sacar patente de desgarró, acta visual de viudez.

Hay una publicación del rol privado, un no querer no ser visto. Y estas imágenes están tomadas desde adentro y expresan una profunda coherencia entre la visión fotográfica y el objeto de su representación.

Así, con adecuada sensibilidad, el operador organiza en términos visuales el duelo, ese universal fotográfico (emoción del

dolor, sugerencias visuales, símbolos). El equilibrio y la simetría, que constituyen la base de la estructura visual de la foto de duelo, subrayan el carácter estable, conservador, de la organización familiar moderna, la conciencia de pertenencia y de unidad. Y capturan el sentido gregario antes de que se desvanezca después de la Segunda Guerra.

Entonces, jerarquizado en primera fila - propia de figura parental prestigiosa - inserto en una escena y asistido de un decorado, el cónyuge sobreviviente recalca icónicamente el vínculo indisoluble. En la retórica normal del retrato de viudez, la frontalidad no menoscaba la voluntad de introspección, mirada de serena desesperación, sin incentivos ni emblemas faciales angustiosos.

Los hijos, celebrantes del duelo, personajes interiores, expresan el sentimiento luctuoso a través de la postura ambigua de un tres cuartos contemplativo, labios cerrados. Los gestos como indicadores pragmáticos completan información sobre los deudos y su ambiente. Clave en la retórica visual del género es el acople icónico del muerto.

Este marco en segundo grado, polifonía icónica, incrusta un espacio nuevo en el marco primero, patentiza la necesidad de recomponer el universo quebrado, presentifica la ausencia, insufla perennidad a lo precario. Se genera la fantasía de que el finado transparará el metamarco, franqueará el límite y la foto recompondrá la "familia unita".

Pero en el '30 una renovación ideológica, emotiva y visual recodifica la jerarquía de lo representable porque en Estados Unidos y Europa se desarrolla el interdicto de



El retrato de difunto basa su autoridad en la sobriedad y la distancia, solventada por una espacialidad frontal y estática.  
Quintín Valle Freyre. Santa. Fe, 1890. Lutsch  
(Archivo Museo Histórico Provincial de Santa Fe)



Cuando configuraciones culturales atávicas segregan el cuerpo muerto, se exalta el duelo y los sobrevivientes que tributan honras.  
Familia Lutsch. Santa. Fe, 1914. Garcilaso (Archivo Lutsch).

la muerte, a raíz de la compulsión de felicidad socialmente decretada.

Surge el relato visual de cortejo y sepultura y este servicio suplementario de las funerarias brinda inicialmente una optativa del féretro abierto -muerto trajeado, con corbata y zapatos, cubierto con mortaja y blonda con puntillas, a veces en pose iconográfica religiosa (manos cruzadas sobre el pecho, sema de santidad)- y especula con el lucimiento de ornato y dimensiones de las coronas y palmas de flores y accesorios del rito funerario de la capilla ardiente - macizos candeleros de bronce de setenta kilogramos acorde a la categoría del cajón; velones sujetos con cordón trenzado que cae con borla; maceteros con palmeras naturales ubicables delante del féretro y por detrás, próximos a los candelabros.

Lo que se privilegia es la instancia del ataúd sacado de la morada ya que el rito visual patentiza lo colectivo comunal: el muerto no cambia lo terreno por lo celeste, sino la casa por el cementerio.

Luego, se trasladará en carroza fúnebre a caballos con cascos pintados (que para defunción infantil era blanca con querubines y angelitos, tirada por una yunta de caballos blancos, que llevaban un cajón también blanco) y carroza de flores y berlinas con familiares y allegados, camino al cementerio. De este modo, la fotografía de cortejo desembraga la muerte, la proyecta al exterior y, épico, el plano panorámico refuerza la intención grandilocuente del mensaje de pompa.

Entonces, llegados a la puerta de la necrópolis -integral luto vestimentario merced al teñido aguilizado- fotografía de deudos y amigos con el féretro y las coronas. Seguidamente, cortejo portando a pulso al

muerto ingresando por la calle principal del cementerio y clausura la secuencia del álbum recordatorio fúnebre, la toma de lápida sepulcral.

En una época en que con el muerto "se cumplía", los encargos al fotógrafo de funeraria corren con el mismo sistema que la foto de casamiento (cada concurrente encarga las tomas del cortejo donde aparece notorio y fotogénico). Si al principio hubo lloronas turcas, luego surge la raza de los semiprofesionales que dicen "esta noche tengo un velorio" e ingresan al de un desconocido para tomar unas copitas de Hesperidina, grapa, ginebra o caña y hacer reunión social.

Es importante deslindar que las familias tradicionales sureñas, por su matriz hispana católica, llevan la muerte naturalmente incorporada a la vida y practican una modalidad de velar austera -capilla ardiente sobria, velas naturales, flor escasa. Así, el velorio patricio es una ceremonia reservada, sin llanto ni exageraciones ni ans: discreto. No hay franja para el recuerdo de cortejo y sepultura. Éste sí será valorado por el grupo nuevo, ascendente: el velorio gringo, sensible a la pose iconográfica del muerto, clima anímico de exaltación y desgracia.

La eliminación de una fundamentación exhaustiva del ser y los avances sanitarios - que remodelan las agonías y los estilos de expirar- rediseñan la instancia.

Con las nuevas estéticas de la existencia, las empresas de sepelio acoplan el velatorio y el occiso pasa del hospital a la funeraria: la muerte se burocratiza. Entonces redefine su circuito: queda sólo en los "mass media".

El retrato mortuorio de gente del espectáculo, figuras políticas o policiales -a todo

color- viola una consigna de silencio que neutraliza la angustia. Si en 1890 lo difuminado resalta al personaje principal, en 1990 lo contextual acompañante opaca al muerto.

Traspasando la comarca, al género arcaico apelan también el arte (manifestación de Witkin, que adorna los cadáveres, los corta) y la publicidad (fenómeno Benetton). Ambos, con un "pathos" posmoderno en esa estética y política cultural de la transgresión, donde los creativos se asignan licencia para violar interdictos contemporáneos, subvertir, hablar de lo impresentable, alegarlo.

---

**Graciela Hornia:** Licenciada en Letras. Miembro del Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética. Ex Profesora e Investigadora de la Universidad Católica de Santa Fe. Tiene publicaciones relativas al área de Comunicación.

### Notas

1 La Provincia. Santa Fe. 1889.

### Bibliografía

Príamo, Luis: "Sobre la fotografía de difuntos", en Revista *Fotomundo*, Buenos Aires, 1993.



La fotografía de cortejo proyecta la muerte al exterior y la vuelve a reintegrar en el texto a partir de indicadores de movimiento y de desplazamiento de personajes en el campo, juegos de miradas al exterior, escenario abierto.  
Santa Fe, 1940. (Archivo Cervera).



El entierro, rito de pasaje trabajado con censuras discursivas visuales (elipsis, perífrasis, retenciones) y euforizada espacialidad.  
Arribo a la necrópolis de Delia Wilde de Mahieu. Santa Fe, 1945. (Archivo Bocro).