

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

# **El reposo aurático de los guerreros: fotografías de próceres muertos en la Argentina del Centenario.**

Guerra, Diego Fernando.

Cita:

Guerra, Diego Fernando (2009). *El reposo aurático de los guerreros: fotografías de próceres muertos en la Argentina del Centenario. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1010>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## El reposo aurático de los guerreros: fotografías de próceres muertos en la Argentina del Centenario

Diego Fernando Guerra

“Como se encierra un panorama en una imagen fotográfica, podríamos encerrar la personalidad de Mitre en el espacio de una nota necrológica. Pero necesitaríamos que en estos momentos de confusión y de dolor nuestra mente alcanzara a fijar la armonía de las perspectivas con la cristalina limpidez y la perfecta exactitud de un objetivo”<sup>1</sup>. Las palabras con que el diario *La Nación* iniciaba, el 20 de enero de 1906, la noticia de la muerte de su fundador –el general Bartolomé Mitre– ocurrida la víspera, resultan reveladoras de algunas de las ideas predominantes en la época sobre la imagen fotográfica; así como de los conflictos que su inminente masificación, prensa mediante, podía acarrear.

El anónimo autor de la nota –en cuyo dolido *nosotros* confluye la responsabilidad editorial de los hijos y nietos del difunto– encuentra en la fotografía la metáfora más adecuada para expresar el ideal de impersonal objetividad que la misión periodística de informar imponía a una familia agobiada por el luto. Una objetividad de la que, como han señalado Philippe Dubois y otros autores, el medio fotográfico gozó de un modo prácticamente incuestionable en el contexto cultural de la segunda mitad del siglo XIX, sobre la base mecanizada de su modo de producción<sup>2</sup>.

Ahora bien, la muerte de Mitre –una muerte que, como veremos, se insertó en un particular proceso político de transición– se relacionó con la fotografía de otra forma más explícita, por cuanto el diario que se disculpa por su incapacidad de ser “fotográficamente” objetivo ante la noticia, fue el mismo que dos días después publicó en primera plana una fotografía del general agonizando en su lecho de muerte, y que a la semana siguiente autorizó su publicación en el

---

<sup>1</sup> *La Nación*, 20 de enero de 1906, p. 1.

<sup>2</sup> Esta concepción señalada por Dubois no sólo estructuraría discursos fundantes como el del diputado Arago en 1839 y las diversas políticas de implementación del invento que éstos alimentarían; también, en un sentido más amplio, subyace a las arduas polémicas estéticas, literarias y científicas sostenidas a lo largo del siglo XIX, en las que defensores y detractores del nuevo invento coincidían en separar el arte –producto de la mano, el estudio y la habilidad de un artista creador– de la imagen industrial, dibujada por el “lápiz de la Naturaleza” encarnado en la cámara y donde el papel del fotógrafo se reduce al de un simple operador sin injerencia autoral. Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona, Paidós, 1986. Cfr. también Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002; y Guerra, Diego. “A pesar de que la mía es historia... Naturalismo e imaginarios fotográficos en la literatura argentina del ochenta” en *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte. V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, en prensa.

semanario ilustrado de mayor tirada en el país, el cual a su vez lo acompañó con otros grabados de su cadáver.

Las implicancias de este conjunto de decisiones editoriales, y la función que estas imágenes –otrora centrales y hoy, mayormente olvidadas– cumplieron en los relatos de la vida y muerte de personajes públicos, constituyen el tema del presente trabajo.

### **Retratando enfermos y difuntos en su casa**

La época del Centenario marcó en la Argentina el comienzo de la desaparición de un género fuertemente arraigado en las prácticas fotográficas del siglo XIX: el retrato de difuntos, heredero de prácticas de representación anteriores<sup>3</sup> y que tendría, tras la irrupción de la fotografía en 1839, una difusión social sin precedentes gracias al abaratamiento de los costos y la masificación del retrato que ella propició<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Como lo haría con el retrato y otros dispositivos de representación visual, la fotografía absorbió, mecanizándolas, prácticas seculares como el dibujo *post-mortem* y la mascarilla mortuoria. Aunque su desarrollo ha sido muy poco estudiado y es un género que apenas si se menciona en los textos clásicos de historia de la fotografía como los de Newhall o Lemagny y Rouillé, la fotografía *post-mortem* integró desde un comienzo la oferta de servicios de la gran mayoría de los estudios fotográficos europeos y norteamericanos, incluyendo firmas bien conocidas como Nadar, Disdéri o Southworth & Hawes. La Argentina no sería la excepción: si el daguerrotipo llegó a Buenos Aires en 1843, de cinco años después datan los primeros avisos conocidos de fotógrafos que, como el alemán Adolfo Alexander, ofrecen sus “excelentes máquinas transportables para retratar enfermos y muertos en su propia casa”. Bécquer Casaballe, Amado y Cuarterolo, Miguel Ángel. *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*. Buenos Aires, Del Fotógrafo, 1983; Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, André (Eds.) *Historia de la fotografía*. Barcelona, Martínez Roca, 1988; Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía desde sus orígenes a nuestros días*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983. Para la historia del género *post-mortem*, cfr. el único trabajo en profundidad que se le ha dedicado, aunque sólo para el ámbito estadounidense: Ruby, Jay. *Secure the shadow. Death and photography in America*. Cambridge, MIT Press, 1995.

En el Museo Isaac Fernández Blanco (Buenos Aires) se conserva un buen ejemplo del traspaso de procedimientos antiguos a la nueva técnica: si, como señala Adolfo Ribera, las pinturas *d'après cadavre* fueron habituales entre nosotros de la mano de retratistas como Albin Favier y Jacobo Fiorini, a éste último se atribuye el retrato al óleo de María Lacasa de Suárez (1854); también ejecutado *post-mortem*, pero con la diferencia de que las prácticas tradicionales de abocetado (dibujo y mascarilla) fueron reemplazados por un daguerrotipo, realizado probablemente por el mismo autor. Lo cual, de paso, también ofrece un caso típico de la utilización como “sirvienta de las artes” que, al otro lado del mar, Baudelaire reclamaría enérgicamente como única función posible para el nuevo invento. Ribera, Adolfo Luis. “La pintura” en *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1985, tomo III; y Dubois, Philippe. Op. cit.

<sup>4</sup> Como lo atestiguan los archivos de importantes estudios de Buenos Aires y Santa Fe, como Witcomb, Christiano Junior o Paillet, el desarrollo de este género alcanzó su punto máximo entre 1870 y 1900, al calor de la expansión de la fotografía en papel y su consecuente socialización –entre una población en rápido crecimiento– del hábito de retratarse. La tendencia comienza a revertirse alrededor de 1910, cuando la fotografía de difuntos pareciera volverse una suerte de anacronismo practicado en el entorno de personas de edad avanzada, que –a diferencia de los niños y adultos jóvenes que proliferan en las fotos de los primeros años– serán el tema casi exclusivo de las escasas fotos de los años '30 y '40. Para un desarrollo detallado de este proceso ver Guerra, Diego. “Instantes decisivos, imágenes veladas. Sobre la decadencia y desaparición del retrato fotográfico de difuntos en Buenos Aires, 1910-1950” en *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Buenos Aires, CAAS, 2008; y Priamo, Luis. “Sobre la fotografía de difuntos (primera parte)” en *Revista Fotomundo*. N° 269, septiembre de 1990, p. 63. Buenos Aires, Ediciones Fotográficas Argentinas.

En relación con las funciones sociales del retrato burgués como representación de los individuos, Philippe Ariès ha señalado cómo las prácticas funerarias del siglo XIX europeo prolongaron el concepto de identidad individual más allá de la muerte, lo que impulsó el auge del mausoleo familiar y la tumba individual como continuadores del hogar privado<sup>5</sup>. Esta continuidad se observa también en los retratos, que imponen a los muertos y su entorno códigos de pose, vestimenta y escenificación del rol social y familiar del retratado, similares a los que se observa en las fotografías de personas vivas: relatos visuales de una muerte digna –en el hogar, rodeado de los suyos– que reafirma la vida honorable que la precediera (fig. 1).

En ese sentido, si la fotografía póstuma de Bartolomé Mitre (fig. 2) nos lo muestra en el entorno de un hogar burgués moderno y confortable –la cama de bronce con su llamador eléctrico, los cuadros y daguerrotipos en la pared, los muebles de caoba, los libros–, la crónica de sus últimos días firmada por su médico establece una explícita correlación entre estos datos de la vida privada del muerto y su relevancia como figura pública:

... Mitre se ha mantenido tan fuerte, abnegado, sereno y grande, como en los momentos más solemnes de su vida fecunda, cuando sus hechos gloriosos de militar inculcaban en el corazón de los argentinos el sentimiento de la patria (...). Mitre enfermo ha sido fiel a su propia tradición, su enfermedad larga y terrible ha sido la **confirmación incontestable de su grandeza moral**<sup>6</sup>.

Ahora bien, esta forma particular de interpretar el “bien morir” remite a mecanismos que durante el siglo XIX habían tenido en las fotografías un potente correlato visual, y que sugiero revisar deteniéndonos en un caso anterior y más ligado a las prácticas decimonónicas de consumo de retratos funerarios: Domingo Faustino Sarmiento.

---

<sup>5</sup> Ariès, Philippe. *Morir en occidente, desde la edad media hasta la actualidad*. Villa Ballester, Adriana Hidalgo, 2000; para el Río de la Plata, ver Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo, Ed. De la Banda Oriental. Facultad de Humanidades y Ciencia. 1990; y Diodati, Lilian y Liñan, Nora. “Gestualidad y sentido de la muerte en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XIX” en *La muerte en la cultura. Ensayos históricos*, Rosario, UNR Editora (Universidad Nacional de Rosario), 1993, pp. 146-147.

<sup>6</sup> Piñero, Antonio F. “Mitre enfermo” en *Caras y Caretas*, año IX, núm. 382 del 27 de enero de 1906, subrayado mío. A la vuelta de un siglo, el homónimo menemista del semanario diría de los últimos momentos de Raúl Alfonsín que “la tranquilidad de haber sido siempre coherente con las ideas de las que estaba ‘persuadido’, lo ayud[ó] a darle batalla a la más difícil de las amenazas: un cáncer de pulmón con metástasis ósea”. De la mano de una muletilla discursiva oportunamente citada, la agonía de Mitre es a Pavón lo que el cáncer de Alfonsín a la Semana Santa de 1987 o la hiperinflación. *Caras*, año XX, núm. 1422 del 3 de abril de 2009.

## Tu descanso y calma

Como se sabe, Sarmiento murió en la madrugada del 11 de septiembre de 1888 en Asunción del Paraguay. Esa misma noche, la familia llamó al reputado fotógrafo local Manuel San Martín, quien retrató el cadáver en dos situaciones: una –la menos conocida– en su cama, envuelto en un camisón blanco; la otra, vestido y sentado en su silla de trabajo.

En ésta última –que será la más conocida en nuestro país– Sarmiento ocupa la silla de lectura creada por él mismo y lo rodea una habitación cuya austeridad atestigua el carácter escenográfico característico de la fotografía de difuntos y del retrato decimonónico en general (fig. 3). Si la imagen más deseable del sanjuanino, tanto para sus contemporáneos como para la historia posterior, era la del intelectual republicano contraído al trabajo hasta su último aliento, pocos retratos podrían plasmarla mejor que éste de su cadáver “sorprendido por la muerte” en su silla, junto a un escritorio atestado de papeles, y unos muebles y cuadros de la mayor sencillez. Como un ejemplo arquetípico de los poderes de la imagen, el relato sugerido por esta fotografía se impondría en el imaginario colectivo a despecho de los testimonios verbales e impresos: si *La Prensa Argentina* en 1888 situaba la muerte de Sarmiento en su “catrecito de hierro”, su primera biografía oficial –la *Historia de Sarmiento* publicada por Leopoldo Lugones en 1911– directamente afirma que “al acomodarlo en su poltrona de leer, frente a la ventana todavía llena de noche, expiró sin que lo notaran”<sup>7</sup>.

Recordemos que la obra de Lugones fue escrita por encargo estatal y en el marco de la elaboración de un panteón histórico de referentes patrios que impregnó a la cultura del Centenario, lo que cobra una densidad especial si ahondamos en el carácter casi épico en el que allí se envuelve la muerte de Sarmiento. Lugones despliega todos sus recursos literarios para entrelazar sutilmente el trabajo intelectual del sanjuanino en sus últimos años, con datos de su vida cotidiana como el carácter modernizador de su casa en Asunción y la última refacción de la que estaba ocupándose, 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

---

<sup>7</sup> Lugones, Leopoldo. *Historia de Sarmiento*. Buenos Aires, EUDEBA, 1960, p. 84; y *La Prensa Argentina*, 22 de septiembre de 1888. Según ésta última, la noche del 10 “a las 11 pidió que lo trasladaran á la cama” donde moriría, es decir, al revés que en el relato de Lugones.

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...<sup>8</sup>

La pervivencia de un imaginario positivista que ligaba el carácter de las personas con su anatomía (y las funciones del retrato como visibilización de tales criterios) no podía estar mejor representada en esta imagen de un trabajador inagotable cuya mano se detiene literalmente en plena escritura, con un cuerpo-sismógrafo parido por la revolución industrial, y una vida que hasta en sus hechos más cotidianos esparce progreso adonde va<sup>9</sup>.

Otra cuestión interesante es que, aunque Lugones reconstruye el episodio basándose claramente en el retrato *post-mortem*, curiosamente no lo menciona, ni como fuente, ni como parte de la detallada iconografía del prócer trazada en el último capítulo. Es más: *ninguna* de las muchas fotografías que a Sarmiento le fueran tomadas por lentes prestigiosas como Nadar o Witcomb –y que Lugones *no* podía desconocer– merece integrar su galería de imágenes, en una actitud que en otra parte he señalado como un eco, bastante común, de una suerte de invisibilidad heurística que la fotografía –registro mecánico, objetivo y transparente– a menudo tenía en la cultura científica y estética del siglo XIX<sup>10</sup>; cultura que Lugones evoca también al desplegar generosas dosis de categorías lombrosianas cuando dedica todo el primer capítulo a diseccionar la personalidad de

---

<sup>8</sup> Lugones, Leopoldo. Op. cit., p. 84, subrayados míos.

<sup>9</sup> Autores como Lila Caimari han estudiado el modo en que la cultura de masas de principios del siglo XX perpetuó y popularizó, especialmente a través de la prensa, las categorías de análisis de la antropología criminal y la frenología, incluso mucho después de que empezaran a ser cuestionadas en los foros científicos. Así, las crónicas policiales en revistas como *Caras y Caretas* –en la que Lugones y otros escritores colaboraron asiduamente– canalizaron su priorización de lo visual en dosis generosas de retratos de víctimas, testigos y sospechosos; pero esa lectura también se hizo extensiva, en clave jocosa, al examen “criminológico” de los miembros de la élite gobernante, como lo muestra una extensa lista de notas de color (“Leyendo en los cráneos” del 23 de junio de 1900, “Nasología” del 17 de junio de 1905, entre otras) y escenas caricaturescas –el género por excelencia a la hora de ligar rasgos físicos y carácter– que a menudo ocupaban la tapa, como aquella del 5 de marzo de 1904 en que un congreso médico escucha la disertación de Carlos Pellegrini sobre las “desmedidas ambiciones de mando” evidenciadas en la protuberancia craneana de su paciente, el presidente Roca. Cfr. Caimari, Lila. *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

En el caso de Sarmiento la ligazón entre su proverbial *terribilitá* y la tosquedad de su fisonomía se volvería un lugar común durante décadas, desde el “ser enorme y extraño” de Groussac o el “hachero sudoroso y apasionado” de Pellegrini, hasta el cristiano “carente de humildad, caridad y amor al prójimo” de Gálvez. Para Lugones “nadie lo recuerda ya sino bajo ese aspecto de peñasco rugoso en que habíanle anticipado carne de estatua, con una especie de saña genial, los azares de una vida violenta”. ¿Cómo se concibe que una personalidad semejante termine sus días acostado? Lugones, Leopoldo. Op. cit., p. 8; Botana, Natalio. *Domingo Faustino Sarmiento. Una aventura republicana*. Buenos Aires, FCE, 1996; y el suplemento “La muerte de Sarmiento (11 de septiembre de 1888) – El día del maestro” en *La Nación*, 5 de septiembre de 1943.

<sup>10</sup> En pocas palabras, en un contexto cultural que considera a la fotografía como un sistema de representación transparente, esa misma transparencia vuelve innecesario el mencionarla como fuente, toda vez que fotografiar algo equivale a presentarlo sin mediaciones; una actitud que, lejos de ser exclusiva de Lugones, campea en numerosos ensayos de la época. Cfr. Guerra, Diego. “A pesar de que la mía es historia... Naturalismo e imaginarios fotográficos en la literatura argentina del ochenta” en *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte. V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, en prensa.

Sarmiento a partir de sus rasgos faciales y la forma de su cráneo<sup>11</sup>. Todo ello, sobre la base de un conocimiento de su aspecto físico que Lugones –que nunca lo trató y tenía 14 años cuando Sarmiento murió– sólo pudo tener en base a fotografías: un registro que, de tan obvio, no vale la pena mencionar.

### **Moribundos solemnes, presidentes mufa y chistes de velorios**

Si los retratos póstumos de Sarmiento fueron producidos en el marco de los mecanismos decimonónicos de circulación de la fotografía –esto es, venta de copias y reproducción como grabado en revistas de tirada reducida (fig. 4)–, en cambio la imagen de Mitre moribundo estuvo inserta desde un principio en los dispositivos de circulación propios de la prensa ilustrada del siglo XX; dispositivos a los que la imagen de Sarmiento también se integraría, al ser reproducida repetidas veces –siempre con el mismo sentido laudatorio– en *Caras y Caretas* desde 1899.

El destino masivo de ambas imágenes ejemplifica cómo este tipo de publicaciones proporcionaría un nuevo contexto de recepción a fotografías que a menudo mantuvieron una estética, tiempos de exposición y modalidades de pose, más característicos del retrato estático y frontal del siglo XIX, que del fotoperiodismo que se desarrollaría después<sup>12</sup>.

Con la aparición de *Caras y Caretas* en 1898 nacía la prensa fotográfica argentina de gran tirada, que *La Nación* hizo extensiva a los diarios a partir de 1900. La importancia de la revista fundada por Eustaquio Pellicer como introductora de una nueva cultura visual a través de la prioridad otorgada a la imagen es hoy bien conocida, así como los múltiples mecanismos que puso en juego para imponer –en el público de una Buenos Aires cosmopolita y en crecimiento– novedosos hábitos de consumo de la imagen a través de dispositivos como el reportaje fotográfico, la publicidad ilustrada o la caricatura política<sup>13</sup>. Los medios ilustrados de esos años comenzarían a

---

<sup>11</sup> “El cráneo, de irregularidad dolicocefala, comporta una aproximación animal (...). La *norma frontalis* de Sarmiento, o sea el aspecto anterior de su cráneo, manifiesta la tendencia piramidal, comúnmente desventajosa, de los individuos llamados por Vogt *tectocéfalos*”. Lugones, Leopoldo. Op. cit., p. 11, subrayado original; la capacidad de Sarmiento de sobreponerse al entorno de pobreza y aislamiento intelectual en que se criara, tiene para Lugones un correlato frenológico en esta condición “desventajosa” de su anatomía. Resulta asimismo interesante la referencia temprana al neurólogo alemán Oskar Vogt, entonces ya en actividad aunque mucho más célebre a partir de 1924 por sus estudios del cerebro de Lenin y las causas fisiológicas del talento.

<sup>12</sup> Szir, Sandra. “Memoria colectiva y mensaje visual masivo. Experiencia cultural y fotografía en *Caras y Caretas*” en *VI Jornadas de estudios e investigaciones. Artes visuales y música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2004.

<sup>13</sup> *Ibidem* y ver Félix-Didier, Paula y Szir, Sandra. “La relación texto-imagen en los avisos de publicidad gráfica aparecidos en las publicaciones periódicas en Buenos Aires (1898-1910)” en *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 2001.

hacer realidad la “desvinculación de lo reproducido del ámbito de la tradición” que según Walter Benjamin caracteriza a la era de la imagen reproducible, a la que en adelante se permitiría “salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario”<sup>14</sup>.

Esa salida al encuentro fue más que abundante en el caso de Mitre: a la semana de su fallecimiento, el número del 27 de enero de 1906 dedicó un tercio de sus páginas a homenajear al muerto a través de numerosos artículos sobre los aspectos de su vida más variados (“Mitre íntimo”, “Mitre masón”, “Mitre orador”, entre otros títulos), anécdotas de su vida privada y pública, mensajes de condolencias de personalidades de todo el mundo, etc.; todo ello, acompañado por una equivalente cobertura en imágenes, casi todas fotográficas, que retratan al difunto y su entorno social en diversas situaciones que incluyen, claro está, sus exequias.

La relevancia de la muerte como parte de esta galería se evidencia en el espacio que se le dedica: las pocas imágenes a página media o completa, se enfocan exclusivamente en este tema (la familia ante el cajón, la capilla ardiente en la Casa de Gobierno, las coronas) y la del lecho de muerte es la que inicia la nota a continuación de la página principal, enteramente ocupada por un dibujo de Zavattaro que muestra, en primerísimo plano, la cabeza yacente del general (fig. 5).

Y es que la muerte de Mitre se insertó también en un particular proceso político, que de hecho inauguró: el de la muerte de los grandes caudillos de la generación fundadora del '80, que facilitaría la renovación de los cuadros dirigentes, la modernización de la estructura de los partidos (encabezada por la UCR) y la reforma electoral concretada en la Ley Sáenz Peña de 1912. Una verdadera “muerte natural” de un ciclo histórico, que se inició con Mitre y continuó con Carlos Pellegrini (julio de 1906), Bernardo de Irigoyen (diciembre), Emilio Mitre (1909), y Roque Sáenz Peña y Julio A. Roca en 1914, para nombrar sólo algunos<sup>15</sup>.

Quizás la muerte con mayores implicancias políticas en ese momento fue la del Presidente en ejercicio: Manuel Quintana, cuya desaparición a los 70 años permitió, en marzo de 1906, la asunción del Vicepresidente José Figueroa Alcorta; un político joven (46 años) proveniente del ala

---

La tirada inicial de *Caras y Caretas* fue de 15.000 ejemplares, y aumentó constantemente hasta fines de la década del '20, alcanzando los 110.700 en 1910. La presencia de fotografías también fue en aumento, partiendo de entre 10 y 15 fotos en los primeros números y sobrepasando el centenar en 1910.

<sup>14</sup> Benjamin, Walter. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989.

<sup>15</sup> A esta lista se suman otros ex jefes de Estado como Luis Sáenz Peña (1907), Miguel Juárez Celman (1909) y José Evaristo Urriburu (1914), pero también intelectuales, médicos y militares que habían integrado los cuadros medios de la política, como Eduardo Wilde y Lucio Mansilla (1913). Cuando Urriburu y Roca murieron en octubre de 1914, con días de diferencia, no quedaba vivo nadie que hubiera ejercido la primera magistratura antes de la segunda entrega del mando de éste, diez años antes.

modernista representada por Roque Sáenz Peña, y cuyo mandato representaría la transición entre el viejo régimen y las reformas implementadas por éste<sup>16</sup>.

Las situaciones de vacío de poder –alimentadas por el propio carácter personalista de los liderazgos, que hizo que cada muerte implicara también el desmantelamiento de la fuerza política encolumnada detrás del caudillo en cuestión– y los vaivenes del delicado equilibrio político con que debería lidiar el nuevo presidente, fueron recogidos a lo largo de ese año por *Caras y Caretas* en una serie de caricaturas de tapa.

La caricatura juega con la connivencia del espectador<sup>17</sup> en diversos planos: en un sentido sincrónico, sus guiños al dominio de temas de actualidad implica, a la vez, un conjunto de valores –ideológicos, políticos, estéticos– que se dan por compartidos entre el lector y la publicación.

Fue en ese marco que *Caras y Caretas* se hizo eco repetidas veces de la fama de *jettatore* –un término nuevo, propio de la Argentina inmigratoria<sup>18</sup>– que popularmente se empezó a atribuir a Figueroa Alcorta por la seguidilla de muertes notables que rodeó –sosteniéndola y complicándola a la vez– su gestión. Así, la portada del número siguiente al que cubrió la muerte de Pellegrini, bajo el título “No es para tanto” muestra una escena donde Ignacio Irigoyen y Marcelino Ugarte (gobernadores bonaerenses entrante y saliente, respectivamente) ante la entrada del Presidente ahuyentan la mala suerte tocándose el corazón y las llaves; la viñeta tiene forma de herradura y la pared del fondo exhibe una galería de retratos de Mitre, Quintana y otros políticos recientemente fallecidos<sup>19</sup>. Este despliegue de alusiones –llaves, tréboles de cuatro hojas, brazaletes de luto– será constante en los meses siguientes, junto a otras sátiras como la del padre que se despide de su

---

<sup>16</sup> Para una contextualización de este proceso ver Botana, Natalio. *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

<sup>17</sup> Gené, Marcela. “Judeocaturas. Caricaturas antisemitas en la prensa nacionalista porteña (1937-1939)” en *VI Jornadas de estudios e investigaciones. Artes visuales y música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2004.

<sup>18</sup> *¡Jettatore!*, la obra de Gregorio de Laferrère que popularizó el término entre la alta y media burguesía porteña, se estrenó en 1904. La creencia en la *jettatura* o yeta sería evaluada por los pedagogos nacionalistas de principios del siglo XX como una superstición culturalmente intrusiva, consecuencia negativa de la inmigración europea que habría de contrarrestarse con una adecuada educación que combinara su refutación científica, con la transmisión de mitos y leyendas “nacionales” que llenaran lo que se consideraba un vacío de creencias religiosas, creado por la educación laica implementada desde la década de 1880. Para este tema ver Salessi, Jorge. *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Buenos Aires, B. Viterbo, 1995; y Szir, Sandra. *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2006.

<sup>19</sup> *Caras y Caretas*, Año IX, no. 408 del 28 de julio de 1906.

enlutada familia porque ha aceptado un puesto en el gobierno, o la de las señoras que comentan la dificultad para encontrar “servicio doméstico y jefes de partido”<sup>20</sup> (fig. 6).

Ahora bien, en un sentido diacrónico la caricatura también puede funcionar como una reapropiación paródica de imágenes y conceptos difundidos anteriormente por el mismo medio, el cual alimenta de ese modo la noción de lector habitual, propia de este tipo de publicaciones. En ese sentido quisiera destacar el dibujo de tapa del número 383 de *Caras y Caretas*, es decir, el siguiente a aquella espectacular cobertura visual de la muerte de Bartolomé Mitre.

Titulada “Como chico con zapatos nuevos” la ilustración de Cao (fig. 7) nos muestra a Figueroa Alcorta, por entonces Vicepresidente en ejercicio provisorio del mando (Quintana aún vivía pero no llegaría a reasumir), aferrándose desesperadamente al bastón y la banda presidenciales, cuya propiedad reclama en una cartela versificada que reproduce una fórmula infantil, con la que los escolares rotulaban por entonces sus libros:

Si estos chismes se perdieran  
como ocurre alguna vez,  
suplico al que los encuentre  
que los sepa devolver  
á la casa de gobierno  
y á nombre de Don José

Este lenguaje propio de un “chico” apunta a ridiculizar al joven mandatario —en un contexto de caudillos ancianos— y sus esfuerzos por ocupar el sitio de los “grandes” que es, en este caso, nada menos que el escenario de la última batalla del general Mitre, tal como la misma *Caras y Caretas* lo reprodujera sólo una semana antes, ante miles de lectores. Me refiero a su cama y su cuarto de enfermo, de los que la suficiente cantidad de detalles de la imagen original son reproducidos de modo prácticamente literal (la forma de la mano derecha, la posición de la cama, los cuadros, etc.) como para que la referencia no deje lugar a dudas.

Giorgio Agamben ha definido recientemente a la parodia diciendo que

no sólo no coincide con la ficción sino que constituye su opuesto simétrico. Porque la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto: éste es, de hecho, tan insoportablemente real que se trata, más bien, de ponerlo a distancia. Al “como si” de la ficción, la parodia opone su drástico “así es demasiado”<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> *Caras y Caretas*, Año IX, nos. 409 del 4 de agosto de 1906, y 415 del 15 de septiembre de 1906.

<sup>21</sup> Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

En nuestro caso, el funcionamiento de la caricatura como contra-mímesis no sólo le permite –en tanto sistema de representación– decir lo que a la mímesis le está vedado; sino que también evidencia, poniéndola en primer plano, la distancia existente entre la realidad –o su ficción fotográfico-periodística, socialmente sancionada– y su distorsión. Así, la nariz colorada de Figueroa Alcorta y su patetismo de no poder dormir sin colocar un cartel que le asegura la posesión del mando lo ubican tan lejos de la dignidad patricia de Mitre, como la caricatura lo está de la fotografía. El “como si” de la foto y los correlatos textuales que anclan su significado, se refuerza automáticamente por contraposición con el “demasiado” que propone la imagen grotesca del Vicepresidente trepándose –al menos en la visión de Cao y el aparato editorial que lo respalda– al último y más resonante pedestal del general Mitre: su muerte.

### **Conclusión: tras el aura perdida de los muertos**

Al satirizar una situación solemne conocida a través de fotografías, la caricatura mencionada evidencia algunos de los mecanismos de quiebre del aura que los medios gráficos propiciaron para la fotografía al exponerla a situaciones nuevas, a menudo imprevistas, de apropiación por un público masivo.

El resto de las muertes de notables que mencioné recibió una cobertura similar en *Caras y Caretas*, que, aunque sin llegar a la espectacularidad que tuviera la de Mitre, en casi todos los casos otorgó al retrato *post-mortem* un lugar preeminente en tanto instancia de representación (figs. 8 y 9). Aunque con una salvedad importante: la fotografía es invariablemente dejada de lado, *exclusivamente* en este tipo de retratos, lo que resulta por demás llamativo si tenemos en cuenta la tendencia de *Caras y Caretas* a priorizar a toda costa la publicación de fotografías.

Si observamos a Pellegrini en su lecho de muerte y consideramos el nivel de detalle, el tipo de encuadre y el carácter naturalista de la escena –amén de la dinámica habitual de trabajo de la revista y su gran disponibilidad de fotógrafos estables e independientes– se vuelve difícil pensar que sus responsables enviaran un dibujante a copiar del natural: casi seguramente, el dibujo reproduce una fotografía. Si existe tal fotografía su paradero es aún desconocido, al igual que en el caso de Quintana. Pero lo que sí sabemos con certeza es que, en enero, la cabeza yacente de Mitre dibujada en la portada de *Caras y Caretas* había sido tomada, punto por punto, de una fotografía *post-mortem* que se encuentra en el Archivo General de la Nación (fig. 10). Una foto casi igual a ésta forma parte de un lote de cuatro, atribuidas a Witcomb, que se conservan en el Museo Mitre y que aparentemente fueron obsequiadas por el fotógrafo a la familia del general poco después de su

deceso<sup>22</sup>. Ahora bien, *ninguna* de estas fotografías –de gran calidad y tan funcionales al homenaje como la del lecho de muerte– fue reproducida por el semanario, al menos no como imagen fotográfica. Como contraparte, la única excepción –el retrato de Mitre agonizante– también se publicó primero como dibujo, el 20 de enero: es decir, *antes* de que *La Nación* publicara la foto; como en un juego de espejos, el dibujo parece haber mediatizado la recepción de la fotografía del diario, y ésta a su vez, autorizó su segunda reproducción en *Caras y Caretas* a la semana siguiente (figs. 11 y 12).

Vale la pena preguntarse el por qué de todas estas obliteraciones, teniendo en cuenta que las fotos no podrían haberse hecho (ni reproducido, aun como grabados) sin la anuencia de los familiares de los muertos, y tanto su existencia como la publicación de los grabados nos hablan del lugar que las imágenes mortuorias seguían teniendo como un género de retrato socialmente aceptado.

El problema parece ser, específicamente, publicar fotografías. Lo que nos reenvía a las palabras que cité al comienzo y al modo en que parecen ser indicadores tempranas de una problemática de mayor alcance: la de la relación entre los nuevos modos de consumo de fotografías, impulsados por los medios gráficos masivos, y el abandono gradual, en las décadas siguientes, de la práctica de fotografiar muertos como parte del proceso de elaboración familiar del duelo.

Palabras –las de los Mitre– cuya explícita renuncia a la objetividad periodística sugieren que, en los comienzos de la sociedad de masas del siglo XX, el pasaje de lo privado a lo público del dispositivo fotográfico dejó caer en el camino determinados mecanismos de evocación con los cuales aquella “perfecta exactitud del objetivo” ponderada por *La Nación* resulta tan incompatible, como con el “consumo público de lo privado” –en términos de Barthes<sup>23</sup>– de estos cadáveres notables en su casa.

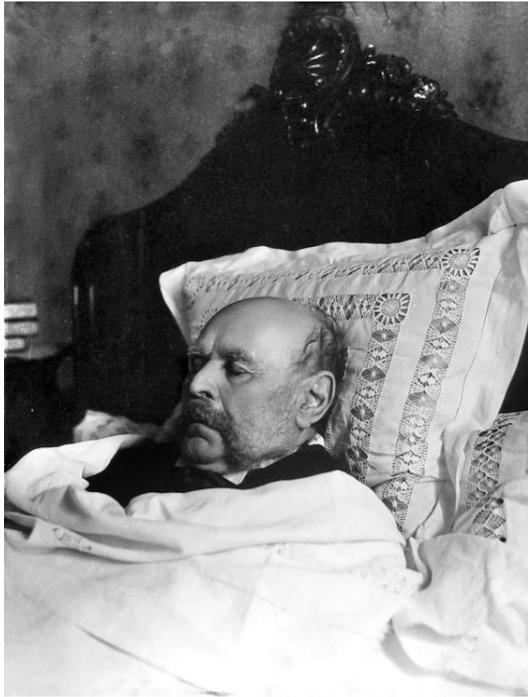
---

<sup>22</sup> La atribución a Witcomb es de Gabriela Mirande, jefa de Museografía del Museo Mitre. El origen de la quinta copia (la del AGN) se desconoce, pero su autor es casi seguramente el mismo que el de la serie del museo, y probablemente llegó al Archivo como parte del lote de *Caras y Caretas* donado al cerrarse la revista, lo cual explicaría el estar separada de las otras.

Las cuatro fotos del Museo Mitre están en un álbum que recorre íntegramente la vida del general, desde sus primeros retratos pintados de juventud, hasta las últimas fotografías que le fueran tomadas en vida (excepto, hay que decirlo, la del lecho de muerte); el álbum se cierra con estas fotos. En relación con la historia de silenciamientos de las imágenes mortuorias, en el museo se guarda también una *Iconografía del General Mitre* editada en 1943 por la Institución Mitre y que reproduce prácticamente todas (y en el mismo orden) las imágenes del álbum, excepto las cuatro imágenes *post-mortem* que, por lo que he observado hasta ahora, permanecen inéditas.

<sup>23</sup> “La era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente”. Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 150.

## IMÁGENES



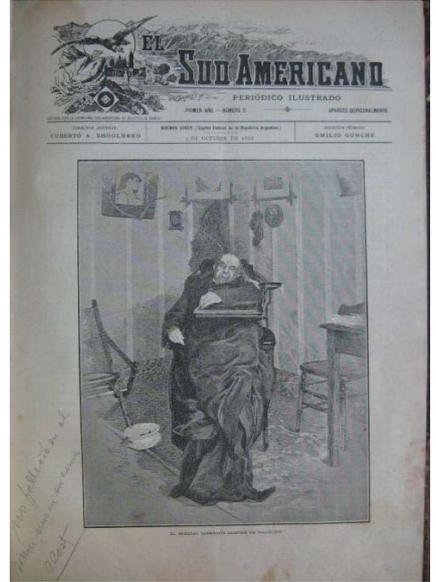
1. Estudio Witcomb, *Sr. Álvarez*. Buenos Aires, 1900.  
Col. Luis Príamo



2. Anónimo, *Bartolomé Mitre en su lecho de muerte*. Buenos Aires, 1906. AGN



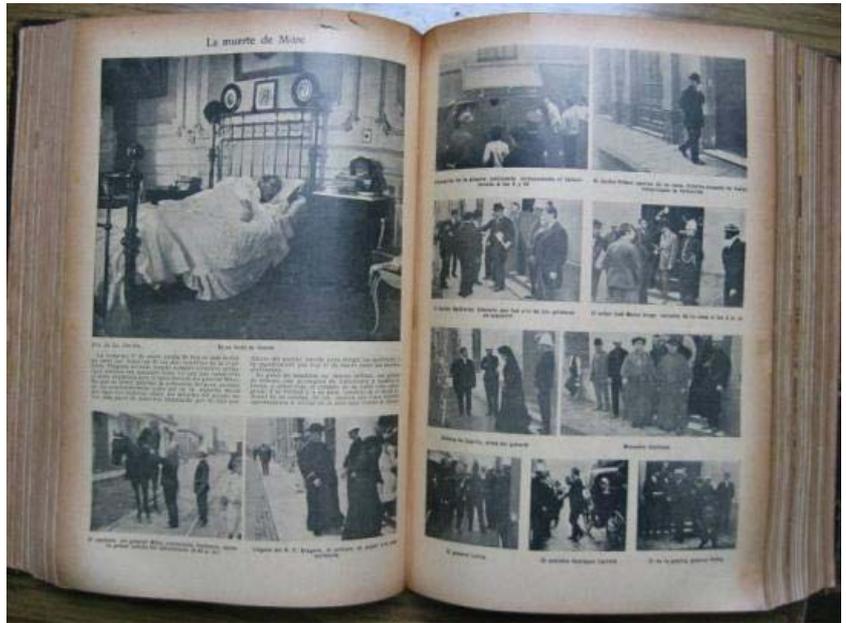
3. Manuel San Martín, *Domingo F. Sarmiento difunto*. Asunción, 1888. AGN.

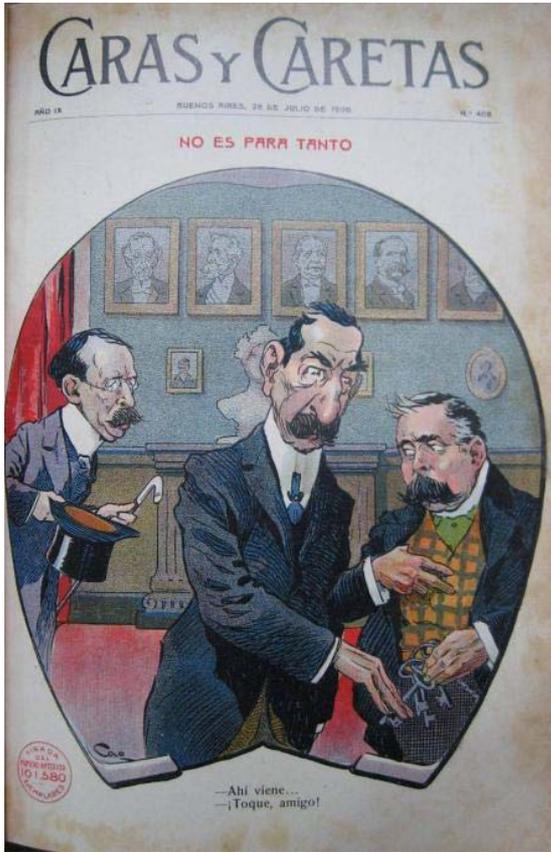


4. *El Sudamericano*, 5 de octubre de 1888.

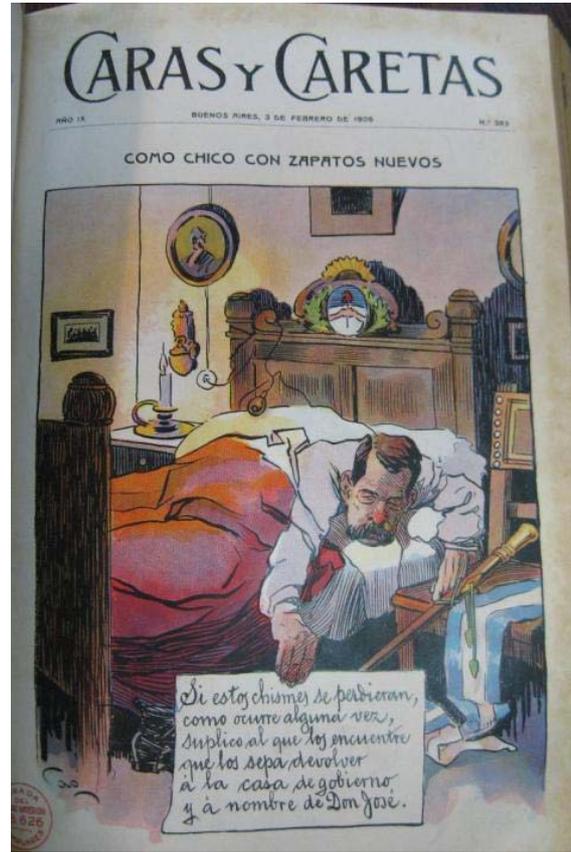


5. *Caras y Caretas*, 27 de enero de 1906.

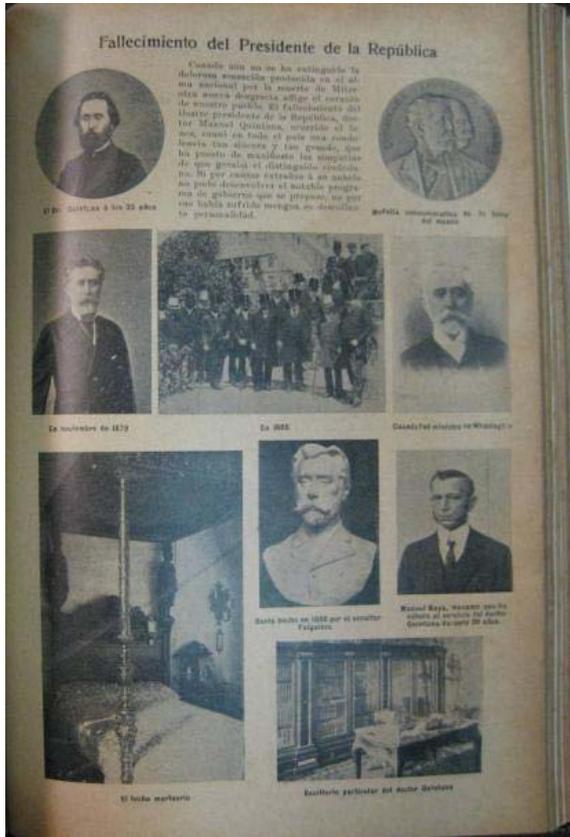




6. Caras y Caretas, 28 de julio de 1906.

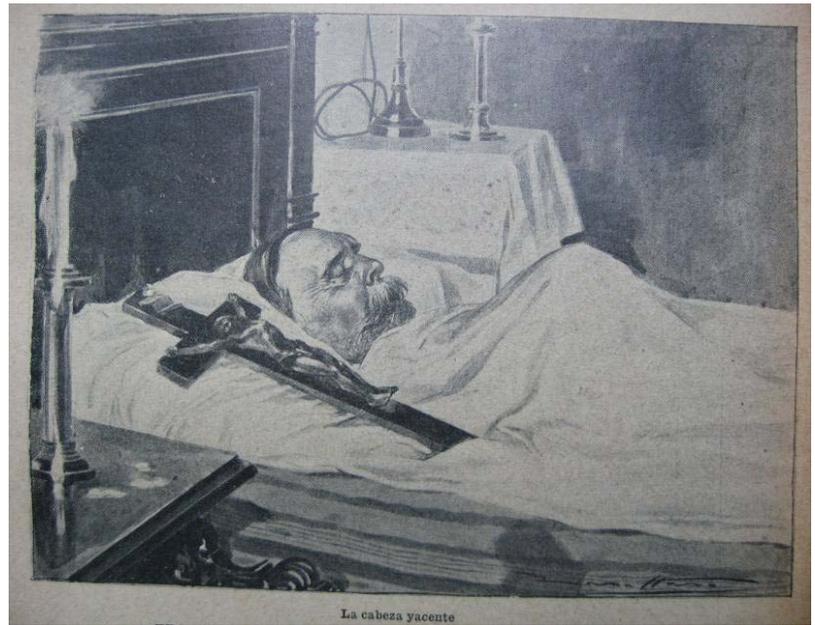
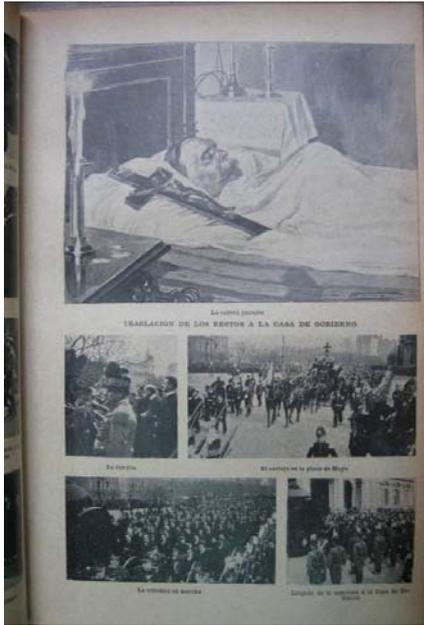


7. Caras y Caretas, 3 de febrero de 1906.



8. Muerte de Manuel Quintana. Caras y Caretas, 17 de marzo de 1906.





9. Muerte de Carlos Pellegrini. *Caras y Caretas*, 21 de julio de 1906.



10. Estudio Witcomb (atr.) *Bartolomé Mitre en su féretro*. Buenos Aires, 1906, AGN.



11. Estudio Witcomb (atr.) *Bartolomé Mitre en su féretro*. Buenos Aires, 1906, Museo Mitre.



12. *Caras y Caretas*, 20 de enero de 1906.