

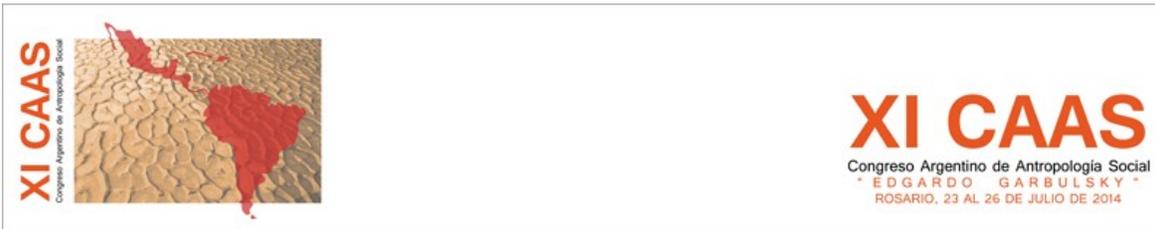
# **La fotografía como refugio de la memoria. El caso del cementerio de Chacarita.**

López De Munain, Gorka, Bruno, Paula y Ceccotti solana.

Cita:

López De Munain, Gorka, Bruno, Paula y Ceccotti solana (2014). *La fotografía como refugio de la memoria. El caso del cementerio de Chacarita. XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-081/731>



# **XI Congreso Argentino de Antropología Social**

**Rosario, 23 al 26 de Julio de 2014**

**GT 34 Antropología visual y de la imagen**

**TITULO DEL TRABAJO: La fotografía como *refugio* de la memoria.  
El caso del cementerio de Chacarita**

**Gorka López de Munain. CEISS-UBA-IRUDI.**

**Paula Bruno. UBA.**

1

“Apenas acabó de hablar, la muerte le cubrió con su manto: el alma (*psýche*) voló de los miembros y descendió al Hades, llorando su suerte porque dejaba un cuerpo vigoroso y joven”<sup>1</sup>. Así narra Homero en la *Iliada* la muerte de Patroclo, el héroe griego, fiel compañero de Aquiles, durante la guerra de Troya. El poeta cuenta cómo el alma o *psýche* del héroe salió del cuerpo herido de muerte para iniciar así su camino al reposo que le aguardaba en el Hades. Pero las almas no iban siempre directas a su destino, a menudo, estas “figuras nocturnales, compuestas de noche”<sup>2</sup>, vagaban entre los vivos rondando las tumbas y apareciendo en los sueños de quienes aún recordaban sus hazañas gloriosas. Como explica Pedro Azara, “La psique estaba hecha o modelada de aire. Sin embargo, su figura mantenía el parecido con el cuerpo que le había dado cobijo. Era como una marioneta o un ídolo, un exacto reflejo, ilusorio y vano, que solo se manifestaba en la oscuridad de la muerte y de la noche. Lo único que la distinguía del cuerpo en vida era, precisamente, su inconsistencia, su carne neblinosa y mortecina que se deshinchaba al menor contacto”<sup>3</sup>. Estas almas o figuraciones etéreas visitaban de noche a las personas con las que había compartido la vida, lo cual era motivo de gozo y alegría, e incluso el propio Aquiles en cierta ocasión trató de abrazar en vano a la sombra de su amigo Patroclo, pero pronto advirtió que se estaba abrazando a sí mismo mientras la aparición se esfumaba.

2

Desde las culturas prehistóricas, pasando por las epopeyas homéricas, las personas sintieron la necesidad de construir monumentos –*monumentum* en latín significa a la vez “monumento” y “recuerdo”<sup>4</sup>– que pudieran albergar el alma del difunto y a los que poder acudir para recordarlo. Esta alma podía ser una figuración antropomorfa, un simulacro, como en el caso griego, o bien podía ser simplemente un recuerdo, una memoria construida por sus seres queridos. Los *monumentos* o imágenes funcionaban por tanto como auténticos *refugios* en los que conservar este preciado bien. En tiempos de la Grecia arcaica, cuando un héroe o personaje ilustre fallecía, se levantaba cerca de la tumba una estatua en piedra o bronce llamada *kouros* o *korè* (en masculino y femenino, respectivamente) que operaba como sustituto del difunto donde el alma podía habitar<sup>5</sup>. Jean-Pierre Vernant llama a estas

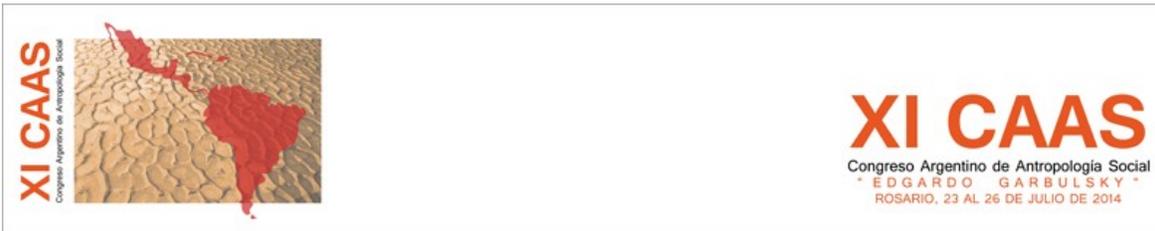
<sup>1</sup> Homero, *Iliada*, Canto XVI, 855-857.

<sup>2</sup> Pedro Azara, *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón* (Madrid: Siruela, 1995), 171.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., 172.

<sup>5</sup> Los usos de estas figuras no están del todo resueltos y a menudo se debaten entre la idea de representación o de ofrenda. Puede consultarse como introducción el artículo de Jean Ducat, «Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque : kouros et



esculturas funerarias *Kolossos*, a través de las cuales “el muerto remonta a la luz del día y manifiesta a los ojos de los vivos su presencia. Presencia insólita y ambigua que es además un signo de ausencia”<sup>6</sup>. Era en estas figuras –cuya efigie podemos traer a la memoria con las famosas esculturas de Cleobis y Bitón– donde la psique del difunto podía permanecer, a modo de frontera entre el Hades y la tierra, y el recuerdo de sus hazañas nunca caería en saco roto. Encontramos aquí el antecedente arqueológico de los sepulcros con efigies que se popularizarán en tiempos posteriores, hasta llegar a nuestros días como verdaderas “formas supervivientes”<sup>7</sup> (Figura 1). Pero un repaso más atento nos muestra que no son las formas lo que sobreviven –lo que nos llevaría a conceptos polémicos como el de “influencia”–, sino más bien los “gestos”, aquello que motiva a las personas a crear soluciones que permitan paliar la ausencia de los difuntos con imágenes en las que la “presencia” adquiere un protagonismo fundamental.

---

kolossos», *Bulletin de correspondance hellénique* 100, n° 1 (1976): 239-251. Una referencia aclaradora puede encontrarse en: Jean-Pierre Vernant, «Figuration et image», *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 5, n° 1 (1990): 225-238.

<sup>6</sup> Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs: études de psychologie historique* (Paris: La Découverte, 1996). Citado en: Ducat, «Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque», 246.

<sup>7</sup> Nos referimos al concepto de supervivencia que elabora Georges Didi-Huberman en varias obras. Véase por ejemplo: Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2009). Para una aplicación de este concepto en un contexto también funerario (relativo a las máscaras mortuorias), puede consultarse: Gorka López de Munain, «El rostro como elemento legitimador del poder: supervivencia y anacronismo de las imágenes maiorum», en *Las artes y la arquitectura del poder*, ed. Víctor Manuel Mínguez Cornelles (Castellón: Universitat Jaume I, 2013), 1569-1586.



Figura 1. Tumba de Carlos Gardel, Cementerio de Chacarita, Argentina. Tomado de: <http://goo.gl/AC0hcw>

4

Se observa así que no solo se emplearon monumentos antropomorfos como habitáculos del alma. También las casas, referencia por antonomasia de lo *habitable*, jugaron –y siguen jugando– un destacado papel. En la exposición *Casas del alma*, curada por el citado Pedro Azara en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (1997), se exhibieron multitud de maquetas y recreaciones a pequeña escala de construcciones de todo tipo que iban desde hogares comunes hasta importantes templos. Las llamadas “casas del alma” eran pequeñas réplicas del hogar del difunto, generalmente realizadas en arcilla y con sencillas soluciones técnicas, que se colocaban junto a la tumba en ciertas culturas mesopotámicas, así como en Egipto, para que, de forma mágica, pudieran servir de habitáculo para el alma durante el tránsito al más allá. “Los muertos solían ser enterrados junto con sus pertenencias para que pudieran vivir en la ultratumba de manera semejante a cómo vivían en la tierra. De esta manera, rodeadas con sus bienes, las almas de los difuntos no se encontraban desnudas, desorientadas y desprotegidas, en tierra ignota”<sup>8</sup>.

Hoy día, y muy especialmente en varios países latinoamericanos, las casas siguen siendo uno de los motivos más recurrentes en los cementerios de las ciudades y, con mayor insistencia, de las pequeñas poblaciones, siempre más apegadas a las tradiciones. En las

<sup>8</sup> Pedro Azara, “La imagen de la arquitectura en el mundo antiguo (las casas del alma)”, en Pedro Azara, *Las casas del alma*. Catálogo de exposición *Las casas del alma (5500 a.C. - 300 d.C)*, Barcelona, CCCB, 16 de enero - 15 de junio de 1997.

ciudades, el nicho ha terminado por imponerse debido a su practicidad a la hora de gestionar grandes cantidades de ubicaciones; pero aún y todo, como se puede ver en el cementerio bonaerense de Chacarita, los bloques de nichos recuerdan igualmente a los edificios de las ciudades. Birte Pedersen, en su libro *Eternidad efímera*, demuestra cómo a pesar de que el formato de nicho se está imponiendo de forma gradual en los camposantos ecuatorianos, continúa viva la idea de la tumba como “nueva morada”: “Los estilos y materiales varían como en cualquier ciudad real, pero vemos que ni el espacio claramente delimitado de un nicho es obstáculo para tener puerta de entrada, ventanas, gradas y hasta un balcón”<sup>9</sup> (Figura 3). En las poblaciones del norte de Argentina –además de otros países– es muy común que los monumentos funerarios adopten la forma de hogares, en ocasiones decorados con el ajuar propio de una casa convencional (Figura 4). Resulta inevitable pensar también en las animitas de carretera que se reparten por Argentina, Bolivia, Chile, Perú, etc., recordando a las personas fallecidas en accidente de tráfico o en situaciones violentas (Figura 5). En todos los casos se mantiene el denominador común de la forma de casa para que el alma pueda *habitarla*.

5



Figura 3. Fotografía de Birte Pedersen, Cuenca, Ecuador, 2009.



Figura 4. Fotografía de Gorka López de Munain, Cementerio de Purmamarca, Argentina, 2013.

<sup>9</sup> Birte Pedersen, *Eternidad efímera. Arte funerario popular de Ecuador* (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013), 23.

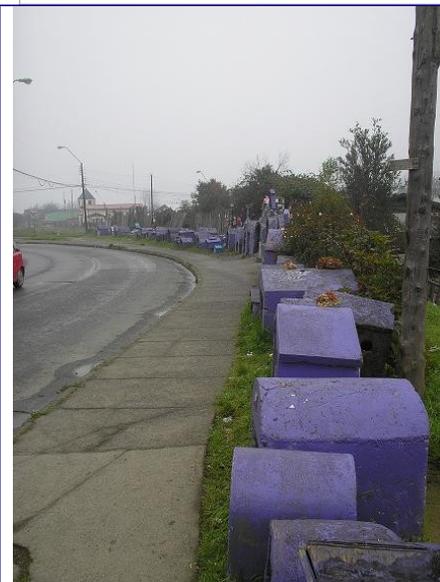
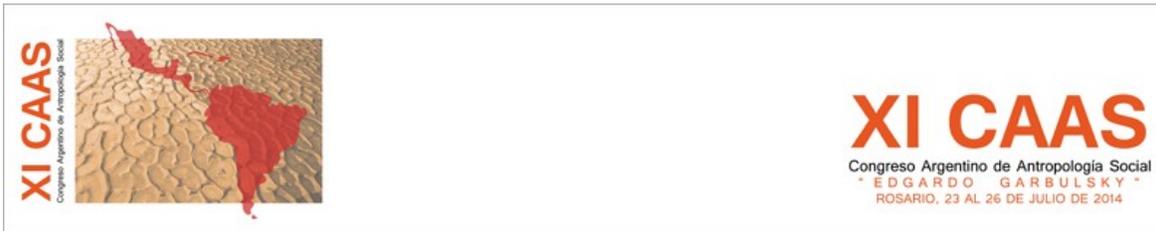


Figura 5. Animitas en la carretera, Puerto Montt, Chile. Tomado de <http://goo.gl/Coufwe>

Encontramos así que, de forma transversal, multitud de culturas en tiempos diversos han buscado soluciones propias para encarar la muerte en las que las imágenes, en sus posibilidades más variadas, han permitido desarrollar usos, cultos y costumbres que, en definitiva, ponen sobre la mesa la importancia y el poder que poseen.

En el presente estudio, siguiendo algunas de las claves expuestas de manera somera, ahondaremos en esa capacidad de la imagen para ser *habitada* por el alma del difunto, más concretamente, en la posibilidad de considerar a las fotografías de contextos funerarios como *refugios* de la *presencia* de quien ya no se encuentra entre los vivos. Hablar de un “alma” que habita una imagen supone adentrarse en el terreno, siempre condicionante, de lo religioso, por lo que dejaremos de lado estas implicaciones para centrarnos en la problemática desde un enfoque afín a la antropología de la imagen. En multitud de nichos funerarios, donde la tipología a menudo impide un despliegue decorativo mayor, las fotografías cumplen un papel central para mantener vivo el recuerdo del difunto.

Para aproximarnos a una problemática tan amplia con garantías metodológicas, hemos seleccionado el piso bajo del sector 10 del cementerio de Chacarita (Buenos Aires,



Argentina) donde encontramos un despliegue fotográfico suficiente para extraer unas primeras conclusiones coherentes y extrapolables a otros casos similares. Los nichos de esta ubicación se cierran con una losa de piedra que impide depositar otro tipo de objetos, como suele ocurrir con otras tipologías en las que un cierre de cristal permite que se cree un espacio de escasos centímetros. Por tanto, la superficie de la losa es la única posibilidad que tienen los familiares para colocar sus recuerdos (cartas, recortes de prensa, fotografías, etc.). Además, los constantes hurtos que suelen sufrir aquellas lápidas decoradas con marcos o elementos metálicos, hace que los elementos empleados sean sencillos en su forma o factura, pero de gran carga semántica.

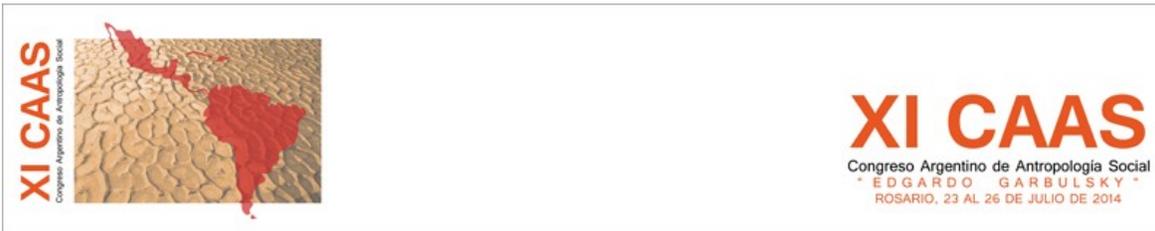
## 2- Fotografía y muerte, una relación que se remonta a los orígenes

Desde los inicios de la fotografía, la muerte fue uno de los temas centrales en los debates que ocuparon a los teóricos a lo largo del siglo XX. Walter Benjamin fue uno de los pioneros en problematizar el cambio producido en la sociedad a causa de la nueva técnica fotográfica. En estas instantáneas, a diferencia de las anteriores técnicas de producción de imágenes, queda en cierto modo una presencia del referente, “queda algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de lo que vivió aquí y está aquí todavía realmente”<sup>10</sup>. La ausencia y lejanía de lo fotografiado, que el autor lo relaciona con la idea de “aura”<sup>11</sup>, en combinación con las posibilidades de su reproducción técnica masiva, genera un deseo sintomático –y casi compulsivo– de la época que escritores como Baudelaire mirarían con recelo. A juicio de Benjamin, “hacer las cosas más próximas a nosotros mismos, acercarlas más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irreplicable en cualquier coyuntura por medio de su reproducción”. Algunas de las ideas expuestas en el célebre ensayo benjaminiano acerca de la fotografía serán retomadas en los años setenta por Susan Sontag. La autora enfatiza el carácter predatorio de la toma fotográfica en tanto que fotografiar es una forma de apropiarse de lo fotografiado, “transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos

7

<sup>10</sup> Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos interrumpidos I*, de Jesús Aguirre (Madrid: Taurus, 1973), 63-83.

<sup>11</sup> Debido a la complejidad del concepto “aura”, en el presente estudio no ahondaremos en sus particularidades. Para una aproximación, véase: Gorka López de Munain, «La máscara mortuoria como imagen aurática. Tiempo, memoria y semejanza», *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán VIII* (junio 2013): 233-242.



simbólicamente”<sup>12</sup>. Esta posesión se relaciona no sólo con el objeto fotografiado sino también con un tiempo y espacio irrecuperables, aunque tomar una foto confiere una especie de inmortalidad al acontecimiento<sup>13</sup>. Hay un fundamento en la muerte del objeto por el hecho de que para conferirle inmortalidad en la imagen fotográfica debe haber desaparecido el referente: “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 la despiadada disolución del tiempo”<sup>14</sup>. A partir del carácter específico de la fotografía, Sontag ejemplifica los diversos usos que suscita la imagen, y en este sentido considera que la “conmemoración de los logros de los individuos”<sup>15</sup> como miembros de un grupo social es el primer uso popular de la fotografía.

Roland Barthes, en su ensayo *La cámara lúcida* (1980), considera la fotografía como una “microexperiencia de la muerte” ya que “repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”<sup>16</sup>. Para el autor existen dos elementos constitutivos de la imagen fotográfica: el *punctum* y el *studium*, donde “el *studium* está siempre codificado, el *punctum* no lo está”<sup>17</sup>. El *punctum* de una fotografía es “el azar que ella me despunta”, “el detalle que me atrae”, una extensión metonímica del objeto: restituye la presencia física del objeto o del ser único en la imagen. En ese aspecto de la imagen se genera el deseo de poseer lo ausente. La fotografía es el constante énfasis en el noema “esto-ha-sido”. A su vez, Philippe Dubois emplea la noción de *punctum* para consignar las características genéricas de la fotografía. Parte de una pragmática donde considera que la fotografía más bien se trata de un *acto-imagen* que consiste en un índice o huella del referente fotografiado. En el índice peirciano hay una relación de conexión física, de contigüidad con el objeto, de manera que es esta relación lo que constituye el *punctum*, aquello que fundamenta la eficacia de las imágenes fotográficas: “los valores de reliquia o de fetiche, con tanta frecuencia atribuidos a la imagen fotográfica, encuentran aquí uno de sus más claros puntos de anclaje”<sup>18</sup>. Partir de la fotografía ante todo como huella luminosa implica que “el dispositivo óptico sólo interviene secundariamente respecto del dispositivo químico

<sup>12</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (México: Alfaguara, 2006), 31.

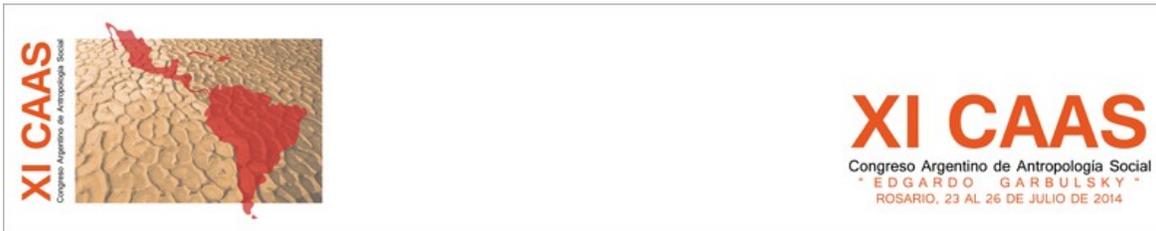
<sup>13</sup> *Ibid.*, 26.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>16</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Editorial Paidós, 2009), 42 y sig.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 88.



(...) la imagen lograda en esas condiciones no es a priori mimética (...) no es más que un efecto”<sup>19</sup>.

Estos autores sentaron las bases de una corriente de estudio ampliamente desarrollada en los estudios de la imagen. Teóricos como Jean-Luc Nancy, Hans Belting, Didi-Huberman, por citar algunos de ellos, se han ocupado recientemente de continuar las líneas abiertas por sus predecesores abriendo nuevas interrogantes y definiendo marcos teóricos de gran riqueza conceptual. Si bien no es esta la ocasión de profundizar en estas cuestiones, pues excedería el propósito de la investigación, podemos apuntar algunas ideas acerca de una de las vinculaciones entre imagen y muerte más singulares: la fotografía postmortem.

En los últimos años se han desarrollado importantes estudios acerca de esta modalidad fotográfica que nace paralela al propio nacimiento de la fotografía. Jay Ruby realiza un estudio acerca de la fotografía postmortem en Estados Unidos y afirma que allí esta rama es una parte importante de los hábitos de toma fotográfica. De acuerdo con sus palabras “las fotografías que conmemoran la muerte son unos de los artefactos humanos creados para el alojamiento de la muerte por la semejanza del objeto con la persona perdida, sirve como sustituto y recordatorio de la pérdida para el doliente y para la sociedad”<sup>20</sup>. Durante el siglo XIX las cuestiones relacionadas con la muerte eran parte de la vida pública de los adultos, pero desde el comienzo del siglo XX hasta 1970 la muerte se volvió un tema olvidado entre la clase media “americanizada”. Las ficciones de la muerte están por todos lados en los medios, pero la muerte verdadera no es revelada. Asumir que fotografiar los muertos es siempre un acto morboso es meramente un reflejo de nuestra necesidad fomentada culturalmente de negar la muerte<sup>21</sup>.

De acuerdo con el autor, la gente toma estas fotografías porque necesita un último recuerdo visual de los seres queridos fallecidos. En relación con un enfoque más analítico, Ruby considera que el retrato pictórico póstumo conmemorativo o mortuorio provee un precedente a la fotografía postmortem. La práctica de usar daguerrotipos y fotografías como estudio se encuentra entre varios artistas<sup>22</sup>. Establece tres tipologías de retrato

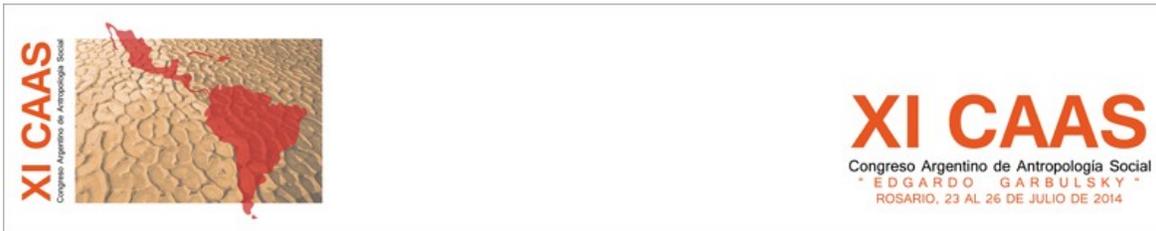
<sup>18</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos* (Buenos Aires: La marca editora, 2008), 74.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 62.

<sup>20</sup> Jay Ruby, *Secure the Shadow: Death and Photography in America* (Massachusetts: Mit Press, 1999), 11.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 54.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 46.



fotográfico que emergen entre 1840 y 1880: *as alive* (como vivo) (1840-1860), *as sleep* (como dormido) (1860-1880), y *as dead* (como muerto) (1880-1900). Los dos primeros tipos fueron designados para negar la muerte, mientras que una tercera variante retrata al fallecido con los dolientes. Estas tipologías se pueden pensar cronológicamente pero no de manera estricta, ya que las modificaciones en estilos de representación que ocurren en el cambio de la centuria pueden ser atribuidos a alteraciones técnicas y sociales en costumbres funerarias y de enterramiento<sup>23</sup>. La tipología más común era el retrato del fallecido como dormido, que tiene razones prácticas debido a la manipulación del rostro del cadáver pero también esta convención pictórica pone en acto la noción de muerte como sueño. En 1910 hay un desplazamiento en las imágenes postmortem, donde la intención no es ya tener un recuerdo de la cara del fallecido sino de su muerte y las fotografías de familiares alrededor del difunto se vuelven más comunes<sup>24</sup>. Asimismo el uso de flores durante el velorio y en el cementerio se trasladó a la fotografía.

En este mismo sentido de las fotografías de difuntos también se ha desarrollado desde 1860 hasta la actualidad el uso de recuerdos de fotografías donde el difunto es representado cuando estaba vivo con alguna indicación escrita sobre la muerte<sup>25</sup>. Estas imágenes son presentadas en las tumbas de los cementerios, que es necesario pensarlos como lugares donde las observaciones públicas y privadas coexisten<sup>26</sup>, y donde se plantea más explícitamente el problema de la durabilidad de la imagen en un espacio muchas veces librado a la intemperie [ver imagen].

Virginia de la Cruz Lichet retoma el trabajo de Ruby para analizar la particularidad de los retratos fotográficos postmortem en Galicia, con prácticas que perviven desde la Edad Media y que se actualizan en el siglo XIX con la fotografía para llegar hasta la actualidad. Considera estos procedimientos como “una ambivalencia básica del superviviente frente a la muerte y la creencia en una vida más allá de éste”<sup>27</sup>. La práctica de la fotografía postmortem mantiene una estrecha vinculación tanto con las creencias y costumbres de las sociedades tradicionales, que exteriorizan y conviven con la muerte. A partir del siglo XVI

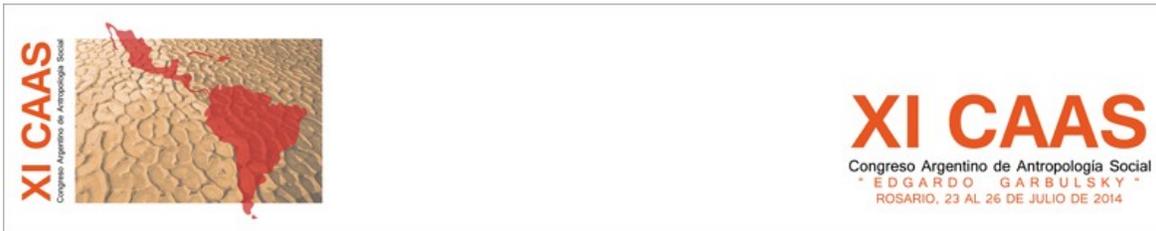
<sup>23</sup> Ibid., 65.

<sup>24</sup> Ibid., 85.

<sup>25</sup> Ibid., 123.

<sup>26</sup> Ibid., 142.

<sup>27</sup> Virginia de la Cruz Lichet, «Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX)» (Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), 2010), 6.



hay un progresivo énfasis en la individuación del fallecido, de manera que el simulacro del cadáver aseguraba al difunto una suerte de supervivencia. Los fotografías adquirieron, perpetuaron y modificaron las tradiciones pictóricas ya existentes. A fines del XIX se fue desarrollando una industria y una profesionalización del trabajo en torno a la muerte. Hay una búsqueda de un mayor embellecimiento del velorio y el enterramiento del cadáver mediante ornamentación con flores, representaciones del muerto como vivo, retoques finales del rostro del cadáver, uso de muebles y códigos escenográficos para favorecer la imagen, marcos tapizados y cajas daguerrotípicas para encuadrar la fotografía.

Todas estas prácticas, perfectamente tipificadas e insertas dentro de una práctica profesionalizada, encuentran conexiones evidentes con el uso de fotografías en los cementerios que nos ocupa. Comprobaremos en el punto 4 cómo se desarrolla aplicado al caso del cementerio de Chacarita, pero antes resulta preciso apuntar ciertas cuestiones referidas a la presencia.

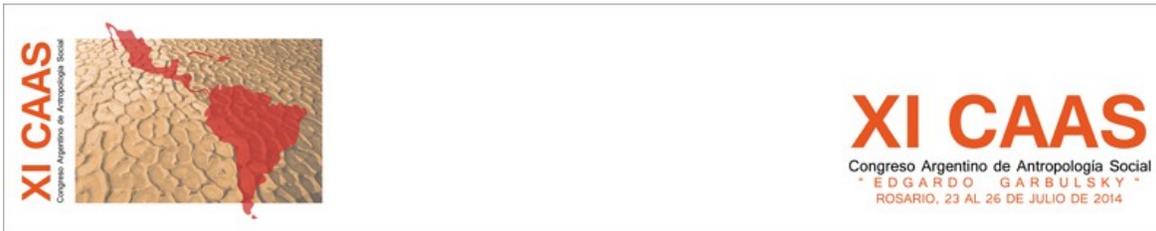
### 3- La imagen habitada por la presencia

11

La pregunta por la *presencia* es la pregunta por aquello que *habita* las imágenes. Considerar una presencia en las imágenes exige una cierta *fe* en el poder de experiencia de estas que conecta de forma estrecha con las formas y expresiones religiosas –si bien, como veremos a propósito del caso que nos ocupa, puede darse en otras muchas manifestaciones que no se encuentran atravesadas de forma directa por la religión–. Esta capacidad de evocar una presencia que tienen ciertas imágenes ha sido explotada de forma inteligente por la religión cristiana, siendo los iconos un ejemplo magnífico de todo ello<sup>28</sup>. La presencia establece una dialéctica con la ausencia en una relación circular que nunca termina de cerrarse; la presencia adquiere dimensión plena cuando se constata la ausencia, pero nunca esta forma de presencia tendrá el valor de aquello que existía antes de su ausencia. Es una suerte de simulacro en potencia de “hacerse presente”; una potencia que nunca alcanza expresión plena y que varía según los medios que habite y los cuerpos en los que adquiera sentido<sup>29</sup>. Decía Roland Barthes que la fotografía verdaderamente adquiere plenitud cuando

<sup>28</sup> Pueden ampliarse estas conexiones entre la presencia y los iconos en: Hans Belting, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2010).

<sup>29</sup> Para los conceptos de “medio” y “cuerpo” seguimos las ideas de Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Madrid: Katz Editores, 2007).



su referente ha muerto, es entonces cuando la fotografía en tanto medio recibe la responsabilidad de *cargar* con la presencia del ausente.

Para empezar a pensar las fotografías en el contexto de un cementerio es preciso en primer lugar concretar ciertos conceptos clave a modo de marco teórico. Basándonos en la antropología de la imagen propuesta por Hans Belting, entendemos que las fotografías deben ser analizadas en función de las personas que las observan (o mejor aún, que las *experiencian*). Por ello, partiremos de la base de que estas fotografías son “medios experienciales” que provocan en el mirante una experiencia corporal (no solo observacional) que, en conexión con aquello que Walter Benjamin llamaba “memoria involuntaria”, construye un sentido en forma de “imagen”. Por tanto, en este entramado tenemos tres conceptos fundamentales con los que trabajar: el “medio”, el “cuerpo” y la “imagen”. La fotografía en este caso sería el medio<sup>30</sup>, el sujeto mirante sería el cuerpo y la experiencia generada en ese intercambio perceptivo sería la imagen. Aunque estas distinciones puedan resultar algo difusas –y debido a la limitada extensión del escrito no nos es posible ahondar en ellas–, sin embargo nos permitirán pensar unos elementos que nos resultan muy familiares y sobre los que, sin las herramientas conceptuales necesarias, sería imposible aportar nada relevante más allá de lo meramente descriptivo.

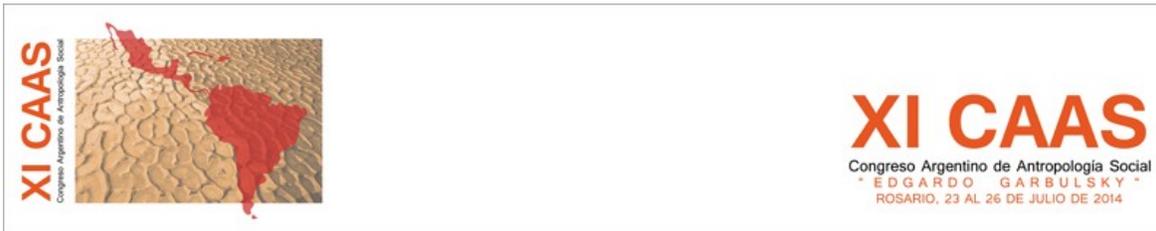
12

Considerar las imágenes desde el marco teorizado por Belting, implica también atender a las respuestas y conductas llevadas a cabo por los sujetos. Como nos recuerda Caroline van Eck, “hablar a las esculturas o a las pinturas, besarlas o morderlas, exclamando que las obras de arte, a su vez miran al espectador, hablarlas o escucharlas (...) enamorarse, desearlas u odiarlas: todas estas reacciones a las obras de arte son parte de una larga lista de respuestas generadas por los observadores en las que las obras son tratadas no como los objetos inanimados que son, sino como seres vivientes cuya presencia se siente de forma muy similar a la de los seres vivos”<sup>31</sup>. La fe en la presencia hace que unos objetos materiales (fotografías, esculturas, pinturas, etc., pero también objetos no miméticos vinculados al sujeto ausente) cobren vida en el sujeto mirante gracias a la experiencia en él generada<sup>32</sup>. Los objetos, en tanto que medios, son lugares, espacios vacíos que el mirante llena con sus vivencias hasta construir la imagen; la presencia precisa de un mirante que la

---

<sup>30</sup> Es fundamental no confundir el “medio” con el soporte. Es decir, el medio no es la fotografía en sí, el papel, sino que es la forma material que permite o acciona la *experiencia* en el sujeto. La línea que separa ambas realidades es muy sutil, pero es preciso tenerlo presente.

<sup>31</sup> Caroline Van Eck, «Living Statues: Alfred Gell’s Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime», *Art History* 33, n° 4 (septiembre 1, 2010): 643.



active. Una vez activada, la razón se suspende en favor de la fe y la presencia domina tanto al objeto como al sujeto en una suerte de proceso mágico cuya arqueología se pierde en la noche de los tiempos.

Si trasladamos estas ideas a las fotografías presentes en los cementerios, comprobamos que adquieren un sentido sobre el que merece la pena apuntar algunas ideas. Como veremos de forma pormenorizada en el apartado siguiente, existen diferentes variantes que han de ser tratadas de forma singularizada, pero para pensar la presencia y la habitabilidad de las imágenes nos sirven los retratos frontales del finado situados sobre las lápidas. Esta tipología se encuentra presente en multitud de países y regiones dispersas por el mundo, formando una red tan vasta que impide su circunscripción a un marco geográfico o sociocultural concreto. Evidentemente las fotografías empleadas en los enterramientos coreanos o en un pueblo del norte de Francia tienen diferencias notables, pero lo que nos interesa ahora es profundizar en el *gesto* que ha motivado la colocación de un retrato fotográfico.

#### 4- Memoria, fotografía y muerte en Chacarita

13

La fotografía en espacios funerarios confronta la definición de la fotografía desde lo referencial. De acuerdo con lo mencionado previamente sobre su carácter indicial, aparece como una presencia-ausencia. La huella de lo real fotografiado persiste en la imagen y genera su poder de verdad. La imagen fotográfica desde su ontología plantea una paradoja entre tiempo y espacio: la imagen denota un allí y una ausencia, y su realidad manifiesta un ahora y una presencia. De esta manera, la imagen amplifica la presencia del ser, deseando su eternidad, repitiendo la vida y la muerte. Desde esta concepción de la imagen se puede pensar el uso de fotografías en contextos funerarios con la intención de hacer perdurar esa conexión con el ser fallecido. Esta es una práctica que atraviesa diversas culturas y que mantiene gestos supervivientes sobre los que detenerse. Jeehey Kim<sup>33</sup> analiza los usos de los retratos fotográficos funerarios en la sociedad coreana. En este caso las fotografías son activadas también como una presencia, pues en la religión coreana la muerte no es una extinción del ser sino una separación entre cuerpo y espíritu, pero aunque físicamente el

<sup>32</sup> Uno de los introductores principales a la investigación de las respuestas de las personas al poder de las imágenes es sin duda David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. (Madrid: Cátedra, 2009).

<sup>33</sup> Kim, Jeehey(2009) "Korean funerary photo-portraiture", *Photographies*, 2: 1, pp. 7 – 20.

cuerpo ya no esté presente, la relación del difunto con su familia se mantiene a través del retrato fotográfico funerario.

Para el presente trabajo se tomaron los nichos del sector X del cementerio de Chacarita (Guzmán 680, Capital Federal) (Figura 6). El cementerio fue creado a fines del siglo XIX a partir de una chacra jesuita y en 1886 Juan Antonio Buschiazzi culminó la construcción. El sector elegido, el número 10, corresponde a una nueva edificación, a la derecha de la entrada principal, destinada a Depósito de restos y Servicios generales, pero donde también se ubicaron pabellones de nichos. Cada pabellón está integrado por dos paredones con lápidas y en el extremo un altar. Las lápidas son de mármol y la mayoría poseen incrustadas placas de bronce con los datos del difunto. También se encuentran placas con saludos de familiares y flores. Se pudo observar que se utilizan frecuentemente los retratos de los difuntos y también se presentan imágenes que los acompañaron en vida, que ahora sus familiares y amigos buscan hacer perdurar.

14

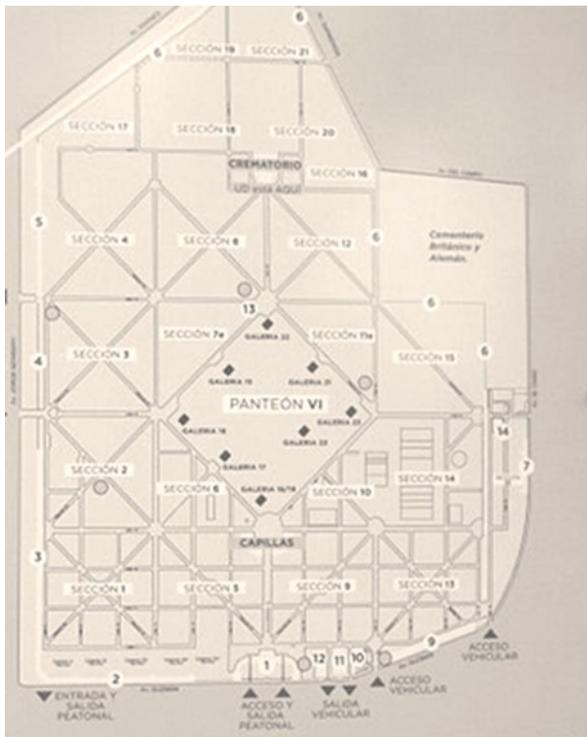


Figura 6. Plano general del cementerio de Chacarita, Buenos Aires.



Figura 7

La superficie del nicho aparece como lugar de comunicación con el difunto. Sus allegados colocan imágenes que lo identifican, tales como escudos de fútbol o imágenes de ídolos. De esta manera buscan perdurar esa cercanía en actividades mediante fotografías que no son sólo retratos. En la imagen 7 el retrato del joven fallecido está rodeado de autoadhesivos infantiles, pero también placas conmemorativas –una de ellas de su club de fútbol–, imágenes sagradas y flores. En el nicho de la imagen 8 se observa más claramente la búsqueda de reconstituir la identidad a través de imágenes de sus preferencias musicales, políticas y futbolísticas. Pero allí también se pueden encontrar recortes de noticias destinados al difunto, mensajes y poemas. En la imagen 9 persiste esta intención comunicativa, encontramos cartas y saludos por el día de la madre.

15



Figura 8



Figura 9

En el uso de los retratos fotográficos de los difuntos sobre los nichos se activa la imagen como presencia. Retomando lo dicho previamente, la fotografía presentifica por el mero acto de ser una fotografía: el aparato capta la luz emanada por el referente, y eso es lo que le da su poder de realidad. El retrato es la afirmación de la existencia individual del ser humano<sup>34</sup>, se convierte en el plano social, en la verdad única acerca del sujeto. El desarrollo masivo de la fotografía dio a todos la posibilidad de dejar una huella de su existencia. En las imágenes 10 y 11, así como también en otras analizadas, hay un uso constante de los retratos de los difuntos. Si bien otros elementos acompañan, el retrato ocupa un rol central en tanto es la presencia del difunto, del ser querido. Y no sólo está el retrato del difunto, sino que nos está mirando. La mirada supone un acto de reconocimiento recíproco de la existencia<sup>35</sup>, de manera que juega un importante rol en la interacción social. El fallecido está mirando, de manera que se reconstruye el lazo social con sus familiares.

<sup>34</sup> Le Breton, David, *Rostros: ensayo antropológico*. Buenos Aires, Letra Viva, 2010.

<sup>35</sup> Idem.



Figura 10



Figura 11

Las flores, placas y fotografías, colocados en el nicho son actos rituales para mantener el recuerdo del difunto. Sin embargo, la condición frágil y perecedera de los materiales, y en particular de la fotografía, convierte la memoria en olvido. En la imagen 12 podemos observar que con el paso del tiempo la imagen se ha tornado borrosa, el medio deja de ser un “medio portador de la presencia” y se vacía de su contenido, del cuerpo que lo habitaba.



Figura 12

## Conclusiones

18

La presente investigación no es sino un avance, una nota al pie de una realidad amplia, diversa, compleja y fascinante. Los cementerios son espacios en los que el poder de las imágenes despliega una dimensión singular en tanto que toca algo fundamental en el ser humano: la muerte. La imagen y la muerte han constituido siempre un binomio verdaderamente fértil que no entiende de disciplinas. Ante tal complejidad, su estudio requiere de un marco teórico sólido y bien cimentado sobre el cual emprender cualquier investigación o acercamiento al fenómeno.

Para el caso del Cementerio de Chacarita, comprobamos cómo los familiares de los difuntos hacen un uso intenso de las imágenes para paliar en buena medida la ausencia inevitable de la muerte. Construyen así un espacio, una realidad donde la presencia del difunto puede habitar o tomar forma. Unos y otros dan sentido a un constructo que no persigue sino presentificar aquello que inevitablemente se encuentra ausente.

En el presente acercamiento apenas han sido esbozadas las líneas maestras de un proyecto más amplio que se enmarca dentro del grupo de investigación Irudi<sup>36</sup>. En los próximos encuentros académicos se presentarán los avances de esta investigación tratando de establecer una aplicación expresa en las imágenes del marco teórico propuesto.

<sup>36</sup> [www.ceiss.es/imagenmuerte](http://www.ceiss.es/imagenmuerte)