



Español • English • Português

Inicio > Núm. 8 (2016) > Osorio Cossio

Un velo para la muerte. Las fotografías post mortem de niños en Medellín, 1898-1932

Hermes Osorio Cossio*

En la búsqueda de imágenes que mostraran a los niños en las fábricas, en el trabajo informal, reclusos en las casas de acogida o vagando por las calles de Medellín, me encontré con las fotografías de niños muertos. Estas imágenes irrumpieron en mi cuerpo, se me impusieron y me perturbaron. Sin saber por qué, entendí que no podría mirar la infancia vagabunda, objeto de mi investigación doctoral, si antes no me ocupaba de esos gestos que recogían en un solo cuadro lo bello y lo ominoso, lo blanco y lo negro, lo vivo y lo muerto. ¿Qué puede hacer la historia con las imágenes que representan la muerte? Sería insulso prometer una respuesta en este ensayo, solo puedo aspirar a que al final del recorrido, la pregunta se nos revele con una nueva luz.

1. La fotografía y la crítica de fuentes

Los historiadores no piden permiso para usar cualquier vestigio del pasado como fuente para la investigación, simplemente lo usan. Así que no deja de ser una tarea inane preguntarse por la pertinencia de la fotografía para la historia. Ya lo es. Lo que sí es preciso preguntarse, dado su particularidad de mensaje analógico, es cómo se ha usado y cómo opera la crítica de fuentes en ella.

La imagen fotográfica tiene un estatuto particular: funciona por analogía, transmite el mensaje por efecto de la mimesis con el objeto sin pasar, en apariencia, por ningún código. Peter Burke nos advierte del riesgo para la historia de tomar las fotografías como un reflejo fiel de la realidad, es decir, en su aspecto denotativo. Algunas fotografías pueden no ser lo que parecen, el objeto del lente puede ser construido, arreglado a fines como en el caso de la famosa fotografía “El soldado caído” de Robert Capa, de la cual se sospecha que quien aparece en ella es un actor y no un soldado que recibe un disparo durante la guerra civil española. “Por eso y por muchos otros motivos”, sentencia Burke, “se ha dicho que ‘las fotografías no son nunca un testimonio de la historia: ellas mismas son algo histórico’”.¹

En efecto, todas las fotografías —y podríamos preguntarnos si igual no acontece con cualquier archivo— son un montaje, unas con más o menos intromisión del fotógrafo u otros agentes, pero siempre está presente una mediación. Esto es un hecho, la fotografía, el papel impreso o el soporte digital, es el resultado de una negociación; y es allí donde residiría su connotación. Según Roland Barthes, la connotación en la imagen fotográfica es posible pero solo a través de una imposición. ¿De qué tipo? El código de la connotación, afirma, no es artificial ni natural, sino histórico. La fotografía es significativa solo porque existe una reserva de actitudes estereotipadas que configuran elementos de significación ya establecidos: “una ‘gramática histórica’ de la connotación iconográfica tendría, por tanto, que buscar sus materiales en la pintura, el teatro, las asociaciones de ideas, las metáforas corrientes, etc., es decir, precisamente en la ‘cultura’”.²

Más que apelar a las fotografías cercanas a lo documental en procura de la correspondencia con los hechos, para la historia cultural lo interesante en las fotografías es la desfiguración que lo aleja del referente, los efectos retóricos de la composición de la obra que dan cuenta de las prácticas de una comunidad en un periodo específico. En el caso que nos convoca, ¿cómo se insertó en la sociedad y qué papel cumplió la composición de fotografías mortuorias en Medellín?

La fotografía en Medellín empezó siendo una novedad tecnológica con cierta utilidad comercial; cuando se alcanzó un dominio de la técnica, se convirtió además en un soporte de la memoria de la ciudad, de su crecimiento urbano, de su cultura, de sus heridas. Para que el hacer del fotógrafo se integrara a la vida social, hubo que esperar que los adelantos tecnológicos acortaran tanto la duración del grabado y el revelado, como la reducción de los costos; esta sumatoria de factores condujo a la popularización y masificación de la práctica.³ Sin embargo, habría que agregar una explicación adicional para la realización de este tipo de retratos. De acuerdo con el historiador del arte Santiago Londoño, la fotografía post mortem de niños se consolidó debido a la alta tasa de mortalidad infantil que agobiaba a los habitantes de Medellín durante las primeras décadas del siglo XX.⁴

Hasta este momento es claro que se requiere de la historia para acceder a un código de connotación que detecte y refleje las prácticas de producción, circulación y recepción de las fotografías de niños muertos. No obstante, como lo sugiere Barthes, para la conformación de una gramática histórica es necesario recurrir a otros saberes para develar las prácticas subyacentes. Para este caso, además de los planteamientos de Georges Didi-Huberman sobre la lectura de imágenes, emplearé la noción de duelo en psicoanálisis, en específico la reelaboración que hace Jean Allouch, como una posible línea de sentido.⁵ Como punto de partida planteo entonces la siguiente hipótesis: el tema de estas fotografías no son los niños ni la muerte en cuanto tal, sino el duelo por la muerte de los niños. El duelo es a la vez el estado en el que nos pone la pérdida de un ser querido, los ritos que acompañan ese acontecimiento y el trabajo de recomposición psíquica. Veremos cómo están presentes estos tres elementos en las imágenes analizadas.⁶

2. El duelo en imágenes

2.1. El retrato escenográfico y la formación de compromiso

Las fotografías objeto de este estudio se enmarcan dentro del estilo del retrato escenográfico: el modelo se instala entre telones de fondo y elementos escenográficos que dan cuenta de un gusto francés popularizado por los fotógrafos de la época.⁷ El estilo o la retórica de la composición indican la distancia entre los parientes y el fotógrafo. Daniela Marino afirma que la fotografía mortuoria es el resultado de “una negociación entre las expresiones simbólicas del rito, establecidas por la tradición, y los cánones artísticos del retratista, marcados por la moda, su sensibilidad individual y por la técnica”.⁸

Por un lado están los elementos convencionales propios de una comunidad, lo icónico codificado para Barthes: el vestido blanco y las flores, ya sea alrededor del cuerpo, en floreros, entre las manos o en la cabeza como una corona. Por el otro, está la mirada del fotógrafo: el retrato escenográfico que compone, según el caso, con fondos enteros o decorados, cortinas, sillones, columnas, pieles o vestidos. El producto final es un retrato localizado entre lo real de la muerte y la desaparición, y una realidad inexistente pero posible en la imaginación del artista, fijado para ser visto a través de la fotografía (Figura 1).

Estos retratos evidencian también la inclusión de la fantasía, de lo irreal no enfrentado u opuesto a lo real. Así lo entiende también Burke: “Tanto si son pinturas como si se trata de fotografías, lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella”.⁹ Para poder aludir a la muerte, el artista debe ubicarse en las márgenes de la realidad para rescatar una imagen de la fantasía que acompañe el dolor y a la vez muestre la ausencia en un papel impreso que testimonia el estado de duelo.

2.2. La vida es un sueño, la muerte un funeral

Las escenas representadas en estas imágenes pueden agruparse en tres situaciones. La primera de ellas es la que expone al modelo con los ojos abiertos como si la muerte no hubiese acontecido o como si la vida se remontara hasta la muerte: muestra a una niña que plácida nos observa desde su lecho, si no nos advierten de lo contrario casi se podría afirmar que está viva (Figura 2). El segundo grupo de fotografías muestra al modelo en un sueño profundo, que incluso nos invita a guardar silencio. La distribución de la cobija y la almohada formando pliegues, y la postura de las manos y piernas en esta foto nos persuade de la idea del movimiento propio del soñante (Figura 3). Por último, están las fotografías que sitúan al modelo en un funeral, ya sea en la vivienda del difunto en medio del velorio o en el estudio del fotógrafo. Lo característico es la inclusión en la escenografía de objetos fúnebres: el féretro, los cirios, el crucifijo, las flores, etc. (Figura 4).

Estas tres escenas se desplazan desde una aparente exclusión de la muerte o prolongación de la vida más allá de la muerte, pasando por una asimilación con el sueño, hasta llegar a su representación final con la inclusión de los objetos y la simbología de un rito de paso. No necesariamente este movimiento fue secuencial, ni la siguiente escena reemplazó a la anterior, estas coexisten en el tiempo, la elección de una u otra depende de las condiciones del lugar, la solicitud de los familiares y la mirada del artista que decidía lo más apropiado para cada caso. Para erosionar dicha clasificación, la Figura 5 parece condensar en un solo cuadro las tres escenas: en medio de un funeral, una niña con los ojos abiertos parece estar a punto de caer en el sueño. Todo el montaje, desde el gesto hasta la distribución de los objetos, es de una artificialidad encantadora: parece viva, parece dormida, parece muerta, todo al mismo tiempo.

Podríamos pensar que en estas tres escenas no existe un ordenamiento cronológico ni secuencial, pero sí uno lógico que asciende desde el parecer vivo hasta la constatación del estar muerto en la escena del funeral, como un camino que recorrieron los dolientes desde la pérdida hasta llegar al duelo. Es posible. Lo cierto es que estas escenas dan cuenta de las distintas actitudes que se tenían frente a la muerte de los niños y de cómo fueron representadas a través de un medio como la fotografía.

2.3. Velorio de angelitos

El arraigo de la religión católica y su influencia en las costumbres de la sociedad medellinense era muy fuerte en ese momento.¹⁰ La creencia que los niños muertos ascendían directo al cielo, siempre y cuando hubiesen sido bautizados previamente, estaba bien difundida. Los niños no debían llorarse, antes bien, su muerte temprana sería un motivo de alegría para la familia, ya que evidenciaba que su hijo había sido un elegido. Algunas fotografías permiten establecer una relación entre la composición de la imagen y la creencia de que los niños son ángeles que suben al cielo. En la Figura 6, por ejemplo, la ubicación del lente y la curvatura que adquiere el cuerpo con el vestido simulan un movimiento ascensional.

No obstante, no hay que suponer de entrada que en Medellín esta práctica fuese incentivada por la iglesia, hay algo en estas imágenes, más allá de la simbología religiosa, que sugiere algo profano. Llamar a un fotógrafo a la casa del velorio o caminar por las calles empedradas del centro de la ciudad cargando un ataúd, dirigirse hasta el estudio fotográfico, esperar a ser atendido, vestirse o disfrazarse con ropas elegantes, seguir las indicaciones del fotógrafo —párese acá, siéntese, no, la mano en la mejilla, así, mire para este lado, así, no se mueva, quieto, ya está...— y esperar el resultado, no deja de sugerir un ritual particular, no contrario ni opuesto, pero sí de una connotación diferente al ritual católico (Figura 7).

Ahí queda la pregunta abierta a la espera de una investigación pormenorizada que dé cuenta de la tensión entre lo sacro y lo profano presente en estas imágenes y en otras manifestaciones de la cultura en Medellín. Empero, es difícil ver estas fotografías y afirmar que en esa época las madres y demás familiares se alegraban con la muerte de sus hijos, ya que iban a engrosar las filas del coro celestial. Si bien hay una retórica propia del artista y su técnica que imponentan el gesto de los acompañantes del niño muerto, es imposible no ver el dolor que se trasluce en el rostro, en la mirada, en la mano casi sin fuerzas (Figura 8).

Esta interpretación difiere de la que hace el historiador del arte Gutierre Aceves sobre el mismo tipo de fotografías para el caso de México. Aceves agrupa las prácticas alrededor de los niños muertos dentro de la expresión velorio de angelitos y relaciona dichas prácticas con el rito mariano. Así los padres, al igual que la virgen María, entregan su hijo a la gloria de dios: “La fotografía no es sino la cristalización de este suceso, la victoria sobre la muerte reservada a los justos”.¹¹ También para Allouch estas fotografías, enmarcadas en el ritual de la muerte niña, son una práctica de no-duelo.¹² Esta diferencia valida lo que se ha planteado sobre la necesidad de una gramática histórica para acceder a la connotación de la fotografía. Pero seguir una línea comparativa obligaría a estudiar el fenómeno en otros países latinoamericanos para detectar cuál de los casos es excepcional, lo que desbordaría los límites de este ensayo. La invitación está hecha, pero el propósito aquí no es otro que detectar y analizar las particularidades del caso en Medellín.

Los padres que buscaban conservar un último recuerdo de su hijo muerto exhibían, más allá de las indicaciones del artista, un gesto de dolor. Podía existir la creencia, y hasta la convicción motivada por el discurso católico, de que un niño muerto era un ángel más, pero dicho discurso no los eximía del dolor. ¿A quién iba dirigido el gesto capturado por el fotógrafo? Sin duda a los padres, se trataba de un gesto que apaciguaba el dolor, que recomponía a las personas que seguían viviendo. Los parientes llegaban al estudio fotográfico descompuestos, fragmentados por la pérdida, y por medio del velo, de la composición retórica de la imagen creada por el artista, salían con un objeto bello entre sus manos que mantendría en la memoria al niño que entregarían a la tierra, a la descomposición. Por efecto del velo que el arte pone en lo ominoso de lo real, es posible empezar el duelo por los niños que han partido, en su lugar queda un retrato que conjunta las dos ideas contrapuestas: es hermoso, sí... y está muerto.

2.4. Lo obtuso: la respuesta de los niños ante la muerte

La idea de que estas fotos no retratan la muerte sino que dan cuenta de unas prácticas de duelo se sostiene y permite mantener una línea de sentido coherente. Empero, no hay nada más alejado de la comprensión de una imagen, como nos lo recuerda Didi-Huberman, que la certeza de haber agotado su sentido.¹³ Las siguientes dos fotografías nos pueden acercar a un punto de fuga donde el sentido vuelve a estallar.

Una niña (de no más de cuatro años) nos mira detrás del féretro donde yace su hermano o familiar muerto, en medio de dos cirios encendidos y con la mano apoyada en la tapa del féretro blanco con cintas negras y un arreglo floral en el centro. En el fondo está un telón de un blanco no homogéneo. A pesar de constituir el centro de la fotografía, la mirada pasa por el cuerpo del niño muerto y se detiene en el rostro de la niña. El cuerpo de la niña obedece las indicaciones del fotógrafo, coopera con su intención, pero el rostro muestra que la entrega no es total, está apunto de soltar un sollozo, quizá un grito que despierte al niño muerto, para decirle, decirles, decirnos, que está ahí parada, posando, solo porque la obligan (Figura 9).

La Figura 10 nos muestra a la misma niña, sentada en las piernas de una niña mayor, tal vez de 12 o 13 años, que está sentada a su vez en un taburete, a su derecha una silla mecedora en la que se apoya, en la parte superior del respaldo, el brazo de un adulto. A su izquierda el féretro del niño. La niña mayor mira al fotógrafo y carga a la pequeña, no se le pide más. La niña en la foto anterior no gritó, ahora ya ni mira al fotógrafo, lo que ve está más allá del marco, tal vez más allá de su presente. Nuestra mirada recorre la composición y los personajes que hay allí presentes para detenerse de nuevo, no en el niño muerto, objeto y motivo del ritual, sino en la niña, ya no en todo el rostro, sino en la sombra que se instala y abarca la nariz, la boca y el mentón; el grito permanece contenido, y no por obediencia o sumisión a las órdenes de los adultos, sino porque no hay palabras para nombrar esa experiencia.

Freud afirmaba que no hay representación posible de la muerte en el inconsciente, no obstante, gracias a gestos como este es posible tener noticias de la experiencia de algunos que han pasado por lo ominoso.¹⁴ No hay nada que decir, solo un pequeño gesto que a veces el arte consigue develar. Lo que aparece en la Figura 10 es a lo que Barthes llamaba el tercer sentido, lo obtuso. Para captar la significancia de una imagen, es necesario percibir lo añadido, el suplemento que la intensión de la familia, del fotógrafo y, a través de estos, las representaciones sociales de una comunidad, no consiguen absorber por completo. Eso que se resiste, que se escapa a la representación, se nos muestra en esa pequeña sombra que dice sin decir lo que nadie puede escuchar.

Conclusión: vestir la muerte para verla

Así, frente a la imagen que puede traernos la desnudez insoportable de lo real, la sociedad responde con una connotación fotográfica como producto de una actividad institucional, cuya función consiste, según Barthes, en integrar al hombre, es decir, tranquilizarlo.¹⁵ Las fotografías de los niños muertos en Medellín cumplieron la función de integrar, es decir, de componer a través de un retrato lo que el dolor de la pérdida descompuso.

Estos fotógrafos lograron traducir la experiencia subjetiva, oscura y dolorosa de los padres en un resplandor y devolverle esa visión a la sociedad de la cual partió. En otras palabras, la fotografía post mortem fue una práctica de duelo que surgió ante la disponibilidad de un recurso tecnológico, la contingencia de una alta mortalidad infantil y la mirada sensible de artistas que comprendían lo que estaba en juego al recibir el cadáver de un niño para ser retratado. La fotografía de niños muertos fue una estrategia social y cultural, entendida como una elaboración de duelo, para "recobrar la serenidad" ante la acechanza constante de la muerte. Estas fotografías revelan unas prácticas que se escapan al discurso hegemónico de la gestión de la muerte.

Con la retórica de la composición de la imagen, la muerte adquiere una presencia concreta, se humaniza, al hacer parte de unas prácticas culturales que la llenan de sentido. Aun así, el sentido aparece y se nos escapa de nuevo, al no dejarse reducir o explicar dentro de un rito mayor que las contenga. Si bien esta retórica está relacionada y comparte elementos con el culto católico hacia los muertos, en Medellín, las prácticas que se evidencian en dichas imágenes trascienden el campo de la religión católica. Dentro de esta, no es necesario el duelo, ya que no hay pérdida sino ganancia con la muerte de los niños; los padres deben alegrarse porque su hijo ha sido elegido. Como creo logré mostrar en el análisis de las fotos, lo que aparece como central en estas imágenes no es el paso de los niños al más allá, sino una serie de prácticas dispuestas para resolver el problema de la pérdida en el más acá.

Fuentes

Visuales

Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto, Medellín (AFBPP)

Bibliografía

Aceves, Gutierrez. "Imágenes de la inocencia eterna". Artes de México 15 (1998): 27-49.

Allouch, Jean. *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: Editorial Edelp, 1996.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

19/4/2017 Un velo para la muerte. Las fotografías post mortem de niños en Medellín, 1898-1932 | Osorio Cossio | Trashumante. Revista Americana de Historia Social

Didi-Huberman, Georges. Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte. Murcia: Cendeac, 2010.

Freud, Sigmund. Obras Completas. Tomo 14. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

Londoño, Patricia. Religión, cultura y sociedad en Colombia. Medellín y Antioquia, 1850–1930. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Londoño, Santiago. Testigo ocular. La fotografía en Antioquia 1848–1950. Medellín: Universidad de Antioquia, 2009.

Marino, Daniela. “Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual y la política en México, 1870–1919”. Historia Mexicana 48.2 (1998): 209–276.

Reyes, Catalina. Aspectos de la vida social y cotidiana de Medellín, 1890–1930. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996.

DOI: [dx.doi.org/10.17533/udea.trahs.n8a15](https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n8a15)

* Estudiante del Doctorado en Historia en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

- 1 Peter Burke, Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico (Barcelona: Crítica, 2005) 28.
2. Roland Barthes, Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces (Barcelona: Paidós, 1986) 18.
3. En 1848, el pintor Fermín Isaza trae a Medellín un daguerrotipo e inaugura el primer gabinete de fotografía en la ciudad. Santiago Londoño, Testigo ocular. La fotografía en Antioquia 1848–1950 (Medellín: Universidad de Antioquia, 2009) 14.
4. Londoño, Testigo ocular 160. Según Catalina Reyes, “La mortalidad infantil hasta los años treinta ascendió a la alarmante cifra de 250 niños muertos por cada mil nacimientos, y los niños muertos representaban más del 60% en la participación en la mortalidad total”. Catalina Reyes, Aspectos de la vida social y cotidiana de Medellín, 1890–1930 (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996) 7.
5. Jean Allouch, Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca (Buenos Aires: Editorial Edelp, 1996).
6. Las fotografías que ilustran este ensayo hacen parte del Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Por su amplia producción durante el periodo y por la calidad artística de sus fotografías, elegí la obra de Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle dedicada a los niños muertos como corpus para este trabajo. Melitón provenía de una familia de mineros y artesanos, heredó de su padre la casa fotográfica Rodríguez, se ocupó principalmente de retratar a las familias pudientes y bien pensantes de la ciudad y pueblos vecinos. Mientras que Benjamín, proveniente de una familia de comerciantes en Yarumal, Antioquia, se ocupó, aunque no en exclusivo, de fotografiar a los pobres y a los excluidos de la sociedad: prostitutas, travestis, enanos, actores y demás personajes que rondaban las calles de la ciudad; Benjamín hizo honor a su nombre, en rigor fue un fotógrafo de la calle.
7. Reyes 34.
8. Daniela Marino, “Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual y la política en México, 1870–1919”, Historia Mexicana 48.2 (1998): 232.
9. Burke 32.
10. Patricia Londoño, Religión, cultura y sociedad en Colombia. Medellín y Antioquia, 1850–1930 (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004) 31.
11. Gutierre Aceves, “Imágenes de la inocencia eterna”, Artes de México 15 (1998): 34.
12. Allouch 194–195.
13. Georges Didi-Huberman, Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte (Murcia: Cendeac, 2010) 18.
14. Sigmund Freud, “De guerra y muerte. Temas de actualidad”, Obras Completas, tomo 14 (Buenos Aires: Amorrortu, 1986) 290.
15. Barthes 27.

Trashumante. Revista Americana de Historia Social / Universidad de Antioquia / Facultad de Ciencias Sociales y Humanas / Grupo de Investigación en Historia Social (GIHS) / Calle 67 # 53–108 / bloque 14, oficina 204 / Medellín / C.P. 050010 / Tel: (57–4) 219 87 78 / Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa / División de Ciencias Sociales y Humanidades / Av. Vasco de Quiroga 4871, Col. Santa Fe, Del. Cuajimalpa de Morelos / Ciudad de México / C.P. 05348 / Tel: (52–55) 5814 2407 / ISSN: 2322–9381 – ISSN: 2322–9675 / Correos electrónicos: revistatrashumante@udea.edu.co; trashumante.mx@gmail.com.

Contador De Visitas

67890

Inició: 05 September, 2013

Nombre de usuario/a

Contraseña

No cerrar sesión

Contenido De La Revista

Ámbito de la búsqueda

- Buscar
- Examinar**
 - Por número
 - Por autor/a
 - Por título
 - Otras revistas

Esta publicación hace parte del [Sistema de Revistas de la Universidad de Antioquia](#)
¿Quieres aprender a usar el Open Journal system? Ingresar al [Curso virtual](#)
Este sistema es administrado por el Programa Integración de Tecnologías a la Docencia
Universidad de Antioquia
Powered by Public Knowledge Project