

# “A pesar de que la mía es historia...” Naturalismo e imaginarios fotográficos en la literatura argentina del ochenta\*

Diego Guerra\*\*

## Resumen:

El presente trabajo propone partir del relevamiento de fuentes literarias argentinas de la generación del ochenta, a fin de indagar las relaciones entre arte, fotografía y ciencia que subyacieron a las polémicas surgidas en torno de la estética naturalista. Como se verá, en tales debates las contraposiciones entre ciencia y arte con las que se intentaba delimitar el ámbito de acción de cada una recurrieron frecuentemente a la fotografía como un paradigma del realismo crudo, científicista y carente de suficiente distancia estética con el que detractores y defensores del naturalismo coincidieron en asociar a las producciones de dicho lenguaje. Los registros discursivos resultantes de este proceso constituyen hoy en día fuentes históricas de doble entrada, que no sólo dan cuenta de un momento particular en el desarrollo de la literatura argentina moderna, sino también, del estatuto que tenía el dispositivo fotográfico en la cultura estética y científica de entonces.

## Palabras clave:

Literatura; fotografía; modernidad; naturalismo; muerte

*“¡Ah, hijo mío! [respondió la anciana] Los pintores embellecen siempre a las damas, sin lo cual perderían todo su mérito. El hombre que inventara un aparato para obtener con exactitud la semejanza, es probable que no tendría nada que hacer”.*

*Charles Dickens, Oliver Twist, 1837*

Las palabras citadas fueron escritas por Dickens en la misma época en que su compatriota Fox Talbot desarrollaba los experimentos cuyo resultado pondría en conocimiento del público dos años después: la fotografía, o –como la llamara su creador en un giro literario digno del escritor de Portsmouth– “el proceso mediante el cual se obtiene que los objetos naturales se delineen por sí mismos sin la ayuda del lápiz de un artista” (cit. en NEWHALL, 1983, p. 20).<sup>1</sup>

\* El presente artículo es una versión corregida y aumentada de la ponencia publicada con el mismo título en *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte*. V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - XIII Jornadas CAIA. Buenos Aires: CAIA, 2009.

\*\* Licenciado en Artes (UBA), Doctorando en Teoría e Historia de las Artes (UBA-UNSAM-CONICET).

<sup>1</sup> La frase es el título de la comunicación dirigida en 1839 por Talbot a la Royal Society. La primera publicación de *Oliver Twist* fue por entregas en el *Bentley's Miscellany*, entre febrero de 1837 y abril de 1839.

Semejante título planteaba ya –como otras expresiones por el estilo–<sup>2</sup> algunas de las cuestiones que, alrededor del nuevo invento y sus posibilidades y peligros, serían arduamente discutidas en el mundo artístico, intelectual y científico europeo durante las décadas siguientes. Entre ellas, el tema de la transparencia documental asignada a la fotografía, en sintonía con las ideas positivistas sobre la ciencia y la industria como factores de progreso; y el problema, en cierto modo no resuelto hasta después de la Primera Guerra Mundial, de la inserción que una imagen supuestamente producida sin intervención de la mano del hombre podría tener (o no) en el campo de las bellas artes. Esta última cuestión resultaba especialmente álgida, por cuanto al menos uno de los principales motores de expansión comercial que tuvo la fotografía desde sus inicios, fue una actividad –el retrato– que hasta entonces era patrimonio exclusivo de los pintores.

El presente trabajo propone partir del relevamiento de fuentes literarias argentinas de la generación del ochenta, a fin de indagar las relaciones entre arte, fotografía y ciencia que subyacieron a las polémicas surgidas en torno de la estética naturalista en nuestro país. En estos debates, como veremos, las contraposiciones entre ciencia y arte con frecuencia recurrieron a la fotografía como un paradigma del realismo crudo, científicista y carente de suficiente distancia estética con el que detractores y defensores del naturalismo asociaron a las producciones de este lenguaje, produciendo, así, discursos que contribuyen a echar luz sobre el lugar que ocupaba el dispositivo fotográfico en la cultura estética y científica de esos años.

### **La entrañable transparencia del escalpelo fotográfico**

El pasaje citado en la novela de Dickens –un hogar burgués donde la vieja generación pondera las virtudes de un aurático retrato al óleo, en detrimento de cualquier procedimiento moderno que pueda reemplazarlo–<sup>3</sup> describe la clase de escena que, en un sentido benjaminiano, la masificación de los inventos de Daguerre y Fox Talbot iría desmantelando durante la segunda mitad de ese siglo. Así, *Oliver Twist* es el botón de muestra de un extenso corpus literario de ficción, prensa, crítica artística y tratadística científica –entre otros rubros que a menudo compartían autores– que a lo largo del siglo XIX dieron cuenta, explícita o implícitamente, de los nuevos problemas que la mecanización y la masificación de la imagen, propiciadas por la fotografía, venían a plantear.

Philippe Dubois señala que el criterio culturalmente predominante en la Europa del siglo XIX atribuyó al documento fotográfico una objetividad prácticamente

---

<sup>2</sup> La publicación final de Talbot, de 1844, se tituló *El lápiz de la naturaleza* y habla de objetos que se describen a sí mismos, pero ya en la *Literary Gazette* del 2 de febrero de 1839 había expresado su entusiasmo ante “el primer ejemplo registrado de una casa que haya pintado su propio retrato” (NEWHALL, 1983, p. 20).

<sup>3</sup> Claro que el episodio no es casual en la trama y plantea un misterio que será develado al final de la novela, de un modo igualmente revelador de las funciones sociales del retrato como confirmación de identidades: la mujer de la pintura resulta ser la madre de Oliver, cuya nobleza “de origen” que desde un principio lo destacaba de los otros huérfanos se ve certificada por la pertenencia a la élite poseedora de retratos (pintados) de la primera mitad del siglo XIX, grupo al que un final redentor lo restituye (DICKENS, 1999).

incuestionable, basada en el carácter mecánico de su modo de producción, el cual a la vez excluía toda intervención subjetiva, necesaria para su ingreso al campo de las bellas artes. Así, discursos como el de François Arago ante la Cámara de Diputados de Francia, o la toma de posición de intelectuales como Taine o Baudelaire<sup>4</sup> pero también las prácticas fotográficas, incluso las de quienes pugnarón por la entrada de la fotografía al museo<sup>5</sup> desarrollaron esta idea separando cuidadosamente ciencia y arte como ámbitos diferenciados de aplicación del invento, y especificando qué funciones le estaban vedadas. Pero siempre partiendo del concepto de que la misma "falta de creación" que autorizaba a la fotografía como prueba científica, la invalidaba como obra de arte (DUBOIS, 1986).

Estas y otras expectativas modernas depositadas en la fotografía también tuvieron eco en la Argentina, y se desarrollaron en el marco del Estado liberal constituido entre 1852 y 1860. Más allá de las actitudes de apoyo más o menos abierto a la actividad que desplegaron miembros de la élite gobernante como Mitre, Sarmiento o Roca, quisiera comenzar destacando un caso más concreto y específicamente ligado a la literatura de ficción.

En 1871 se publicaba lo que hoy se considera el punto de partida de la prosa literaria argentina: El matadero, un cuento escrito por Esteban Echeverría hacia 1838 pero inédito hasta esa fecha, en que fue dado a la imprenta por su amigo y rector de la Universidad de Buenos Aires, el médico Juan María Gutiérrez. En la presentación –definición del pacto de lectura– que Gutiérrez hace de la obra, la fotografía funciona como una metáfora que anticipa, tanto el cientificismo de la literatura naturalista del '80, como las carencias estéticas asignadas a su crudeza documental.

La fecha de escritura del cuento deja claro que su autor no podía conocer, ni la fotografía cuya invención se haría pública al año siguiente, ni el naturalismo de Flaubert, Zola y Tolstoi, a quienes Jitrik llegaría a decir que Echeverría se adelantó (JITRIK, 1967, p. 32). Si el primero de estos dispositivos era ampliamente cono-

---

<sup>4</sup> Taine definió a la fotografía como aquello que "imita con perfección y ninguna posibilidad de error la forma del objeto que debe reproducir" pero cuya función en el arte es puramente instrumental y "por nada del mundo pretende compararse con la pintura". Una división de funciones de la que el Salon de 1859 de Baudelaire ofrecería una versión más furibunda al reclamar una fotografía "servienta de las artes" y puesta al servicio de todo lo que implicara un registro minucioso de la realidad, campo del que sólo podría sacarlo la turba "estúpida" que "cual inmundo Narciso" confundía arte con industria (DUBOIS, 1986, p. 22-23). Sobre el final del siglo (1898) el modelo se continúa en Tolstoi: "Ninguna máquina sabría hacer lo que hace un bailarín, que acomoda sus movimientos al ritmo de la música, ningún órgano de vapor podría hacer lo que hace un pastor que canta bien, ningún fotógrafo lo que hace un pintor; ningún retórico encontrará la palabra o encadenamiento de palabras que encuentra sin esfuerzo el hombre que expresa lo que siente" (TOLSTOI, 1999, p. 97).

Por último, en otro texto de Taine (Vie et opinions de Frédéric-Thomas Graindorge, de 1867) que complementa el anterior, la descomposición del aura de imágenes y personas propiciada por la imagen múltiple se plantea en clave satírica al describir algunos efectos de la fotografía en el ceremonial social: así, en los arreglos matrimoniales "se podría reclamar el retrato del futuro marido en traje de calle, levita, robe de chambre, gorro para dormir, u ocupado en peinarse la barba (lo cual es esencial para prevenir las desilusiones)" (Taine, cit. en Sorlin, 2004, p. 39).

<sup>5</sup> Para Dubois, los esfuerzos en ese sentido de la estética pictorialista y sus precursores (como Elizabeth Eastlake y Carl G. Rejlander), lejos de conciliar documentalismo y masividad con producción estética –como sí lo harían las vanguardias artísticas del siglo XX– más bien contribuyeron a eludir lo específicamente fotográfico al acercar la imagen producida por la cámara a los parámetros de factura manual, unicidad y distanciamiento en la representación que la estética tradicional atribuía a la pintura (DUBOIS, 1986, p. 33-34).

cido al momento de la edición del relato (e incluso su autor, muerto veinte años atrás, se había hecho daguerrotipar en Montevideo), el segundo seguía siendo lo suficientemente ignorado como para que el editor se sintiera obligado a justificar ante los lectores el vocabulario soez y los detalles escabrosos presentes en la obra; para lo cual no parece haber hallado una mejor manera que presentar el cuento diciendo que

*daguerrotipó su autor el cuadro que exponemos hoy al público. La casualidad y la desgracia pusieron ante los ojos de Echeverría aquel lugar sui generis de nuestros suburbios (...) y a manera del anatómico que domina su sensibilidad delante del cadáver, se detuvo a contemplar las escenas que allí se representaban, teniendo el coraje de consignarlas por escrito para ofrecerlas alguna vez con toda su fealdad. (GUTIÉRREZ, 2004, p. 37)<sup>6</sup>*

Jorge Salessi ha señalado cómo esa actitud de "anatómico" –que recuerda las expresiones de Zola sobre el rol del novelista<sup>7</sup> y la crudeza de lenguaje entendida como registro científico de hechos reales, sostendrían la funcionalidad de este "daguerrotipo escrito" en el marco del proyecto higienista de conformación del Estado, posicionando a *El matadero*, menos como una obra literaria que como un documento del pasado bárbaro e insalubre que –en una capital aún impactada por la epidemia de fiebre amarilla de ese año– se intentaba dejar atrás.<sup>8</sup> El historicismo asignado por el editor al cuento –cuyas palabras iniciales son "A pesar de que la mía es historia..." (ECHEVERRÍA, 2004, p. 7)– se revela también en que su símil fotográfico remite, no a las técnicas más baratas y masivas de fotografía en papel que para 1871 gozaban de una amplia aceptación entre el público; sino a otra, menos conocida pero históricamente cercana al momento de escritura del cuento: el daguerrotipo, la técnica que Echeverría y otros antirrosistas conocerían luego, en el exilio.<sup>9</sup>

El sentido de la metáfora se completa con un vocabulario profusamente visual –"escenas que se representaban", "ante los ojos de Echeverría" quien produjo un "cuadro que exponemos"– y con una caracterización del proceso de escritura, que relaciona las asperezas estilísticas del texto con la inmediatez y premura propias de un boceto o unas notas inconclusas; registros que para el editor resultan tan

---

<sup>6</sup> Sobre la postura del editor frente al lenguaje realista de Echeverría, seguimos la argumentación desarrollada en SALESSI, 1995.

<sup>7</sup> "Zola (...) definió en 1866 al novelista como un 'doctor en ciencias modernas' y a la novela como 'un tratado de anatomía moral'" (NOCHLIN, 1991, p. 37).

<sup>8</sup> "Esa confusión o mezcla [entre el Matadero del Alto y el contiguo Cementerio del Sud, cerrado en 1871] que en el texto de Echeverría significaba barbarie, en 1871 significó también insalubridad. Al ser publicado en 1871 *El matadero* permitió articular y separar dos grandes paradigmas de análisis de la cultura argentina de la segunda mitad del siglo diecinueve: civilización/barbarie y salubre/insalubre" (SALESSI, 1995, p. 56).

<sup>9</sup> El daguerrotipo llegó a Montevideo en 1840 en el barco francés *L' Oriental* y no desembarcaría en Buenos Aires hasta tres años después. Así, los primeros argentinos en presenciar las demostraciones montevidéanas del invento fueron exiliados opositores a Rosas, como María Sánchez de Mendeville y Florencio Varela, a quienes Echeverría se uniría en 1841 (B. CASABALLE Y CUARTEROLO, 1983, p. 12-22).

valiosos en su faceta documental, como desprovistos de valor artístico:

*... estas páginas no fueron escritas para darse a la prensa tal cual salieron de la pluma que las trazó, como lo prueban la precipitación y el desnudo realismo con que están redactadas (...) [y] este precioso boceto aparecería descolorido, si llevados de un respeto exagerado por la delicadeza del lector, suprimiéramos frases y palabras verdaderamente soeces. (GUTIÉRREZ, 2004, p. 36-37)*

Así, los tópicos con que el editor defiende la obra de Echeverría utilizan el concepto de "fotográfico" ubicándolo al centro de las expectativas de realismo proyectadas sobre el cuento, pero también en un lugar que lo excluye de la tradición estética burguesa: el de lo utilitario (la obra como herramienta científica), lo mecánico ("daguerrotipar" la escena sin intervenir) y el carácter de "arte menor" propio del boceto, el apunte y la imagen reproducible. Lo que aún no constituye un problema central –por el énfasis puesto en el carácter documental de la obra, más que en el estético– es la contradicción entre naturalismo y arte, que sí estallaría en las polémicas sobre las primeras obras de este género, donde, a favor o en contra, las alusiones a la fotografía serían recurrentes.

### **Novela fotográfica y naturalismo pornográfico**

"La fotografía, esa sierva humilde de la pintura, ha dado en disfrazarse entre nosotros con la piel del león; hoy se lleva a cabo en Buenos Aires a favor de la ignorancia pública, una explotación basada en el invento de Daguerre" (SCHIAFFINO, s/d, p. 20). Con estas palabras de ecos llamativamente baudelairianos<sup>10</sup>, Eduardo Schiaffino denunciaba en 1883 el consumo "erróneo" de fotografías y otras obras de arte "menor", por un público porteño carente de gusto artístico. Su serie de artículos, titulada Apuntes sobre el arte en Buenos Aires, fue publicada en El Diario con el fin de reclamar políticas de protección a las artes plásticas que redujeran lo que se percibía como una brecha entre crecimiento material y espiritual, que convertía a Buenos Aires en "un gran cuerpo sin alma" (IDEM, p. 1-3).

Para el futuro director del Museo Nacional de Bellas Artes, las fotografías son el producto pseudoartesanal de "obreros" a los que la multitud ignorante confunde con artistas. En términos parecidos sería saludada poco después la edición francesa de *Germinal* de Zola, en una crítica anónima publicada en Sud-América el 31 de marzo de 1885, donde el libro es tachado de "mecánico" y compuesto "por tarea, a tantos decímetros cuadrados por día; su autor pertenece al arte, más como artesano que como artista" (Anónimo, cit. en GNUTZMANN, 1998, p. 79).<sup>11</sup> Ambos artículos evocan uno de los conflictos que una modernización acelerada planteaba a los intelectuales y artistas del ochenta: el crecimiento material que destruye los viejos valores y amenaza la riqueza espiritual y, con ésta, a la creación artística entendida como producto autónomo y evasivo, finalidad sin fin. Así

<sup>10</sup> Cfr. nota 5.

<sup>11</sup> El artículo no lleva firma pero Rita Gnutzmann lo atribuye a Paul Groussac.

lo concibe, justificándolo, un defensor "externo" del naturalismo como Eduardo Wilde:

*... vivimos actualmente en una época de materialismo y hacemos muy bien, a mi modo de ver. Los ferrocarriles y las fábricas manufactureras han reemplazado y con ventajas a los idilios y a los sonetos. (WILDE, 1968, p. 48)*

Esta mezcla de sentimientos ante el avance de la modernidad fue un tema ampliamente trabajado en la literatura del período, y alimentó las polémicas sobre el naturalismo que se desarrollaron a partir de las primeras ediciones locales de obras de Zola en 1879, y de la primera novela de Eugenio Cambaceres, *Silbidos de un vago*, publicada en 1882.

La despiadada crudeza con que Cambaceres caracteriza a sus pares de la clase dirigente en esta obra sintoniza con el proyecto naturalista de mostrar "las lacras que corrompen el organismo social [que] es el reactivo más enérgico que contra ellas puede emplearse" (CAMBACERES, 1927, p. 7): una tónica "médica" que es heredera de Zola y de tempranos apólogos rioplatenses del naturalismo como Benigno Lugones, quien condena el "arte por el arte" y llama a ser "como el cirujano que revuelve su mano en la inmundicia de la carne putrefacta". Precisamente Lugones afirma que

*las producciones naturalistas son una fotografía y deberán retratar lo malo y lo bueno, lo sucio y lo limpio, lo atrayente y lo repugnante... (LUGONES, cit. en GNUTZMANN, 1998, p. 62)*

Esta actitud frente a la ciencia, la fotografía y la sociedad a la que éstas estudian, remite asimismo a las prácticas fotográficas de control social (archivo policial, antropología criminal y etnográfica, retratos de pacientes en hospicios) que se desarrollaron en la Europa del último tercio del siglo, así como a los registros de barriadas marginales que formaron parte de su erradicación como peligrosos "focos" de enfermedades sociales y biológicas (TAGG, 2005, p. 153-198).<sup>12</sup> Aunque en la Argentina de ese período estas aplicaciones de la fotografía no se desarrollaron con la misma magnitud, la literatura "fotográfica" de autores como Cambaceres, Martel u Ocantos estaba alentada por un espíritu similar, al ocuparse con toda crudeza de peligros sociales como el inmigrante artero (*En la sangre*), el proletario resentido (*Sin rumbo*) y la riqueza corruptora (*La bolsa, Quilito*). Así, en referencia al elenco de intrigantes y viciosos que desfila por el Club del Progreso en *Silbidos de un vago*, Cambaceres se defiende diciendo que

*he seguido el procedimiento de los industriales en daguerreotipo [sic] y fotografía; he copiado del natural, usando de mi perfecto derecho. (Cambaceres, 1927, p. 7)*

---

<sup>12</sup> Algunos de los ejemplos más conocidos son la campaña de registro y posterior demolición del distrito de Quarry Hill en Leeds, Inglaterra, durante 1896, y, en Estados Unidos, la serie de reportajes de Jacob Riis sobre los barrios inmigrantes de Nueva York, entre 1888 y 1898.

Un argumento que además enfatiza la no injerencia del autor, que con ello elude la responsabilidad ante quienes se sintieran aludidos: si ellos “eran así” y él no hizo más que fotografiarlos, su responsabilidad autoral fue tan nula como si les hubiera mostrado un espejo. Cambaceres incluso dice que, si alguna intervención distorsionó la imagen real de sus tipos sociales, ésta tampoco se debió a él, sino a una falla técnica:

*... probablemente se deformaron también las lentes de mi maquinaria, saliendo los negativos algo alterados de forma y un tanto cargados de sombra... (Cambaceres, 1927, p. 7)*

Por otra parte, equiparar la construcción naturalista de personajes con la producción de retratos –fotográficos o pintados– se entronca con expresiones similares de sus colegas europeos, Zola y Flaubert (ambos, a su turno, fotógrafos aficionados):

*... retratar lo malo y lo bueno... (LUGONES, cit. en GNUTZMANN, 1998, p. 62)*

*No, señor; ningún modelo posó para mí. Madame Bovary es pura invención. (...) Si yo me hubiera servido de éstas [referencias reales], mis retratos tendrían menos parecido... (FLAUBERT, cit. en SALES, 1999, p. XI)*

*Me he visto en el mismo caso que esos pintores que copian desnudos... (ZOLA, 2002, p. 12)<sup>13</sup>*

Este universo de sentidos visuales se completa con un último adjetivo, favorito entre los adversarios del naturalismo por su fuerte carga negativa, ligada a connotaciones morales que explicitan la catalogación de este lenguaje y de la fotografía –mejor dicho, de los usos “desviados” de ésta– como parte de las lacras sociales, sexuales y estéticas que se debe combatir. Me refiero a lo pornográfico:

*...no me gusta el naturalismo, en literatura, porque a más del lenguaje crudo que emplea inevitablemente –para esbozar sus cuadros pornográficos... (MANSILLA, cit. en GONZÁLEZ et al., 1968, p. 49)*

*[Mis críticos me calificaban de] “miserable histérico que se complace en describir escenas pornográficas con todo lujo de detalles”... (ZOLA, 2002, p. 12)*

---

<sup>13</sup> En relación con las funciones de control social que la fotografía potenció en el retrato, cabe mencionar dos obras de Zola donde éste cumple –en mayor medida cuanto más se aprovecha su capacidad de representar objetivamente la realidad– una función entre premonitoria y moralizante. Una es La taberna, donde la sola visión del retrato de su padre, caído en desgracia por el alcohol, convence a Goujet de no volver a embriagarse. La otra es Thérèse Raquin, a cuyo prólogo pertenece el pasaje que citamos y donde el retrato del esposo de Thérèse, pintado por quien luego seducirá a su esposa y lo ahogará en el Sena, es “infame, de un sucio color gris con extensas manchas violáceas (...) y el rostro de Camille parecía la cara verdosa de un ahogado” (ZOLA, 2002, p. 23): de nuevo, la fealdad al servicio de lo real. Tras el crimen, el retrato sería para los amantes un permanente recordatorio que los empujaría al suicidio.

*... esta literatura no es argentina, es una importación malsana de la literatura realista pornográfica... (QUESADA, cit. en GNUTZMANN, 1998, p. 62)*

Lo interesante de este término es que su acepción moderna fue mutando desde que fuera retomado a fines del siglo XVIII: si el sentido en la antigua Grecia era netamente literario (de porn, prostituta y grafos, escritura), desde 1864 los diccionarios europeos incorporaron la acepción visual con que lo pornográfico se asocia, de modo prácticamente excluyente –y habiendo perdido su sentido literario a manos de lo “erótico”– en la actualidad (GARCÍA RODRÍGUEZ, 2001, p. 135-152).

Aunque nuestras fuentes continúan usando este término en el ámbito de la crítica literaria, la época y la comparación de Mansilla con cuadros sugieren que la asociación con lo visual ya estaba incorporada. Pero aunque así no fuera, lo cierto es que la fotografía fue quizás el motor más decisivo (en todo caso, uno de los principales) de ese giro en el significado, al revolucionar el comercio de imágenes sexualmente explícitas permitiendo –igual que con los retratos– un abaratamiento de los costos, un aumento en la producción y circulación y una literalidad en la representación (clave para un género como este) sin precedentes (MONTERO, 2006, p. 65-74).<sup>14</sup>

De modo que “pornográfico”, en boca de los críticos adversos al naturalismo equivale a fotográfico, vulgar, moderno y masivo: todo ello, claro está, en el peor de los sentidos, en el marco del desarrollo de un proyecto de modernidad cuyas luces y sombras configuraban un terreno de fuertes disputas.

### **Corolario: el cadáver invisible**

Quisiera finalizar refiriéndome a dos casos algo posteriores y complementarios a las fuentes examinadas, que, desde los momentos finales del modelo del ochenta, dan testimonio de ciertos temores y artículos de fe que persistían en el imaginario social sobre la fotografía.

El primero es un ejemplo tardío de lo que podríamos llamar la invisibilidad del documento fotográfico: si, como hemos visto, el siglo XIX pensó a la fotografía como un registro transparente y objetivo, a menudo esa transparencia la convierte en una fuente invisible, toda vez que fotografiar algo equivale a presentarlo sin mediaciones. Precisamente Cambaceres, tras definirse como “fotógrafo” de personajes, comparaba su acción de denuncia a la de

*Shakespeare que atrapó a su Falstaff relleno de sibaritismo al volver de una esquina y se lo sirvió así no más al público. (CAMBACERES, 1927, p. 7)*

Si fotografiar las cosas es presentarlas y no re-presentarlas, mencionar la fotografía como fuente resulta irrelevante.

---

<sup>14</sup> La autora sugiere que la pornografía fue aún más importante que el retrato a la hora de garantizar para la fotografía un mercado lo suficientemente amplio que permitiera su expansión mundial.

En 1911 Leopoldo Lugones, un escritor enmarcado en el modernismo finisecular posterior a la generación del '80, publicó su *Historia de Sarmiento*, que – pese a sus lagunas y al tono desparejo, por momentos novelesco de su prosa – fue la primera biografía completa del sanjuanino escrita tras su muerte.

Compuesta por encargo oficial y en el marco de la construcción de referentes patrios que caracterizó a la Argentina del Centenario, la obra de Lugones es un verdadero panegírico de una vida consagrada al trabajo desinteresado y la austeridad republicana, hasta su último instante. Y será precisamente la muerte de Sarmiento la que complete esta idea, al ser relatada como la apoteosis del intelectual que sucumbe en su sillón de trabajo pidiendo, como Goethe, “más luz”:

*Sus últimas palabras formularon un deseo de luz. Dijo a su nieto Julio Belín que habíalo sentido despierto (...): 'Ponme en el sillón para ver amanecer'. Al acomodarlo en su poltrona de leer, frente a la ventana todavía llena de noche, expiró sin que lo notaran. (...) Y Sarmiento murió así, de la más bella muerte, eslabonada con límpida integridad a la lógica de la más fecunda vida. (LUGONES, 1960, p. 83-84)*

Ahora bien, esta imagen, casi seguramente apócrifa –o que al menos contradice las principales crónicas periodísticas y las versiones de testigos presenciales, que afirman que Sarmiento murió semiinconsciente y en su cama (PRÍAMO, 1995)– está claramente tomada de una fotografía que, conforme a la práctica entonces habitual de fotografiar difuntos y agonizantes, le fuera hecha a Sarmiento en su sillón, horas después de su muerte, por el paraguayo Manuel San Martín (Fig. 1).



1. Manuel San Martín, Domingo F. Sarmiento difunto, Asunción del Paraguay, 1888. AGN, Buenos Aires.

En dicho retrato se ve al difunto vestido y sentado en su sillón de lectura, al centro de un estudio pequeño y austero, y junto a un escritorio atestado de papeles: una escena tan ficticia –en el sentido en que una fotografía puede serlo– como coherente con las insinuaciones de Lugones de que el sanjuanino fue sorprendido por la muerte mientras escribía:

*Aquella pluma (...) quedó suspensa para siempre en la línea inconclusa de una traducción (...). La letra de esa carilla describe un estremecimiento senil, como si en la mano redactora hubiese tiritado el frío de la muerte... (LUGONES, 1960, p. 84)*

El éxito de ventas inmediato de esta imagen (PRÍAMO, 1995)<sup>15</sup> demuestra su adecuación a la imagen del “bien morir” sarmientino que prevaleció desde un comienzo. La foto fue reproducida como grabado en la portada de *El Sudamericano* al mes siguiente, y su masificación se completó once años después, al ser la primera en su género en ser difundida en las páginas de *Caras y Caretas* en septiembre de 1899. Los ecos de este verdadero hit de la fotografía post-mortem argentina (hoy, quizás la más conocida de un género casi ignorado) se harán sentir todavía en 1938, cuando *Caras y Caretas* vuelva a integrarla a su efeméride (también lo había hecho en 1911), e incluso en nuestros días, cuando –bajo otro régimen tecnológico de la imagen de masas– el capítulo dedicado a Sarmiento de la serie televisiva *Algo habrán hecho* recrea la escena de su muerte siguiendo, punto por punto, el relato sugerido por la foto (Cfr. *El Sudamericano*. 1888; *Caras y Caretas*, 1899, 1911 y 1938; y PIGNA et al., 2006).

Volviendo a Lugones, lo interesante es que en ningún momento él menciona a esta fotografía como la fuente de su relato, o siquiera como un fiel registro de los hechos... y eso a pesar de que él –que fuera colaborador en los primeros años de *Caras y Caretas*– igual que sus lectores difícilmente desconociera la imagen; y a pesar, también, de que la fotografía post-mortem era aún una forma de retrato socialmente sancionada, que en los personajes públicos daba cuenta –como lo hace el propio relato de Lugones– de la forma de morir como el correlato de una vida con la que debía ser coherente (GUERRA, 2008 y 2009).

Pero la actitud de Lugones hacia esta foto sugiere algo que se confirma al avanzar en la lectura: ninguna fotografía de Sarmiento es una fuente digna de mención para el autor, lo que es aún más llamativo si observamos el importante espacio que el libro otorga –como todavía era habitual– a la definición del carácter del personaje según criterios de la tradición fisiognómica del siglo XIX. Criterios que lo llevan a abrir su libro con una detallada explicación de la psiquis de Sarmiento a través de sus rasgos físicos, y a cerrarlo con una minuciosa evaluación crítica de su iconografía (sólo la pintada y esculpida). Todo ello, sobre la base de un conocimiento de las facciones de su biografiado, que Lugones –que no lo trató personalmente y tenía 14 años cuando Sarmiento murió– sólo pudo tener en base

---

<sup>15</sup> Por contraste, el otro retrato del mismo autor, donde se ve a Sarmiento muerto en su cama y en ropa de dormir, apenas es conocido entre nosotros.

a fotos: un registro que, de tan obvio, no parece que valga la pena mencionar (LUGONES, 1960).<sup>16</sup>

El otro caso es diferente en tanto –siguiendo con la tendencia a analizar la fotografía de soslayo– sí explícita, quizás más que ninguna otra de nuestras fuentes, ciertas ideas sobre la objetividad fotográfica, aunque esta vez ligándola a aquello que no se puede mostrar.



2. Anónimo, Bartolomé Mitre en su lecho de muerte, Buenos Aires, 1906 (publ. en *La Nación* el 21 de enero). AGN, Buenos Aires.

La noche del 19 de enero de 1906, Bartolomé Mitre moría en su casa (Fig. 2) tras una postración de meses y en medio de una gran expectativa ciudadana. En una reedición de aquellas miradas nostálgicas del ochenta sobre la “gran aldea”, su muerte fue lamentada desde el umbral de la Argentina del siglo XX como el fin del “último resto de las épocas patricias” y su “perfume de los viejos hogares” (Caras y Caretas, 1906). Perfume que en los años inmediatos el recambio generacional terminaría de disipar: Pellegrini, Quintana y Bernardo de Irigoyen en 1906, Wilde y Mansilla en 1913, Roca y Sáenz Peña en 1914, por nombrar algunos, fueron clausurando a su turno el ciclo fundacional del ochenta.

Al día siguiente de la muerte de Mitre, *La Nación* –el diario que fundara y dirigie-

<sup>16</sup> Ver capítulo “El monumento” (p. 252-255). A decir verdad, Lugones sí menciona a la fotografía en ese capítulo, cuando elogia el retrato del prócer pintado por Eugenia Belín, que “ha dado al fin con la vida de la mirada y de la piel, que es el abismo de luz limítrofe entre la fotografía y el arte: lo que diferencia la cosa viva que debe ser el retrato manual, de la reproducción mecánica de la cosa viva” (LUGONES, 1960, p. 252). El modo en que Lugones incorpora la fotografía al universo de referentes de significación de su ensayo, no hace más que confirmar nuestra hipótesis: evaluar el parecido en reproducciones mecánicas del rostro de Sarmiento sería tan absurdo como hacerlo con una mascarilla mortuoria o el reflejo en un espejo.



Frialdad, sin embargo, aparentemente sólo atribuible al lenguaje escrito, que seguía manteniendo con su correlato fotográfico la diferencia fundamental de implicar decisiones a la hora de implementar, o no, determinadas dosis de realismo en su retrato-disección del cadáver de la sociedad. Quizás sea por eso que el diario familiar que se disculpa por su incapacidad de ser "fotográficamente" objetivo, sea el mismo que dos días después publicó la fotografía de Bartolomé Mitre agonizando en su cama, y que a la semana siguiente autorizó su reproducción en el semanario ilustrado de mayor tiraje en el país (Fig. 3). Pero esa, claro, es otra historia.

---

### **Bibliografía**

- 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.
- BOTANA, Natalio. Domingo Faustino Sarmiento. *Una aventura republicana*. Buenos Aires: FCE, 1996.
- CAMBACERES, Eugenio. *Silbidos de un vago*. Buenos Aires: s/d, 1927.
- DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *El matadero y Apología del matambre. Cuadro de costumbres argentinas*. Buenos Aires: Stockcero, 2004.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- FREUND, Gisele. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Amaury. *Desentrañando "lo pornográfico"*. La xilografía makura-e. In: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Volumen XXIII, número 79, otoño de 2001*. México: UNAM, pp. 135-152. Consultado online en [http://www.analesiie.unam.mx/pdf/79\\_135-152.pdf](http://www.analesiie.unam.mx/pdf/79_135-152.pdf) el 27 de marzo de 2009.
- GNUTZMANN, Rita. *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*. Buenos Aires: Rodopi, 1998.
- GONZÁLEZ, Santiago et al. *El 80 - 1. Visión del mundo*. Buenos Aires: CEAL, 1968.
- GUERRA, Diego. *El reposo aurático de los guerreros: Fotografías de próceres muertos en la Argentina del Centenario*. In: *A.A.V.V. XII Jornadas Interescuelas*. San Carlos de Bariloche: UNC, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Instantes decisivos, imágenes veladas. Sobre la decadencia y desaparición del retrato fotográfico de difuntos en Buenos Aires, 1910-1950*. In: *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Buenos Aires: CAAS, 2008.
- GUTIÉRREZ, Juan María. *Nota*. In: *ECHEVERRÍA, Esteban. El matadero y Apología del matambre. Cuadro de costumbres argentinas*. Buenos Aires: Stockcero, 2004.

- JITRIK, Noé. El mundo del ochenta. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- \_\_\_\_\_. Esteban Echeverría. Buenos Aires: CEAL, 1967.
- LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLÉ, André. Historia de la fotografía. Barcelona: Martínez Roca, 1988.
- LUGONES, Leopoldo. Historia de Sarmiento. Buenos Aires: EUDEBA, 1960
- MALOSSETTI, Laura. Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: FCE, 2001
- MONTERO, Valentina. La cámara lúbrica. Lo pornográfico: del grano de plata al píxel. In: Ojos crueles. Temas de fotografía y sociedad. Año 2, nº 3, otoño 2006. Buenos Aires: Imago Mundi.
- NEWHALL, Beaumont. Historia de la fotografía desde sus orígenes a nuestros días. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- NOCHLIN, Linda. El realismo. Madrid: Alianza, 1991.
- PIGNA, Felipe et. al. Algo habrán hecho por la historia argentina – II Temporada, Capítulo VII: Civilización y Barbarie, emitido al aire en septiembre de 2006 por Canal 13. Buenos Aires: Cuatro Cabezas.
- PRIAMO, Luis. Sobre la fotografía de difuntos en los medios de comunicación. In: Memoria del Tercer Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina. Buenos Aires: Comité Permanente para los Congresos de Historia de la Fotografía, 1995.
- RIBERA, Adolfo Luis. La pintura. In: Historia General del Arte en la Argentina. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1985, tomo III.
- SALESSI, Jorge. Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914). Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1995.
- SALES, Joan. Introducción. In: FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- SARMIENTO, Domingo F. Epistolario de Domingo F. Sarmiento – Cartas familiares. Buenos Aires: Asociación Amigos del M.H.S., 2001.
- SARMIENTO, Domingo F. Facundo – Recuerdos de Provincia. Madrid: Aguilar, 1950.
- SCHIAFFINO, Eduardo. Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Buenos Aires: s/d.
- SORLIN, Pierre. El "siglo" de la imagen analógica. Los hijos de Nadar. Buenos Aires: La Marca, 2004.
- SVAMPA, Maristella. El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1994.
- TAGG, John. El peso de la representación. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- TOLSTOI, León. ¿Qué es el arte? Barcelona: Alba, 1999.
- VIÑAS, David. Literatura argentina y realidad política I: De Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974.
- \_\_\_\_\_. Literatura argentina y realidad política II: De Lugones a Walsh. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- ZOLA, Émile. Thérèse Raquin. Madrid: Alba, 2002.

Publicaciones periódicas:

El Sudamericano. Año I, núm. 6 del 5 de octubre de 1888. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.

Caras y Caretas. Año II, núm. 49 del 9 de septiembre de 1899. Buenos Aires.

\_\_\_\_\_. Año IX, núm. 382 del 27 de enero de 1906. Buenos Aires.

\_\_\_\_\_. Año XIV, núm. 645 del 11 de febrero de 1911. Buenos Aires.

\_\_\_\_\_. Año XLI, núm. especial del 11 de septiembre de 1938. Buenos Aires.

La Nación, 20 de enero de 1906. Buenos Aires.

---

**Title:**

"Although mine is history..." Naturalism and photographic imaginaries in argentinean literature of the eighties

**Abstract:**

The present work researches a series of literary works from the Argentinean 1880's generation to explore the links between art, photography and science underlying the controversies about the Naturalist aesthetics in Argentina. As I will try to demonstrate, in the art-vs.-science dichotomy displayed in those debates photography was a recurrent metaphor of the harsh, radically scientist and lacking of any aesthetic distance realism commonly associated with the Naturalist literary language by its defenders and detractors. The discursive products of this process constitute nowadays an inestimable historical corpus of double entry documents; for they reveal, not only many aspects of a particular moment in the development of a modern Argentine literature, but also the status of photographic device in the aesthetic and scientific culture of the time.

**Keywords:**

Literature; photography; modernity; naturalism; death

Recebido em 15/09/2009. Aprovado em 30/10/2009.