

Fotografía y vejez a finales del siglo XIX e inicios del XX*

Carlos Arturo Robledo Marín**

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587206814ch8>



Introducción

No en vano el inglés William Henry Fox Talbot (1800-1877), inventor de la fotografía, nombró su creación “*words of light*” (palabras de luz). Palabras que cambiarían para siempre el destino de la humanidad, pues “al igual que la escritura, la fotografía logró que el pasado permaneciera para siempre” (Belting, 2007: 228). La imagen y el lenguaje se solidarizan en la escritura de la historia, cubriendo entre sí permanentemente “sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación” (Didi-Huberman, 2004: 49).

Así mismo, Susan Sontag afirma que: “Con cada fotografía ocurre lo que Wittgenstein argumentaba sobre las palabras: su significado es el uso” (2006: 153). En este sentido, la riqueza y la variedad de la imagen fotográfica contribuyen a la identificación de múltiples interpretaciones que erosionan las nociones de significado y de verdad en un sinnúmero de verdades relativas que se dan

* Este ensayo recoge algunas reflexiones de la investigación “Significación de la experiencia de envejecer”, en el marco de los estudios del doctorado en Humanidades de la Universidad EAFIT.

** Licenciado en Educación con énfasis en Lengua Castellana de la Universidad de Antioquia, con especialización en Gerencia de la Protección Social de la Universidad CES; magíster en Desarrollo de la Universidad Pontificia Bolivariana y doctor en Humanidades de la Universidad EAFIT. Director ejecutivo de Fundacol. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6944-561X>. Correo electrónico: deuto83@gmail.com.

por ciertas en la sociedad. En relación con la vejez, esto recobra sentido y se convierte en una oportunidad de análisis, ya que “la fotografía es el inventario de la mortalidad” (Sontag, 2006: 104): gracias a ella podemos seguir la realidad del envejecimiento de las personas. Si miramos el retrato de un conocido o un personaje público fotografiado a menudo, podremos saber cuán joven o viejo es, y una vez muerto, cuán joven o viejo llegó a ser.

Por lo anterior, el presente ensayo indaga sobre los modos de representación de la vejez en las fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX en Antioquia y sus aportes a la construcción de significados sobre la vejez. Con este fin, presento un análisis de algunas fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX de los fotógrafos antioqueños Benjamín de la Calle (1869-1934), Melitón Rodríguez (1875-1942) y Pastor Restrepo (1839-1909), que reposan en el archivo fotográfico digital de la Biblioteca Pública Piloto (BPP) de Medellín, Colombia. Estos fotógrafos se han seleccionado teniendo en cuenta sus estilos artísticos diferentes. Al respecto, es oportuno citar la descripción de Santiago Londoño sobre las características de los dos primeros:

El refinamiento artístico [de Melitón Rodríguez] estaba destinado a complacer a una clientela integrada por las clases más adineradas, para la cual produjo una obra diferente en concepción y contenido a la [de Benjamín de la Calle]. Si los retratos de Melitón son de contornos suaves y delicados que resaltan la belleza y la bondad del modelo, en quien a veces percibimos un aura, los de Benjamín son duros, envarados y drásticos. No embellecen sino que ofrecen una suerte de prueba incontrovertible de la existencia cruda de un ser (2009: 155).

Por su parte, Pastor Restrepo fue uno de los pioneros de la fotografía en Antioquia, quien dejó todo un legado de tradición fotográfica en la región.

Por último, teniendo presente el contexto de entre siglos, cabe destacar que en este período la vejez se situaba “para las mujeres, según los casos, entre los 40 y los 50 años; para los hombres, entre los 50 y los 70” (Ariès, 2000: 55), o más edad. Además, en este ensayo utilicé la denominación “viejo/vieja” ya que, en aquel entonces, no existía la variedad de términos actuales para referirse a este momento de la vida.

La fotografía como vehículo reflexivo

Para Frizot (2009), la fotografía no solo es el resultado de la acción de la luz sobre una superficie sensible, que involucra el uso de un dispositivo, sino también

un conjunto de motivaciones, contextos e intervenciones del fotógrafo, que interactúan luego con la mente de cada observador, quien plasma en cada imagen sus sentimientos. En este sentido, la fotografía se encuentra en el umbral de lo invisible, pues nos remite a otros lugares distintos a los de la realidad. El fotógrafo, como sujeto de acción (Dubois, 1983), captura una imagen de los conceptos del mundo.

La fotografía posee una doble dimensión: una histórica, por cuanto pertenece al momento en que fue gestada, y otra transhistórica, al estar “ligada a los avatares de su vida, a su recepción y lectura a lo largo del tiempo, lo cual nos ubica en el terreno de la memoria” (Penhos, 2013: 21). Con respecto a la fotografía como memoria, Didi-Huberman (2004) hace un llamado a conservar el equilibrio entre pedirle demasiado o muy poco a la imagen fotográfica. En el primer caso, si se le pide toda la verdad a la fotografía, que es solo un fragmento de la realidad, quedaríamos defraudados, pues no existe ninguna verdad en ella, y solo podríamos obtener como resultado respuestas inexactas. En el segundo caso, si le pedimos muy poco, la estaremos relegando a la esfera del simulacro, excluyéndola del campo histórico como tal, quitándole de facto su esencia. Para Didi-Huberman, en cualquiera de los dos casos, el resultado será similar: “las imágenes, sea cual sea su naturaleza, no pueden explicar lo que ocurrió” (2004: 59).

Kracauer (2008), por su parte, compara la fotografía con la Historia, puesto que ambas comparten la misma ontología: son huellas de lo real, parten de algo ya dado, aunque no reflejen lo real. Tanto los historiadores como los fotógrafos seleccionan qué aspectos del mundo real van a retratar. Kracauer plantea que la imagen es precaria, pues le falta la riqueza de lo oral y no lo dice todo sobre nosotros. Es decir, la cámara no es un espejo que captura la realidad en un realismo ingenuo; hace un recorte de ella, organizando esa materia prima, como lo dice Deleuze (1983), para darle un estado de equilibrio. Para este último autor, las imágenes constituyen una visión parcializada de la sociedad debido a la perspectiva visual e ideológica impuesta por el fotógrafo. El lector no tiene opción, ya que “en la foto vemos el mundo desde el ángulo de visión parcial de la cámara, desde la posición que tenía en el momento en que se apretó el obturador” (Burke, 2011: 152). Así pues, las imágenes están transversalizadas por intencionalidades, pensamientos, emociones y miradas. Por consiguiente, las fotografías no son reflejos de la realidad sino el producto de una manipulación, de una voluntad humana.

El punto de vista está determinado por la mirada del fotógrafo a través del objetivo, pero esa mirada también tiene implicaciones en el comportamiento del modelo que, en el momento de sentirse observado, cambia:

Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de “posar”, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho (Barthes, 1989: 37).

Delante de una mirada se adopta una actitud más digna, sobria, que responde a las convenciones culturales preestablecidas, y se reduce el riesgo de la torpeza ante la fotografía (Bourdieu y Bourdieu, 2010). Por su parte, Sontag menciona el temor de las personas a ser fotografiadas, pues “temen la reprobación de la cámara. Quieren la imagen idealizada: una fotografía donde luzcan mejor que nunca” (2006: 126). Por tales razones, se podría decir que las imágenes se convierten en testimonio de las imágenes mentales de la sociedad de la época, y aunque posiblemente idealizadas o metafóricas, también son un testimonio de las representaciones de la vejez.

Acto fotográfico: vejez cosmopolita y campesina

A continuación analizo algunas de las fotografías de personas viejas tomadas por Benjamín de la Calle, Melitón Rodríguez y Pastor Restrepo, en las que se observa, en la mayoría de los casos, cómo los fotógrafos compusieron sus escenas en estudio, lo que indica de entrada una intencionalidad. Es decir, las actitudes, las posturas, el vestuario, la ambientación y el decorado, entre otros aspectos compositivos, no fueron elegidos por capricho; todo fue debidamente pensado y orientado hacia un interés específico, lo que pone de manifiesto las convenciones y los modos de representación de este momento de la vida.

Imagen 1. Gonzalo Upegui



Fotografía de Melitón Rodríguez (1911)

Imagen 2. Carlos Coroliano Amador



Fotografía de Benjamín de la Calle (1914)

Imagen 3. Juan J. M. Berrío



Fotografía de Pastor Restrepo (1872)

En las imágenes 1, 2 y 3 se puede apreciar cómo cada uno de los fotógrafos representa a tres grandes celebridades antioqueñas, ya fuera por su estatus social o por sus aportes al desarrollo de la región. A simple vista, los retratados no parecen personajes colombianos: los tres modelos lucen elegantes trajes negros, sombrero de copa (dos de ellos), accesorios como anillos y leontina, además del bastón estilizado.

Este accesorio es de importancia, pues proyecta un rango social superior: la seguridad, dignidad y autoridad propias de la vejez de otrora, ya que, históricamente, el bastón ha sido utilizado para representar un estatus superior en diversas culturas y se ha relacionado así con roles sociales como los de las autoridades monárquicas, eclesiales, civiles, militares o indígenas. Respecto a la ambientación, tampoco existe ningún referente que ubique al observador en el contexto antioqueño o colombiano, pues los muebles son de estilo, bien trabajados, pulidos; y los telones de fondo hacen referencia a jardines bucólicos franceses o elegantes interiores ingleses con columnas talladas.

Imagen 4. Adelina de Mesa



Fotografía de Melitón Rodríguez (1897)

Imagen 5. Paula de Upegui



Fotografía de Melitón Rodríguez (1914)

En el caso de las mujeres de las imágenes 4 y 5, resaltan dos aspectos: el vestido y los muebles. En relación con el vestido de principios del siglo XIX, el historiador francés Philippe Ariès menciona que:

Las mujeres eran como personas sin edad: no se podía saber quiénes de esas viejas damas eran las más jóvenes o las de mayor edad [...] porque todas iban vestidas del mismo modo... las señoras se vestían de negro [...] Lucían joyas especiales, concretamente de azabache, y llevaban estos vestidos hasta que se morían (2000: 55).

Lo que plantea Ariès sobre el vestido en la Europa de la época no dista mucho de lo representado en las fotografías de las mujeres antioqueñas, con sus vestidos eduardianos, muy especiales, con algo de pedrería, adornos o transparencias, que dejaban claro su estatus social. Para la época, el vestido marcaba las diferentes ocasiones: el de casa (para hacer los oficios domésticos, con unos delantales especiales), el de calle (para hacer compras, mercado o visitas informales) y el de domingo (utilizado para asistir a las fiestas u oficios religiosos).

Con respecto a los muebles, ambas mujeres están sentadas en sillas con apariencia de trono, decoradas con borlas (en la imagen 4), que les confiere un aire de distinción, de matriarcas; lo que se resalta con un telón de fondo que, en la imagen 4, emula las columnas clásicas que representan las glorias de la antigua Roma.

Con frecuencia se tiende a pensar que el retrato es una representación fiel de la realidad; sin embargo, Burke nos recuerda que el retrato es un género pictórico, es una forma simbólica, y está caracterizado por cierto tipo de convenciones determinadas por un momento histórico y que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo. “Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos son un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico” (2011: 30).

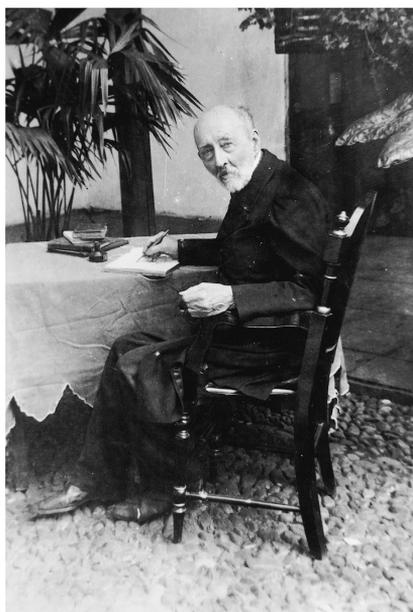
Por tal razón, sería un equívoco tratar estas fotografías como un testimonio histórico de la cotidianidad de la cultura antioqueña, puesto que, en la mayoría de las ocasiones, los accesorios y la decoración hacían parte de la ambientación del estudio fotográfico y su fin era reforzar las autorrepresentaciones de riqueza y estatus social. Si a esto le sumamos las actitudes y posturas más elegantes de lo habitual, asumidas por parte de los modelos para reflejar tal condición, podemos afirmar que “las fotografías no son nunca un testimonio de la historia: ellas mismas son algo histórico” (Burke, 2011: 28), pues los fotógrafos son mediadores para que sus clientes obtengan una “inmunidad transitoria de la realidad” (2011: 32-33) que trascienda de la vida corriente, con su aplastante realidad social, a una representación ilusoria de la misma, así sea temporal.

Imagen 6. Epifanio Mejía



Fotografía de Melitón Rodríguez (1895)

Imagen 7. Epifanio Mejía



Fotografía de Benjamín de la Calle (1913)

Epifanio Mejía, poeta antioqueño y creador en 1868 de “El canto del antioqueño” –que se convertiría posteriormente en el himno antioqueño–, fue recluido cuando tenía 30 años en el Manicomio Departamental de Medellín, donde permaneció interno durante más de 40 años, hasta el momento de su muerte. En la imagen 6 vemos cómo lo retrata Melitón Rodríguez a sus 57 años (luego de estar interno 27), de manera realista, con un vestuario informal, de mocasines, medias blancas y un fondo descuidado al lado de una puerta. Con un tabaco en su mano derecha, sujetando en la izquierda una caricatura de bastón y un envoltorio de múltiples nudos, como si sirviera de metáfora a sus pensamientos enmarañados por la demencia.

Benjamín de la Calle, por su parte, lo retrata a sus 75 años (imagen 7), pocos días antes de su muerte en el Manicomio Departamental. En esta imagen se evidencia el montaje escenográfico, orientado a idealizarlo por medio de la fotografía: su vestimenta diaria es reemplazada por un elegante traje negro y zapatillas, se crea un improvisado espacio en el patio con plantas del lugar, una mesa cubierta por un mantel, con un tintero y varios libros; el poeta posa con un estilógrafo en su mano, con cuaderno abierto y, en actitud de escribano, parece dar fe de su rica creación literaria de otrora.

Nótese cómo un mismo escenario puede ser transformado y manipulado según los intereses particulares del fotógrafo. En la imagen 7, aunque se respeta la convención fotográfica de presentar al modelo de una forma favorable, esta no deja de ser engañosa pues distorsiona la realidad, en el caso del poeta, acerca de su condición de desequilibrio mental. Es este un buen ejemplo de cómo “las distorsiones que podemos apreciar en las representaciones antiguas son un testimonio de ciertos puntos de vista o ‘miradas’ del pasado” (Burke, 2011: 38).

En las imágenes 8 y 9 se evidencia una información más académica; ya no se trata solamente del poder monetario y financiero, sino también del intelectual. El libro, al igual que el bastón, posee una connotada carga semiótica al representar el conocimiento y la sabiduría de la humanidad.

La imagen 8 es un retrato de Melitón Rodríguez a Francisco Antonio (Pachito) Uribe (1845-1937), médico fundador y presidente de la Academia de Medicina de Medellín, diputado de la Asamblea de Antioquia y profesor. La imagen 9 corresponde a un retrato de Benjamín de la Calle a Marco Fidel Suárez (1855-1927), presidente colombiano y escritor. Ambas fotografías están ambientadas con sillas de estilo y finos escritorios en los que se pueden observar varios libros; y mientras Pachito Uribe tiene un texto en sus manos, como en actitud reflexiva, Marco Fidel Suárez sostiene una pluma en su mano

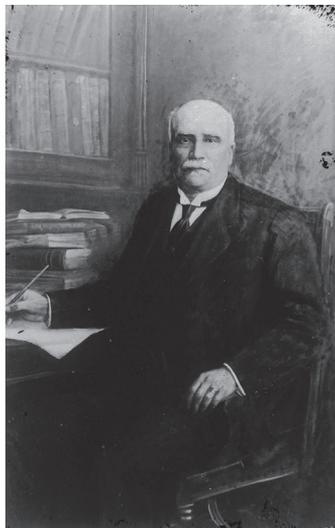
derecha, aludiendo a sus habilidades intelectuales y literarias. Aunque en su representación los personajes están orientados a la lectura o la escritura, ambos dan cuenta de sus cargos y aportes a la sociedad antioqueña.

Imagen 8. Pachito Uribe



Fotografía de Melitón Rodríguez (1918)

Imagen 9. Marco Fidel Suárez



Fotografía de Benjamín de la Calle (1918)

En contraste con las imágenes de Uribe y Suárez, el libro tiene una significación diferente cuando es portado por mujeres. Sin decorados de fondo o señales que puedan dar información adicional sobre las retratadas, más allá de que debieron ser esposas de personajes prestantes de la región, en las imágenes 10 y 11 el libro es reemplazado por una pequeña cartera de cuero o, en caso de sostener un libro, este es un breviario o misal, como en la imagen 12, para reforzar la idea de lo espiritual.

Esto pone en evidencia una clara exclusión de las mujeres frente a la generación del conocimiento o el acceso al mismo, rezagándolas a las actividades religiosas, idea reforzada con sus accesorios: mantilla o chalina, prendas obligadas para asistir a los oficios religiosos (imágenes 11 y 12).

Imagen 10. Casimira Gallego



Fotografía de Melitón Rodríguez (1921)

Imagen 11. Mercedes Saldarriaga



Fotografía de Melitón Rodríguez (1926)

Imagen 12. Pastora Saldarriaga



Fotografía de Melitón Rodríguez (1911)

Ahora bien, al revisar los archivos fotográficos de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín es más común encontrar fotografías de personajes con un aire cosmopolita que retratos de personas de extracción humilde o campesina. Lo anterior se explica mejor con los argumentos de Bourdieu quien manifiesta que el papel minúsculo de la fotografía y la práctica fotográfica en el medio campesino obedecía a las distancias entre la ciudad y el campo, con el consiguiente desconocimiento de las novedades ciudadinas, pero también a una elección voluntaria de ignorar estas, debido a “los valores propios de la sociedad campesina” (2010: 51).

Según estos valores, se consideraba a la fotografía como un lujo, pues el dinero destinado a ella bien podía ser invertido en otras cosas, como el ahorro para la compra de tierras o la modernización de las herramientas de trabajo en el campo; es decir, gastar en una fotografía era un despilfarro. No obstante, como lo explican Bourdieu y Bourdieu, pasado el tiempo, tomó fuerza en el campesino la idea de la fotografía como forma de “jugar al ciudadano, de enseñorearse” (2010: 58), aunque eso significara prestarse a las fantasías y caprichos del fotógrafo.

Otro argumento complementario acerca de la aparición del campesino, pero también de las personas viejas en la fotografía, lo da Rancière (2011), quien expone cómo a partir del siglo XIX la estética y la fotografía destacaron lo anónimo, tanto en las multitudes como en los individuos. Recobraron así valor las historias cotidianas que daban cuenta de hechos en apariencia banales, haciéndolos visibles, protagonistas, en contraste con aquellas historias contadas solo por los reyes o los generales.

Del mismo modo, poco a poco la fotografía abrió un espacio para el campesino antioqueño. En la imagen 13 se puede observar una pareja de personas viejas, de tez negra, con los pies desnudos, que rompen con el esquema de las fotografías anteriores de personas blancas o mestizas. Sus ropas desgastadas evidencian una combinación de colores, a diferencia de las fotografías iniciales en las que los modelos aparecen retratados únicamente con vestimentas negras como símbolo de clase y distinción.

Imagen 13. Ancianos



Fotografía de Melitón Rodríguez (1900)

La campesina lleva una falda con boleros y la sobria mantilla utilizada por las mujeres distinguidas de la época es reemplazada en la fotografía por un turbante blanco, que era usado para cargar el canasto del mercado o portar el

agua, como una herencia de la época de la esclavitud. El campesino sostiene un bastón, aunque no de la misma calidad de los que llevan los distinguidos hombres de ciudad. En general, sus poses y gestos son descuidados, y la alfombra de tapiz y el telón de fondo son simples, sin diseños ni imágenes que remitan a algún lugar en particular. Este último aspecto, sumado al escueto título de “Ancianos”, a diferencia de las fotografías anteriores en las que los modelos aparecen con su nombre, remiten a cierto anonimato, lo que resalta el interés del fotógrafo en dejar clara la diferencia de clase social de los protagonistas de esta foto.

No estaba tan errado Peter Burke sobre la relación de la fotografía con los campesinos, al indicar que “aparecerían en las imágenes occidentales representados de manera grotesca, diferenciándose así con toda claridad de las personas de estatus superior que las contemplaran” (2011: 173). Para el autor, una de las intenciones de este *performance* fotográfico era hacer patente la distancia cultural entre la ciudad y el campo. Sin embargo, después de la primera década del siglo XIX, esta idea fue transformada, y el campesino fue ennoblecido mediante una perspectiva etnográfica que resaltaba sus trajes y costumbres.

Imagen 14. Lucas Sánchez O. y señora



Fotografía de Benjamín de la Calle (1926)

Imagen 15. Nepomuceno Bedoya M.



Fotografía de Benjamín de la Calle (1913)

Un ejemplo de esta perspectiva etnográfica en la fotografía a los viejos campesinos de Antioquia se aprecia en las imágenes 14 y 15. En la imagen 14, la mujer lleva blusa blanca de zaraza, pañolón de flecos, anillos y aretes. Los hombres de ambas fotografías lucen camisas de lino, ruana y sombrero de paja; además, sus pies se muestran desnudos, aunque disimulados por la decoración que el fotógrafo pone adrede. Esto habla de una perspectiva etnográfica puesto que el fotógrafo se permite la presentación de objetos que dan cuenta de la cultura paisa, como el carriel, la ruana, el sombrero de paja o la silla rústica hecha de madera local, en la imagen 15. El bastón pierde su protagonismo, no aparece como parte de la composición. Pese a ello, persisten escenografías foráneas como los telones de fondo que remiten a ambientes franceses/ingleses o la silla vienesa con esterilla (imagen 14), típica de los cafés de París.

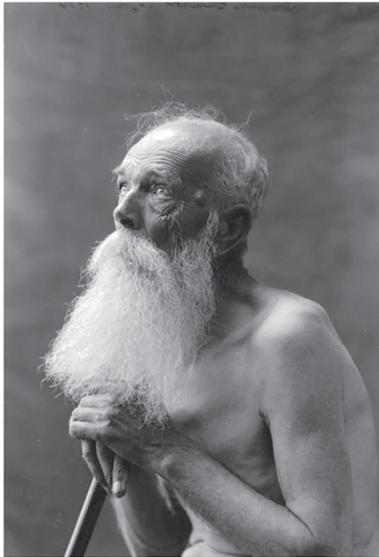
De acuerdo con los planteamientos de Sontag (2006), la fotografía tiene una doble función: embellecer el mundo o, por el contrario, arrancarle su máscara de quimera. En las imágenes de personas destacadas existía una pretensión de cuidar los detalles, acudir a cierto tipo de afectaciones para lograr la mejor pose y “proteger de alguna manera al modelo de la mirada demasiado reveladora de la cámara” (2006: 150).

Ahora bien, ante la incapacidad de las personas viejas campesinas de protestar frente a las agresiones de la cámara, los fotógrafos encontraron una oportunidad para retratar rostros reales, con los que la vejez, en este caso, podía ser representada tal y como era, con sus pérdidas y ganancias.

Inmortalización y muerte

Entre los trabajos de Melitón Rodríguez llama la atención la fotografía de un viejo con su torso desnudo (imagen 16), y cuyo rostro está iluminado por una luz superior. La imagen bien puede remitir al óleo *Daniel en el foso de los leones*, del pintor británico Briton Rivière (1892). El único objeto que acompaña la fotografía es el bastón, que pierde toda connotación de estatus económico o social para resignificarse como soporte de una vida cargada de la experiencia y, a veces, la espiritualidad que da la vejez. La mirada cobra gran dramatismo, como contemplando la “última llamada a la libertad [pues] la vejez es el momento de realizar la historia de la libertad humana, un proceso en el que se inserta la inevitable decisión entre negación o aceptación” (Auer, 1997: 245-246). Sea de una manera u otra, la muerte llega a culminar algo que nos parece inmarcesible, la vida misma.

Imagen 16. Joaquín Calderón



Fotografía de Melitón Rodríguez (1905)

Esta imagen idealizada, con una obvia referencia a lo religioso, sirve como una estrategia de purificación de la abyección (Kristeva, 1989) que puede significar para muchos la desnudez y fragilidad de la vejez. Para el historiador Georges Minois (1987), la vejez posee un doble sentido, que oscila entre lo sagrado y lo mágico. Sagrado, pues pareciera que llegar a una avanzada edad solo pudiera conseguirse por intervención divina. Mágico, ya que la vejez bordea lo sobrenatural, al estar desligada del mundo de las pasiones; su aspecto, incluso, no parece verdaderamente humano. Por estas dos características, el autor reconoce en la vejez una cierta familiaridad con los dioses y los demonios.

Representar la muerte en la fotografía puede resultar abyecto; sin embargo, Jean-Luc Nancy (2006) sostiene que la violencia de la imagen consiste en exhibir, en mostrar. Para este autor, incluso las buenas imágenes son crueles, pues implican ruptura y violencia, son autónomas y no dependientes de una narrativa; y no están subordinadas a la historia que se quiera contar.

Imagen 17. Mercedes Hoyos de U.



Fotografía de Benjamín de la Calle (1906)

La imagen 17 nos muestra una mujer, en apariencia dormida, en una fotografía sin grandes detalles ni acabados, como si la muerte no necesitara mayores explicaciones. Solamente se evidencia un dramático y artificial color en los labios de la muerta, maquillaje que no se percibe en ninguno de los retratos anteriores, pues al igual que en la antigua Roma, el maquillaje era para las personas de menor rango. Sin embargo, para el fotógrafo el maquillaje se justifica en esta ocasión, pues pretende arrebatarse a la muerte su palidez característica,

a la vez que el fotógrafo se pone a la misma altura de la modelo, para transmitir dos mensajes: la fotografía inmortaliza y la muerte es insoslayable.

Con respecto al primer planteamiento (la fotografía inmortaliza), Belting (2007) sostiene que la fotografía está al servicio de la representación de los difuntos:

Al tratar la imagen como ser viviente, se actuaba por miedo a la muerte, afirmando la continuidad de la familia, a la que pertenecían siempre los espíritus de los muertos. Las imágenes de los antepasados, una especie de memoria preestablecida, despojaban a la muerte de la destrucción de la temporalidad (2007: 184).

Es por medio de la fotografía como el difunto se muestra superior a la persona viva. Un aspecto de esta inmortalización es el almacenamiento de información a modo de recuerdos, como anhelando salvar la historia, en una contraofensiva a la muerte, que irremediamente empuja al olvido, a la aniquilación de la memoria. Quizá es por esta causa que la fotografía como archivo surge precisamente de la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia. Merced a la interrogación de los recuerdos se pretende recrear la memoria y, más aún, recuperarla por vía de la imagen (Guasch, 2005). De igual manera, Kracauer (2008) plantea que con las fotografías se quisiera desterrar, mediante su acumulación, el recuerdo de la muerte que está presente en cada una de las imágenes de la memoria. La fotografía tiene la “capacidad de dar una renovada existencia a lo muerto, y asegurarle una trascendencia que desafía cualquier tendencia al olvido” (Penhos, 2013: 34).

En cuanto al segundo planteamiento (la muerte como asunto insoslayable), esta realidad ni siquiera escapa a la fotografía misma. Las fotos “sugieren que lo real está muerto, y a la vez anuncian que va a morir” (Barthes, 1989: 43). La fotografía, al igual que el ser humano, tiene su propio proceso de envejecimiento, que culmina con la muerte, pues la fotografía “no [...] es menos mortal: como un organismo viviente, nace a partir de los granos de plata que germinan, alcanza su pleno desarrollo durante un momento, luego envejece. Atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenua, desaparece” (1989: 144). De no ser por la tecnología y los cuidados especializados provistos a las imágenes presentadas en este artículo gracias al Archivo de Patrimonio Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto, ya estas hubiesen sido presa de su proceso de envejecimiento.

Conclusiones

Luego de este recorrido fotográfico podemos concluir que existen diversas convenciones con las que se retrata la vejez: la imagen transgresora, auténtica y desprevenida es inexistente; el retrato obedece más a la voluntad e intencionalidad del fotógrafo de presentar una imagen favorable del modelo, fijando los parámetros de belleza e inmortalizándolos.

La primera convención está relacionada con la postura: mantenerse derecho sin demostrar ninguna gravedad física, sobre todo en las clases altas, es fundamental para reflejar dignidad y obtener la imagen más adecuada. La segunda convención tiene que ver con el vestido: su monocromía (negro) resalta el estatus, el glamur y exclusividad en las clases sociales altas; sin embargo, homogeniza la figura humana y no permite una diferenciación clara de la edad del modelo. Por el contrario, la policromía está reservada para las clases campesinas o personas sin poder social o económico.

La tercera convención se asocia con la producción escenográfica: un acto performativo se genera por medio de las escenas, las actitudes, la ambientación y el decorado finamente seleccionados para representar la vejez como honorífica; entre más alta es la clase social, más necesidad existe de no hacer visible la condición de la edad. En relación con este tercer aspecto, el bastón deja de ser referente de discapacidad o fragilidad, para posicionarse como un elemento de estatus y clase social.

Finalmente, el rastreo fotográfico permite evidenciar, en algunas imágenes, la representación de la vejez en su condición natural ya sea por medio del cuerpo desnudo o de la muerte: en este caso, no para dar por concluida la existencia humana, sino para exaltar el inicio de la eternidad gracias a la imagen póstuma que ofrece la fotografía.

Referencias

- Ariès, Philippe. “¿Una historia de la vejez?”. *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de La Cultura* 44 (2000).
- Auer, Alfons. *Envejecer bien: Un estímulo ético-teológico*. Barcelona: Herder, 1997.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Argentina: Katz, 2007.
- Bourdieu, Pierre y Marie-Claire Bourdieu. “El campesino y la fotografía”. *El sentido social del gusto*. Pierre Bourdieu. México: Siglo XXI, 2010.
- Burke, Peter. *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica, 2011.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. México: Serieve, 2009.
- Guasch, Anna María. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia: Revista internacional d'Art* 5 (2005).
- Kracauer, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 1989.
- Londoño Vélez, Santiago. *Testigo ocular: La fotografía en Antioquia, 1848- 1950*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2009.
- Minois, Georges. *Historia de la vejez. De la Antigüedad al Renacimiento*. Madrid: Nerea, 1987.
- Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2006.
- Penhos, Marta. “Las imágenes de frente y de perfil, la ‘verdad’ y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días”. *Memoria y Sociedad* 17.35 (2013).
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Argentina: Capital Intelectual, 2011.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.