

LA VISIÓN DEL CUERPO EN LA FOTOGRAFÍA MORTUORIA*

Andrea Cuarterolo

Investigadora de la fotografía Argentina
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, Argentina

La fotografía mortuoria o de difuntos fue una práctica común desde la aparición del daguerrotipo, a mediados del siglo XIX, hasta bien entrado nuestro siglo. Este trabajo intenta responder por qué una costumbre no sólo aceptada sino también difundida, por lo menos en el mundo occidental, por más de sesenta años se nos presenta hoy como una práctica macabra.

The mortuary photography, or photography of the deceased, was a common practice since the appearance of the daguerreotype in the middle of 19th Century until the first decades of the 20th Century. This article tries to explain why this custom, not only accepted but also well spread at least in the western world for more than sixty years, is today interpreted like a macabre practice.



La fotografía mortuoria o fotografía de difuntos fue una práctica común desde la aparición del daguerrotipo, a mediados del siglo XIX, hasta bien entrado nuestro siglo. La sociedad de la época no sentía rechazo por este tipo de imágenes, las colgaba en sus hogares, les mandaba copias a los familiares y amigos y las usaba en relicarios y prendedores. Los fotógrafos promocionaban los retratos de difuntos como una de sus especialidades y ofrecían “máquinas transportables para retratar enfermos y muertos en su propia casa.”¹

Este trabajo intenta responder por qué una costumbre, no sólo aceptada sino también difundida por lo menos en el mundo occidental por más de sesenta años, se nos presenta hoy como una práctica macabra. Luis Priamo sostiene que este es “el único género fotográfico

que ha desaparecido por completo, la mayor parte de los otros, aunque desprovistos del carácter de rito social que alguna vez tuvieron, todavía permanecen.”² Hoy no sabemos cómo reaccionar ante estas fotografías. Estamos como inmunizados ante tanta imagen de violencia y de muerte en los medios de comunicación, pero la muerte privada se ha convertido en un tema tabú, como tal, impone el disimulo y el ocultamiento. La respuesta más obvia a esta interrogante es que estas fotografías constituían el único medio posible para conservar la

imagen del ser querido, en una época en que no todo el mundo había tenido la oportunidad de retratarse antes del último viaje. Pero quedarnos con esta única explicación nos llevaría a un análisis simplista de una práctica que nos introduce de lleno en la mentalidad propia de una época.

El mismo Luis Príamo nos proporciona un ejemplo que ilustra más claramente la naturaleza de esta costumbre. El autor dice:

"(...) los tres fotógrafos contemporáneos que me informaron haber tomado alguna vez una fotografía de difunto se la hicieron en todos los casos a bebés recién nacidos o de pocos meses. Esto sucedió entre quince y veinte años atrás y la razón expuesta por los padres o los abuelos siempre fue la misma en los tres casos: nunca le habían tomado una foto al bebé y querían conservar su imagen. Para una de estas fotos la madre sostuvo al bebé muerto en sus brazos, algo bastante común en el siglo pasado. En los otros dos casos, por el contrario, la foto se tomó en medio de ocultamientos y prevenciones que ya indicaban conciencia culpable."³

Este ejemplo muestra como, ante una misma situación, es decir, la necesidad de conservar la imagen del ser querido que ya no está con nosotros, en ambas épocas la sociedad reacciona de manera totalmente diferente.

LA FOTOGRAFÍA MORTUORIA

En el siglo XIX, el acto de retratarse era considerado una ocasión memorable y el retrato era una expresión de identidad y de valor individual. La fotografía post mortem tenía un valor que sobrepasaba el del retrato ordinario. Este valor se reflejaba en su costo como servicio especial. La fotografía mortuoria era considerablemente más costosa que los retratos comunes. Esto se debía, en parte, a los inusuales requerimientos necesarios para su producción. El fotógrafo tenía que ir a la casa del difunto, aunque esto, por sí solo, no justificaba su alto precio. Como cualquier otro comerciante, el fotógrafo solía aprovecharse de la situación y cobraba precios exorbitantes por un producto deseado con extraordinario fervor por los familiares del difunto. Pero sea cual fuere la razón de estos altos precios, las fotografías post mortem frecuentemente implicaban un sacrificio económico.

Así, la fotografía mortuoria fue incorporada, primero (en la etapa del daguerrotipo) por las clases altas y medio altas –que además, antes de la aparición de esta técnica ya solían encargarse pinturas de sus muertos– y luego, con la masificación de la fotografía, por las clases menos pudientes, tanto urbanas como rurales. Las clases más bajas, sobre todo rurales, fueron de hecho las responsables de que esta práctica se extendiera hasta bien entrado el siglo XX.

Hay tres posibles categorías en las que se puede encuadrar a la fotografía mortuoria, según la manera en que se retrata el sujeto: la primera consistía en fotografiar al difunto como si estuviera vivo, la segunda, en fotografiarlo como si estuviera dormido y la tercera, en hacerlo desde su condición de muerto, es decir sin tratar de ocultar o disimular que había fallecido.

La primera categoría tiene como antecedente a un tipo de pintura post mortem muy popular en el siglo XIX, en la que el difunto era representado aún con vida. Pero, contrariamente a lo que sucedía en estas pinturas, en la fotografía se traslucen los signos de la muerte:

la rigidez y palidez de los rostros, por lo general, no pueden ser ocultadas. En este tipo de fotografías los sujetos aparecen generalmente sentados y con los ojos abiertos. Los mejores retratos de esta categoría, lograban preservar la ilusión de vida, otros en cambio, fallaban patéticamente. En algunos casos se trataba de realzar la ilusión maquillando al difunto, o coloreando luego la copia a mano.

En el segundo caso, los sujetos parecen estar dormidos. Estas fotografías tenían en el siglo XIX, un atractivo sentimental, que respondía a la necesidad de mantener, al menos en forma simbólica, la presencia del difunto en el círculo familiar. Alguien duerme, puede despertarse, aunque más no sea en los sueños y fantasías de los que lo sobreviven. Esta negación de la muerte era producto del gran dolor que causaba, en el siglo pasado, la pérdida de un ser querido. Este dolor puede explicarse por el hecho de que la sociedad de la época transitaba por un período confuso, en el que se estaba pasando de un sistema familiar numeroso a un sistema familiar reducido. Este nuevo sistema constituía una forma de socialización que creaba sobreidentificación y dependencia y en la que cada miembro resultaba irremplazable a los ojos de los demás. En este tipo de grupo social la negación de la muerte era un hecho comprensible.

Pero las fotografías que retrataban al difunto como dormido, no representaban a la mayor parte de la producción fotográfica de la época. Por lo general se evitaba la metáfora y simplemente se reflejaban las circunstancias reales. En la primera mitad del siglo XIX, la familia era la que se encargaba de todos los preparativos y los arreglos, el cajón y la exhibición del muerto eran de una extrema sencillez. Hacia finales de siglo, este rol había sido asumido ya por una empresa funeraria, y por tanto, los arreglos, el cajón (ahora convertido en ataúd) y la presentación del cuerpo se volvió considerablemente más elaborado.

Las tempranas fotografías mortuorias son temáticamente más variadas que las más tardías. Por lo general, el fotógrafo llegaba luego de que el difunto había sido vestido y preparado. El cuerpo, por ejemplo, podía ser fotografiado fuera del cajón, cosa que, posteriormente, rara vez sucede. Además, antes que la funeraria dirigiera los procedimientos, el fotógrafo tenía una relativa libertad para posicionar al difunto y elegir la pose. Con el correr del tiempo, el fotógrafo solo se limitará a documentar el trabajo de la funeraria. A partir de ese momento, las imágenes mortuorias, al igual que los preparativos del funeral, seguirán una rutina preestablecida.

En las primeras fotografías mortuorias, la cámara se ubicaba casi siempre al mismo nivel que el sujeto y siempre se daba especial énfasis al rostro. El resultado era una confrontación muy directa con el cuerpo del difunto. En las fotografías tardías, en cambio, esta confrontación era mitigada por el uso de flores, a veces a tal extremo, que se hacía difícil distinguir el cuerpo.

Más tarde, las fotografías de difuntos fueron reemplazadas por las del sepelio: el cortejo, la sepultura y la lápida como último recuerdo. Esta fue la última que nuestra cultura otorgó al recuerdo fotográfico

de la muerte. Con el tiempo, esta práctica también fue abandonada, porque en nuestra sociedad, cualquier recordatorio de la muerte, así sea de sus consecuencias más inocuas, como la reunión familiar, nos resultaba inconcebible.

EL CUERPO EN LA FOTOGRAFÍA MORTUORIA

David Le Breton⁴ dice que “cada sociedad esboza, en el interior de su visión de mundo, un saber sobre el cuerpo”. Así nos explica que en las sociedades tradicionales, en las que todavía no se había desarrollado el individualismo, el cuerpo no se distinguía de la persona y el hombre se confundía con el cosmos, la naturaleza, la comunidad. “Con el ascenso del individualismo como estructura social y la emergencia de un pensamiento racional positivo y laico sobre la naturaleza” se dio paso a una nueva concepción del cuerpo. El cuerpo moderno implica la ruptura del sujeto con la comunidad, con el cosmos y consigo mismo. “Aparecen, por lo tanto, dos visiones del cuerpo opuestas: una lo desprecia, se distancia de él y lo caracteriza como algo de materia diferente al hombre que encarna: se trata entonces de poseer un cuerpo; la otra mantiene la identidad de sustancia entre el hombre y el cuerpo; se trata entonces, de ser el cuerpo”

Teniendo en cuenta las afirmaciones de Le Breton, podríamos decir que en la práctica de la fotografía mortuoria, observamos la segunda de estas visiones del cuerpo, ya que lo que el deudo elige para conservar como recuerdo del ser querido es una imagen de su cuerpo. El cuerpo, en esa época, todavía tenía importancia y en el caso de la muerte privada, al menos, este no se diferenciaba de la persona.

¿Pero por qué la sociedad de la época conservaba ante la muerte esta visión del cuerpo, más propia de las sociedades tradicionales? Esto puede deberse a una serie de factores, algunos propios únicamente de este periodo de la historia, conocido como romanticismo:

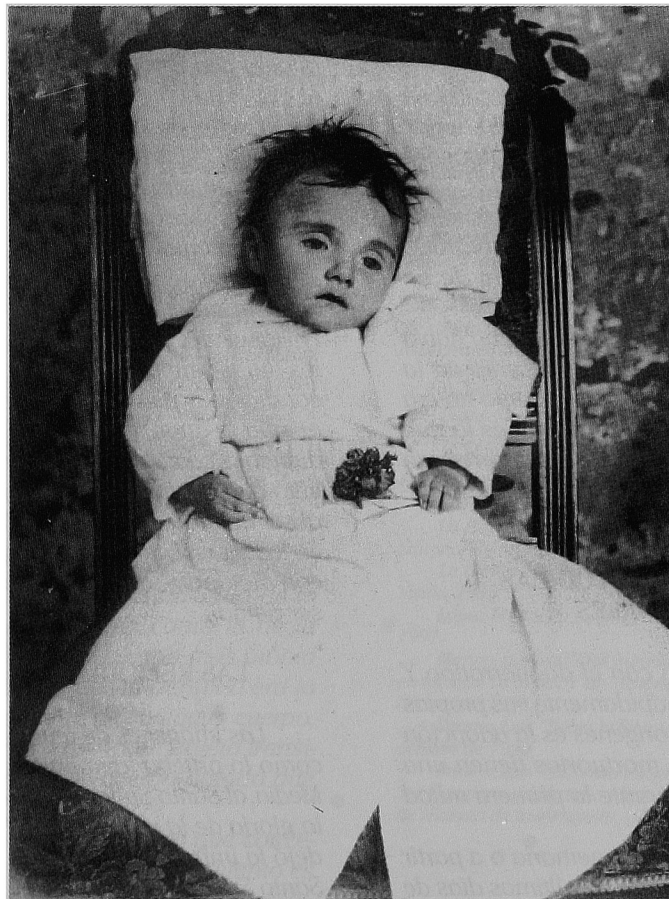
Mientras en siglos anteriores, la muerte, al igual que la vida, era un asunto que involucraba a toda la comunidad, y por lo tanto, los sentimientos y el dolor que ella provocaba eran compartidos por todos sus miembros, en el siglo XIX, esta situación ya había

cambiado y el pesar que causaba la muerte de un ser querido se concentraba solamente en la familia. Fue con la crisis iluminista, cuando surgió la veneración de los despojos y el culto de las sepulturas y comenzó a imponerse la forma moderna de la iconografía y el arte funerario, entre los cuales la fotografía post mortem, se enmarca dentro de esta atmósfera romántica de exaltación del muerto amado.

Debemos tener en cuenta, también, que, aunque la iglesia había perdido su influencia sobre muchos aspectos de la sociedad, todavía seguía teniendo gran peso cuando debía enfrentarse al tema de la muerte. Para la tradición bíblica “el hombre es un cuerpo y el cuerpo no es nunca algo diferente de él mismo”⁵, y es por eso que conservar la imagen del cuerpo es, de alguna manera, conservar a la persona. Así, la fotografía mortuoria funcionaba como un “objeto tradicional”⁶, un objeto mediador que permitía tener el cuerpo del otro, del ser amado y era el medio más perfecto para representar ese cuerpo que se quería poseer.

Por otra parte, el romanticismo, período durante el cual logró pleno apogeo la fotografía mortuoria, es una corriente artística que estaba muy influida por la tradición medieval y por lo tanto por las ideas del cristianismo. En la Edad Media, la muerte era una parte inevitable de la vida y algo para lo que siempre había estado preparado. Los temas macabros aparecen aproximadamente al mismo tiempo, tanto en la literatura como en la iconografía. Teniendo en cuenta que el romanticismo trae una nostalgia por los temas medievales, no sería extraño que la iconografía de la Edad Media hubiera tenido cierta influencia en el arte romántico. De hecho, la pintura mortuoria, antecedente de la fotografía post mortem, gozó de una creciente popularidad durante principios del siglo XIX, a pesar de que tenía una gran tradición histórica que se remontaba al Renacimiento.

Sin embargo, el hecho de que en la práctica de la fotografía mortuoria se evidencie una visión del cuerpo más propia de las sociedades tradicionales, no significa que para ese momento el individualismo no estuviera plenamente desarrollado. Contrariamente a lo que ocurre en las representaciones médicas, en las que el hombre anatomizado no es considerado un hombre, sino un espécimen de la raza humana, la fotografía mortuoria intentaría, desde un principio, diferenciarse de este tipo de imágenes. Trataría en lo posible de



mostrar hombres y no cuerpos y lo logrará, paradójicamente, enfatizando su condición de individuo con identidad y personalidad propias. Para ello, el artista y los deudos tomaban una serie de medidas fácilmente observables en las fotografías de la época:

-En primer lugar se enfatizaba el rostro, que es la parte del cuerpo más individualizada y singular. El fotógrafo tomaba toda clase de medidas para destacarlos y eran frecuentes, en este tipo de fotografías, los retratos. Se usaba, también en ocasiones, el maquillaje para dar a los rostros una ilusión de vida. Los manuales fotográficos de la época describen con que sustancias se debían pintar los labios y como maquillar el rostro para disimular la expresión cadavérica, demostrando la gran atención que se le prestaba a la cara del difunto.

-Se incluían en las fotos, especialmente de niños, a los progenitores o parientes, como una manera de dotar al difunto de identidad. El álbum de fotos daba cuenta de la historia familiar al hilvanar a los individuos y los grupos valiéndose de su participación en los grandes acontecimientos. La edad del progenitor o hermano que acompañaba al "angelito" era el hito temporal que permitía ubicarlo en esa historia. Además estas fotografías tenían la función de reforzar la integración del grupo familiar, al expresar tanto su existencia como su unidad en aquellos momentos claves de la vida social de una familia: nacimientos, casamientos y muertes.⁷

-Era también una práctica común fotografiar a los difuntos, en especial a los niños, con sus objetos favoritos o en su propio hogar. Hay una gran cantidad de imágenes de chicos junto a sus juguetes o en su propio cuarto.

-En algunas ocasiones se fotografiaba al difunto con la vestimenta o uniforme que lo caracterizaba. Por ejemplo, se han encontrado imágenes de monjas y obispos, de militares e incluso una de un pistolero, fotografiados con sus atuendos característicos.

De esta manera vemos como en la fotografía mortuoria no había aún una separación del cuerpo y la persona, como sucedía en la fotografía médica de la época. En la muerte privada, el cuerpo no era considerado un resto. Sin embargo, el individualismo, que es lo que lleva al dualismo contemporáneo, estaba ya plenamente desarrollado como lo demuestran las características de las imágenes antes mencionadas.

LA PINTURA Y LA FOTOGRAFÍA MORTUORIAS COMO OBJETOS TRADICIONALES

La iconografía mortuoria no se originó con el daguerrotipo. Y aunque la fotografía post mortem estableció rápidamente sus propias convenciones, la mejor explicación para sus orígenes es la adopción de una tradición más antigua. Las pinturas mortuorias tienen una larga historia y fueron bastante populares durante la primera mitad del siglo XIX.

Aunque algunas pinturas eran realizadas de memoria o a partir de bosquejos previos (a veces efectuados durante los últimos días de

vida del retratado, anticipando la necesidad de un recordatorio), la gran mayoría de ellas se realizaba usando como modelo al muerto, al igual que la fotografía. Pero en estas pinturas el difunto era representado como si estuviera vivo, idealizándolo al omitir cualquier señal de la muerte que pudiera evidenciarse en su cuerpo. La única indicación de que el sujeto estaba muerto la proporcionaba la presencia de símbolos codificados, reconocibles para cualquier espectador del siglo XIX. Una rosa sostenida hacia abajo, o con un tallo muy corto indicaba una muerte joven, un barco en aguas calmas, una muerte tranquila y en aguas agitadas, una muerte tormentosa. Era también frecuente incluir un reloj señalando la hora de la muerte. Otros símbolos más obvios eran, por ejemplo, tumbas o sauces llorones.

En la fotografía, en cambio, no son necesarios ninguno de estos signos. El cuerpo del difunto es un inevitable signo de muerte, la foto captura la realidad física de la muerte. Como se mencionó anteriormente, la sociedad del siglo XIX sentimentalizaba y privilegiaba el momento de la muerte, considerado como dulce y pacífico, ya que se dejaban atrás las preocupaciones mundanas y las dificultades terrenales, para ingresar al Reino de Dios. Una fotografía realista, tomada inmediatamente después del momento de la muerte, podía capturar esta entrada triunfal al cielo. La pintura podía retratar alegremente al difunto con vida, pero para la sociedad decimonónica, la fotografía, al mostrar el momento mismo de la muerte, lograba representar más perfectamente la esencia de esa persona. La fotografía mortuoria se convierte así en "la imagen viva de una cosa muerta."⁸

Tanto una pintura como una fotografía mortuoria funcionaban como un objeto transicional, es decir, un objeto mediador que permitía tener el cuerpo del otro, del ser amado. Ese deseo de posesión corporal se transfería en el deseo posesivo de los objetos.⁹ Era la voluntad de tener al muerto lo que promovía y vendía este tipo de imágenes. Philippe Ariès dice que: la posesión simbólica del otro tiende a canalizar los flujos sentimentales, valora la referencia orgánica, y modifica las condiciones psicológicas de la ausencia. La imagen de los difuntos atenúa la angustia de su pérdida y contribuye a descargar el remordimiento causado por su desaparición.¹⁰ Pero la fotografía lograba algo que la pintura no podía alcanzar: representar en forma idéntica al ser querido. La novedad del invento hacía que la gente encontrara en las representaciones fotográficas un carácter mágico, eran "espejos con memoria", a la vez testigos fieles e inalterables de la imagen del ser amado.

LAS RELIQUIAS Y LA FOTOGRAFÍA DE ANGELITOS

Las imágenes de muerte siempre han generado gran fascinación, como lo prueba la importancia que se le ha dado, ya desde la Edad Media, al Santo Sudario o velo de la Verónica. Según la Iglesia Católica, la gloria de la resurrección habría generado una luz tan intensa que dejó la impronta del cuerpo de Jesús en el lienzo. De esta manera, el Santo Sudario puede ser considerado, con su "impresión en negativo",

con su defecto cautivante de realismo, con su valor de reliquia y de fetiche, como una especie de prototipo de la fotografía. Es una imagen, obtenida por impregnación directa del modelo sobre el soporte, sin ninguna intervención de la mano en aparición de la representación. Así el Sudario es considerado por la Iglesia Católica como la mayor y más sublime reliquia de la cristiandad porque funciona como una metonimia de Jesús, y por ende de Dios.

Lo mismo sucede con la fotografía mortuoria. Este tipo de imágenes, al igual que las reliquias, no eran adoradas por sí mismas, sino porque representaban metonímicamente al ser amado. Funcionaban como "objetos transicionales"¹¹, es decir, como objetos mediadores que permitían poseer el cuerpo del otro, del ser amado, que estaba ausente.

Este carácter de reliquia de la fotografía mortuoria se acrecienta aún más en la fotografía de niños o "angelitos". De acuerdo con el dogma católico, los niños bautizados mueren sin pecado mortal y por ello se van directamente al cielo para convertirse en ángeles, sin pasar por el purgatorio. De ahí que la muerte de un angelito, a pesar del dolor personal de los padres, fuera una ocasión de regocijo. El ritual funerario infantil tiene sus orígenes en el catolicismo español y es por ello que encontramos en la América hispana muchos elementos de este antiguo ritual, como por ejemplo vestir al niño de blanco (signo de pureza) o colocar una palma en su ataúd (denotando su virginidad).

El ritual del velatorio del angelito, aunque con algunas variantes según el país o la región, tenía básicamente la misma forma en toda la América hispánica. El niño era vestido de blanco y llevado de casa en casa. Alojarse era un privilegio porque su presencia bendecía las casas y protegía a sus habitantes. En este tipo de funerales, la fotografía mortuoria se integró al ritual como uno más de sus elementos. Luego la foto era colocada en un altar doméstico y se le hacían ofrendas, tal como si fuera una de las reliquias antes mencionadas. En estos países, la fotografía del angelito, además de ser un objeto transicional que servía a los padres para acercarse al cuerpo del hijo perdido, funcionaba también como un esfuerzo del vínculo de Dios.

CONCLUSIÓN

De lo expuesto podemos concluir que, a pesar de que a partir del siglo XIX se acentúa y difunde plenamente el sentimiento de la identidad individual, en ciertas prácticas sociales, como la de la fotografía mortuoria, se evidencia una visión del cuerpo más propia de las sociedades tradicionales. Lo que esta práctica permitía era la conservación de la imagen de un cuerpo, pero no de cualquier cuerpo, sino de aquél del ser querido. Funcionaba así como un objeto transicional, que permitía poseer, simbólicamente, ese cuerpo amado que había partido.

En la actualidad esta práctica ya no tiene cabida, ya que concebimos al cuerpo como separado del hombre. El cuerpo del difunto es solo un resto, ya no es la persona y, por tanto, se lo repudia y desprecia.

Atesoramos las fotos en las que nuestros seres queridos aparecen, pero la foto de un cadáver ya no significaría nada para nosotros, sería la foto de un cuerpo, y no la foto de la persona amada.

Las imágenes mortuorias respondían a un impulso propio de la época. Este impulso puede describirse como un deseo romántico y sentimental de sobreponerse a la separación permanente del ser querido. En la actualidad, esto se logra tratando de olvidar, de seguir viviendo lo más normalmente posible. En el siglo XIX, en cambio, la separación sólo podía afrontarse a través del recuerdo, reteniendo la presencia del ser querido por cualquier medio. La imagen, especialmente la fotografía, fue el medio más efectivo y emocionalmente satisfactorio para lograrlo.

NOTAS

- 1) Aviso publicitario del fotógrafo alemán Adolfo Alexander que tuvo su estudio en la calle de las Artes Nº 37 en Buenos Aires hacia 1860.
 - 2) Priamo, Luis "Sobre la fotografía de difuntos". En revista Fotomundo, p. 63
 - 3) Priamo, Luis ut supra. Pág. 65
 - 4) Le Breton, David. Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión 1995.
 - 5) Ibid.
 - 6) La Pierre A. y B. Aucoutunier. Cuerpo e inconsciente en educación y terapia. Barcelona. Editorial Científico Médica. Sd.
 - 7) Bordieu, Pierre. Photography. A Middle-brow Art. Cambridge. Polity Press. 1990
 - 8) Barthes, Roland, citado por Pablo López Mondéjar en Historia de la fotografía en España, Barcelona, Lunwerd Editores, 1997.
 - 9) La Pierre, A. y B. Aucoutunier, op. cit.
 - 10) Ariès, Philippe y Georges Duby, Historia de la Vida Privada. Tomo 8 Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada, Madrid, Taurus, 1989.
 - 11) La Pierre, A. y B. Aucoutunier, op. cit.
- * Presentación II Congreso de Fotografía latinoamericana. 22 y 24 noviembre del 2000. Centro de Extensión, Pontificia Universidad Católica.

BIBLIOGRAFÍA

- Ariès, Philippe y Georges Duby, Historia de la vida privada. Tomo 8 Sociedad Burguesa: aspectos concretos de la vida privada. Madrid, Taurus, 1989.
- Ariès, Philippe, El hombre ante la muerte, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- Barthes, Roland, La cámara lucida. Notas sobre la fotografía, Barcelona, Paidós 19.
- Burns, Stanley B., Sleeping Beauty. Memorial Photography in America, Altadena. Twelvevetres 97 Press, 1990.
- Debroise, Olivier, Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México D.F. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Gorer, Geoffrey, Death, grief and mourning, New York, Double Day, 1965.
- La Pierre A. y B. Aucoutunier, Cuerpo e inconsciente en educación y terapia. Barcelona. Editorial Científico Médica. Sd.
- Le Breton, David. Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1995.
- López Mondéjar, Pablo; Historia de la fotografía en España, Barcelona, Lunwerd Editores, 1997.
- Marino, Daniela; "Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual y la política en México. 1870-1919" En Historia Mexicana, El Colegio de México, Vol. XVIII, Núm. 2, octubre-Diciembre, 1998.
- Priamo, Luis "Sobre la fotografía de difuntos" Revista Fotomundo Nos. 269-270, septiembre-octubre de 1990.
- Priamo, Luis " Sobre la fotografía de difuntos en los medios de comunicación. En memoria 3er Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina, Buenos Aires, comité Permanente de Historia de la fotografía, 1995.

