

# LAS FOTOGRAFÍAS COSTUMBRISTAS EN LA COLECCIÓN WITCOMB

Natalia Giglietti

## Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo principal establecer un primer acercamiento sobre el papel que adquiere la fotografía en la construcción de una identidad nacional a fines del siglo XIX. Para ello se analizarán un conjunto pequeño de fotografías concernientes a la colección Witcomb. Las fotografías seleccionadas constituyen el primer relevamiento de un conjunto mayor de imágenes pertenecientes sólo a dos álbumes de la colección denominados "Tipos y costumbres". A partir de la elección de seis fotografías se realizaron tres series. Cada serie comparativa pretende reunir diferentes maneras de visualizar las formas de representación de las clases populares, grupos excluidos y/o emergentes en relación con la identidad nacional que se intenta configurar en el marco del proyecto de modernización, identidad que se construye a partir de la diferencia y de la relación dialéctica entre la cultura dominante y la cultura popular. El análisis de las series contienen elementos comunes que giran en torno a los objetivos planteados, no obstante cada una trabaja en función de rasgos temáticos particulares: grupos familiares (figuras 1 y 2), la representación del "otro" a partir de grupos de individuos que son fotografiados en conjunto (figuras 3 y 4) y sujetos que aparecen solos o en pareja pero en donde se destacan las individuales (figuras 5 y 6). De esta manera, a través del análisis descriptivo de las fotografías se pretende poner en evidencia el papel significativo que adquiere la fotografía a partir de la creación de un repertorio iconográfico que deviene en convención visual: clave del proyecto económico, político y social que se lleva a cabo. En este sentido, la elección de las fotografías del archivo Witcomb se basa justamente en la importancia que asume la galería en relación con el desarrollo del dispositivo fotográfico, la amplitud de álbumes y colecciones que retratan la vida en Buenos Aires y el entramado de situaciones que se desencadena en torno a la imagen fotográfica, especialmente en relación con el medio de circulación de las imágenes como la exhibición de fotografías en el marco de un salón de arte.

El funcionamiento de las fotografías seleccionadas se analiza en tres niveles que están íntimamente ligados con las diferentes modalidades de producción de sentido. En un primer nivel se hace hincapié en fotografías que forman parte de los álbumes denominados "tipos y costumbres" del archivo Witcomb, por ende, se encuentran dentro de un género particular (tipos y costumbres) que, a su vez, está incluido en un género mayor (fotografía documental).

En un segundo nivel surge una inclusión más profunda, la inserción de estas fotografías en la galería fotográfica Witcomb situada en la ciudad de Buenos Aires más precisamente sobre la calle Florida entre Corrientes y la antigua Cuyo.

En un tercer nivel aparecen las fotografías exhibidas en los salones de exposición denominados de "arte fotográfico" en donde conviven junto a obras pictóricas. Este diálogo entre las fotografías y las pinturas determina un funcionamiento distinto, ya que su inclusión en el contexto del discurso artístico modifica su condición puramente documental. Por lo tanto, en los tres niveles no podemos dejar de evidenciar los juegos de imbricación en que se hallan las fotografías afectando su estatuto semiótico. Así podemos entrever lo postulado por Schaeffer considerando las características del dispositivo fotográfico, el autor comenta:

"El aspecto más irritante del signo fotográfico, pero también el más estimulante, reside sin duda alguna en su flexibilidad pragmática. Todos sabemos que la imagen fotográfica está al servicio de estrategias de comunicación más diversas. Ahora bien, estas estrategias dan lugar a lo que me propongo llamar *normas comunicacionales* y que son capaces de modificar profundamente

su estatuto semiótico (...) Espero demostrar así que la imagen fotográfica, lejos de poseer un estatuto estable, es fundamentalmente cambiante y múltiple”.<sup>1</sup>

Siguiendo con las características particulares del dispositivo fotográfico y la importancia de integrarlo al análisis se retoma lo postulado por Schaeffer, en función de evidenciar la especificidad de la imagen fotográfica: “...es ella, la que proporciona el criterio de discriminación que nos permite distinguir la imagen fotográfica de la imagen pictórica. Por criterio de discriminación, no entiendo un criterio empírico derivado de un análisis de la materialidad de la imagen sino un criterio que funda su estatuto comunicacional (...) cualquier aspecto de la materialidad que no sea tomado en cuenta por la construcción pragmática de la imagen carece de pertinencia descriptiva en el lugar en que me sitúo”<sup>2</sup>.

Finalmente, llegados a esta instancia no se puede dejar de señalar en que consiste “*arché*” de la fotografía y es justamente la noción de impresión físico-química y por añadidura, el carácter reproductor que la diferencia con otros signos visuales, como la pintura. Estas diferencias son las que se plantean en el tercer nivel de análisis en donde el contexto influye de manera determinante en las normas comunicacionales de la imagen fotográfica pero, al mismo tiempo, no impide su diferenciación con la pintura. Es decir, al incluirse las fotografías presentadas en el contexto discursivo artístico, especialmente pictórico, cambia el estatuto comunicacional de las imágenes fotográficas, ya no producen el mismo sentido, pero lo que no cambia es su consideración como fotografías más allá de que funcionen como *artísticas*, no se confunden con la pintura y esto ocurre, como menciona Schaeffer, por la especificidad del dispositivo fotográfico: la impresión, el carácter reproductor y la indisolubilidad entre ícono e índice.

Ahora bien, a lo planteado por Schaeffer se le puede sumar la noción de “materia significativa” que propone Verón para el estudio semiótico y que se encuentra en profunda relación con la noción de dispositivo. Verón plantea que todas las materias poseen algún tipo de organización en el momento en que las percibimos y aquí es donde se unen los posicionamientos de ambos autores, en el hecho de que cada dispositivo, en este caso el fotográfico, genera varias materias significantes en contraposición de la pintura que solo puede generar una. Por lo tanto, el sentido de los diversos tipos de materias significantes se modificará en función del soporte y del medio que lo contenga. Es aquí donde radica la mencionada precariedad del dispositivo fotográfico. Sin embargo, a pesar de las coincidencias entre los autores, Verón propone ciertas reglas que operan en la materia significativa<sup>3</sup>: “imagen fotográfica”: Continuidad (es imposible aislar unidades discretas e invariantes); No arbitrariedad (hay “motivación”. Podríamos decir que es figurativo en el sentido que puedo reconocer los objetos y/o sujetos fotografiados); Similitud (se asemeja al referente); Contigüidad (la representación es cercana, contigua al objeto/sujeto original, al punto de partida). A partir esta descripción se pueden inferir dos cosas: la propuesta de Verón de establecer reglas de la materia significativa se contrapone con la precariedad de la imagen fotográfica ya que la determina una única vía de análisis, escapándose de esta manera las diferentes alternativas que puede generar el dispositivo fotográfico, por ejemplo, la imagen digital. Por otro lado, la oposición que plantea entre sustitución/contigüidad, siguiendo a Schaeffer no tendría validez porque toda imagen sustituye, en la medida, que no se presenta el objeto tal como en la realidad sino que es una re-presentación de ese objeto, más allá de las similitudes con el original del que parte.

---

<sup>1</sup> Schaeffer, Jean- Marie (1990) “El *arché* de la fotografía”, en *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra (ed. orig. 1987) Pág. 8.

<sup>2</sup> *Ibidem* Pág. 12

<sup>3</sup> Verón, Eliseo (1974) “El estudio semiológico de las operaciones translingüísticas” revista *Lenguajes* número 2, Buenos Aires, Nueva Visión. También en Verón Eliseo (1996) *Conducta, estructura y comunicación*. Escritos teóricos 1959-1973, Buenos Aires, Amorrortu. Pág. 14

Finalmente, con la noción de medio completamos la definición de dispositivo, ya que el medio incorpora la inserción social y los usos que median la relación discursiva entre individuos y sectores sociales. En el caso de la fotografía, Carlón enuncia tres prácticas sociales, de las cuales rescato el acto de fotografiar y la experiencia de ser fotografiado, ya que es una manera de estar, de ser, de sentir frente a la fotografía que se evidencia especialmente en la construcción del “otro” y los distintos mecanismos que permiten la creación de estereotipos y convenciones sociales gracias a la objetivación de los sujetos: “...cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en todo imagen, es decir en la muerte en persona, los otros el otro, me despropian de mi mismo, hacen de mi ferozmente un objeto, me tienen a su merced, clasificado en un fichero...”<sup>4</sup>

Una vez planteada las restricciones vinculadas al dispositivo fotográfico se retomarán las cuestiones esbozadas en el primer nivel de análisis que concierne la dimensión semiológica, basada especialmente, en los criterios sociales de clasificación de las fotografías. Para ello se describen las regularidades presentes en las imágenes seleccionadas y su organización bajo las nociones de género y estilo, de acuerdo con el trabajo de Steimberg<sup>5</sup>. En las fotografías que conforman el corpus de análisis se incluyen los siguientes géneros: uno de alcance mayor: género fotografía documental social (colección Witcomb en su totalidad) incluido dentro de este mismo género pero de un alcance menor: género Tipos y costumbres (álbum seleccionado).

#### **Fotografía documental social:**

**Rasgos temáticos:** Formas de vida y condiciones del medio en donde se desarrolla un grupo humano.

**Rasgos retóricos:** Posición estática de la cámara que se coloca en el “punto” privilegiado para captar el máximo de información visual: encuadre tradicional (centralidad), punto de vista frontal, formato rectangular (predominio del sentido horizontal del conjunto), sensación de orientación física y volumen espacial coherentes, modalidad expositiva (generar una relación directa entre la imagen y el espectador) y modalidad de observación (similar a la concepción renacentista de “ventana al mundo”).

**Rasgos enunciativos:** No-ficción. La imagen como dato sobre una cultura, sociedad o grupo social. Imagen como portadora de significado en sí misma: valor otorgado al documento y testimonio: desdibujamiento de la figura del enunciador. Efecto de sentido que induce a que el espectador le otorgue mayor impresión de realidad a la imagen. El contrato con el espectador se basa en la verosimilitud.

#### **Fotografía Tipos y Costumbres:**

**Rasgos temáticos:** Actividades habituales y cotidianas de diferentes grupos sociales. Escenas de la vida cotidiana.

**Rasgos retóricos:** Las características se mantienen de manera semejante con el género documental. Sin embargo, podemos inferir que la relación que se establece con la pintura “de género o costumbrista” es relativamente cercana dado que la mayor cantidad de fotografías presentan los mismos mecanismos compositivos, como por ejemplo, formatos apaisados, predominancia del contexto, encuadres tradicionales, tamaños de plano de conjunto para los grupos y/o enteros para la representación individual... Por esto mismo, este tipo de fotografías son denominadas comúnmente “fotografías de composición”. Finalmente, es menester mencionar que, en Argentina, casi de manera simultánea con la aparición de la fotografía, empiezan a circular por el

---

<sup>4</sup> Carlón, Mario (2004) “El Muerto, el Fantasma y el Vivo en los lenguajes contemporáneos” en *Sobre lo televisivo*. Discursos, lenguajes y sujetos, Buenos Aires, La Crujía Ediciones. Presentado originalmente con el título “Dispositivos, indicialidad y vida cotidiana” en el V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica, 2002. Pág. 126

<sup>5</sup> Steimberg, Oscar (1998) “Proposiciones sobre el género”, en *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel. (ed.orig. 1993).

país los pintores viajeros en búsqueda de exotismo y singularidad que se visualiza en pinturas fuertemente descriptivas y con las características mencionadas anteriormente.

**Rasgos enunciativos:** En general, al constituir una ampliación principalmente temática del género de fotografía documental social se mantiene el contrato de lectura que plantea éste: la imagen fotográfica como registro fiel del acontecimiento fotografiado.

En las fotografías seleccionadas se encuentran los elementos característicos de los géneros anunciados, sin embargo, se presentan particularidades que provienen de lo que podemos denominar el “estilo Witcomb”. No obstante, en las seis fotografías que integran el corpus, se evidencian dos imágenes que se distancian del “estilo Witcomb” ya que contienen rasgos particulares. Por esto mismo, se formarán dos ejes en torno a los cuales se incorporarán aquellas fotografías que se emparentan con las características enunciativas del denominado “estilo Witcomb” y aquellas otras que presentan rasgos enunciativos diferenciados, aproximándose al estilo denominado “Junior”. La diferencia entre los dos estilos se basa en la distinción que cada uno de ellos presenta en el nivel enunciativo principalmente aunque resulte imposible dejar de lado ciertos rasgos retóricos y temáticos que se modifican en relación a la nueva mirada que presentan ambos estilos. Para circunscribir las primeras aproximaciones sobre el “estilo Witcomb” (figuras 1, 2, 3 y 4) nos basamos en la comparación con el “estilo Junior” (figuras 5 y 6) en especial a partir de la figura 6 que pertenece a dicho fotógrafo<sup>6</sup>. De esta manera, podemos plantear dos rasgos enunciativos, uno donde predomina la imagen concebida “objetivamente” como testimonio y documento y otro donde la verosimilitud no se pierde pero se pone en evidencia de manera más profunda la dimensión estética y la idealización de las escenas y los sujetos. Resumiremos brevemente las características que observamos:

-“**Estilo Witcomb**”:

**Rasgos enunciativos:** desdibujamiento de la figura del enunciador y predominancia de la verosimilitud en la propuesta de lectura. Sin embargo, la fuerte presencia elementos compositivos en función de producir distintos efectos de sentido en cada situación particular (para ampliar la descripción de los rasgos retóricos ver puntos 1 y 2) modifica a las fotografías evidenciando un marcado carácter estético y simbólico que convive y en algunos caso trasciende lo meramente testimonial. Y es aquí, en donde se observa la novedad que aporta la mirada del “estilo Witcomb”.

**Rasgos temáticos:** los temas que aparecen en el álbum tipos y costumbres de la colección respetan las temáticas tradicionales del género. En los motivos, especialmente en las fotografías seleccionadas, encontramos diferencias: lavanderas en el río, hombres en la pulpería y grupos familiares de diferentes clases sociales.

-“**Estilo Junior**”:

**Rasgos enunciativos:** aparición del enunciador que ya no genera un efecto documental. Enunciador que se hace presente a través del trabajo sobre la imagen como encuadre no aleatorio de un fragmento de la realidad. En el contrato de lectura con el espectador ya no impera de manera determinante la verosimilitud sino que se

---

<sup>6</sup> José Christiano de Freitas Henriques Junior, conocido como Christiano Junior fue uno de los fotógrafos más importantes de la Argentina en el S.XIX, portugués nacido en las Islas Azores en 1832, emigra a Brasil en 1855 y en 1865 se muda a Buenos Aires. Finalmente fallece en la ciudad de Asunción aproximadamente en 1902. La galería Witcomb en 1878 concreta la compra del fondo de comercio de Christiano Junior que incluía su archivo fotográfico de 1868. La importancia de este acontecimiento marcó toda la historia posterior de la casa Witcomb que retrotrajo al año 1868 el punto de arranque de su actividad y fijó la fecha de su aniversario. La influencia del acervo fotográfico de Junior, ya se vislumbraba a fines de siglo, donde la galería ofrecía además de álbumes y colecciones de láminas con vistas de edificios y diversos lugares de la ciudad, monumentos y paisajes del país, tipos populares y escenas de costumbres, siguiendo la línea abierta por fotógrafo portugués. Para más información: Pacheco, Marcelo (2000) *Memorias de una Galería de Arte. Archivo Witcomb 1896-1971*. Ensayo de Patricia Artundo, ed. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

desencadena un vuelo poético que idealiza a los personajes y a las situaciones. Esto mismo lo relacionamos con la estética romántica y la influencia que ejerce en la producción fotográfica del “estilo Junior” no sólo a través de la idealización sino de la búsqueda de exotismo, particularidad y subjetividad en la caracterización de los personajes y las situaciones. (Para ampliar la descripción de los rasgos retóricos ver punto 3).

**Rasgos temáticos:** son semejantes a los planteados por el género tipos y costumbres, sólo podemos mencionar los motivos que se hallan en las fotografías seleccionadas y que se diferencian de los motivos del “estilo Witcomb”. Ellos son: el vendedor ambulante de frutos y el sacerdote predicando.

Finalmente, más allá de la predominancia, en cada uno de los estilos a aspectos referenciales o estéticos, es importante hacer hincapié en el hecho de que toda fotografía tiene una dimensión estética y simbólica, dimensión que no está reservada sólo para las fotografías consideradas “artísticas”.

### **Descripción**

#### **1- Grupos familiares en la línea divisoria**

En este primer eje se plantean algunos de los conceptos más relevantes que atravesarán el trabajo en su totalidad. Las dos fotografías que componen la serie tienen la característica de haber tomado como temática grupos familiares de distintas clases sociales: una familia de la clase adinerada porteña y una familia de inmigrantes. La oposición que se produce de antemano, al comparar las imágenes, nos sirve para poner en juego las diferentes maneras de representación de los sectores populares en relación con la cultura dominante y sus maneras de representarse. Partiendo de la idea de que es imposible analizar la construcción de lo subalterno intrínsecamente sin tener en cuenta como surge en relación con la cultura dominante.

De esta forma, la comparación no sólo es útil para rastrear las diferentes alternativas de construcción en cada una de las fotografías, sino que se basa fundamentalmente en la propuesta dialéctica entre lo dominante y lo popular a partir de la cual propongo visualizar la construcción de una identidad nacional, identidad que se crea a partir del reconocimiento con aquello que queda afuera. Finalmente las imágenes seleccionadas para esta serie y las subsiguientes retoman, desde diferentes aspectos, la propuesta dialéctica en función de hacer evidente la línea divisoria entre lo que se debe y lo que no se debe incorporar a la identidad nacional argentina a fines del siglo XIX.

En la familia inmigrante (figura 1) podemos ver que ante todo domina el desorden y el caos, a través de la acumulación de objetos que se superponen unos a otros. La lectura de la totalidad de la imagen no sigue, aparentemente, una lógica organizacional lo que dificulta su lectura. En este ambiente, la fotografía adquiere una supuesta espontaneidad y cotidianidad reforzado por los personajes que evaden la cámara. Esta primera aproximación no sólo nos permite corroborar el uso de la fotografía en función de la legitimación de los hechos sino también como medio privilegiado en la construcción de un imaginario posible, un colectivo social: los inmigrantes “acriollados”. En contraposición, la fotografía de la familia porteña (figura 2) muestra claros componentes de escenificación, de “pose”. Aquí, es donde se evidencia una primera cuestión que atañe al género “Tipos y costumbres” y en donde se puede observar las influencias estilísticas, ya que si lo que se debería registrar en este tipo de álbumes son las diferentes costumbres, dando testimonio de ellas y exhibiéndolas de manera que sean percibidas como “naturales” y “reales”, la última fotografía mencionada (figura 2) no se inscribiría en los límites de la denominación dado que se encuentra sumamente explícita la composición, la “pose” y la ubicación de cada uno de los personajes poniendo en evidencia el juego escenográfico. Sin embargo, esto mismo no quiere decir, de ninguna manera, que en la primera fotografía (figura 1) no encontremos construcción alguna, claro que la hay, pero está en función de volver transparente la relación entre la escena “naturalmente dada”, el dispositivo y la mirada del fotógrafo. En este mismo sentido, retomando el análisis de la figura 2, la construcción espacial y el privilegio otorgado a la centralidad de la imagen y con ello el

equilibrio y la simetría, legados claros de la tradición pictórica, se re-articulan, adquiriendo nuevos sentidos, si lo consideramos en oposición a la figura 1. Las reglas y los elementos compositivos configuran una antítesis entre caos –orden, estabilidad-inestabilidad que no sólo atraviesa lo meramente formal sino que aluden a otro nivel de significado que potencia la línea divisoria entre lo correcto y lo incorrecto, lo bueno y lo malo. De esta manera, podemos visualizar en la fotografía de la familia porteña (figura 2) la importancia del eje vertical que atraviesa la imagen y la divide en dos segmentos semejantes. La ventana ubicada en el fondo colabora en la separación de los segmentos acentuando la simetría que se mantiene en la ubicación de los personajes: la pareja ubicada en el nivel superior, las mujeres sentadas en un nivel intermedio y los tres niños en un nivel inferior. La lectura vertical dada por los tres niveles se enlaza con diferentes acentos que acentúan la horizontalidad, exhibiendo no sólo el orden y la calidad estética y compositiva de la fotografía sino también el rol que se le otorga a cada miembro de la familia, por ejemplo, las señoras sentadas al lado de la mesa, los padres por atrás sosteniendo y protegiendo a las ancianas y finalmente los niños en el suelo libres para comenzar su juego. Luego de la primer entrada a la fotografía, llegamos a ver a los ocho personajes restantes, distribuidos en cada cuadrante. En ambos lados encontramos la misma cantidad de personajes respetando la ubicación y el género: dos hombres sentados y dos mujeres una de ellas sentada y la otra parada detrás de la otra mujer. Las dos mujeres que se hallan paradas contienen una bandeja con alguna bebida o mate y una de ellas porta un delantal por lo que inferimos muy claramente su actividad de criadas y el hecho de estar en función de servir, a la orden de los señores y señoras. La posición sumisa y atenta que manifiestan ante cualquier requerimiento se refuerza con las bandejas, en un desplazamiento que potencia su actividad y por consiguiente su clase social y las de los amos. Finalmente la distancia entre la cámara y los fotografiados genera un espacio antecesor que actúa como frontera selectiva del encuadre. Esta zona en blanco que permite la entrada a la imagen, enriquece la puesta en escena y reafirma el foco de atención asemejándose a la disposición espacial teatral en donde se efectúa la presentación del elenco en su conjunto, los personajes y su protagonismo en la historia. En la figura 1 se observa también el mismo espacio, que funciona como distancia o entrada a la lectura total de la imagen pero mientras que en la figura 2 se realiza a partir de una zona marcada estrictamente y “matemáticamente” a partir de las divisiones de los ladrillos del piso en la figura 1, la tierra y las diferentes ondulaciones, generan como punto de partida una organización de la imagen menos consistente y exacta. Por lo tanto, la base sobre la que se apoyan los sujetos no es estable sino que varía irregularmente siguiendo las arbitrarias ondulaciones de la tierra. La aparición del suelo y la tierra indican una relación más próxima con la naturaleza. La cercanía con el ambiente que avanza sobre los personajes, nos posiciona de manera distinta, abriendo otras lecturas y más aún si comparamos con la imagen descrita anteriormente la oposición se acentúa enormemente, ya que en la figura 2 los personajes dominan el ambiente y éste queda subsumido a la pobre representación que ocupa solo el ángulo superior izquierdo. Siguiendo con la imagen 1 podemos observar que la composición, al igual que en la figura 2, se construye sobre un eje central vertical que marca la bifurcación de dos sectores semejantes. No obstante, la simetría y la claridad de la lectura propia de la figura 2, se disuelve. Esto mismo lo podemos observar en la notoria desproporción de figuras que se hallan en cada lado del cuadrante, donde se encuentran nueve en el lado izquierdo y sólo una del lado derecho. En relación a las nueve figuras, éstas se distribuyen concéntricamente alejadas del lugar donde se halla la cámara, al parecer hablando entre ellos y tomando mate. Los niños a diferencia de los de la figura 2 no siguen una lógica de ordenamiento común sino que se encuentran distribuidos dispares. Todo parece connotar la arbitrariedad y la desprolijidad de un grupo familiar que representa a un sector social nuevo que emerge en el marco de las nuevas políticas de modernización. Esto mismo se profundiza con la madre con el niño, en el sector

derecho, encontrándose sola y sin relación alguna con el grupo anteriormente descrito. Por último, es menester mencionar la importancia que se le otorga al ambiente, a tal punto que las figuras se confunden con el fondo y éste adquiere un predominio que sobrepasa la mera función de contener la figura, es así como el fondo, especialmente, el rancho acentúa la relación de procedencia. Aquí podemos incluir la operatoria metonímica no sólo por la cantidad de elementos que se hallan sino por el poder que adquiere el rancho en la construcción de la imagen, ampliando el sentido de procedencia y las implicancias que genera el contexto en el que se hallan inmersos los personajes. Los significados se abren dentro del mismo universo para continuar caracterizando al “otro” a partir de una riqueza de elementos visuales que ponen en juego la línea divisoria y la construcción de estereotipos visuales que serán fácilmente reconocidos e identificables. Así, las fotografías contribuyen a visibilizar la emergencia de un nuevo grupo social: los inmigrantes.

## **2- Los “otros”, pluralidad en la imagen fotográfica**

En este eje se encuentran dos fotografías en donde se construye la alteridad en conjunto, en ambas podemos observar la predominancia del ambiente en relación con las figuras que se hallan distribuidas en la inmensidad del contexto. Si bien existen diferencias notables entre las dos fotografías, se asemejan en la construcción espacial y la relación mimética que se establece entre figura y fondo. Dicha mimesis obstaculiza la visualización de las características de los personajes fotografiados. De este modo, vemos que en la figura 3, en una primera aproximación, no podemos llegar a observar claramente a los sujetos que se encuentran agrupados en el lado izquierdo de la imagen en torno a la pulpería. Lo primero que se percibe es la amplitud espacial que domina la imagen, los árboles que ocupan el nivel superior y el suelo que ocupa casi la mitad de la imagen. Todo esto se suma a la ausencia de personajes en el centro de la fotografía. Sin embargo la elipsis del centro se compensa con la pulpería que se ubica en el lado izquierdo y la carreta en el lado opuesto y en un plano más cercano al espectador. Alrededor de la pulpería se disponen siete personajes en diferentes planos: en un primer plano, el personaje mira a la cámara, con su guitarra pareciendo tocar en el momento mismo de la toma, le siguen dos personajes en un plano más lejano que están tomando mate y realizando alguna actividad, al parecer afilar un cuchillo. Finalmente cierra este primer grupo de personajes, uno que se halla por detrás de los últimos descritos, sosteniendo una red. El siguiente grupo está conformado por tres personajes que sólo posan mirando a la cámara. Así, se pueden observar dos propuestas compositivas que producen distintos efectos de sentido: el grupo más visible es el que efectivamente intenta dar sensación de espontaneidad y cotidianeidad a través de la “ruptura momentánea” de las actividades. En contraposición el grupo más lejano evidencia el juego escenográfico planteado de antemano. Por último podemos decir que todos estos aspectos y los elementos (guitarra, cuchillo, red, vasos en el suelo) refuerzan el ámbito de la pulpería, el alejamiento del trabajo y la cotidianeidad de las actividades. “El descanso y el ocio” se ubican en oposición al “trabajo” (carretas, caballo, zapallos). Siguiendo con la caracterización de los “otros” y la oposición entre trabajo-ocio. La siguiente fotografía (figura 4) las lavanderas en el río se enlaza con la imagen anterior, a partir de la diferencia de género, de actividad y de contexto. El ambiente, al igual que en la figura 3, abarca de casi la totalidad de la imagen. El sentido horizontal de la imagen se produce debido a las diferentes posiciones en las que se ubican las lavanderas conformando una línea horizontal que acentúa la división entre el río y la tierra. A comparación con la figura 3, el centro de la imagen está ocupado por dos personajes: una mujer y una niña sentadas en posición lateral a la cámara. Si bien la mayoría de las mujeres se encuentran en “pose”, es decir, todas han dejado de realizar su actividad para inmobilizarse ante la cámara, la “ruptura” de la actividad que aparece en las figuras centrales señala, aparentemente, que no han dejado de la lado su quehacer por la toma sino que lo han interrumpido a corto plazo. Esto mismo está dado por la posición (lateral o frontal) que asumen las lavanderas. De este modo, en las figuras (3

y 4) la imagen se compone por dos modos de estar, de ser frente a la cámara: aquellos que interrumpen de lleno la actividad para inmovilizarse ante la mirada del aparato y aquellos que interrumpen medianamente la actividad, “sorprendidos” por la aparición de la cámara fotográfica.

### **3- El “otro”, singularidad e idealización en la imagen fotográfica**

En las dos fotografías que integran esta serie se pueden describir aspectos similares y recurrentes entre ellos: la utilización del centro como punto de atención; la construcción de una “escena” a partir de los elementos dados en el ambiente natural (figura 5) o artificial (figura 6); la importancia otorgada a dichos elementos, significativos dentro del contexto en el que se desarrolla la imagen y la búsqueda de estabilidad a través de la simetría explícitamente marcada. En este sentido es importante caracterizar este par, en el hecho que a diferencia de las anteriores, la imagen visual y su cuidado “estético” pormenorizado evidencian otro tipo de búsqueda en la construcción del “otro”. En la figura 5, el orden y la estabilidad compositiva se visualiza a través de la disposición sumamente cuidadosa de los elementos del rancho acompañados de la simpleza del gesto del sacerdote y del paisaje pampeano. La fuerza y la dirección del gesto, acompañado por el tronco del árbol, divide la imagen en dos fragmentos semejantes construyendo una antítesis visual, una oposición entre los dos personajes reforzada por la posición en la que se halla cada uno (parado – sentado). Otros de los rasgos importantes de la imagen es el hecho de exhibir una acción y no solamente una descripción de hábitos. Aquí surgen dos cosas: el enunciador no sólo se hace presente, en mayor medida, a través del trabajo sobre la imagen (como ocurre en las demás fotografías pero en menor medida) sino que la relación enunciador- enunciatario queda claramente “borrada” en la superficialidad de la imagen a través de la relación que establecen los dos personajes entre sí y la ausencia de miradas a la cámara. Finalmente es importante mencionar la influencia de componentes metonímicos en los diversos elementos que abren el sentido en el desplazamiento del mismo universo (perros- fidelidad, caballo- lejanía del lugar, rancho, cabeza de vaca, escasa vegetación- ausencia de recursos, desprotección, desamparo...) En la figura 2 encontramos como rasgo predominante la idealización en la figura del vendedor ambulante que aparece sumamente idealizado y en consonancia con la estética pictórica romántica (caracterización de la subjetividad, búsqueda exotismo...). La composición de la imagen está, al igual que en las anteriores, atravesada por un eje en este caso vertical que la divide en dos fracciones semejantes en las que se encuentran los cestos de fruta. La postura del vendedor, fuertemente antinatural, se complementa con la pérdida de importancia del ambiente natural y del contexto de origen para profundizar la singularidad del sujeto, su mirada y sus gestos, que ocupan la centralidad de la imagen y una enorme proporción de espacio con respecto a la totalidad. Por otra parte, el ambiente recreado para la fotografía influye de manera determinante en la producción de sentido ya que el fondo pintado y la alfombra que simula ser pasto conducen a la ruptura con la verosimilitud quebrando la relación que se planteaba en la figura 5. Aquí se hace evidente la figura del enunciador. De este modo, ésta fotografía constituye la única de la serie en la que hallamos el privilegio que se le asigna a la dimensión poética por sobre el referente al que se quiere testimoniar.

### **Conclusiones**

Al analizar el conjunto de imágenes seleccionadas, se observan dos lugares de conjunción de la fotografía: lo testimonial y lo estético. De esta manera, las fotografías costumbristas de la colección Witcomb plantean un funcionamiento distinto que se evidencia no sólo en construcción de la imagen sino también en el lugar donde han sido exhibidas. Así, la galería de “arte fotográfico” y la convivencia con obras pictóricas produce distintos efectos de sentido que amplían las fronteras categoriales de las fotografías “testimoniales costumbristas”. Esta ampliación implica una revisión del carácter documental de dichas fotografías reconsiderando la dimensión simbólica a partir de la cual se ponen en juego las decisiones estéticas y estilísticas en función de

la puesta en imágenes de convenciones visuales que formaron parte de la conciencia común de una época.

**Bibliografía**

Carlón, Mario (2004) "Sobre lo televisivo". Buenos Aires, La Crujía Ediciones

Schaeffer, Jean- Marie (1990) "La imagen precaria". Madrid, Cátedra

Steimberg, Oscar (1998) "Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares", Buenos Aires, Atuel. (ed.orig. 1993).

Verón, Eliseo (1974) "El estudio semiológico de las operaciones translingüísticas" revista *Lenguajes* número 2, Buenos Aires, Nueva Visión.



