

PRESENCIA DE LA AUSENCIA EN LA NOCTURNIDAD DE SANTIAGO DEL ESTERO. MEDIOS AUDIOVISUALES COMO ACTO DE IMAGEN.

THE PRESENCE OF ABSENCE IN THE NIGHTLIFE OF SANTIAGO DEL ESTERO. AUDIOVISUAL MEDIA AS AN ACT OF IMAGE.

Maricel Alicia Pelegrin
Universidad del Salvador

RESUMEN

Este artículo examina, desde la Antropología Cultural y de la Imagen, la articulación entre los términos muerte-noche-imagen en el contexto de las sociedades rurales y urbanas de Santiago del Estero (Argentina). Tomando como corpus documental la obra fotográfica del documentalista Gustavo Tarchini -en particular su proyecto Religiosidad popular (2008-2016)-, junto con material etnográfico propio, el texto analiza los rituales mortuorios de la región, con especial atención al velorio del angelito y a las prácticas de interacción entre vivos y muertos. A partir de las nociones de presencia-ausencia (Barthes, López de Munain), el acto de imagen (Bildakt, Bredekamp), la antropología de la imagen (Belting), el artículo sostiene que las fotografías de los difuntos, los féretros y las ofrendas funerarias operan como agentes activos que confirman una presencia del ausente, trascienden la materialidad del cadáver y permiten que los muertos continúen habitando el tejido social. Asimismo, reflexiona sobre la nocturnidad como categoría simbólico-perceptiva y sobre la “postfotografía” digital, que proyecta una existencia post mortem, de modo que, en palabras de Vives-Ferrándiz Sánchez, “la muerte dejará de ser absoluta”.

PALABRAS CLAVE

Muerte; nocturnidad; acto de imagen; presencia-ausencia; ritualidad mortuoria; fotografía documental.

ABSTRACT

This article examines, from the perspective of Cultural Anthropology and the Anthropology of the Image, the articulation between the terms death-night-image in the context of rural and urban societies of Santiago del Estero (Argentina). Taking the photographic work of documentary photographer Gustavo Tarchini -particularly his project Popular Religiosity (2008-2016)- together with the author's own ethnographic material, the article analyzes the region's mortuary rituals, with special attention to the wake of the little angel and the practices of interaction between the living and the dead. Drawing on the notions of presence-absence (Barthes, López de Munain), the image act (Bildakt, Bredekamp), the anthropology of the image (Belting), the article argues that photographs of the deceased, coffins, and funerary offerings operate as active agents that confirm a presence of the absent, transcend the materiality of the corpse, and allow the dead to continue inhabiting the social fabric. It also reflects on night-time/nocturnality as a symbolic-perceptual category and on digital “post-photography,” which projects a post-mortem existence, so that, in the words of Vives-Ferrándiz Sánchez, “death will cease to be absolute.”

KEYWORDS

Death; nocturnality; image act; presence-absence; mortuary ritual; documentary photography

A la querida memoria de Gustavo Tarchini

“No conoces Santiago
si no levitas en esas noches
con todas las estrellas de frente,
en un catre de tiento,
alunizado y alucinado
por la magia de una paz verdadera,
la de adentro de uno”.
Jorge Juan

GÉNESIS DE UNA PRESENCIA DE LA AUSENCIA:

Dedicar esta investigación al fotógrafo Gustavo Tarchini, cuya interacción con la cámara se detuvo hace escasos meses¹, es tanto un acto de imagen, según los términos de Bredekamp (2014 y 2022), como un debido gesto de admiración hacia su obra. Nacido en suelo de Santiago del Estero, territorio prístino que forjó su caudaloso manantial de inspiración dirigido a documentar con una calificada mirada sensible y técnica el ámbito urbano y rural de su tierra natal. En el documental sobre la fiesta de San Esteban, su director, Daniel Gerez (2022), lo entrevista y se retrata así: “Yo soy fotógrafo documental. Soy fotógrafo y dentro de la fotografía me dedico al fotoperiodismo en los aspectos éticos del fotoperiodismo y a la conservación de fotografías”.

Asumo el propósito de buscar y examinar desde el paradigma de la Antropología Cultural y de la Imagen, la entidad temática y significativa que pueden conformar los términos: muerte-noche-imagen. Como sustento empírico que me autorice a forjar y orientar el corpus documental, la página web creada por Gustavo Tarchini, se convierte en sólido sustento. Su diseño y la galería visual que contiene, representa una dilatada muestra de la diversidad de escenografías de las que fue testigo el diestro ojo de su cámara. Acepta el compromiso de adscribirse como un fotógrafo identificado con la labor etnográfica e inquieto por las problemáticas sociales e históricas de su suelo originario. Sus numerosos proyectos visuales lo demuestran: la es-

forzada tarea de los hacheros y las consecuencias del irracional desmonte, la problemática educativa observada desde las escuelas diseminadas en el campo, los migrantes y la cíclica expulsión de mano de obra hacia los centros de producción agrícola pampeanos y su consecuencia más destacada: la nostalgia. En esta galería de contenidos que reflejan las existencias personales, encarnadas por cada uno de los retratados, florece una intensa carga emotiva y un compromiso genuino por acercarse a esas etnobiografías. No podían estar ausentes, además, la elevada tasa de accidentes viales, el período de confinamiento producido por el coronavirus, las transformaciones de la vida en la ciudad, la tradicional riña de gallos o los pacientes del hospital psiquiátrico.

Ahora bien, en estas reflexiones tomo una decisión respecto de la labor visual enunciada: aplicar mi horizonte especulativo al proyecto fotográfico que denominó Tarchini (2025) *Religiosidad popular*, circunscripto a tomas capturadas entre diciembre de 2008 a septiembre de 2016. Del conjunto de ellas, en las que se revela un rico patrimonio cultural de celebraciones como la Fiesta del Señor de los Milagros de Mailín o la de San Esteban, entre otras, seleccioné dos en particular (figuras 2 y 3) que me proporcionarán eficaces datos interpretativos para conseguir ejecutar el objetivo propuesto. ¿A qué me refiero? Al complejo proceso ritual que involucra y desencadena la muerte en el tejido social comunitario de la mesopotamia santiagueña. Aspectos que he venido investigando, junto a la noción de nocturnidad como categoría destacada de tiempo con una densa perspectiva simbólico-perceptiva y lugar de reproducción de sorprendentes sucesos de índole extraordinario. (Cf. Pelegrín, 2016, 2018, 2023, 2024 (A y B). Dos excepciones a las fotografías enunciadas comprenderían: la figura 1 que obtuve en el cementerio de Loreto y la figura 4, autorretrato de Tarchini (2025). Ambas también serán valoradas en su potencial narrativo y de reproducción de sentidos.

A esta altura es conveniente interpelarse sobre la posibilidad que descubre la imagen fotográfica como un lenguaje matriz para ser aplicado como herramienta y recurso pertinente de comunicar y construir conocimiento en el marco de la epistemología antropológica. Es oportuno traer a la memoria la propia voz de Tarchini (2025), quien, en ocasión de mostrar las modificaciones sufridas por la ciudad de Santiago a través del tiempo, se pregunta: “¿Qué trata de hacer una fotografía? Una fotografía, al igual que cualquier obra de arte, plan-

¹Gustavo Tarchini se alejó de este plano visual terrestre en marzo de este año, deseo imaginar que para imprimirle continuidad a su registro en su trayecto a ese territorio otro que se descubrió ante sus ojos que, de ningún modo, perdieron su capacidad observante y exploratoria.

tea más preguntas que las que responde. El observador no puede preguntarle al fotógrafo ni esperar una respuesta satisfactoria, sino que debe interrogar a la fotografía misma”. Tomaré en consideración esta premisa en el estudio del material visual bajo análisis.

Considero indispensable explicar la motivación que sustentan dos decisiones instrumentales y de orden metodológico que están ya consignadas en el título de este ensayo. La primera concierne específicamente a la extensión de la noche que excede los límites del lapso en que domina la oscuridad y se infiltra en otros momentos del nictémero. “Tanto el día como la noche muestran su porosidad, sus formas transicionales con un flujo específico de sucesos que exhiben continuidades y quiebres. En las horas de la siesta, cuando la irradiación solar estival llega a su apogeo y el monte literalmente arde, constituye un esfuerzo distinguir las siluetas de elementos del paisaje, como de animales y personas, porque nuestro órgano visual padece ilusiones ópticas”. (Pelegrín, 2023:86). Asimismo, la narrativa oral, describe el locus de la salamanca como un espacio calificado y poderoso. Se muestra como un territorio representativo, al que acuden aquellos que se atreven a transigir con la figura del diablo, movidos por la intención de obtener determinados beneficios. El imaginario resalta su condición de recinto subterráneo y recóndito, localizado en la espesura del monte o en las barrancas de los ríos. Invariablemente las tinieblas son dominantes en su entorno, aunque el sol esté en su punto más elevado.

El segundo aspecto que me parece preciso clarificar, acerca del nombre de esta exposición, se enlaza con la conceptualización en sentido lato sobre la muerte. Extiende su semántica concreta también al campo metafórico, como al sistema de representaciones y creencias que acerca de ella, se formulan los actores sociales montañeses con los que decido dialogar. En esta noción pregnante, donde la noche asimismo se desliza, es frecuente escuchar alusiones a ella como: *el ocaso de la vida, el descanso, la noche oscura, el sueño eterno*, entre otros eufemismos.

Seguiré a continuación indagando acerca de lo que nos comunica la fotografía de un difunto en su disposición de agencia para comprender la ritualidad mortuoria y la posibilidad de articularla con el postulado que sostiene la existencia de una presencia en la ausencia.

IMAGEN, CONFIRMANDO LA PRESENCIA DE LA AUSENCIA:

Como expresa López de Munain (2017), definir la noción de presencia implica un desafío no exento de dificultades tanto a nivel semántico como desde un planteo teórico. La búsqueda de una idea pertinente nos interpela en amplios sentidos, de manera especial en el que involucra al campo disciplinar de la antropología. ¿Qué reside en una imagen? ¿Cuál es la cualidad ontológica que la atraviesa? ¿Esa condición de presencia, hace referencia, desde un punto de vista axiológico, a objetos materiales e inmateriales por igual? ¿De qué modo se puede desplegar una investigación que contemple la conciencia de la presencia en los retratos? ¿Es posible experimentar reacciones diferenciadas cuando la presencia que nos devuelve la imagen es la de un ser viviente o cuando se trata de la de un muerto? Estos y otros interrogantes se fueron abriendo en la exploración de algunas respuestas, mediadas por el aporte del autor citado, las fuentes que confronta y a partir de la propia experiencia etnográfica.

Al configurar la imagen una dimensión de potencia, la aptitud de agencia de la que es portadora, nos habilita a reflexionar sobre esta especificidad en relación con el modo en que se nos revela, es decir pensar en su status de presencia. Pero, para lograrlo, será imprescindible tomar en cuenta la retórica que implica la dicotomía presencia-ausencia. Si pensamos en función de lo que Barthes afirma, (1989 en López de Munain, 2017) es indispensable profundizar sobre la perspectiva ontológica que adquiere un retrato cuando, quien fue representado desde una fotografía, por ejemplo, ya ha muerto. ¿El motivo? La foto va a tener como función cargar con la presencia de un ser ausente. Si bien no está dentro de su contingencia cobrar vida, se nos ofrece como una figura que adquiere una entidad singular de ese “otro entre nosotros” que es el muerto (Pelegrín, 2018). Esta afirmación se consustancia con las diversas estrategias observadas que implementan los difuntos para continuar interactuando con los vivientes, y estos para otorgarles un “plus” de existencia, “una prolongación de presencia” reproduciendo acciones concretas para lograrlo (Despret, 2021:17).

Es acertado confrontar estas apreciaciones acerca de la imagen de quienes ya reposan en un cementerio con la de la figura 1, que capturé en un sepulcro del cementerio de Loreto. Esta joven que nos mira desde su retrato, tomado de cuerpo entero, perdió la vida precozmente y muy posible-

mente podemos conjeturar que en circunstancias trágicas. Merece subrayarse que, en el texto que lo acompaña, a modo de epitafio, se alude doblemente a la presencia de la ausencia desde un lenguaje de intensa emotividad: “(...) sentir que ya no estás en cuerpo presente pero tu presencia se sigue sintiendo dentro de cada uno de nuestros corazones”.

Prosiguiendo con este aspecto es relevante recordar que Didi-Huberman (2009: 79) dedicará una obra a distinguir el planteo teórico-metodológico de su colega, Aby Warburg, quien entiende la historia del arte desde una Antropología de las imágenes. Citarlos en este punto colabora para seguir buscando la clave para la comprensión de la esencia de estas materialidades de las fotografías de aquellos que, habiendo desaparecido objetivamente, están presentes subjetivamente. Apela a la alegoría del fantasma, como espectro, lo que lo ayuda a pensar en la imagen y su temporalidad. A propósito comentará que: “Los admirables textos de Warburg sobre el retrato (...) inducen antes que nada a la idea de que estos fantasmas conciernen a la insistencia, a la *supervivencia de una post-muerte*.” Agrega que mientras Warburg trabajaba en el archivo de imágenes de la familia Sassetti, le confiaba a su hermano Max en una carta que sentía que les “devolvía una especie de vida y hasta una palpitación, a esas “imágenes fantasmáticas” de seres que habían abandonado esta vida mucho tiempo antes.



Figura N°1: copyright Maricel Pelegrín, 2019.
Cementerio de Loreto, Santiago del Estero.

“Ellos se levantan y toman agua” me decía Walter en Brea Pozo, como explicación al gesto de colocar un recipiente conteniendo este líquido durante el velorio o en la novena, cuando se dispone en una mesa el retrato del difunto. La presencia confirmada por las necesidades biológicas a las que continúa sujeto, como en este caso la de beber, son la prueba incontrastable de una ausencia solo aparente, que en realidad es una “presencia otra” (Pelegrín, 2006). Como lo indica (López de Munain, 2017), las imágenes son tratadas como seres vivos y es el mirante quien cumple el rol de activarlas dentro de un proceso ponderado como mágico. Podría concebirse, entonces, que los retratos de personas que han atravesado el umbral de la muerte, como la joven de la figura 1, estarían parangonándose con las máscaras mortuorias, en ambos casos provocan ciertas emociones en el espectador, evocando una presencia fantasmática y participando de un ritual sometido a un determinado código (López de Munain, 2017).

Esta dialéctica entre la presencia-ausencia en las imágenes me conduce al recuerdo del siguiente suceso: “Me refiero al caso de un joven que en la plenitud de su vida muere en un accidente vial. Sus restos reposan en una bóveda de un cementerio en una importante ciudad santiagueña de la ribera del río Dulce. -El padre va para Navidad, Semana Santa y lleva *un picado*, come un bocado y deja otro en una repisa del interior del monumento-. [Esto me lo contaba un docente, director de una escuela rural, que me acompañó al lugar]. En su interior encontré fotos del muerto, estampitas, una imagen de la virgen de Luján, epístolas que le escriben su familia y amigos, bolsitas conteniendo arroz inflado, camisetas de football y banderines del club al que pertenecía, un retrato del cantante cuartetero Rodrigo (que paradójicamente también muere en las mismas circunstancias), flores y botellas en miniatura de fernet, seguramente bebida que era del agrado del difunto y que es muy consumida entre los adolescentes. Cada uno de estas ofrendas dispuestas con esmero por su círculo afectivo, dan cuenta de su personalidad, nos describen sus afinidades electivas, son el mudo testimonio de ese “próximo-otro”. La instalación de toda esta variada serie de dones ofrecidos en memoria del muchacho, responde a criterios sobre la imagen construida acerca del ámbito donde residen los muertos. No resulta fortuito que se los haya dispuesto en un soporte unido a la pared, justo encima del féretro; el cual queda prácticamente en un segundo plano, casi velado entre tantos elementos que sus-

traen la atención. La gran fotografía de este joven, cuya mirada se percibe táctil desde su portarretrato, parece tener la intención de hacernos olvidar que apenas unos centímetros debajo está su cuerpo sin vida; poniendo en evidencia el concepto de que los muertos están “vivos” allí donde tienen su residencia.”(Pelegrín, 2018: 329).

Belting (2007:184-185) expresa que el medio, mediante el cual percibimos las imágenes, tiene un antiguo paradigma en el culto a los muertos, donde se intercambiaba su cuerpo por una imagen, mediante la cual lograba permanecer entre los vivos, quienes hacían así un intercambio simbólico entre el difunto y la imagen.

Manteniendo esta lógica Roland Barthes (1989: 108-117) logra conmovernos describiendo sus sentimientos, mientras descubre, al morir su madre, una fotografía de su infancia la que, por su reciente ausencia, cobrará un sentido diferente. “Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre. La claridad de su rostro, la ingenua posición de sus manos, el sitio que había tomado dócilmente, sin mostrarse ni esconderse, y por último su expresión (...) todo esto conformaba la imagen de una *inocencia* soberana (...), todo esto había convertido la pose fotográfica en aquella paradoja insostenible que toda su vida había sostenido: la afirmación de una dulzura. En aquella imagen de niña yo veía la bondad que había formado su ser (...) presente en el rostro que tenía en la fotografía que yo acababa de encontrar.” Transcribe en este fragmento una frase de Proust de su clásica obra *En busca del tiempo perdido*, promovida al contemplar “de verdad” el rostro de su abuela en su memoria. Escribirá, entonces, que por primera vez lo descubrió como realidad viviente. Y para reafirmar los signos sensibles que le comunicaba esa instantánea materna expresará: “esta fotografía reunía todos los predicados posibles que constituían la esencia de mi madre”. Nos hallamos nuevamente ante la presentificación del ausente en su retrato, destacando lo que provoca en la persona que lo visualiza, que se halla unido a esa imagen por una relación de índole afectiva y, además, provocando un eficiente catalizador de la sensorialidad corporal que se activa de forma vibrante, como lo ha demostrado Barthes (1989).

EL BILDAKT O ACTO DE IMAGEN:

Horst Bredekamp (2014) elabora su concepto teórico de *Bildakt* o acto de imagen, donde revela la dimensión que estas adquieren en su capacidad de agencia, afirmando que, pese a su materialidad in-

orgánica, cuentan con la competencia para actuar. Logran, en consecuencia, producir procesos cognitivos, emocionales y sociales. Demuestran, además, cualidades parlantes, favoreciendo signos comunicativos, ejerciendo su influencia en las condiciones perceptivas y éticas de las personas. Estas actividades específicas constitutivas son un signo de su desbordante vitalidad y autonomía. Tomando como fundamento a este autor y a Belting (2007), asumo el rol de observadora del material visual que examinaré, planteándome algunos interrogantes e intentando hallar algunas respuestas congruentes.

¿Qué se produce desde el momento en que la dimensión táctil de la mirada tiene un primer registro de la imagen? ¿Es inmediata la exteriorización del sentimiento que provoca en el que descubre lo que tiene frente a sus ojos? ¿Cuáles mensajes transmite al mirante, de qué manera lo hace? ¿Es factible reconstruir la intencionalidad que estimuló a Tarchini cada vez que presionó el botón disparador de su cámara? No solo pretendo interpelarme sobre estas cuestiones que trascienden lo meramente técnico y se consustancian con la vida misma que alientan las imágenes, sino que me animo a proponer a los lectores a que también inicien sus propias búsquedas.

Si entiendo como Belting (2007:263) que la fotografía configura un medio para representar la realidad, la imagen que produce debe entenderse como resultado de un recurso técnico aplicado al aparato fotográfico y “como un fragmento que la cámara arrancó al mundo”, “un rastro del mundo”. Esta emisión visual demostrará su idoneidad para ofrecer al receptor un caudal singular dirigido a la producción y difusión de significados. Por tal motivo, se debe insistir en la necesidad de interpretar a las imágenes desde una premisa antropológica, como ya lo anticipé y en esa polisemia que exponen, debe estimarse la posibilidad de contextualizarlas con aspectos históricos, sociales y estéticos.

Gutiérrez de Angelis (2021) dialoga extensamente con la obra de Belting, quien propone crear una auténtica teoría de la imagen en la que el ser humano se convierta en el “lugar de las imágenes”, introducirá la noción de cuerpo-medio-imagen. El cuerpo nos permite interactuar con el entorno –la cultura visual– por lo que estará permanentemente sujeto a los cambios propios de cada proceso histórico. “La percepción, pues, es un acto corporal; no sólo se da por medio de la mirada: es un proceso necesariamente sinestésico”. Precisamente esa mirada será la que active y dote de animación a un cuadro, a una fotografía, transformándolas en imá-

genes. En consecuencia: “la imagen es una potencia que busca ser activada”. De la tríada cuerpo-medio-imagen, serán “el medio y el cuerpo [quienes] participan en la percepción de la imagen de forma coordinada, es decir, ambos elementos cooperan para producirla”. (Belting, 2007 en Gutiérrez de Angelis, 2021: 24-27).

Al regresar sobre el acto de imagen subrayo sobre la propia fuerza que ésta posee en la interacción con los actores sociales. Por ende, reconozco la influencia que ejercen sobre mi pensamiento-acción el corpus visual de Tarchini (2025) que someto a análisis. Su conjunto, además de interpelarme, me perturba, conmueve y encarna un resorte para la acción. Es factible describirlo como un verdadero “cuadro viviente” (*tableau-vivant*) como los que se han reproducido desde la Edad Media en adelante. Esta apreciación podría parecer una ironía o llevar implícita cierta contradicción ya que en las imágenes estudiadas se representan escenas unidas al campo ritual fúnebre. Sin embargo, muy distante está de constituirlo. Los rostros en casi todos los casos no posan, están en acción, caminan, son cuadros-imágenes dotados de ánimo, de movimiento. Debido a esta condición se clasifican como actos de imagen esquemáticos: cuadros que eluden su condición de objetos y cobran vida, artefactos actuantes, la combinación de formas orgánicas e inorgánicas, la disolución de las fronteras entre la obra de arte y el organismo. (Bredenkamp, 2014:17-18).

Sin solución de continuidad pretendo que las escenas que recrean las figuras 2 y 3, hablen por sí mismas, demostrando la potencia de la que son portadoras y sus efectos en el espectador, revelando la producción de acciones, descubriendo una escala de emociones, y provocando vínculos interactivos. Cada una de ellas, mediadas por la fotografía, opera un proceso de metamorfosis, animándose y adscribiéndose con su identidad y existencia propia. Son más que una percepción, implican también una simbolización corpórea, mental, personal y que involucra al tejido comunitario del que proceden, el etnoterritorio del monte.

Entiende Belting (2007) que el hombre es el lugar donde se produce la génesis creativa de las imágenes, siendo el cuerpo su portador. Dicha creación está relacionada con la percepción sensorial que es un acto de animación producido por con una dimensión de carácter simbólico.

En términos coincidentes con Belting (2007), Mitchell (2005), otro distinguido historiador del arte afirma, asimismo, que es el espectador quien

aporta un mensaje verbal a la imagen, dotándola de voz, interpretando una historia que se le revela y que procura ir descifrando. Ambos investigadores reconocen la virtud de agencia que exteriorizan. Su voluntad para plantear deseos, es solo una de las evidencias.

No obstante, creo que es sustancial para abonar en la discusión que me he propuesto sobre la selecta colección fotográfica de Tarchini, adoptar el concepto de *Bildmagie*, concebido por Mitchell (2005). El mismo hace referencia al poder tau-matúrgico que advierte en las imágenes, junto a su competencia para encarnar aquello que representan. Desde este enfoque, el acento está destinado a marcar la potencia y vitalidad que albergan en contextos políticos y sociales. A partir de esta mirada mágica del ámbito de la visualidad, se hace cristalina su eficacia simbólica para transformar la realidad circundante. Se constituyen en “pseudopersonas”, y en tanto pertenecen a esta naturaleza humana-otra, se les atribuyen ciertas facultades concernientes al mundo perceptivo-sensorial. Seres-imágenes que manifiestan su alteridad y complejidad icónica pero que, sin embargo, pueden sentir dolor, angustia, placer o alegría.

Ahora les otorgaré la palabra a las imágenes.

LA MUERTE EN EL MONTE Y SU VISUALIDAD

El ritual mortuario dispensado a los párvulos (figura N° 2) en las comunidades rurales de la mesopotamia santiagueña, implica un proceso que legitima su prematura partida, mediante una serie de prácticas culturales que atienden al sistema de representaciones y creencias. Bajo la denominación de *velorio del angelito*² se reproducen acciones performánticas y signos gestuales de hondo contenido simbólico, que procuran el tránsito del niño difunto. Primeramente separándolo de su círculo de comensalidad, presentándolo con el nuevo carácter ontológico, el de un ángel portador de las alitas que el imaginario católico tradicional le asigna a estas entidades espirituales. El paso siguiente consistirá en garantizar la superación de la etapa liminal, bajo la mediación de la rezadora, especialista ritual encargada de recitar el rosario en forma alternativa con el canto del trisagio o versos, como el fragmento siguiente que me compartió Ofelia:

2 Si se desea profundizar sobre el mismo recomiendo la consulta del artículo de 2005, donde confronto el *vetlatori del albaet* en Valencia, España, y el *velorio del angelito* en Santiago del Estero. En el citado libro de 2018 (pp.427-467) dedico un capítulo al estudio de este ritual.

*Adiós mi padre mi madre
mi padrino mi madrina
echenme sus vendiciones (sic)
voy a la gloria divina.*

El paso final está destinado a territorializarlo definitivamente en el lugar que se ajusta a su nueva índole filiatoria. La doxa de los interlocutores entrevistados concuerda en la reconfiguración del ritual a lo largo del tiempo. Por lo que se refiere al *Baile del angelito*, *Angeliptup bailen*³, según su versión quichuizada, el que debían iniciar padres y padrinos, me expresaba Don Rufino: “Cuando moría el angelito había bailes, bailes. Así decían para que vuele arriba, para que vuele el angelito. Pero ahora no sé, no se hace cuando muere un angelito no, baile no”. (Pelegrín, 2018:442). Otros testimonios que recolecté entre mis etnografiados y el corpus de la Encuesta Folklórica de 1921, destacan que el segmento nuclear del velorio del angelito transcurre durante horas nocturnas.⁴ Por ejemplo, en Caloj, me dijeron: “El velorio nomás de una noche y listo”⁵.

*¡Angelito te he velado
Toda la noche y el alba,
En el cielo y en la gloria
Rogarás por nuestras almas!*⁶

*Esta noche veo luz
Mañana estaré en lo oscuro
Por eso digo cantando
Que vueltas tiene este mundo.*⁷

Comparto con Alvarado y Mason (2004) la apreciación sobre la fotografía como documento

3 (Cf. Pelegrín, 2018:440) Con este nombre se transcribe en la Encuesta Nacional de Folklore: CNE, Folklore Argentino 1921, Santiago del Estero, Tintina, Legajo N° 271, Escuela N° 69, maestra: María Luisa Pacheco.

4 Pelegrín, 2025: En la película *Shunko*, dirigida y protagonizada por Lautaro Murúa, y basada en la novela del santiagueño Washington Ábalos, una secuencia retrata un velorio de angelito, el de Reina. Se observa la figura de un cantor que entona trisagios acompañados por su guitarra. La escena refleja la ornamentación del recinto y es notorio que transcurre en horas nocturnas.

5 Pelegrín, 2018:466.

6 Di Lullo, 1940, N° 519: Dictado por don Feliciano Moreno, en Percas (Dto. Avellaneda).

7 CNE, Folklore Argentino 1921, Santiago del Estero, Los Peraltas (Dpto. Atamisqui), Legajo N° 345, Escuela N° 134. Maestra: Candelaria Rolán.

visual importante para el estudio de la ritualidad.⁸ Esta afirmación se reproduce claramente en la figura N° 2, donde en un primer plano dos niñas encabezan el cortejo funerario portando el ataúd blanco de un angelito. Son secundadas por un adolescente y una mujer joven, junto a un reducido cortejo. Lo primero que nos conmueve son los rostros de estos cuatro protagonistas. La cualidad táctil de la mirada impacta en la corporalidad de quien posa sus ojos sobre su expresión de sufrimiento. Aún más por la corta edad de quienes se enfrentan a la muerte de un próximo de su análoga generación. Acerca de la escenografía que los circunda podría ser la de un sector barrial del tejido urbano, integrado por un grupo social de escasos recursos económicos. Estos datos se convierten en verosímiles cuando reparo en el modesto séquito.⁹



Figura N°2: Copyright Gustavo Tarchini

Otra imagen (ver figura N°3), muestra a una *zorra*, como se llama localmente a la carreta de dos ruedas traccionada por un caballo que se usa principalmente para el transporte de agua. En este

8 Podría decir lo mismo de la pintura. Sugiero observar la obra “Un velorio de angelito”, que obtuvo el Gran Premio de Honor del “Ministerio de Educación” del Salón Nacional de Artes Visuales 1954. En el siguiente link se dispone de una foto en alta definición, habilitando el uso de zoom. Trabajo fotográfico a cargo de Alejandro Aschemager. <https://palaisdeglace.cultura.gob.ar/noticia/una-obra-de-alfredo-gramajo-gutierrez-para-recorrer-en-alta-definicion/>

9 Al ver esta imagen en mi mente se formó casi de inmediato la secuencia fílmica de *Funeralino*, uno de los episodios de la película *El oro de Nápoles* de Vittorio De Sica, del año 1954. La muerte de un niño en un área postergada de la ciudad de Nápoles, suscita la presencia de una blanca carroza fúnebre traccionada por dos caballos, la madre, un conjunto de niños y adultos la siguen. En el primer tramo del recorrido que traza el cortejo, los acompaña también, un sacerdote y dos monaguillos. El luto de su indumentaria los cubre y es señal del drama que los envuelve. La decisión materna de que su pequeño hijo tenga *post mortem* un funeral digno, distante de su realidad cotidiana y que transite por los espacios vedados a su desfavorecida jerarquía social, la lleva a pronunciar con voz firme: *-Cochero, pasemos por la calle Mayor*. En la siguiente secuencia se los ve atravesar el luminoso paseo marítimo, tan diferente a las estrechas y sombrías callejuelas donde tienen su residencia. La vida cotidiana continúa transcurriendo con su ritmo cotidiano. No se detiene frente a la presencia de la muerte.

caso su conductor traslada un cargamento de otra naturaleza: el ataúd de un muerto hacia su última morada en el cementerio, escoltado por un reducido grupo de dolientes. El marco de la escena es el monte. ¿Qué potestad contiene para ofrecer conocimiento sobre la representación en torno a la muerte y su antropovisión? Aunque no dispongo de la confirmación de su autor, el sujeto mirante de estas imágenes (figuras 2 y 3), comprende inmediatamente que fueron capturadas de manera fortuita. Los fotografiados no han posado frente al objetivo. En su propia voz, Tarchini afirmará que su profesión como documentalista no es fácil y que “esa pequeña cuota de suerte, aunque sea un uno por ciento /es la que/ los fotógrafos necesitamos para que se alineen los astros, estar bien nosotros y capitalizar una buena captura”. (Gerez, 2022).



Figura N°2: Copyright Gustavo Tarchini

Pero como Tarchini (2025) siempre actuó como un etnógrafo que aplica la técnica del observador participante, estaba en permanente alerta visual ante la realidad circundante. Esta actitud le concedía operar con una “Cámara lúcida”, en el sentido atribuido por Barthes (1998). La esencia de su profesión lo autorizaba para ejercer esa doble visión: la de la imagen que veía y aquella de la exaltación sensible y el pensamiento que proyectaba al accionar la cámara. Entiendo que en la palabra barthiana ‘lúcida’, para referirse a quien domina técnica y estéticamente este dispositivo, existe un doble sentido metafórico en sintonía con su etimología: la claridad de un razonamiento y la de una mirada que provee de luz a una cámara oscura. Viene a mi memoria la certera reflexión del egregio maestro galo de la fotografía, Cartier-Bresson, sobre su responsabilidad antes de accionar el botón del obturador: “colocar en la misma línea de visión la cabeza, el

ojo y el corazón”. Se logra así llegar a ese “momento decisivo” para apresar un hecho fugaz. Me detengo otra vez en las imágenes 2 y 3, ambas me interpelan como espectadora por lo que percibo que reflejan. Aunque algo en especial que comparten y reproducen impactó de forma veloz en mi vista y afectó mi mente sensible al lenguaje visual. ¿Supondrán a qué me refiero?, pregunta retórica porque estoy segura de una respuesta afirmativa. Precisamente fue la materialidad de sendos féretros, de reducida dimensión, blanco el del angelito, de color oscuro, el otro, perteneciente por su volumen a un adulto. Provistos de sus asas laterales y crucifijos en su tapa, denota una manufactura más sencilla y artesanal uno, respecto al otro.

Con la determinación de proseguir mi concentración en esos instantes del ritual fúnebre que representan, retomo el interrogante y las ideas que formula López de Munain (2017:107-130). ¿Qué habita en estas imágenes, más precisamente en el detalle de los dos cajones que pongo bajo la lupa? Para responderla es atinado encaminarse hacia la potencia que denotan y a la retórica de la presencia-ausencia, temáticas que discutí previamente. Impregnados de fuerza visual, los ataúdes encarnan cuerpos que contienen y preservan a otros cuerpos que han traspuesto con la muerte el umbral de su naturaleza humana terrenal. Ahora son esos “otros entre nosotros”, según el sentido observado en el monte¹⁰. Aunque parecen haber cesado sus funciones biológicas, subjetivamente su corporalidad continúa activa. La experiencia de mis entrevistados lo asevera: “anda una joven en el lugar donde se ahorcó; el cuerpo está muy pesado, no quiere irse”. Y los silbidos, como signos auditivos intimidantes: “Dicen que ese silbido es un alma”. En consecuencia, esos cuerpos se exhiben en la intercesión de una presencia-ausencia. El cadáver se intercambia y se escamotea por la imagen del receptáculo que lo alberga, disolviendo su materialidad corpórea. Pero, además, cuando martillean en mi mente esos dos recipientes funerarios, el tropo del *memento mori*¹¹ que recuerda inequívocamente nuestra vida finita, traza huellas que gobiernan mi sensibilidad

10 Roa Bastos, 1972: 43, en Pelegrín, 2018: 220. Con su talento para narrar creando escenas dramáticas y emotivas, el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos nos regala una inspirada escenografía del velorio y del proceso de transfiguración de la corporalidad del muerto: “Acostado en su caja, a la luz de las velas, duerme a pierna suelta, muy tranquilo. Un poco menos oscuro que de costumbre; lleno de esa ciega confianza que se tienen los muertos recién muertos [...] todo él sigue estando ahí, pero ya no es él sino su recuerdo; su cara va siendo rápidamente la cara desconocida de un extraño, dormido en esa canoa toda labrada, demasiado pequeña para una navegación tan pobre” (1972: 43).

11 Esta frase latina significa: ‘recuerda que debes morir’. A lo largo del tiempo, el arte lo ha representado de maneras diversas: calaveras, relojes de arena, capillas donde se exhiben huesos, por ejemplo.

y la de cualquier otro mirante. Es clave comprender que las imágenes, en especial las vinculadas con la muerte, tienen una forma de presencia que trasciende la ausencia. ¿Con cuáles argumentos me lo confirmaba Adrián? “Se ponía pesado [el ataúd cuando lo transportaban], era flaquito, pero estaba pesadísimo. (...) [Deben decirle] -Papá, no te pongás pesado, te vamos a prender velitas, no te vamos a dejar.- Hay que tirar brasas usadas durante velorio para calentarse y cocinar para que el muerto no ande.”

LA MUERTE DEJARÁ DE SER ABSOLUTA

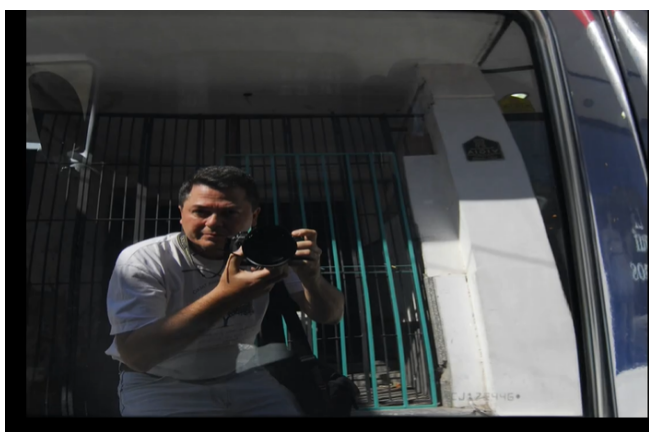


Figura N°4 Autorretrato de Gustavo Tarchini

La muerte dejará de ser absoluta, según el especialista en Historia del Arte, Vives-Ferrándiz Sánchez (2014). Tal afirmación respecto de vencer el destino final que nos aguarda, la contextualiza en el ámbito de la actual cultura digital. Si bien somos conscientes que desde tiempos pretéritos se ha deseado extirpar la muerte por la vía de la imagen, con los métodos tecnológicos alcanzados hasta el momento en materia de registro de imágenes, se puede aspirar a eludir ciertas huellas y consecuencias del morir con este tipo de recursos. ¿Cómo instrumentarlo? Este autor define como postfotografía a las imágenes digitales que habilitan para conservar, modificar y reproducir a personas que ya han muerto. De tal forma que se logra reanimarlas, dotándolas de una existencia otra o de un “plus” de existencia en términos de Vinciane Despret (2021:17). Es decir se produce una metamorfosis: no personificarán ni al muerto sin algunas de sus funciones bioanatómicas ni al ser que fue durante su etapa terrenal. Incluso las imágenes ya no serán estáticas como en las fotografías clásicas. En cada fotografía capturan el tiempo pero le imprimen una diná-

mica, lo ponen en movimiento, construyendo una narrativa. Vives-Ferrándiz Sánchez (2014) alude a la cultura protética 2.0 en la que se complementan lo orgánico con lo tecnológico para crear esa identidad postmortem. Promovida por el conjunto de interacciones concedidas por la intervención de internet: fotos, mensajes, páginas web, audios, la corporalidad pervive más allá de nuestra partida. Esto es lo que percibo en Gustavo Tarchini (2025) a través de sus imágenes. Su muerte no es absoluta. Las deslumbrantes imágenes que nos legó poseen agencia, legitiman un discurso, nos hablan, motivan, son móviles y estimulan la acción, proponiendo nuevas temporalidades alrededor de ellas.

AGRADECIMIENTOS:

Este trabajo forma parte del proyecto del equipo interdisciplinario de investigación *Dar la palabra: “Cuando huye el día. La alteridad en la narrativa de la noche entre el Andes y las Tierras Bajas. Argentina”* (USAL PI 80020230100017US), promovido por el Instituto de Investigación en Humanidades del Vicerrectorado de Investigación y Desarrollo de la Facultad de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales (Universidad del Salvador).

BIBLIOGRAFÍA:

- Alvarado**, Margarita y **Mason**, Peter. (2004). “Fueguia Fashion. Fotografía, indumentaria y etnicidad”. V Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Felipe. <https://www.aacademica.org/v.congreso.chileno.de.antropologia/9.pdf>
- Barthes**, Roland. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- Belting**, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores.
- Belting**, Hans. (2014). *Facce, una storia del volto*. Roma, Carocci Editore. (Traducción de la Introducción, p.9-25: Marina Gutiérrez de Angelis).
- Bredenkamp**, Horst. (2014). “The Picture Act: Tradition, Horizon, Philosophy”. En S. Marienberg y J. Trabant (ed.), *Bildakt at the Warburg Institute, Actus et Imago*. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie, vol. XII (pp. 3-32). Berlín: De Gruyter. <https://doi.org/10.46553/tab.20.2022.p.8-35>.
- Despret**, Vinciane. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Ciudad Autónoma de

- Buenos Aires, Cactus.
- Didi-Huberman**, Georges. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Ábada Editores.
- Di Lullo**, Orestes. *Cancionero popular de Santiago del Estero*. Universidad Nacional de Tucumán, Bs.As., A. Baiocco y Cía. Editores, 1940.
- Forgione**, Claudia Alicia. (2025). "Imágenes que nos hablan...en la oscuridad de los socavones mineros, desde la imagen como agente activa y el discurso andino". Revista Allpanchis, en prensa.
- Galinier**, Jacques. (2016). *Una noche de espanto. Los otomíes en la oscuridad*. Tenango de Doria, Hidalgo, Universidad Intercultural del Estado de Hidalgo, Société d'Ethnologie y Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Galinier**, Jacques. (2020). "La endoalteridad y su tratamiento. Acerca de los consanguíneos depredadores en el México oriental". UNAM, Revista Alteridades, 30 (59), PP.99-109.
<http://www.doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alteridades/2020v30n59/Galinier>
- Gutiérrez de Angelis**, Marina. (2021). "Guía de estudio de arte y cultura: introducción a los estudios de la imagen". Marina Gutiérrez De Angelis; Gorka López de Munain. 1   edición. Ciudad Autónoma de Buenos Aires; Sans Soleil Ediciones Argentina. Libro digital, PDF.
https://www.antropologiavisual.com.ar/wp-content/uploads/Guia_de_estudio_de_Arte_y_cultura_Introd.pdf
- Le Breton**, David. (2010). *Rostros. Ensayo de Antropología*. Buenos Aires, Letra Viva.
- López de Munain**, Gorka. (2017). "Una genealogía de la máscara mortuoria. Tiempo, imagen, presencia." Universitat de Barcelona. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/404186>
- Mitchell**, William John Thomas. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Ediciones Akal S.A.
- Mitchell**, William John Thomas. (2005). "What do pictures want? The life and loves of images". Chicago. University of Chicago Press.
<https://leiaarqueologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/08/w-j-t-mitchell-what-do-pictures-want.pdf>
- Pelegrín**, Maricel. (2006). "[Ellos se levantan y toman agua. Los ritos mortuorios de Santiago del Estero como núcleo duro](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1210449)". Nuevas propuestas, N  39, pp.111-126. Santiago del Estero: Universidad Católica de Santiago del Estero.
- Pelegrín**, Maricel. (2018). *Morir en el monte. Los rituales fúnebres de Santiago del Estero en su expresión polisémica*. Santiago del Estero: EDUNSE.