

VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

Título: Elegía al rostro final: la fotografía de la máscara mortuoria de Erich Sander

Title: Elegy to the Last Face: The Photograph of the Death Mask of Erich Sander

Autor / Author: Laura Bravo López

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Resumen: *Menschen des 20. Jahrhunderts (Gente del siglo XX)* es el vasto proyecto fotográfico que August Sander desarrolló, no sin dramáticos obstáculos, a lo largo de cuatro décadas. La fotografía que cierra este extraordinario archivo es la de la máscara mortuoria de su hijo mayor, Erich. Esta elección del fotógrafo alemán abre una serie de distintos planteamientos que incitan a la reflexión, entre los que están la mirada del autor y su relación con el sujeto protagonista, el contenido histórico de la imagen y su carga política, su composición, su valor documental y de índice, su cuestionable objetividad, así como su contexto en el marco de la fotografía coetánea y su simbólica función en la producción del artista.

Abstract: *Menschen des 20. Jahrhunderts (People of the 20th Century)* is the vast photographic project that August Sander developed, not without dramatic obstacles, over four decades. The photograph that ends this extraordinary archive is that of the death mask of his eldest son, Erich. The decision of this German photographer opens a series of different questions that provokes a reflection on the author's gaze and his relationship with the subject, the historical content and the political weight of the image, its composition, its documentary and indexical value, its questionable objectivity, and its place in the context of coetaneous photography and its symbolic function in the artist's work.

Palabras clave: Fotografía, muerte, August Sander, Erich Sander, máscara mortuoria, índice.

Keywords: Photography, death, August Sander, Erich Sander, death mask, index.

Sección: Artículos / **Section:** Article

Recibido / Received : 26 de septiembre de 2020. **Aceptado / Accepted:** 15 de octubre de 2020.

Cita recomendada: Bravo López, Laura. "Elegía al rostro final: la fotografía de la máscara mortuoria de Erich Sander", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 23 de octubre de 2020, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte

Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

13 Ave. Universidad Ste. 1301

San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596

vision.doble@upr.edu

<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>

<https://revistas.upr.edu>



Elegía al rostro final: la fotografía de la máscara mortuoria de Erich Sander

Laura Bravo López

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

En el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o difuntos,
tiene el valor de culto de la imagen su último refugio.

–Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, 1936.

Erich Sander, un fotógrafo alemán nacido en Colonia en 1903, encuentra la muerte el 23 de marzo de 1944, en una de las estancias de la prisión de Siegburg. Diez años antes, sin embargo, una denuncia recibida por difundir propaganda antifascista y por su pertenencia al SAPD (*Sozialistische Arbeiterpartei Deutschlands*, el Partido Socialista Obrero Alemán), prohibido por el Partido Nazi al entrar en el poder en 1933, desembocó en una sentencia que le condenaría, jornada a jornada hasta su destino final, a exprimir su vida entre los muros de aquella cárcel (“Biography”).

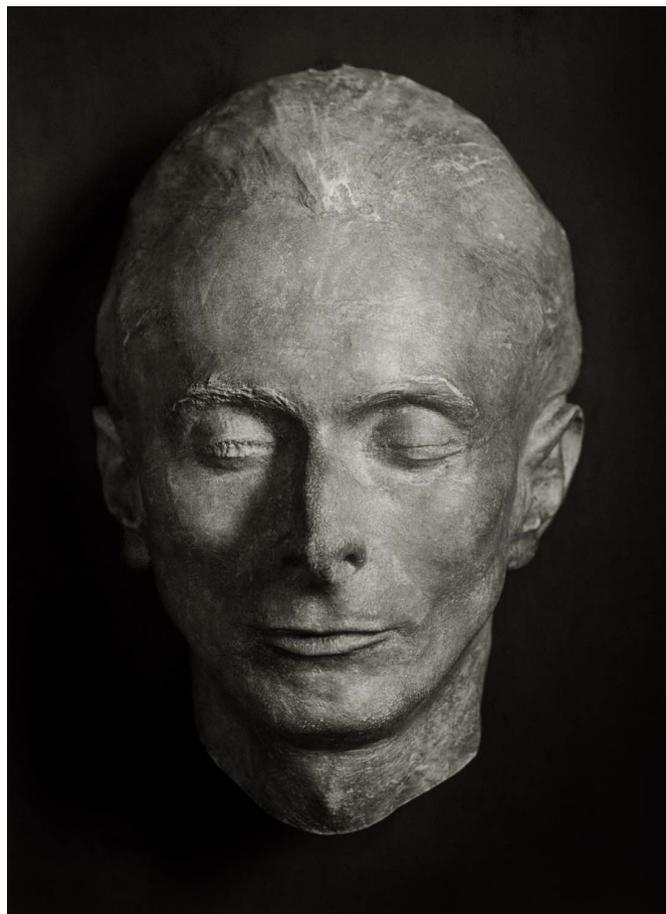
Como Erich, un hombre formado en las humanidades y la filosofía, decenas de miles de simpatizantes y de militantes de partidos de izquierda en Alemania fueron condenados a prisión, tortura, campos de concentración o a ser ejecutados, desde el ascenso de Hitler al poder en 1933 (McDonough 4; Wachsmann 166-167). En cambio, su historia pasaría a la posteridad con particular relevancia y dignidad gracias a su padre. August Sander (1876-1964), un reconocido fotógrafo en su tiempo, considerado hoy un nombre imprescindible en este medio en todo el siglo XX, sería el responsable de documentar visualmente algunos fragmentos de su biografía con imágenes poderosas y cargadas de nobleza.

La muerte del que era su primer hijo fue un hecho que provocó un enorme choque emocional para Sander, según se desprende de sus propias comunicaciones epistolares (Lange 114). A la pérdida de un hijo en ese contexto, se le suman también unas amargas circunstancias: muy cerca de la fecha en la que cumpliría la totalidad de su condena en la prisión, en marzo de 1944, Erich sufrió una perforación del apéndice, para la que no recibiría tratamiento médico, a pesar de que entonces trabajaba en la enfermería de la cárcel. En vísperas de la fecha en que sería su puesta en libertad de la prisión (Appel; Lange 114), Erich Sander fallece. Tras su muerte, August Sander encarga a un pintor y escultor de Colonia, Hans Schmitz (1896-1977), la realización de la máscara mortuoria que conservaría la identidad física de su rostro (“Death Mask of Erich Sander”). De esa máscara, Sander haría la fotografía que representaría simbólicamente el final de la vida de su hijo y que sería, además, el cierre del proyecto al que dedicó la inmensa mayoría de su producción.

El valor histórico de un rostro familiar

Incluida en el portafolio “Die Letzten Menschen” (“Las últimas personas”), la fotografía de la máscara de Erich, realizada en 1944, culmina el magno proyecto en el que August Sander invierte cuatro décadas de su vida artística, y que tendría por título *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Gente del siglo XX*) [1]. Aunque lo concibe alrededor de 1922, los más de treinta mil retratos que realizó para el proyecto datan entre 1892 y 1952 (G. Sander), y abarcan épocas fundamentales de la historia de Alemania como la del Imperio, la República de Weimar, el régimen nacionalsocialista, la Segunda Guerra Mundial y la temprana República Federal. El proyecto, por tanto, abordaba la documentación de la realidad histórica de su país, pero no lo hacía a partir de sucesos paradigmáticos o de acontecimientos determinados, sino a través de los rostros y las figuras de miles de individuos que irían componiendo una suerte de paisaje humano de su contexto temporal y geográfico.

La inclusión de la máscara mortuoria de su hijo entre los retratos de *Gente del siglo XX* no debería, en un comienzo, ser objeto de extrañamiento. Según las declaraciones del mismo Sander sobre su proyecto, su propósito era obtener “una imagen fisionómica de una época”, puesto que defendía la creencia de que “la historia de cada persona está escrita plenamente en su rostro” (traducción mía, citado en Lange 105 y Halley 666). Aunque presente ya como un vestigio de su cara, la máscara de Erich contribuía, al fin y al cabo, a sumar otra aportación a su estudio de los rostros. Si el propósito de Sander era indagar acerca del espíritu o la identidad de las personas de su tiempo, la función de la cámara fotográfica era para él la de una herramienta que permitía, según sus propias declaraciones en una conferencia emitida en la radio en 1931, capturar la historia del mundo “viendo, observando y pensando”, llegando a toda la humanidad a través del medio fotográfico, como si se tratara de un lenguaje universal¹. La fotografía, por tanto, le permitía al artista una acción más allá de la mera documentación de un individuo en un contexto; le suponía un instrumento para la reflexión, personal o colectiva, en un alcance histórico.

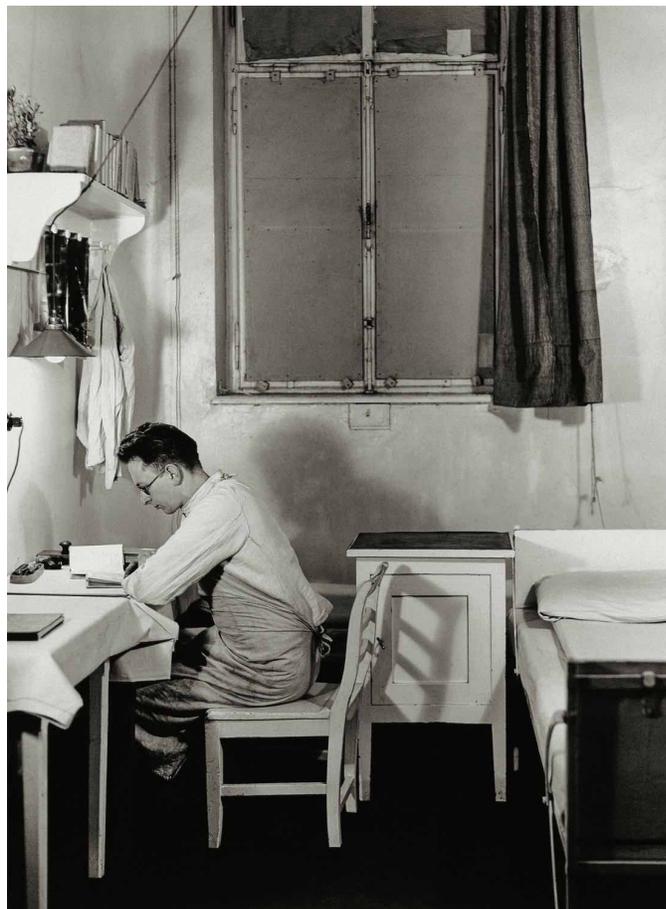


1. August Sander, *Máscara mortuoria de Erich Sander*, 1944. © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Cologne; ARS, New York.

Esta invitación a pensar que extiende el medio fotográfico se proyecta, por un lado, en la figura de cada individuo y en el contexto propio que presenta cada imagen. Sin embargo, no hay que pasar por alto que el extenso proyecto de Sander estaba sujeto a un orden específico, meticulosamente meditado, en el cual invierte una cantidad de tiempo que supera con creces el empleado en la toma de los retratos (Long). Si *Gente del siglo XX* es un poliedro de retratos individuales cuya intención es dar cuenta de una identidad colectiva, una suerte de atlas de la Alemania del momento, que quiere alcanzar una envergadura enciclopédica (Roma y Zuaznabar 5), la elección de la máscara mortuoria de su hijo Erich para culminar este histórico proyecto no debió ser una decisión irrelevante o casual. Su presencia estaba destinada a formular una reflexión profunda sobre una realidad o un acontecimiento, final.

En términos de estructura, *Gente del siglo XX* presenta un catálogo de diferentes grupos sociales, ordenados en siete capítulos o portafolios: granjeros, comerciantes, mujeres, clases y profesiones, artistas, la ciudad y, como ya se había apuntado, las últimas personas, en el cual aparece la fotografía aquí protagonista. Entre esos múltiples retratos, la figura de Erich Sander estaría presente en

distintas ocasiones, incluyendo un componente personal, propio del círculo familiar del fotógrafo, en un marco documental e histórico mucho más amplio y extenso. El proyecto incluiría otros retratos de él en su juventud, uno de ellos titulado *Estudiante de filosofía*, de 1926, realizado cuando tenía unos veintitrés años, en el que mira con ojos incisivos y provocadores al objetivo de la cámara de su padre². En otra fotografía, tomada en 1943, se observa a Erich leyendo en la mesa de su celda en la prisión en la que pasa los últimos diez años de su corta vida [2]. Estos dos retratos contribuyen a profundizar la significación de la imagen de su máscara mortuoria, configurando una especie de tríptico, pues se aprecia la correlación entre ellos. Si bien en el primero destaca la figura del joven estudiante, desafiante y rebelde, en el marco de la libertad de la época en el que estudia, la República de Weimar, en el segundo resalta la jaula simbólica que ha cercenado las ansias de emancipación de su pensamiento frente a la imposición de dogmas de un régimen nazi que acabará encerrándole. En la fotografía de su máscara mortuoria, August



2. August Sander, *Prisionero político [Erich Sander]*, 1943. © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Cologne; ARS, New York.

Sander nos invita a leer las funestas consecuencias de la represión de derechos fundamentales del ser humano, desde la libertad y la vida.

Por otra parte, *Gente del siglo XX* recoge la presencia de Erich no solo en un plano figurativo, como sujeto retratado por la cámara, sino también como creador, un hecho que Sander no llegaría a desvelar a la hora de identificar la autoría de algunas de sus fotografías (Gerd Sander, citado en Wade). En concreto, el recién mencionado retrato de Erich, en el que aparece en serena lectura en la prisión, es en realidad un autorretrato, conseguido al controlar el tiempo de exposición de la fotografía en su mismo cuarto. En la cárcel, Erich estuvo también encargado de realizar labores de fotógrafo, con tareas de documentación de individuos, fruto de lo cual se conservan unos cuarenta negativos de retratos, entre ellos otros presos también condenados por el régimen nazi (Sander, citado en Wade). Gracias a un sacerdote, algunas copias de estos retratos logran sacarse de la cárcel por contrabando y su padre las incorporaría, tiempo después, sin revelar su autoría, a *Gente del siglo XX*, en el portafolio “Presos políticos”, dentro de otro más extenso, llamado “La ciudad” (Embser, Wade).

Por tanto, entre el mencionado autorretrato y la fotografía de su máscara mortuoria, que pone fin a “Las últimas personas” y, por extensión, a *Gente del siglo XX*, solo han pasado algunos meses. Este portafolio es el séptimo y último capítulo de todo su vasto proyecto, el cual estaría a su vez compuesto por distintas secciones, llamadas, en este orden: “Idioten, Kranke, Irre, und die Materie” (Idiotas, enfermos, locos y materia). Los individuos que componen estos grupos de imágenes se sitúan, por lo tanto, en los márgenes, en las terminaciones, según criterios social y políticamente establecidos, e incluyen también a heridos de guerra, tanto civiles como militares. No en balde, tanto este capítulo como el de “La ciudad” tienen una conexión con la enorme pérdida de aquello que el nazismo alemán había despreciado (la pérdida familiar del fotógrafo incluida), así como con las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y con el ciclo de la vida (Baker 93). Los protagonistas de estos retratos aparecen tanto en espacios exteriores como en un estudio, contra un fondo plano y sin distinción del lugar geográfico en el que se encuentran (Radwanska Zhang). “Materia” está formado por la imagen de la máscara de Erich y por solo dos fotografías más, las del rostro de dos ancianos, un hombre y una mujer, en un aparente lecho de muerte. Con estas tres fotografías, en especial la de la máscara mortuoria, la muerte no solo ponía punto final a este sombrío capítulo y a todo el proyecto *Gente del siglo XX*, sino que también marcaría, de manera simbólica, el de la producción fotográfica de August Sander. Tras el fallecimiento de su hijo y después del fin de la Segunda Guerra Mundial, el trabajo efectivo de Sander en la producción de fotografías prácticamente cesaría (Green), concentrándose en el proceso de compilación y edición de sus portafolios de fotografías (Bohn-Spector 9-10), la mayoría de las cuales desaparecerían en dramáticas circunstancias.

Estos miles de rostros, entre los que se encuentra su hijo Erich, y las historias que se dibujan en ellos, son retazos individuales que conforman una historia común, la de una Alemania en proceso de drásticos y dramáticos cambios, a lo largo de medio siglo de historia. En cada una de sus caras, como el mismo artista indicaba, está representada la tragedia o el triunfo de una

época convulsa, algo que también se aprecia en sus gestos, en sus ropas o en las actividades que realizan. El rotundo cierre que marca la fotografía de la máscara mortuoria de Erich es, para August Sander, la evidencia de una escisión, tanto a nivel histórico como a nivel individual y familiar. De entre todos esos relevantes periodos que recorre el proyecto de Sander, sin duda es la irrupción y el triunfo político del nacionalsocialismo el que se lee de manera más rotunda en los dos últimos capítulos de su proyecto, donde se incluyen los retratos de su hijo Erich. En las formas del rostro que muestra la máscara mortuoria y en su elección como final de su obra, el fotógrafo proyecta también la particular historia en la que las imágenes finales se contextualizan: la de los estragos del régimen nazi.

De los casi cuarenta mil retratos que había realizado para el proyecto de *Gente del siglo XX*, solamente lograron sobrevivir, aproximadamente, unos mil ochocientos (The Metropolitan 2004), siendo uno de ellos la fotografía de la máscara de Erich. El Gobierno Nazi, recién ascendido al poder con Hitler a la cabeza, había censurado y destruido las copias y planchas originales de *Antlitz der Zeit (El rostro de nuestro tiempo)* en 1936, sospechando, según mantienen algunas voces (como su nieto Gerd Sander, custodio de su archivo, citado en Wade; Meek 72; Bohn-Spector 8-9)), que no enaltecía la raza aria según el ideal que entonces se imponía. Posteriormente, en 1939, los bombardeos en la ciudad de Colonia y un incendio siete años después destruirían la mayor parte, decenas de miles, de sus fotografías. A pesar de estas circunstancias, y con un equipo improvisado, Sander continuó trabajando, comprometido con su proyecto (Lange 114) y enfocado en la organización –viendo, observando y pensando– de los restos de su archivo de fotos para la publicación de *Gente del siglo XX*. Este proyecto, borgiano en su concepto y en su posible culminación (Feeney), no llegaría a completarse antes de la fecha de su fallecimiento en 1964 (The Metropolitan 2004), pero Sander agotaría los años posteriores a la muerte de su hijo, al fin de la guerra y a la pérdida de una enorme parte de sus fotografías y negativos, persiguiendo la culminación de su gran obra.

A modo de bisagra entre el contundente peso histórico de *Gente del siglo XX* y la dosificada pero demoledora presencia de los fragmentos del relato familiar propio del artista, la fotografía de la máscara de Erich Sander aporta una dimensión tan amplia como particular, tan universal como personal. Su lectura, como última imagen de un compendio meticulosamente ordenado de miles de fotografías, invita a apreciar en ella un valor simbólico de despedida. Por un lado, es el adiós del artista a su hijo, a través de la impronta de su rostro, siendo las caras el punto focal de su producción. Por otro, es un réquiem a un recorrido histórico en el que había invertido más de treinta años, el rostro que resume y da culminación a las miles de caras que han posado ante su cámara, muchos de cuyos retratos también habían desaparecido. Además, la conclusión de *Gente del siglo XX* con su máscara mortuoria entrañaba un contundente homenaje no solo a su hijo, abandonado a su muerte, sino a todos los rostros amenazados, silenciados, borrados o destruidos en las primeras décadas de la Alemania de ese siglo. Si *El rostro de nuestro tiempo* acababa con un halo de pesimismo (Long), pues Sander lo concluía con retratos de alemanes desempleados, *Gente del siglo XX* lo hacía con las últimas personas, las repudiadas y “ultimadas” por el régimen nazi. Según varias voces han sugerido, “Las últimas personas”

es un capítulo que reflexiona sobre el ciclo de la vida y de naturaleza, según él entendía el modelo circular de civilización (Embser, “Death Mask Of Erich Sander”, Baker 85), el cual, para regenerarse, tiene que experimentar -como un paso necesario, tanto en su dimensión personal como política- la muerte.

En efecto, algunos de los millones de individuos que desaparecieron en el régimen nazi y durante los estragos de la Segunda Guerra Mundial están presentes en *Gente del siglo XX*. Por un lado, algunos de estos retratos son un guiño en honor a su hijo Erich, por la inclusión en su proyecto de las fotografías que este había realizado en la cárcel, como si fuera la colaboración de otro artista integrado a la producción del estudio familiar (Gerd Sander, citado en Wade). A su vez, estos funcionarían como un homenaje que el mismo fotógrafo también deseaba rendirles, a modo de documentación y memoria de aquellos individuos -entre los que se encontraba su hijo- en una suerte de venganza contra el régimen nazi, según los Sander la pretendían, una vez la guerra hubiese terminado (citado en Long).

En ese marco, la dimensión política que tiene la máscara mortuoria de Erich hace que adquiriera una función tanto de denuncia y de veredicto político como de duelo (Betancourt Nuñez, citada en Radwanska Zhang). En la máscara de Erich, el horror de toda una época, identificado en el nacionalsocialismo, convive con el reconocimiento a la razón y al orden propio de la Ilustración europea, a pesar de la amenaza que ese régimen supuso para ella (Green, Feeney). El retrato de Erich como joven estudiante, ávido de libertad y lleno de rebeldía, junto al autorretrato en su madurez, recluido y silenciado, culminan en la fotografía de su máscara mortuoria, haciendo así un velado repaso a los diferentes momentos políticos que su hijo también experimenta y protagoniza. En este sentido, la elección de Sander de concluir con la fotografía de la máscara mortuoria de Erich –y no su rostro físico o su cadáver– le aporta una dimensión simbólica y política que alzan su figura a la categoría de monumento. Se trata, entonces, de un homenaje póstumo tanto a su hijo como al honor de un pueblo que, aunque aquí aparece simbolizado con la impronta de un rostro exánime, se muestra sereno, solemne y noble, glorioso a pesar del dolor que ha experimentado, y a pesar de su muerte.

La máscara mortuoria de Erich Sander ante la tradición de la fotografía fúnebre

El homenaje que August Sander rinde a su hijo Erich en *Gente del siglo XX* se proyecta, por una parte, a través de la inclusión de algunos retratos fotográficos que le representan en distintas etapas de su vida, hasta su máscara mortuoria, como reflejo final. Sin embargo, gracias a una fotografía de su misma autoría, Sander mostraba que también conservaba y exponía, en un ámbito doméstico y más personal, cinco retratos de su hijo en una de las paredes de su casa, la de su máscara mortuoria incluida (Embser; Gerd Sander, en Wade). Los retratos de Erich conformaban una especie de altar que, gracias a la fotografía, le permitía tener presente la memoria de su hijo y así honrarla a diario³. Esta práctica no era algo inusual en la época, al contrario. La disposición de fotografías de ancestros o familiares fallecidos, a modo de ara o retablo doméstico, en la pared o en algún mueble de la sala, era propia de un ritual cotidiano que formaba parte del duelo por su muerte y que tenía como fin honrar su memoria (Ortiz García

199, Linkman 147). La doble naturaleza de la fotografía de la máscara mortuoria de Erich, como manifestación histórica y artística en el marco de *Gente del siglo XX*, y como recuerdo íntimo y propio del álbum familiar del fotógrafo, ubicado en el contexto doméstico, también cumple ese propósito.

En esa misma línea, la fotografía de la máscara se enmarca en otra práctica que se populariza desde mediados del siglo XIX, en la expansión de los usos que genera la invención de la cámara, que es la fotografía post mortem⁴. La tradición de retratar a los difuntos, especialmente con el propósito de que los familiares y su círculo íntimo conservaran un recuerdo de ese ser querido, pasa con naturalidad de la pintura a la fotografía (De la Cruz Lichet 16). Paralelamente, transita de una clientela con poder y riqueza, destacando en el arte occidental desde el siglo XV (Ruby 27), a otra de estratos sociales y económicos menos elevados, como serían los usuarios de la fotografía en las décadas finales del siglo XIX. Su éxito se debió, por un lado, a la popularidad y el abaratamiento que atraviesa la fotografía con el desarrollo de técnicas más asequibles y rápidas que el daguerrotipo. Por otro, la ausencia de imágenes en vida del recién fallecido y el deseo de la familia de guardar una fotografía de su rostro viene a impulsar su demanda, aunque también era común el encargo de fotografía post mortem aun contando con otros retratos realizados en vida (Linkman 18-19).

Lo cierto es que la familia Sander tendría ya numerosos retratos de Erich, considerando la profesión del padre. *Gente del siglo XX* fue una vitrina donde el fotógrafo mostró algunos de ellos, por lo que la decisión de inmortalizar el rostro de Erich en este retrato debía responder a otras motivaciones. En el marco de la fotografía fúnebre, lo que más destaca de la elección de August Sander en cuanto a la incorporación de la imagen de Erich para cierre final de su proyecto es que esta sea de su máscara mortuoria.

En el grupo de tres fotografías con el que August Sander cierra su proyecto, correspondientes a “Materia”, las dos primeras son retratos post mortem de dos ancianos, una mujer y un hombre⁵. En ambos, de 1925 y 1930 respectivamente, la cámara de Sander se ha acercado a los rostros, en los que podemos escrutar las arrugas y las oquedades que la sentencia del tiempo ha dejado en su piel y en su carne. Aunque Sander presenta la imagen de la máscara de Erich aislada y sobre un fondo negro, en esas dos nos permite observar el contexto en el que se realizan, ya que deja que sus caras queden enmarcadas por unas telas blancas sobre las que descansan. Estas dos imágenes responden, en términos generales, a fórmulas más tradicionales de la fotografía post mortem. Entre ellas tres existe una distancia de unos veinte años, por lo que August Sander reflejaría una mayor madurez en lo que respecta a su profesión y sus modelos, aparte de otras posibles justificaciones, más acordes con cuestiones conceptuales o simbólicas.

La representación del cadáver en el interior de un féretro respondía a una configuración arraigada dentro de la tradición de la fotografía post mortem, que además se abría a diferentes variaciones por parte del fotógrafo, por ejemplo, en la perspectiva, poses del cuerpo, o la composición (Ruby 36; Smoke 26-32; Linkman 30-45). La tradición compositiva del difunto dentro del ataúd, como si durmiera en una cama, se desarrolla con éxito incluso hasta finales del siglo XX, con ejemplos de la talla artística de Nan Goldin, lo que da cuenta de la pervivencia de su popularidad

(Summersgill 81). Por su parte, parece que August Sander pretende ser equívoco al identificar si estos dos ancianos están en el interior de su ataúd o sobre el lecho de muerte, y juega con el encuadre de la fotografía para aparentar que ambos descansan en una cama. Este efecto parece hacer referencia a lo que se ha denominado como “el último sueño”, un juego metafórico con el que la fotografía post mortem intentaba aliviar el peso del dolor de la pérdida final del familiar representado, simulando estar dormido -con los ojos cerrados, el rostro sereno y la ropa de cama- y no muerto (Ruby 65). Este género fotográfico, además, venía con la influencia de otras corrientes coetáneas, que eran el pictorialismo fotográfico y la pintura romántica de corte sentimental (Ruby 91-92).

Aunque la fotografía de la máscara mortuoria de Erich estuvo también destinada a ser un recuerdo para la mirada familiar en el ámbito doméstico, en cambio, August Sander, padre y fotógrafo del sujeto, desestima la parafernalia ornamental y el sentimentalismo que en ocasiones empleaba la fotografía post mortem, y apuesta por la reproducción fotográfica de la máscara de su hijo como imagen final de su vida, y de su propia obra. Esta decisión respecto al contenido y al estilo de esta fotografía no debería generar sorpresa, puesto que el mismo artista empleaba la etiqueta de “fotografía exacta” a la hora de comercializar sus retratos en su faceta profesional (Baker 80). Sander confirmaría con sus propias palabras su rechazo a la fotografía que se alejaba de ser –lo que él consideraba- una reproducción directa de la realidad: “No hay nada que odie más que la fotografía recubierta de azúcar, con trucos, poses y efectos” (traducción mía, citado en Jones 3). Esta afirmación aludiría a un rechazo del estilo pictorialista, en boga desde el siglo XIX y a comienzos del XX, en su producción fotográfica, evitando el romanticismo, el sentimentalismo y la nostalgia (Embser), unas características que influirán de manera notable en la fotografía fúnebre. Así se manifiesta también, en concreto, en esta última imagen de su hijo Erich.

Paralela a la doble naturaleza histórica y personal que aporta al proyecto la fotografía de la máscara de su hijo, la doble faceta de Sander, tanto la de autor de un colosal y meditado proyecto como la del padre del sujeto representado, abre también una particular perspectiva hacia la imagen, a la vez que contribuye a dilucidar la elección del contenido y el estilo de la última fotografía de *Gente del siglo XX*. La autoría de la fotografía post mortem no solía corresponder al círculo de la familia, sino que esta labor recaía en fotógrafos de estudio, por encargo (Summersgill 100). Sin embargo, la elección y la perspectiva de Sander a la hora de representar la máscara de su hijo Erich como final de su proyecto estaría provocada por un fuerte lazo afectivo hacia el protagonista de la imagen. En la máscara mortuoria se aprecia lo que Marianne Hirsch denomina la “mirada familiar” en la fotografía (xi-xvii), la cual aporta aquí una lectura específica, añadida a la mirada histórica, la artística, la política y la social, que coexisten también en la del mismo objeto.

Aquella mirada familiar ha provocado a otros autores evitar la exposición a la mirada pública de una fotografía de un familiar, como Roland Barthes confiesa en *La cámara lúcida* sobre la fotografía de su madre recientemente fallecida, cuando era una niña posando en un invernadero (116-117). Las connotaciones afectivas que una fotografía de un familiar contiene entre su propio círculo íntimo no son compartidas por un observador ajeno a ese contexto, razón por

la cual el intelectual francés no muestra la fotografía que discute ampliamente en su libro. August Sander, en cambio, extrae del contexto familiar algunas fotografías de la juventud de su hijo, de su madurez en prisión y de sus restos, si es que así podemos considerar la máscara mortuoria (ver Didi-Huberman 311-315), y los comparte en *Gente del siglo XX*, haciendo que estas fotografías adquieran una connotación colectiva, casi universal, a pesar del contexto geográfico y temporal en el que su creación se encuadraba. Con su exposición en el marco de su vasto proyecto fotográfico, Sander consigue con estos retratos que el recuerdo de Erich no desaparezca después de su muerte, algo que podría extenderse a los rostros de todas las personas que fotografió para el mismo.

Las convicciones artísticas de August Sander se conjugan, en la fotografía protagonista, con los lazos emotivos que el artista mantiene con el sujeto (objeto) representado. Esto provoca que evite aquella aborrecida sensiblería, trucos y poses en la imagen, como también la crudeza de la exposición directa de la piel y el cuerpo del cadáver de su hijo. En este punto, la fotografía de la máscara de Erich no solo plantea un contraste con los otros dos retratos de los muertos del grupo “Materia” y con la fotografía post mortem en general, sino que también lo hace con las imágenes de los cadáveres de los millones de personas que, como él, perdieron la vida en la barbarie provocada por el nazismo. Bien es cierto que, aunque la muerte de su hijo tiene como causa la omisión de atención médica en una prisión y que los días de insoportable dolor de Erich hasta su deceso debieron hacer mella en el artista y en su familia, las circunstancias en las que Erich pierde la vida no deberían compararse con las de las víctimas de los campos de concentración. No obstante, es innegable que las imágenes de sus cuerpos torturados y sin vida han atraído la atención de los medios y han generado importantes debates en la historia de la fotografía (ver Liss, vi-12). En cualquier caso, August Sander elige, con la máscara mortuoria como representación del final de su hijo, de su proyecto y de la historia alemana a través de las caras de sus habitantes, una imagen alejada de ornamentos superfluos, pero también sin las dolorosas evidencias físicas de su trágica muerte y, más aún, sin ni siquiera exponer directamente el cadáver de su hijo.

La superficie del rostro que moldeó la máscara mortuoria de Erich Sander deja adivinar, gracias a la fotografía, un semblante de serenidad y de paz en su expresión última. En la decimonónica fotografía post mortem, era frecuente que aquellos individuos que hubieran tenido una muerte violenta o profundamente dolorosa fueran inmortalizados con unas expresiones que denotaran tranquilidad y calma (Linkman 17, 51-53; Summersgill 80). La placidez del rostro del difunto, como el de un cadáver que fuera depósito de un alma en paz, confortaba la mirada familiar pues pretendía borrar cualquier rastro de sufrimiento. August Sander consigue que la última fotografía de su proyecto, dedicada a la memoria de su hijo, y a la de millones de alemanes más, no sea un doloroso reflejo del padecimiento, ni de un individuo ni de una generación. Al contrario, la nobleza y la solemnidad, incluso el orgullo propio de un mártir –político en este caso- que parece exhalar su retrato, denotarían la intención de Sander de honrar con esta fotografía la memoria de su hijo y de toda la gente del siglo XX que había posado frente a su cámara, así como la que no había tenido la oportunidad de hacerlo.

Por encima de lo percedero de la carne, el retrato de Erich Sander no refleja la exposición de un cuerpo muerto que está abocado a la descomposición de la carne, algo que puede adivinarse en los otros dos retratos de "Materia". La propuesta de August Sander con esta fotografía tiene una mayor carga conceptual, la propia de un creador en plena madurez creativa, con unas cuarentas mil fotografías en su producción y con el reto de condensar intelectualmente el final de su proyecto con un mensaje honesto y contundente. El cuerpo y la carne de Erich, aunque presentes en la huella que permite ver su máscara, se han transformado en objeto, en una "envoltorio del espíritu", que es una metáfora doble de la presencia y la ausencia de una persona, o de las millones que conforman un pueblo. Es la única fotografía que no muestra el rostro o el cuerpo real de un individuo en su proyecto, siendo la de su propio hijo, y no la de alguien desconocido. La decisión de Sander de incorporar como final del proyecto la fotografía de la máscara mortuoria de Erich, un objeto y no el cadáver expuesto de su hijo, eleva conceptualmente su propósito y la densidad de su mensaje. El objeto representado se convierte en un monumento que, si bien responde a una identidad individual concreta y con una historia personal específica, trasciende su particularidad, alzándose en una distancia hierática, valorando la inmortalidad sobre la caducidad de la carne, y adquiriendo el valor de símbolo de un colectivo y del fin de toda una época con la dignidad y el honor que su memoria merece.

La culminación de la mirada objetiva

Aunque realizada en 1944, la fotografía aquí protagonista es la que August Sander incluye como última imagen de *Gente del siglo XX*, por lo que el artista parece condensar en ella el cúmulo de planteamientos que ha ido desarrollando a lo largo de más de tres décadas y decenas de miles de fotografías previas. Una de las formulaciones que este fotógrafo alemán defendió fehacientemente acerca del medio que ejerció como profesión fue la defensa de la fotografía como un lenguaje universal, fácilmente entendible, que reflejara, con franqueza y objetividad, al ser humano y la época en la que le había tocado vivir (citado en Jones 3). La principal declaración de intenciones de Sander respecto a la fotografía, como anunció en una conferencia en 1931, quedaba manifiesta en su deseo de capturar "un retrato fisionómico de una era", algo que era posible expresar a través del rostro, de la postura del cuerpo y de las fechas (citado en Long). La fotografía de la máscara mortuoria de su hijo es un retrato, como se discutió líneas atrás, que envuelve una intención de carácter político, con declarado valor histórico, como rostro real y a su vez como metáfora de un cierre final a una época que ha sido testigo, verdugo y víctima de indescriptibles horrores. Es importante analizar, entonces, cómo August Sander logra conformar este mensaje con el lenguaje fotográfico como instrumento, siguiendo las convicciones que había manifestado en los planteamientos iniciales de *Gente del siglo XX*, pero a la misma vez rompiendo determinadas tendencias que eran comunes en otras imágenes de su extenso proyecto.

En la lectura que nos invita a realizar con esta fotografía, Sander ha eliminado cualquier contexto que rodee la máscara mortuoria de su hijo, presentándose solamente la identidad del sujeto y la fecha de la toma. En contraste con todos los rostros que Sander incluye en su proyecto, el

de Erich se exhibe a través de un molde y como figura real, lo que provocaría una simbólica paradoja entre la muerte del sujeto y la eterna pervivencia del objeto que le sobrevive. Los individuos vistiendo sus uniformes profesionales o los atuendos que dejaban adivinar su estrato social u origen geográfico eran un patrón compositivo que había primado en *Gente del siglo XX*. En la fotografía de la máscara de Erich, en cambio, un fondo profundamente oscuro enmarca la cara de su protagonista, pareciendo envolver el rostro, el cual resalta gracias a la iluminación que arroja, desde un lateral pero dirigida de manera suave y uniforme, sobre la superficie del rostro muerto.

Esta composición comparte rasgos comunes con los postulados de la fotografía contemporánea que defendían otros creadores alemanes del contexto de August Sander. En concreto, sus preocupaciones por la fotografía directa y sin adornos superfluos, como él mismo declaraba, coinciden con las de otros fotógrafos, como Albert Renger-Patzsch y Karl Blossfeldt, defensores de los ideales de la objetividad y de una fotografía precisa con atención al detalle (Marien 253, 281). Esta corriente, profundamente innovadora en su época, que coincide con los años de la República de Weimar, se desmarcaba de las tendencias artísticas de comienzos de siglo, entre ellas el pictorialismo (Lange 105), y rechazaban también las manipulaciones formales de la vanguardia coetánea, puesto que apostaban por la representación desde la “verdad” y la objetividad (Baker 80). La cercanía de la cámara al objeto representado, aislado y sin elementos que propiciaran asociaciones hacia él, con predilección por el primer plano y un fondo neutro, fueron rasgos propios de la fotografía de uso científico y que revelaba, según aquellos, el íntimo lazo que unía el arte y la naturaleza (Marien 254).

El interés manifiesto de Sander por la fisonomía, desde *El rostro de nuestro tiempo* y en *Gente del siglo XX*, le llevaba a entender el rostro humano como espejo del alma, como puerta que le permite entrar a un estudio psicológico no solo del individuo, sino de la sociedad de la que es parte, aun con las limitaciones que esta teoría plantea (Halley 664-666). A este interés respondería el valor por la transparencia, la objetividad y la eliminación de lo decorativo en sus retratos, tanto en la figura como en el fondo, entendiéndose aquí también los cortinajes y otros atrezos propios de la fotografía de estudio del cambio de siglo (Tagg 251). La relación de la figura con el fondo en la obra de Sander es novedosa en cuanto a que marca un proceso de distanciamiento y de aislamiento que descubre las cualidades de los individuos que retrata, un factor que marcaría una gran influencia en la producción fotográfica de generaciones venideras (Marien 291). Precisamente, la fotografía aquí protagonista destaca la máscara mortuoria con total protagonismo sobre un oscuro fondo neutro.

Además de seguir los ideales formales de sus coetáneos de la Nueva Objetividad, en la fotografía de la máscara mortuoria, Sander recoge también otras fórmulas que tanto él como el mismo Erich habían estudiado poco antes de la muerte de este. Así, los retratos de “Prisioneros políticos” -un portafolio de *Gente del siglo XX* que incluye fotografías realizadas por Erich en la cárcel y que logra sacar en secreto y hacer llegar a su padre- presentan un rasgo particular. Si bien algunos de los individuos llevan el uniforme de prisión, otros posan sin camisa, mirando a la cámara, frente a un fondo neutro. Este hecho acentúa su vulnerabilidad ante el espectador y parece evocar los horrores del régimen nazi, aunque también la neutralidad del fondo les

dignifica y convierte sus figuras en un epitafio monumental (Long). La desnudez visible del torso de los presos es algo significativo, especialmente cuando la ropa había sido una de las claves de los retratos de August Sander a la hora de identificar a sus retratados en cuestiones de género, profesión o clase social. Este despojamiento de prendas se lee, en las fotografías de Erich, como una necesidad de librarse de los antiguos prejuicios e ideas románticas sobre la clasificación del ser humano, acentuando la vulnerabilidad de la vida de estos hombres (como él, presos políticos) en un estado totalitario (Meek 70). Su desnudez es distinta a la de los cuerpos de las víctimas asesinadas en los campos de concentración, pues aparentan estar bien alimentados y en mejores condiciones de salud, pero anticipa un similar y dramático final⁶. Por otro lado, nada se interpone ante su cuerpo desnudo y retan el poder que tiene el estado para destruirles (Meek 71).

Esta metáfora de la fragilidad del cuerpo, de la ansiada libertad que no se logra y de la sinceridad del rostro que mira a la cámara sin añadiduras superfluas derivan también en la fotografía de la máscara mortuoria de Erich. Este retrato, por lo tanto, no solo es un homenaje de August Sander a su hijo por el hecho de incorporarlo como cierre de su proyecto; lo es también porque remite a la composición y el lenguaje que ya por un lado él, en “Los perseguidos”, pero sobre todo Erich, en “Prisioneros políticos”, había adoptado para comunicar su mensaje. La máscara mortuoria, aunque no es un cuerpo desnudo que mira fijamente al espectador, sí que expone la fragilidad de un cascarón que envolvió el rostro de Erich. En la fotografía aparece iluminado, sobre un fondo profundamente negro y con una aproximación tal que permite observar los minuciosos detalles de su cara, sus arrugas, sus pliegues, las protuberancias de su estructura ósea, sus pestañas, las cejas o el resto de sus cabellos. Tal proximidad casi parece una invitación a acariciar el rostro, eternizado en máscara, y aporta unas sensaciones táctiles que alientan al espectador -ajeno o familiar- a establecer una conexión emotiva con el rostro retratado, un rasgo que es común en otros retratos post mortem de factura artística (Summersgill 94). Esta cercanía del objeto representado en primer plano le hermana, por tanto, con las fotografías de Karl Blossfeldt en su estudio de las plantas publicado en *Urformen der Kunst* (1928), por su apreciación del detalle y su aislamiento del fondo para así facilitar la concentración del observador en el objeto (Lange 110). Sin embargo, en este particular objeto que fotografía Sander, que en última instancia son los restos de su hijo y los de toda una época, se revela además otra perspectiva, la que permite que apreciemos el último gesto de Erich en un estado de calma y de sosiego que, precisamente, no debieron ser sus últimas emociones estando al borde de la muerte.

En definitiva, August Sander logra resaltar la máscara mortuoria de Erich en la fotografía, destacándola sobre el fondo y aislándola de cualquier conjetura añadida que pueda generarse en la mirada del observador. Su envolvente halo negro es un metafórico silencio visual que representa la nada, provocando que ambos, el rostro (o la máscara) de Erich y el espectador, queden solos, cara a cara, envueltos en un diálogo silente. Los ojos pensativos del observador se encuentran con la ausencia de mirada de Erich, un elemento que, en las decenas de miles de retratos que le precedieron, fue clave para entender la historia del pueblo alemán, individual y colectiva, que pretendía narrar su creador.

La máscara mortuoria como metáfora de la fotografía

El rostro de Erich, a través de la fotografía de su máscara mortuoria, representaba a un inconmensurable colectivo sacrificado por los estragos del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial, a la vez que una dolorosa pérdida personal para el propio artista. Su fotografía simboliza, y hasta culmina, la historia de aquel siglo XX, cuyos destellos estaban contenidos en decenas de miles de rostros. Sin embargo, también identificaba a un personaje real de la intrahistoria, como Miguel de Unamuno bautizó a la narrativa invisibilizada de cada uno de los individuos que han protagonizado, de manera anónima y silenciosa, el relato de la historia oficial (80-81). ¿Por qué August Sander se decantaría por la imagen de su máscara mortuoria y no por un retrato post mortem, o incluso cualquier otro retrato de su hijo Erich para culminarla?

No hay que olvidar que esta fotografía protagonista, aunque referida aquí en numerosas ocasiones como un retrato, pues además forma parte del amplio conjunto de *Gente del siglo XX*, representa a un individuo a través de un objeto. La decisión de descartar un retrato post mortem puede parecer más apegada a prácticas pretéritas que a su propio tiempo, puesto que ese género fotográfico había ido reemplazando paulatinamente, por su popularidad, a una práctica que había sido muy común en el siglo XIX, que es la de las máscaras mortuorias (Belting 81; Linkman 11; López de Munain, “Introducción” 16). El auge de la fotografía post mortem no acabaría, ni mucho menos, con el desarrollo de esta práctica (Pointon 172)⁷. Consagrado Sander en la práctica fotográfica, parece sorprender esta elección, en apariencia más aferrada al pasado. Sin embargo, son varios factores los que invitan a considerar la elección de esta última imagen como un homenaje final, una rendición de culto, colmado de simbolismo.

Por un lado, Hans Belting señala, en *Face and Mask: A Double History*, cómo la historia de la máscara está ligada y pertenece a la historia cultural del rostro (5), que es el auténtico protagonista en la producción de Sander. En los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, que dejó un balance de innumerables cadáveres anónimos, se generó un nuevo culto, de gran popularidad, a la máscara mortuoria, que permitía mirar con nostalgia hacia el rostro humano y al que contribuyeron diversas publicaciones y colecciones (81). Uno de esos textos veía la luz en Berlín en 1926, firmado por el historiador del arte alemán Ernst Benkard (1883-1946), con el título *Das ewige Antlitz (Rostros inmortales)*⁸ y cuyo éxito generaría pronto otras ediciones y traducciones. Este libro, que tuvo una importante repercusión en el pensamiento coetáneo alemán, se puede considerar el primer intento de recopilar la mayor cantidad de máscaras mortuorias conocidas hasta la fecha en una edición ilustrada y documentada (López de Munain, “Introducción” 18-19), e incluía cien fotografías de máscaras de personalidades notables de la colección del Museo Schiller, en la ciudad de Marbach, entre las que se encontraban las de Nietzsche o Hegel (Kaplan 51).

La posibilidad de que August Sander conociera esta publicación, presente en el contexto académico y artístico de su país desde los años de la República de Weimar, permitiría una particular interpretación de la presencia de la máscara mortuoria de Erich en *Gente del siglo XX*. En su texto de introducción para el libro, Benkard afirma cómo en Italia se realizaban máscaras tanto a la realeza como a santos y personalidades ilustres, mientras que, en el Norte de Europa,

no fue hasta el estallido de la Revolución Francesa que las máscaras fueron empleadas para otras personalidades (35-36). Estas incluirían políticos y figuras eminentes de las ciencias y de las artes (Linkman 10). La colección de las máscaras de los rostros de los grandes hombres de la historia se hizo común en el siglo XIX, al asociar la fascinación por la duplicación del rostro con el interés por la preservación de aquellos que eran dignos de recordar (Pointon 171, 176). Por otro lado, al interés existente en el Quattrocento florentino por preservar el rostro de las personalidades intelectuales se le sumó la práctica privada de guardar y presentar las máscaras mortuorias en el contexto doméstico, como también refiere Giorgio Vasari, retomando la práctica de la Antigua Roma (Schuyler 1-5; López de Munain, “La máscara mortuoria” 19, 22). Esta práctica recuerda, de hecho, a la fotografía de la máscara de Erich que el mismo August Sander exponía también en una de las paredes de su casa.

En el comienzo de sus páginas, el historiador alemán recalca: “Las máscaras mortuorias inspiran devoción y provocan nuestra suma reverencia ya que el rostro es simbólico y conserva la impresión final del espíritu humano que una vez conocimos –o de alguien que ha dejado su huella en la mente de los hombres-.” (33). Esta asociación con la voluntad de guardar en la memoria los rostros de individuos de la nobleza, no solamente política o social, sino también la intelectual y la humana, podría explicar la presencia de la máscara mortuoria de Erich Sander como cierre de *Gente del siglo XX*, a modo de culto u homenaje póstumo, haciendo que el fotógrafo descartara la exposición directa del cuerpo sin vida de su hijo, fallecido en prisión. Benkard prosigue en sus reflexiones: “Las máscaras se perpetúan en el tiempo, mientras que la degradación física es inexorable” (33). La exposición del rostro de Erich difunto, aunque a través de la fotografía, anunciaría de manera un tanto cruda la inminencia de lo abyecto, de la degradación física del cuerpo que, ya cadáver, sugiere en su exposición. La preservación física de las formas del rostro frente al paso del tiempo es un hecho que, sobre las máscaras, han señalado distintas voces académicas (Summersgill 28; De Pascale 300; Pointon 172, 176). A través de la elección de una máscara para representar el que iba a ser, simbólicamente, el último rostro de aquel siglo XX que entonces acababa en la Segunda Guerra Mundial, la fotografía de Sander expande su marco interpretativo. Plantea así la negación del triunfo de la muerte -a pesar de su evidencia- y la afirmación de una memoria inmortal en forma de objeto imperecedero, e incluso de metafórico monumento a un intelectual sacrificado en medio de la barbarie.

La presencia de la máscara mortuoria de Erich viene también a plantear una interesante correspondencia con la fotografía, como concepto y como objeto, estableciendo un diálogo que revela la trascendencia de este medio visual en *Gente del siglo XX*. Las máscaras mortuorias han sido un medio empleado para retener la memoria y el rostro de los muertos a través de algo tangible (Arenson 126), más aún teniendo en cuenta que en ella se conservaban restos físicos del difunto, como vello, cabellos o piel (Pointon 176). La máscara representaba un sustituto del fallecido y aportaba una compensación simbólica por la pérdida de su cuerpo real (De Pascale 298). Su naturaleza física y tangible la convierten, entonces, en una especie de reliquia, que contiene los restos físicos de una personalidad destacada, cuya memoria era digna de conservar, otra razón por la cual Sander estaría eligiendo la de su hijo para su fotografía final.

Esa capacidad de la máscara mortuoria de conservar restos físicos y únicos del cuerpo del difunto, que se han adherido al molde a través del contacto, frente a la representación fotográfica, que multiplica una imagen de manera mecánica, invita a reflexionar acerca de su relación con el planteamiento que Walter Benjamin realiza del aura ya desde 1931 (López de Munain, “La máscara mortuoria” 13-23). Benjamin conocía bien la producción fotográfica de Sander y demostró el alto valor que le tenía en algunos pasajes de *Pequeña historia de la fotografía* (44-46). Su concepto del aura como irrepetible manifestación de una lejanía, en una confluencia particular de espacio y tiempo (40-42), invita a una provocadora lectura no solo de la máscara mortuoria en sí, sino también del contexto y de la ceremonia en la que esta se observara por parte de los espectadores, familiares en su mayoría (López de Munain, “La máscara mortuoria” 19). Valores como la unicidad, la materialidad, la autenticidad y la nostalgia hacia el carácter irrepetible del pasado -la vida del difunto y las formas físicas de su rostro-, que aportan y provocan las máscaras mortuorias (Pointon 172) se ven también reflejadas en la de esta fotografía de Sander. Su inclusión en el contexto de *Gente del siglo XX* resalta la reflexión sobre lo efímero del tiempo, cuyos rostros también componían una muestra irrepetible dentro de la caducidad de una época en el contexto germano.

Este titánico proyecto fotográfico, y la última de las fotografías que lo componen, parecen ilustrar la observación de Belting sobre cómo, después de la Primera Guerra Mundial, los alemanes sentían que, a través de las máscaras mortuorias, podía contemplar el ideal perdido del ser humano –filósofos, poetas o personas anónimas-, y rescatar un rostro atemporal de los desastres de una era (81). Este es, precisamente, el contexto en el que Sander comenzó a gestar *Gente del siglo XX*, y en plena Segunda Guerra Mundial, sus preocupaciones debieron verse acentuadas. El carácter de reliquia de las máscaras mortuorias servía de garantía de la imagen humana en el sentido más elevado. Sander culmina con este mensaje su proyecto, aportando una metáfora, bañada de melancolía y nostalgia –tanto hacia un individuo particular como hacia el rostro de una era-, de la certeza de la muerte y de lo efímero de las cosas.

En ese mismo sentido, estos valores recién señalados no son exclusivos de las máscaras mortuorias, ya que la teoría de la fotografía ha ido también señalándolos. Por un lado, varios autores han comparado la naturaleza de la fotografía con un memento mori (Sontag 25; Meecham 238; ver Joost 160). La mortalidad, la vulnerabilidad, y la mutabilidad de las cosas y de las personas de las que nos hace participar este medio, como Susan Sontag señalaba, es un valor que la misma fotografía post mortem ponía ya en relevancia en el XIX, en la clara manifestación de la pérdida de la vida del sujeto, pero a la vez de la trascendencia de la muerte gracias a la imagen que le representaba (Borrás Llop 135). Otro de los pensadores que ha señalado la cualidad de la fotografía como una advertencia y recordatorio de la muerte es Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, un libro escrito en los meses posteriores al fallecimiento de su madre y en los meses previos a su propio deceso, y cuyas formulaciones están profundamente ligadas al pensamiento sobre la muerte. En *Gente del siglo XX* vemos un espejo de algunos de sus planteamientos, en concreto, en el tríptico que parece formar la fotografía de la máscara de Erich, junto a dos retratos de su hijo que la anteceden, uno de cuando era estudiante de filosofía

y, otro, el autorretrato de Erich leyendo en la prisión. En él podemos ver proyectado lo que el filósofo francés encontraba en algunas fotografías, un *punctum* que es un anticipo de la muerte, un aviso de una tragedia que va a ocurrir, a lo que se refiere como “él va a morir”, “esto será y esto ha sido”, anunciando “una catástrofe que ya ha tenido lugar” (39-40). La tercera fotografía, la de la máscara mortuoria, lo confirma de manera hiriente, pero con noble serenidad.

En este mismo pensamiento sobre la relación entre fotografía, máscara y muerte, la representación fotográfica manifiesta un duelo, como señala Eduardo Cadava, ya que es la presencia de una pérdida, de una ausencia, pero que regresa al observarse su imagen, porque su referencia permanece (11). El reconocimiento de este valor de la fotografía lo han advertido otros varios autores, desde los mismos Sontag y Benjamin, así como Serge Tisseron, quien en *El misterio de la cámara lúcida*, señala la fotografía como una conquista mágica del ser querido bajo una forma transfigurada e inalterable (63-66). Sin embargo, uno de los principales referentes en esta consideración de la fotografía como una forma de duelo y una fuente de melancolía por su intrínseca relación con la muerte ha sido, una vez más, Roland Barthes. Su narración del encuentro con la fotografía de infancia de su madre, recientemente fallecida (115-134), la identificación del “esto ha sido” por parte de la fotografía (136-140) y su consideración como una imagen viviente de una cosa muerta (139) así lo confirman. Barthes también reflexiona sobre los sentimientos de nostalgia y de melancolía al reconocer un rostro de alguien fallecido o experimentar la momificación de un tiempo pretérito -como son las fotografías aquí protagonistas- en una paradójica unión de amor y dolor (139-141).

Ante todas estas consideraciones, se advierte cómo fotografía y máscara mortuoria han despertado, en la teoría de la imagen, apreciaciones muy similares, que giran alrededor de las sensaciones que provoca el encuentro ante la imagen preservada de un cuerpo o de un tiempo que ya no existen. Como consecuencia de la elección de la máscara mortuoria como protagonista del retrato, en la fotografía final de Erich Sander, estos valores se manifiestan por partida doble y se solapan en una sola imagen, como si fuera un palimpsesto.

Otra bisagra que une conceptualmente la máscara mortuoria y la fotografía la señalaría ya Martin Heidegger en Alemania, en 1929 (ver Kaplan 50). Su relación, por su carácter indexical, también la han planteado más recientemente otros autores. Barthes y Sontag ya mencionan que el poder de la imagen fotográfica reside en que es, literalmente, una emanación del referente, y en su ontología indexical (142 y 164, respectivamente), ya que los rayos luminosos que emana un objeto iluminado se imprimen en una superficie. Como sucede con la fotografía a partir del negativo, de la máscara se obtienen reproducciones, aunque en su caso, en un proceso táctil y de asociación con la materia (Pointon 170-173). André Bazin, en *Ontología de la imagen fotográfica*, de 1945, asocia la fotografía con la práctica de embalsamar o de petrificar el tiempo, y de rescatarlo de su corrupción, no llegando a otorgarle inmortalidad, pero sí liberándolo de las condiciones del tiempo y espacio que lo gobernaron (8; ver también Summersgill 87-88). Estas cualidades quedan manifiestas en la fotografía de la máscara de Erich Sander. Su máscara no es una mera representación de su rostro, sino que es una realidad sustraída, el producto de una mimesis por contacto “carnal” con el modelo (López de Munain rostros 21-22). Al fotografiar la máscara, además, podríamos decir que esta reproducción se ha duplicado.

Por su parte, Georges Didi-Huberman recoge también la similitud entre imagen fotográfica y máscara mortuoria en cuanto a la semejanza con sus referentes (311-315), así como también lo ha planteado Laura Mulvey, en 2006, en su ensayo “The Index and the Uncanny: Life and Death in the Photograph”. La teórica británica parte de las consideraciones teóricas de Bazin y de Barthes, sobre la fotografía como índice y su similitud con la máscara, para analizar la relación de la fotografía con la vida y la muerte. Mulvey indica que ambos medios contienen una huella por contacto con lo representado, manifestando su ausencia y su presencia simultáneamente, y abriendo también su paralelismo a la hora de provocar una detención en el discurso del tiempo (57-59). La observación de la fotografía provocaría el regreso de los muertos representados, es decir, la actualización en el presente de un episodio pasado (60). Con la máscara mortuoria, Sander pone punto final a su dilatado proyecto fotográfico, a modo de elegía visual, con el que ha intentado captar el heterogéneo rostro de su era, deteniéndolo en el tiempo –embalsamándolo, en el pensamiento baziniano- y salvándolo del deterioro y la corrupción que sí sufrieron aquellos cuerpos que fueron el referente de las imágenes. En el proyecto de Sander, acaban trascendiendo su mortalidad gracias a la cámara y, en el caso de su hijo, también con una doble metáfora gracias a su máscara mortuoria.

Gente del siglo XX es más que un proyecto concebido con miles de fotografías. En él, Sander condensa, con solemne dignidad, el retrato de una época, a través de miles de rostros, perdidos o recuperados. Este medio visual, como se ha ido discutiendo desde el inicio, es protagonista en un marco conceptual, histórico y filosófico, y refleja continuamente el respeto y la pasión que su autor le profesa. Su conclusión, con la fotografía de su hijo, hace que Sander plantee, finalmente, otra metafórica reflexión acerca de la fotografía, a través de su máscara mortuoria. Así, la ausencia de mirada es uno de los rasgos más característicos que definen estos objetos de carácter funerario. Los ojos cerrados enfatizan la certeza de ausencia de vida y la comunicación cercada. A la vez, aportan a la cara una peculiar pureza (López de Munain, “Introducción” 17), quizás por su posible referencia al, ya mencionado, sueño eterno. Otras teorías del retrato o de las máscaras señalan que el reconocimiento de la muerte de un individuo llega cuando se anula, o se retira, su mirada, sobre todo si en el momento de la muerte existía contacto con los ojos de un interlocutor (Pointon 176). El intercambio de miradas al que Sander había invitado al espectador, en las decenas de miles de retratos de individuos que ya había realizado anteriormente para este proyecto, queda cercenado definitivamente en esta imagen, por el hecho de elegir el rostro de su hijo muerto como despedida del proyecto, pero sobre todo por su opción de representarlo a través de su máscara mortuoria. Esos ojos cerrados, y muertos, que muestra de su hijo Erich, se presentan a la vez como lánguida metáfora del cierre del diafragma en el objetivo, del fin de la toma y del mismo archivo que esta fotografía culmina. Con esta imagen se ha apagado la comunicación visual que abría aquella *Gente del siglo XX*, pero con el telón de los párpados cerrados, da luz, en la fotografía de Erich, a un objeto de reflexión, profundizando en la capacidad de la fotografía para “ver, observar y pensar”, la que desde 1931 fuera la máxima creadora de August Sander.

Notas:

1. El texto completo de esta conferencia pronunciada por August Sander puede leerse en el libro *August Sander: Seeing, Observing and Thinking: Photographs*, por August Sander y Gabriele Conrath-Scholl. Munich: Schirmer/Mosel, 2009.
2. Por cuestiones de derechos de reproducción, no se incluyen algunas de las imágenes que se analizan o comentan en este texto. Pueden acceder a ellas en la página dedicada a este proyecto del artista: <https://md20jh.augustsander.org/> En concreto, este retrato a su hijo Erich como estudiante de filosofía se encuentra en el portafolio “Clases y profesiones”, “Académicos”, IV/19/6.
3. Otros artistas de la fotografía, en este caso contemporánea, han practicado también el retrato fúnebre de sus parientes cercanos. Sally Mann exhibía en la pared de su sala de estar la fotografía de su padre, realizada poco después de su muerte, en 1988, tumbado en el sofá, al estilo de sus predecesores victorianos. Ver Linkman 167.
4. Siendo este retrato de Erich el de su máscara mortuoria y no de su rostro o su cuerpo propiamente dicho, ya cadáver, debería entenderse en el amplio marco de la fotografía fúnebre, el cual abarca desde el ritual del velorio y el entierro hasta el retrato de *memorabilia*, todos con el propósito de mantener viva la memoria de los muertos (De la Cruz Lichet 21; Linkman 10).
5. Estas dos imágenes pueden encontrarse en la página dedicada a *Gente del siglo XX*: <https://md20jh.augustsander.org/> En concreto, son las que aparecen en el portafolio “Las últimas personas”, en el último grupo, “Materia”, VII/45/14 y VII/45/15. La máscara mortuoria de Erich sería la VII/45/16.
6. Roderick Miller incluye un fragmento de una carta de Erich Sander a sus padres, escrita en 1944, una fecha cercana a su muerte, en la que señala las deficientes condiciones de alimentación y salud en las que se encuentra en la prisión. Ver en fuentes citadas. Igualmente, las cartas que Erich Sander escribe en prisión están compiladas, en alemán, en el libro de Ulrich Eumann, *Erich Sander Gefängnisbriefe 1935-1944*. Metropol, 2016.
7. Marcia Pointon aclara que, a pesar de la popularidad de la fotografía post mortem en el siglo XIX, la práctica de las máscaras mortuorias no cesaría, debido a la monumentalidad, la gravitas o la facilidad con la que podían hacerse réplicas con esta técnica (172).
8. Esta es la traducción de la edición española del libro, realizada por Gorka López de Munain, que pueden encontrarse en la lista de fuentes citadas.

Fuentes citadas:

“August Sander: People of the Twentieth Century. A Photographic Portrait of Germany”, *The Metropolitan Museum of Art*, 25 de mayo – 19 de septiembre de 2004, www.metmuseum.org/press/exhibitions/2004/august-sander-people-of-the-twentieth-century--a-photographic-portrait-of-germany. Comunicado de prensa.

“Biography.” *Die Photographische Sammlung* | SK Kultur, www.photographie-sk-kultur.de/en/august-sander/biographie/.

“Death Mask of Erich Sander.” *National Galleries of Scotland*, National Galleries of Scotland, www.nationalgalleries.org/art-and-artists/114431/death-mask-erich-sander.

Appel, Brian. “August Sander: People of the Twentieth Century. A Photographic Portrait of Germany.” *Artcritical*, Sept. 2005, artcritical.com/appel/BASander.htm.

Aremson, Adam. “Death in the Nineteenth Century: Tradition, Technology, & the Conflicts of the Modern.” *Beyond the Dark Veil: Post-Mortem & Mourning Photography from the Thanatos Archive*, editado por Jack Mord. California State University, Fullerton, Grand Central Press & Last Gasp, 2015, pp. 124-127.

Baker, George. “Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait.” *October*, vol. 76, 1996, pp. 73-113.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós Comunicación, 1989.

Bazin, André. “The Ontology of the Photographic Image.” *Film Quarterly*, vol. 13, no. 4, 1960, pp. 4-9.

Belting, Hans. *Face and Mask: A Double History*. Princeton University Press, 2017.

Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Pre-Textos, 2004.

Benkard, Ernst. *Rostros Inmortales*, editado por Gorka López de Munain. Sans Soleil Ediciones. Pigmalión, 2013.

Bohn-Spector, Claudia. “Introduction.” *August Sander: Photographs from the J. Paul Getty Museum*, The J. Paul Getty Museum, 2000, pp. 5-10.

Borrás Llop, José María. “Fotografía / Monumento. Historia de la infancia y retratos post-mortem.” *Hispania. Revista española de Historia*, LXX, no. 234, 2010, pp. 101-136.

Cadava, Eduardo. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton University Press, 1997.

Carmen Ortiz García. "Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular." *Maneras de mirar: Lecturas antropológicas de la Fotografía*, editado por Carmen Ortiz García, Cristina Sánchez-Carretero y Antonio Cea Gutiérrez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 189-209.

De La Cruz Lichet, Virginia. *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post mortem en España*. Tempora, 2013.

Didi-Huberman, Georges. "De semejanza a semejanza." *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*, no. 11, 2013, pp. 291-319.

Embser, Brendan. "From August Sander, Stirring Portraits of Nazis and Jews." *Aperture*, 7 Enero 2019, aperture.org/blog/august-sander/.

Feeney, Mark. "In a Photo Show: August Sander's All-Seeing Eye Vast Project Surveyed Germany's Society." *Boston Globe*, 20 Junio 2004, p. N7.

Green, Andrew. "August Sander and his Germans." *Gwallter*, 23 Nov. 2019, gwallter.com/art/august-sander-and-his-germans.html.

Halley, Anne. "August Sander." *The Massachusetts Review*, vol. 19, no. 4, 1978, pp. 663-673.

Hirsch, Marianne, editor. "Introduction: Familial Looking." *The Familial Gaze*, University Press of New England, 1999.

Jones, Andy. "Reading August Sander's Archive." *Oxford Art Journal*, vol. 23, no. 1, 2000, pp. 3-21.

Joost, Katrin. "Photography: Intimating Mortality, A Heideggerian Account of Photographic Authenticity." *Envisaging Death: Visual Culture and Dying*, editado por Michele Aaron. Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 158-173.

Kaplan, Louis. "Photograph/Death Mask: Jean-Luc Nancy's Recasting of the Photographic Image." *Journal of Visual Culture*, vol. 9, no. 1, 2010, pp. 45-62.

Lange, Susanne. "A Testimony to Photography." *August Sander, 1876-1964*, editado por Manfred Heiting, Taschen, 1999, pp. 105-115.

Linkman, Audrey. *Photography and Death*. Reaktion, 2011.

Liss, Andrea. *Trespassing through Shadows: Memory, Photography, and the Holocaust*. University of Minnesota Press, 1998.

Long, Rose-Carol Washton. "August Sander's Portraits of Persecuted Jews". *Tate Papers*, no. 19, Primavera 2013.

López de Munain, Gorka, editor. "Introducción." *Rostros Inmortales*, de Ernst Benkard, Sans Soleil Ediciones. Pigmalión, 2013, pp. 15-25.

López de Munain, Gorka. "La máscara Mortuoria como imagen aurática. Tiempo, Memoria y Semejanza." *Imagen y Muerte*, editado por Ander Gondra Agirre y Gorka López de Munain. Sans Soleil Ediciones, 2013, pp. 13-23.

Marien, Mary Warner. *Photography: A Cultural History*. Prentice Hall, 2011.

McDonough, Frank. *Opposition and Resistance in Nazi Germany*. Cambridge University Press, 2005.

Meecham, Pam. "Photography and the Museum: Visiting the Sight of Death." *Museums and Photography: Displaying Death*, editado por Elena Stylianou y Theopisti Stylianou-Lambert, Routledge, 2017, pp. 238-254.

Meek, Allen. *Biopolitical Media: Catastrophe, Immunity and Bare Life*. Routledge, 2018.

Miller, Roderick. "Siegbourg Prison". Frank Falla Archive. <https://www.frankfallaarchive.org/prisons/siegburg-prison/>

Mulvey, Laura. *Death 24 x a Second: Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books, 2006.

Pascale, Enrico De. *Death and Resurrection in Art*. J. Paul Getty Museum, 2009.

Pointon, Marcia. "Casts, Imprints, and the Deathliness of Things: Artifacts at the Edge." *The Art Bulletin*, vol. 96, no. 2, 2014, pp. 170-195.

Radwanska Zhang, Izabella. "Persecuted/Persecutors: People of the 20th Century by August Sander." *British Journal of Photography*, 10 Enero 2019, www.bjp-online.com/2019/01/sander-people-20th-century/.

Roma, Valentín y Guillermo Zuaznabar. "August Sander. 'Fotografías de "Gente del siglo XX".'" Texto curatorial de la exhibición homónima. La Virreina. Centre de la Imatge, Ajuntament de Barcelona. 23 de marzo al 23 de junio de 2019.

Ruby, Jay. *Secure the Shadow: Death and Photography in America*. The MIT Press, 1995.

Sander, Gunther. *August Sander: Citizens of the Twentieth Century: Portrait Photographs, 1892-1952*. The MIT Press, 1997.

Schuyler, Jane. "Death Masks in Quattrocento Florence." *Notes in the History of Art*, vol. 5, no. 4, 1986, pp. 1-6.

Smoke, Jo. "The Soul & Its Substitutes." *Beyond the Dark Veil: Post-Mortem & Mourning Photography from the Thanatos Archive*, editado por Jack Mord. California State University, Fullerton, Grand Central Press & Last Gasp, 2015, pp. 23-33.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Edhasa, 1996

Summersgill, Lauren Jane. *Visible Care: Nan Goldin and Andres Serrano's Post-Mortem Photography*." Tesis doctoral. Birkbeck, University of London, 2016, <http://vufind.lib.bbk.ac.uk/Vufind/Record/561244>,

Tisseron, Serge. *El Misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

Unamuno, Miguel De. "En torno al casticismo." *Obras Completas, VIII. Ensayos*, editado por Ricardo Senabre. Fundación José Antonio de Castro, 2007, pp. 59-177.

Wachsmann, Nikolaus. *Hitler's Prisons. Legal Terror in Nazi Germany*. Yale University Press, 2004.

Wade, Mike. "From Republic to Reich: A Nation's Soul Seen through a Lens, Darkly." *The Times*, 5 Feb. 2011, p. 6.