



Trace. Travaux et Recherches dans les
Amériques du Centre

ISSN: 0185-6286

redaccion@cemca.org.mx

Centro de Estudios Mexicanos y
Centroamericanos
México

Guerra, Diego Fernando

Con la muerte en el álbum. La fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda
mitad del siglo XIX

Trace. Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre, núm. 58, diciembre, 2010,
pp. 103-112

Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=423839516010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Con la *muerte* en el álbum

Diego
Fernando Guerra*

La fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX

Resumen: Entre 1840 y las primeras décadas del siglo XX, la fotografía de difuntos fue la manifestación iconográfica más importante de los ritos funerarios de la burguesía rioplatense. Si bien el retrato fue el género artístico predominante en los nacientes Estados nacionales del período, por su función ordenadora del tejido social a la vez que expresión social del individuo, la fotografía no sólo profundizó su difusión social sino que también absorbió y transformó prácticas seculares localmente arraigadas, como la mascarilla mortuoria, los grabados de *cabezas yacentes* y los retratos al óleo de personas “vivas” que usaban el cadáver como modelo. En el presente artículo se propone recorrer el desarrollo de ese particular género fotográfico durante la segunda mitad del siglo XIX, a fin de contribuir al conocimiento de una práctica que sigue siendo, aún hoy, un asunto poco abordado por la historiografía.

Abstract: From 1840 to the first decades of the XXth Century, death portraiture was the most important manifestation of the funerary rituals of Rio de la Plata bourgeoisie. While portrait was –due to its potential to put in order the social weave and to be a social expression of individuals– a preeminent artistic gender in those brand new nation-states of the period, photography not only multiplied its social diffusion; it also absorbed and transformed secular practices locally rooted like mortuary masks, “lying heads” engravings, and oil painting portraits where the subject seems alive, but the model was a corpse. This article proposes to go through the evolution of this particular photographic gender during the second half of the XIXth century, in order to contribute to a better knowledge of a matter that is –still today– scarcely treated by historiography.

Résumé: Entre 1840 et les premières décennies du XX^e siècle, la photographie de défunts a été la manifestation iconographique la plus importante des rituels funéraires de la bourgeoisie du Río de la Plata. Si le portrait a été un genre artistique prédominant au sein des nouveaux États nations de la période, tant par sa fonction ordnatrice du tissu social que comme expression sociale de l'individu, la photographie en a approfondi la diffusion sociale; elle a absorbé et transformé des pratiques séculaires localement enracinées, tels le masque mortuaire, les gravures de portraits de gisants et les peintures à l'huile de personnes “vivantes” qui prenaient le cadavre pour modèle. Cet article propose de suivre le développement de ce genre photographique particulier dans le second XIX^e siècle, afin de contribuer à la connaissance d'une pratique qui reste, de nos jours encore, un sujet peu abordé par l'historiographie.

[Retrato, muerte, fotografía, identidad social del individuo, Buenos Aires, siglo XIX]

Entre 1840 y las primeras décadas del siglo XX, el retrato fotográfico de difuntos constituyó la principal manifestación iconográfica de los ritos fúnebres de la burguesía argentina. Si bien para mediados del siglo XIX el retrato ocupaba un lugar preponderante en la plástica rioplatense, el advenimiento de la fotografía no sólo profundizaría su difusión social, también absorbería, transformándolas, prácticas muy arraigadas y relacionadas con sus usos funerarios, como la mascarilla mortuoria, las *cabezas yacentes* y los retratos al óleo de personas con aspecto de vida, pero que toman como modelo el cadáver.

El propósito de este trabajo es explicar algunos aspectos del desarrollo de ese particular género de fotografías en la Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera década del XX, a fin de contribuir a un mayor conocimiento, no sólo de un tipo de retratos en particular sino también de las complejas relaciones entre muerte, imagen e identidad que caracterizaron a la cultura de ese período.

* Agradezco por su invaluable ayuda en este trabajo a Patricio López Méndez y Gustavo Tudisco del Departamento de Investigación y Museografía del Museo Isaac Fernández Blanco; así como a Luis Priamo, Abel Alexander y Andrea Cuarterolo, por facilitarme el acceso a sus colecciones, y a mis directoras de tesis, Gabriela Siracusano y Marcela Gené.

MUERTE Y RETRATO, DE LA PINTURA A LA FOTOGRAFÍA

Retrato y prácticas funerarias

La importancia de la muerte como instancia de representación de los individuos atraviesa la historia del retrato en toda Hispanoamérica desde su desarrollo en el ámbito de las *élites* civiles y religiosas, a partir del siglo xvii. Mientras que las iconografías, como la de las monjas coronadas o el retrato póstumo de candidatos a la canonización como Santa Rosa de Lima en 1617, exaltaban el tránsito “en olor de santidad” de personas destacadas por su vida piadosa (Montero 2008), en el siglo xix, la creciente importancia del retrato se articularía con importantes transformaciones de las actitudes hacia la muerte y su relación con la noción moderna de individuo (Ariès 2000; Ariès & Duby 1991).

En el actual territorio argentino, ese marco cultural cobró visibilidad a fines del siglo xviii con la emergencia de la burguesía liberal porteña y su protagonismo político, cristalizado en la Revolución de 1810. Entre ese momento y la constitución del Estado nacional medio siglo más tarde, el poder del retrato como inscripción visual de los individuos se vería potenciado por las expectativas políticas que le otorgaba una institucionalidad aún incipiente, donde la creación de una iconografía oficial estaba en proceso (Munilla 1999). Como afirma Gabriel Peluffo para el Uruguay, “la esfera pública y la privada constituyen [...] dos extremos de un tejido socialmente continuo” y el retrato aportaba el “paradigma de un individuo depurado, ajeno a los desbordes del cuerpo y la personalidad, en momentos en que la sociedad requería una severa codificación ética del espacio público” (Peluffo 1996: 202).

En cuanto a las prácticas funerarias, las ya clásicas investigaciones de Philippe Ariès sobre la Francia posterior al Antiguo Régimen nos indican el modo en que las representaciones de la identidad del muerto y su condición social cobrarían relieve con el surgimiento de la tumba individual y el mausoleo familiar –continuadores del hogar– y el espacio que los aglutina, el cementerio. Traza urbanística *ad hoc* para el culto laico de la visita a la tumba, el cementerio moderno se constituye como un ámbito paralelo al de la ciudad, de la que está excluido a la vez que la continúa (Ariès 2000; Gómez Sánchez 1998): una correlatividad entre vida y muerte que, como veremos, también se verificará en el terreno del retrato fotográfico.

La tendencia modernizadora de los ritos funerarios se inició en la Argentina en la década de 1820, cuando Bernardino Rivadavia creó en las afueras de Buenos Aires los primeros cementerios laicos. Con ello se hacía eco de parámetros ilustrados de “civilización”, entre los que la difusión del retrato, pintado o fotográfico, tendría un lugar central (López Mato 2002); como también lo tendrían –en una fase ulterior– las diversas actitudes de rechazo hacia la muerte (Ariès 2000) que afectarían, junto a otros factores culturales de la modernidad de masas del siglo xx, la vigencia de ritos sociales como el que nos ocupa.

Del icono flotante a la huella

Al igual que como ocurrió con el retrato fotográfico en general, la fotografía de difuntos se desarrolló sobre la base de prácticas previas ligadas a la tradición del retrato pintado. Aunque un análisis de esas prácticas excede el marco de este artículo, quisiera detenerme sobre un tipo particular de imágenes cuyo nexos con la muerte, no por sutil es menos directo. Me refiero a las pinturas donde el sujeto tiene apariencia de vida pero –como en aquella parábola de *El retrato oval* donde la pintura está más viva cuanto menos lo está la modelo (Poe 1980)– fueron realizadas a partir de su cadáver.

La presencia frecuente de esos retratos entre la prolífica producción pictórica de la primera mitad del siglo XIX fue señalada por Adolfo Ribera (1984), cuya *Historia general del arte en la Argentina* mencionaba a pintores de renombre, como Carlos E. Pellegrini o Prilidiano Pueyrredón, como productores habituales de retratos de difuntos. A su lista se suman hallazgos posteriores que sugieren una práctica aun más extendida de lo que se cree, como el del juicio por cobro de honorarios que en 1847 iniciara la pintora Antonia Annat de Brunet por el cuadro de “una niña difunta, de dos o tres años”, cuyo paradero actual se ignora.¹

En este punto entra en juego un aspecto de la pintura que la diferencia radicalmente de su sucesora fotográfica: la autonomía respecto del referente que le otorga la génesis específica, intrínsecamente manual, de su imagen. Mientras que, como diría Roland Barthes (2003), en la fotografía “el referente se adhiere” pese a todo, la pintura constituye un significante para cuya existencia no es indispensable la presencia física e inmediata de lo representado. Ello –que por otra parte es esencial a una finalidad básica del retrato moderno: perpetuar al sujeto representado más allá del tiempo y la muerte– permitió que la ejecución de retratos a partir del cadáver y la mascarilla mortuoria fueran moneda corriente hasta la llegada de la fotografía. Así, aun cuando la fisonomía de la rectora de la Casa de Ejercicios María del Carmen Puyal, retratada por Fernando García del Molino en 1842, aparece plasmada con el minucioso naturalismo que caracteriza a su autor, nada en la imagen, empero, nos informa de su condición real al momento de ejecución del retrato: agonizante o muerta en su lecho, “el mismo día” de su deceso, según la cartela que figura en la base del cuadro.

Por supuesto, esa ambigüedad de lazos entre imagen y referente es una de las cosas que la fotografía –imagen mecánica, “objetiva y transparente” según los criterios predominantes en la época (Dubois 1986; Guerra 2009a)– pondría fuertemente en cuestión desde la década de 1840; pero fue a través de prácticas subordinadas a esta misma forma de producción de retratos como la fotografía se insertó en la tradición precedente.



Figura 1 - Jacobo Fiorini. *María Luisa Lacasa de Suárez*. Óleo sobre tela, ca. 1854. Núm. Inv. MIFB001915. Colección Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

En ese sentido, el retrato de María Luisa Lacasa de Suárez (Fig. 1) resulta un excelente ejemplo. Pintado hacia 1854 y atribuido a Jacobo Fiorini, la mujer aparece en principio tan “viva” como sor Puyal y cualquier otro retratado en la misma situación: sentada erguida, mirando al observador y sosteniendo un libro y un pañuelo;² sin embargo, también en ese caso el cuadro fue pintado *post-mortem*: más exactamente, a partir de un daguerrotipo que le fuera tomado tras su muerte en 1854 y que se conserva, como la pintura, en el Museo Isaac Fernández Blanco.

La distancia entre la crudeza del daguerrotipo –fondo neutro, plano cerrado sobre el busto de la muerta– y la atemporal escena reconstruida por el pintor ilustra la falta de *aura* que para sectores de gusto más conservador tenía, aún, la fotografía, “servienta” de las artes incapaz de reemplazar a la pintura (Baudelaire 1859, citado in Dubois 1986); pero también anticipa –al poner de relieve las diferencias entre uno y otro dispositivo– algunos de los problemas que, a la larga, la impersonal objetividad de la cámara tendría para un género como ese, tan ligado a la evocación privada de lazos afectivos.

CIUDADANOS, PATRIARCAS Y ANGELITOS

El procedimiento seguido en el retrato de la señora Suárez no fue un caso aislado, como lo muestra el primer aviso de un daguerrotipista que ofrecía en Buenos Aires retratos de muertos:

[...] para los que lo requieran los hace de difuntos. La ventaja de esto siendo que [...] después se puede copiar a la conveniencia del pincel, guardando así perfectamente las facciones y dándoles el aspecto de la vida.³

En las décadas siguientes, la mayoría de los fotógrafos incorporaron ese servicio como uno más, que se popularizó a medida que la asequibilidad⁴ y modernidad de la fotografía la imponían en el gusto de la burguesía media y alta. El retrato de muertos fue practicado por precursores como Christiano Junior y Adolfo Alexander, así como por importantes estudios que trabajaron entre los siglos XIX y XX, como Witcomb y Vargas, en Buenos Aires, o Fernando Paillet, en Esperanza, provincia de Santa Fe (Bécquer Casaballe & Cuarterolo 1983; Priamo 1990).

En la mayor parte de las fotografías se observa una fuerte continuidad con el estilo de composición, escenografías y convenciones de pose que suele hallarse en los retratos de personas vivas. Madres agonizantes rodeadas de sus hijos, solemnes *paterfamiliae* acostados en su lecho (Fig. 2), amigos visitando al enfermo; niños, en fin, en brazos de sus madres (Fig. 3) o durmiendo plácidamente en sus sillitas o cunas (Fig. 4): la función del retrato como recreador de los vínculos familiares y de la condición socioeconómica de los individuos persiste tras el último suspiro. El hogar y la familia –refugios de la libertad individual y el mundo afectivo del burgués (Hobsbawm 1987)– son también sede y gestores respectivos del velorio,⁵ y el marco íntimo de contención que preserva la dignidad de la muerte, la que a su vez opera metonímicamente, confirmando la honorabilidad de la vida precedente. Así, el traje oscuro que asoma bajo las sábanas entreabiertas de la cama de Álvarez (Fig. 2) capitaliza el valor testimonial de la fotografía para dejar claro que hubo quien se ocupara de prepararlo y vestirlo. Si bien es cierto que en otro trabajo (Guerra 2009b) analicé el uso de esos *procedimientos de connotación* (Barthes 1992) en la construcción heroica de la muerte de figuras públicas –como el ex Presidente Domingo F. Sarmiento, sentado *post-mortem* en su silla de trabajo–, su aplicación se extendió también, con variantes, a los particulares.

Otro punto que se debe hacer destacar son los retratos póstumos de niños. En los archivos estudiados,⁶ predominaron notablemente durante un período que coincidió con los años de

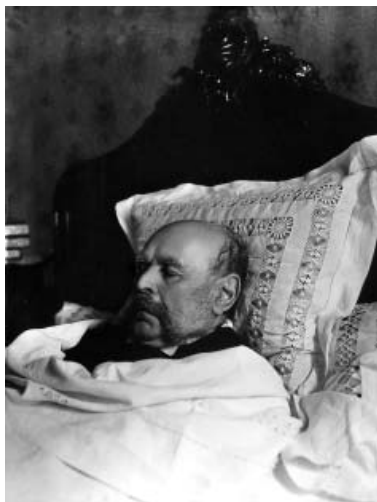


Figura 2 - Estudio Witcomb. Señor Álvarez. Fotografía sobre papel, 1900.
Archivo General de la Nación, Argentina.
Copia cortesía de Luis Príamo.



Figura 3 - Christiano Junior. Madre con bebé difunto. Fotografía sobre papel, ca. 1875.
Archivo General de la Nación, Argentina.
Copia cortesía de Luis Príamo.



Figura 4 - Bebé difunto. Albúmina sobre papel, ca. 1885. Colección Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

auge del género, por razones atribuibles a diversos factores: el más evidente, la carencia de otros retratos (Príamo 1990; Ruby 1995). Las décadas de 1870 y 1880 marcan una etapa en la expansión social del retrato fotográfico en la que los niños no son todavía un tema habitual, lo que obedece a razones tanto técnicas como culturales. Por un lado, la falta de procesos instantáneos de toma que comenzarían a difundirse recién en esos años, permitiendo, como anunciaba Christiano Junior en 1875, “sacar retratos de criaturas inquietas y traviesas”;⁷ por el otro, el proceso, gradual y complejo, por el que los niños fueron cobrando relevancia en cuanto sector con necesidades específicas y entidad como individuos, durante los siglos XVIII y XIX (Ariès & Duby 1991; Szir 2008). En una sociedad donde las muertes de niños eran un hecho estadísticamente habitual,⁸ todo parece combinarse de manera que se crea la necesidad –y la posibilidad– de dejar algún recuerdo de un miembro de la familia cuyo paso por ella había sido tan breve.

Así, por ejemplo, la totalidad de los retratos de muertos realizados por Christiano Junior durante su radicación en Buenos Aires (1867-1878) corresponde a niños y bebés, al igual que las realizadas en los años subsiguientes y hasta 1890 por su sucesor, Witcomb. Entre esa fecha y 1910, cuatro de nueve fotos de muertos de Witcomb son de niños y, en adelante, prácticamente todas las fotografías póstumas del estudio serán de adultos, en una tendencia que otras colecciones confirman (Príamo 1990; Guerra 2008).

En esas fotos, las convenciones del retrato fotográfico burgués se articulan con una compleja herencia de motivos provenientes de la tradición pictórica. Al motivo virreinal iberoamericano del niño coronado (Montero 2008), cuya presencia en territorio argentino queda por verificar, se suman esquemas que remiten a un extenso imaginario occidental de *pietàs*, *madonnas* e imágenes de niños y *putti* dormidos, como lo sugieren las figuras 3 y 4. Aunque no hubo en la Argentina de ese período publicaciones especializadas al estilo de las norteamericanas, donde los fotógrafos intercambiaban abiertamente consejos y experiencias sobre el arte de retratar muertos (Ruby 1995), los procedimientos como los que recomendaba en 1855 el neoyorquino

Nathan Burgess para crear la imagen del “infante dormido, en cuyo rostro la sonrisa traviesa de la inocencia a veces persiste, incluso, tras la muerte” (Burgess 1855), fueron moneda corriente entre los fotógrafos locales.

Valor caro a la moral católico-burguesa de la época, la inocencia infantil toma la forma de ropas blancas, niños durmientes y, sobre todo, flores, que de manera casi invariable aparecen sostenidas por el niño entre sus manos. La importancia de este último elemento no sólo remite a su simbolismo ligado a la pureza de alma –que en Hispanoamérica se plasmaría en los altares floridos de los “velorios de angelito” (Guerra, Souto & Vessuri 2004)– sino también a su presencia en numerosos retratos pintados del siglo xix donde, con frecuencia, fueron una clave de lectura que indicaba que el niño estaba muerto (Aceves 1998; Ruby 1995). Es precisamente así como parecen funcionar las flores retocadas de rojo en la *carte de visite* de la figura 4: cabe pensar que el fotógrafo decidió pintarlas cuando advirtió que con el vestido claro de fondo no serían visibles, lo que no dejaría claro el sentido póstumo de la imagen.

CAMBIOS DE ACTITUD, ABANDONOS, (IN)CONVENIENCIAS

Aunque las causas del abandono de la fotografía privada de difuntos no constituyen el tema de este artículo, vale la pena apuntar algunas observaciones sobre por qué, aparentemente, tras la primera década del siglo xx se volvió una costumbre raramente practicada, hasta casi desaparecer a mediados de siglo. Mientras que, como señalé antes, la época en que predominaron los retratos de niños coincidió con la de mayor auge del género, después de 1910 no sólo la cantidad de fotos de muertos en los archivos disminuyó drásticamente (mientras el resto de la producción aumentaba a un ritmo sostenido). También hay un cambio *cualitativo*, por el que las pocas fotos que hay corresponden casi siempre a personas mayores; es decir, ni las nuevas generaciones de padres que pierden a sus hijos ni los deudos –cónyuges, hermanos– de personas jóvenes parecen ya sentir la necesidad de hacerlo.

La explicación más común para ese fenómeno, señalado por Príamo (1990) y confirmado hasta ahora por mi propia recolección, suele ser la que recurre al “tabú de la muerte” (Ariès 2000) y otros términos similares que denominan la actitud general de rechazo que la cultura de masas del siglo xx ejerció respecto de estos temas. El problema con estas hipótesis es que dejan sin atender un aspecto central del problema: si hubo un cambio cultural de tal magnitud como el señalado por Ariès, ¿cuáles fueron, en todo caso, las consecuencias de esas transformaciones en las condiciones de recepción del dispositivo fotográfico que pudieran provocar el abandono de un género? Y sobre todo, ¿qué rasgos *inherentes* al dispositivo fotográfico pudieron atentar, en las nuevas condiciones de consumo de imágenes propiciadas por la industria de masas del siglo xx, contra lo que Walter Benjamin (1989) llamaría el “aura” de esas fotografías? ¿En qué medida la irrupción de la fotografía en el siglo xix no propició, a la vez que una visibilidad inédita (por explícita y masiva) para las fotos de muertos, problemas nuevos, ligados a su carácter de imagen mecánica, barata y reproducible, y que el interdicto cultural de la muerte contribuyó a hacer más patentes?

Ya en 1865, una nota del neoyorquino *Humphrey's Journal* censuraba en duros términos a quienes “profanaron” a Abraham Lincoln retratándolo muerto cuando “había ya millones de buenas representaciones del hombre en vida” (Ruby 1995: 17). Independientemente del valor proto-benjaminiano de esa “profanación”, resulta interesante que, en plena época de auge del retrato de muertos, la simple existencia de imágenes de la persona viva pueda restar sentido a las póstumas. Esta idea, que reaparece en las memorias de fotógrafos que aconsejan “no esperar” hasta tan tarde (Ruby 1995; Dubois 1986), remite a la cuestión de la *semejanza*, vital para cualquier género de retrato. Las fuentes decimonónicas sobre el aspecto irrecono-

cible que la imagen de sus seres queridos muertos ofrecía a muchos estadounidenses son tan reveladoras de esta cuestión (Ruby 1995) como la anotación al dorso de la foto de un muerto de mediana edad, enviada en 1921 del sur de Italia a Buenos Aires y donde la firmante, “su inconsolable esposa”, comenta que “no es propiamente él...”.⁹

Lo anterior se articula a su vez con otra cuestión más –digamos– terrenal, que debe ser revisada: la pregunta por la rentabilidad económica de los retratos de muertos. André Adolphe-Eugène Disdéri, por ejemplo, refería en 1855 sus experiencias en ese rubro, que ejercía “no sin repugnancia” –lo que matiza cualquier lectura simplista de las tesis de Ariès: en *todas* las épocas hay rechazo de la muerte por más románticas que sean–; y su relato de una sesión promedio resulta francamente desalentador. Las molestias que implicaban habitualmente esos retratos incluyen desde el traslado de pesados equipos hasta la casa del muerto –sustrayendo una cámara y uno o más operadores al trabajo diario, cuando no cerrando el negocio por el día– hasta los problemas técnicos derivados de las condiciones de luz, variables y casi siempre peores que las del estudio. A lo que se suman enormes pérdidas de tiempo: “hemos esperado siete u ocho horas”, dice, a que desaparecieran “las contracciones de la agonía” (*in* Dubois 1986: 150); y, por supuesto, todo lo que implica trabajar en la casa de una familia que está de luto y manipulando un cadáver: Josiah Southworth aconsejaba en 1873 cómo evitar que “la boca del muerto expulse líquidos” durante la toma (*in* Ruby 1995: 54).

Si un estudio de daguerrotipo estadounidense vendía hasta mil unidades diarias (Newhall 1983) o, más modestamente, Christiano Junior atendía unos cinco clientes diarios en 1875 (Alexander *et al.* 2002), ¿qué pérdidas no les ocasionaría dedicar toda una tarde a una sola foto y hasta qué punto la competencia comercial les permitía aumentar los precios lo suficiente para compensar esas pérdidas, para no hablar ya de una ganancia? Exceptuando, claro, los encargos ligados a figuras públicas que sí podían ser muy redituables por el prestigio y el volumen de ventas que prometían, ¿no cabe suponer que la mayoría de los fotógrafos cumplían con esos encargos –por lo demás poco frecuentes en su producción global– más por obligaciones de mercado que por su rentabilidad intrínseca, asumiendo las pérdidas como una inversión compensada por el resto de sus trabajos?

De lo anterior se desprende la necesidad de un análisis minucioso y comparado de los tiempos de trabajo y disponibilidad de recursos de cada estudio que permita reconstruir en lo posible las condiciones reales de producción de esos retratos. Es innegable que esas fotos solían ser de las más caras y que los deudos podían hacer enormes esfuerzos¹⁰ por pagar lo que consideraban un gasto obligado, parte de una trama de ineludibles deberes rituales; pero eso no hace más que alimentar la sospecha de que la situación era, en todo caso, un problema para ambas partes.

REFLEXIONES FINALES

El tema del retrato fotográfico de difuntos ha sido escasamente trabajado, tanto en la Argentina –donde los trabajos pioneros de Luis Príamo y Andrea Cuarterolo resultan fundamentales– como en el ámbito internacional: fuera del minucioso estudio de Jay Ruby (1995) y otros más recientes,¹¹ su tratamiento está lejos de agotarse, especialmente en lo que respecta al problema del abandono del género.

Con la aparición de la fotografía irrumpieron definitivamente en el terreno de la representación problemas ligados al tiempo y la caducidad, así como los nexos equívocos entre la “huella” fotográfica y la realidad (Barthes 2003; Benjamin 1989; Sontag 1980). La prensa ilustrada y el hágalo-usted-mismo de la Kodak profundizaron la tendencia, que afectó de manera diversa a una amplia gama de viejas prácticas.

Algunos de los mayores aportes del dispositivo fotográfico a la demanda de imágenes de la vida moderna –abaratamiento, facilidad de producción, multiplicidad, objetividad– pudieron ser un arma de doble filo. Si la foto de un cadáver nos presenta “la imagen viviente de una cosa muerta” (Barthes 2003: 139), cabe pensar que, al menos en el rubro que nos ocupa, un efecto evidente de la popularización fotográfica del retrato fue minar las bases del propio rito cuya visibilidad había potenciado, convirtiéndolo, hoy, en algo prácticamente desconocido.

NOTAS

- 1 Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Tribunales Civil, A-55 1846-1847, núm. 16. Agradezco a Gabriela Braccio la referencia.
- 2 ¿Es así realmente o la palidez de la modelo, la mirada “apagada”, el cuerpo algo caído estarían más bien evidenciando su condición de muerta? En tal caso, ¿hasta qué punto esa condición se transmite a la imagen por simple naturalismo del lenguaje y hasta qué punto el pintor las desliza a conciencia como indicadores del carácter póstumo? Aquí aparece un caso interesante para volver sobre las reflexiones de Michael Baxandall sobre “el ojo de la época”: las herramientas interpretativas con que un espectador inscripto en un determinado contexto histórico-cultural aborda las construcciones de sentido del arte de su época (Baxandall 2000).
- 3 *La Gaceta Mercantil*, abril de 1848 Buenos Aires. El fotógrafo era Tomás Helsby, activo desde 1845 (Bécquer Casaballe & Cuarterolo 1983).
- 4 A modo de referencia: por un retrato pintado *post-mortem* que le llevó tres meses de trabajo, Annat de Brunet reclama el cobro de 2 000 pesos. Por esa fecha (1847) ningún daguerrotipista cobraba más de 500, variando según el autor y el tamaño de la placa. La competencia se agudizó un par de años más tarde, cuando el pintor Federico Artigue ofrecía en 1851 retratos al óleo “en dos sesiones” por sólo 100 pesos, el precio estándar de un daguerrotipo de cierta calidad (Bécquer Casaballe & Cuarterolo 1983; Gómez 1986).
- 5 Hasta los primeros años del siglo xx, el servicio fúnebre se reducía al traslado de la casa del muerto al cementerio (López Mato 2002; Alarcón 2002).
- 6 El presente estudio se basa en el muestrario de Luis Priamo basado en las colecciones de Christiano Junior y Witcomb en el Archivo General de la Nación (Buenos Aires), muestrario que abarca entre 1867 y 1950 y que resulta doblemente valioso por cuanto se trata de materiales que no están actualmente en consulta. A ello, Priamo ha sumado el archivo Paillet de Santa Fe y los resultados de años de recorridas por archivos privados del interior del país (Priamo 1990, 1994, 1999). A ese *corpus* he sumado a mi vez las colecciones de Abel Alexander y Miguel Cuarterolo y los archivos del Complejo Museográfico Enrique Udaondo (Luján), el Museo Isaac Fernández Blanco y el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, más algunas de mi propia colección.
- 7 *La Prensa*, 4 de febrero de 1875, Buenos Aires (en Alexander *et al.* 2002: 23).
- 8 En 1890 la tasa de mortalidad infantil en Buenos Aires era del 182‰ (unas 15 veces el valor actual) y el 95‰ de 1904 era uno de los valores más bajos a escala mundial. De todos modos, la relación entre frecuencia de mortandad y economía de las relaciones es un tema complejo que merece un análisis más detenido (Cabella & Pollero 2004).
- 9 Archivo personal. Vale la pena citar el original: “non é proprio lui perch’è stato fatto dopo la sua morte fulminante”.
- 10 En 1877, Aquilino Fernández ofrece fotografiar muertos a 500 pesos el juego de 12 tarjetas (Cuarterolo 2002, véase la nota 4).
- 11 El resurgimiento actual del interés por el tema se reflejó recientemente en dos trabajos: el libro de Mirko Orlando (2010) y la tesis de doctorado, aún inédita, de Virginia de la Cruz Lichet sobre la fotografía *post-mortem* en Galicia (citada en Pontevedra 2009).

FUENTES

Fuentes de archivo

Doña Antonia Annat con Juan Benavides por cobro del valor de un retrato. Fondo Tribunales (Civil), exp. A-55 1846-1847, núm. 16. Archivo General de la Nación, Buenos Aires,
Lacasa de Suárez, Doña Luisa - Su Testamentaria. Fondo Tribunales (Sucesiones), exp. 6520 (1854). Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

FOTOGRAFÍAS

Archivos privados

Colección Abel Alexander, Buenos Aires.
 Colección del autor.
 Colección Luis Priamo, Buenos Aires.
 Colección Miguel y Mirta Cuarterolo, Buenos Aires.

Archivos públicos

Archivo General de la Nación, Buenos Aires.
 Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján.
 Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires.
 Museo de la Ciudad, Buenos Aires.
 Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.
 Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires.
 Museo Mitre, Buenos Aires.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVES, Gutierre 1998 – Imágenes de la inocencia eterna. *Artes de México* 15: 27-49. México.
- ALEXANDER, Abel *et al.* 2002 – *Un país en transición: fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste: 1867-1883 / Christiano Junior*. Fundación Antorchas, Buenos Aires.
- ARIÈS, Philippe 2000 – *Morir en Occidente, desde la Edad Media hasta la actualidad*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- ARIÈS, Philippe & Georges DUBY (ed.) 1991 – *Historia de la vida privada*, tomo 7 - *La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*; tomo 8 - *Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Taurus, Buenos Aires.
- BARRÁN, José Pedro 1990 – *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, tomo 2 - *La muerte 'civilizada': 1860-1920*. De la Banda Oriental. Facultad de Humanidades y Ciencia, Montevideo.
- BARTHES, Roland 1992 – *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, Barcelona.
- 2003 – *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, Buenos Aires.
- BAXANDALL, Michael 2000 – *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Gustavo Gili, Barcelona.
- BENJAMIN, Walter 1989 – *Discursos interrumpidos* 1. Taurus, Buenos Aires.
- BÉQUER CASABALLE, Amado & Miguel CUARTEROLO 1983 – *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*. Del Fotógrafo, Buenos Aires.
- BURGESS, Nathan 1855 – Taking Portraits after Death. *The Photographic and Fine-Art Journal* VIII (3): 80, New York. [<http://www.daguerre.org/resource/texts/burgess.html>].
- CABELLA, Wanda & Raquel POLLERO 2004 – El descenso de la mortalidad infantil en Montevideo y Buenos Aires entre 1890 y 1950. *Iº Congreso de la Asociación Latinoamericana de Población*. ALAP, Caxambú.
- CUARTEROLO, Andrea 2002 – Fotografiar la muerte, *Todo es Historia* 424: 24-34. RUBBO, Buenos Aires.
- DIODATI, Lilian & Nora LIÑAN 1993 – Gestualidad y sentido de la muerte en el siglo XIX. In Cristina Godoy & Eduardo Hourcade, *La muerte en la cultura. Ensayos históricos*: 41-53. Universidad Nacional de Rosario, Rosario.
- DUBOIS, Philippe 1986 – *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós, Barcelona.
- GÓMEZ, Juan 1986 – *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX (1840-1899)*. Abadía, Buenos Aires.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, Diego 1998 – *La muerte edificada: el impulso centrífugo de los cementerios de la ciudad de Cuenca (siglos XI-XX)*. Universidad Castilla La Mancha, Cuenca.
- GUERRA, Diego 2008 – Instantes decisivos, imágenes veladas. Sobre la decadencia y desaparición del retrato fotográfico de difuntos en Buenos Aires, 1910-1950. *IXº Congreso Argentino de Antropología Social*. Edición en CD. CAAS, Buenos Aires.
- 2009a – “A pesar de que la mía es historia...” Naturalismo e imaginarios fotográficos en la literatura argentina del ochenta. *Crítica Cultural* IV (2): 35-49. UNISUL, Santa Catarina.
- 2009b – El reposo aurático de los guerreros: fotografías de próceres muertos en la Argentina del Centenario. *XIIº Jornadas Interescuelas - Departamentos de Historia*. Edición en CD. Buenos Aires.

- GUERRA, Diego, Florencia SOUTO & Agustina VESSURI 2004 – *¿Angelitos a la europea? Fotografía y muerte infantil en la Argentina del siglo XIX. VIª Jornadas estudios e investigaciones, artes visuales y música*. Edición en CD. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Universidad de Buenos Aires.
- HOBBSBAWM, Éric 1987 – *Las revoluciones burguesas*. Crítica, Barcelona.
- LEMAGNY, Jean-Claude & André ROUILLÉ (ed.) 1988 – *Historia de la fotografía*. Martínez Roca, Barcelona.
- LÓPEZ MATO, Omar 2002 – Entierros, velatorios y cementerios en la vieja ciudad, *Todo es Historia* 424: 9-21. RUBBO, Buenos Aires.
- MONTERO, Alma 2008 – *Monjas coronadas: Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*. Museo Nacional del Virreinato, México.
- MUNILLA, Lía 1999 – Siglo XIX: 1810-1870. In José Burucúa (ed.) *Nueva historia argentina: Arte, sociedad y política: 107-149*. Sudamericana, Buenos Aires.
- NEWHALL, Beaumont 1983 – *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona.
- ORLANDO, Mirko 2010 – *Ripartire dagli addii: uno studio sulla fotografia post-mortem*. MJM, Milano.
- PELUFFO, Gabriel 1996 – Producción iconográfica y vida privada en el Montevideo del Ochocientos (1830-1860). In José Pedro Barrán, Gerardo Caetano & Teresa Porzecanski (ed.) *Historias de la vida privada en el Uruguay*, tomo 1 - *Entre la honra y el desorden (1780-1870)*: 197-213. Santillana, Montevideo.
- POE, Edgar Allan [1842] 1980 – El retrato oval. *Historias extraordinarias*: 23-24. Bruguera, Barcelona.
- PONTEVEDRA, Silvia 2009 – Las fotos del último viaje. *El País*, 27 de octubre de 2009. Madrid.
- PRÍAMO, Luis 1990 – Sobre la fotografía de difuntos. *Fotomundo*: 269-270. Ediciones Fotográficas Argentinas, Buenos Aires.
- 1994 – Sobre la fotografía de difuntos en los medios de comunicación. *IIIº Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*: 141-147. CPCHF, Buenos Aires.
- 1999 – Fotografía y vida privada (1870-1930). In Fernando Devoto & Marta Madero (ed.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, tomo 2 - *La Argentina plural: 1870-1930*: 275-299. Taurus-Alfaguara, Buenos Aires.
- RIBERA, Adolfo 1984 – La pintura. *Historia general del arte en la Argentina*, tomo 3: 309-350. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- RUBY, Jay 1995 – *Secure the Shadow. Death and Photography in America*. MIT Press, Cambridge.
- SONTAG, Susan 1980 – *Sobre la fotografía*. Sudamericana, Buenos Aires.
- SZIR, Sandra 2008 – *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Miño y Dávila, Buenos Aires.
- TAGG, John 2005 – *El peso de la representación*. Gustavo Gili, Barcelona.