

Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia¹

.....
Ana María Henao Albarracín²

Universidad Paris Ouest Nanterre La Défense, Paris, Francia³
anamhe.a@gmail.com

Recibido: 11 de noviembre de 2012
Aceptado: 21 de enero de 2013

.....
¹ Artículo de Investigación Científica que cuenta con fuentes primarias extraídas del archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, además de una cantidad de bibliografía teórica importante sobre la representación fotográfica, lo cual me permitió plantear una hipótesis alrededor del papel social de la fotografía post mortem entre finales del siglo XIX y mediados del siglo XX en Colombia

² Historiadora y Socióloga de la Universidad del Valle.

³ Candidata al título de Doctora en Historia del Mundo Contemporáneo.

Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia

Resumen:

Esta investigación tiene como finalidad conocer los usos y significados sociales de la fotografía post-mortem o fúnebre entre finales del XIX y mediados del siglo XX en Colombia. De tal forma, busca contribuir al análisis de las relaciones entre fotografía y sociedad, y más particularmente, entre la fotografía y una representación social de la muerte, identificando las convenciones y reglas de esta práctica fotográfica que determinan comportamientos estéticos alrededor de la muerte.

Palabras clave: Cuerpo, Representación social, Fotografía, Muerte, Representación de la muerte.

Palabras clave descriptores: Figura humana en el arte, Representaciones sociales, Fotografía, Muerte, Fotografía artística, Colombia

Uses and social meanings of post-mortem photography in Colombia

Abstract:

This research is intended to understand the social uses and meanings of post-mortem or funeral photography between the late nineteenth and mid-twentieth century in Colombia. The article seeks to contribute to the analysis of the relationship between photography and society, and more particularly, between photography and a social representation of death, identifying the conventions and rules of this photographic practice that determine aesthetic behaviors around death.

Keywords: Body, Social representation, Photography, Death, Representation of death.

Key words plus: Human figure in art, Social representations, Photography, Death, Photographic-artistic, Colombia.

Usos e significados sociais da fotografia post-mortem na Colômbia

Resumo:

Esta pesquisa tem como finalidade conhecer os usos e significados sociais da fotografia post-mortem ou fúnebre entre finais do século XIX e meados do século XX na Colômbia. De tal forma, procura contribuir com a análise das relações entre fotografia e sociedade, e mais particularmente, entre a fotografia e uma representação social da morte, identificando as convenções e normas desta prática fotográfica que determinam comportamentos estéticos ao redor da morte.

Palavras-chave: Corpo, Representação social, Fotografia, Morte, Representação da morte.

Palavras-chave descritores: Figura humana na arte, Representações sociais, Fotografia, Morte, Arte fotografia, Colombia.

Introducción

La historia de la fotografía no es solo el recuento de una evolución técnica, también es el resultado de una profunda conmoción de la memoria. Son las imágenes que captan de manera fija un instante en ese tiempo que ya no existe en la experiencia de las personas, pero que se encuentra alterado en la fotografía misma. La irrupción de la fotografía en el siglo XIX transformó la conciencia del ser humano en el tiempo e implantó un cierto régimen de verdad, testigo de la existencia de un instante ajeno. Una verdadera metamorfosis de la memoria tuvo lugar cuando la imagen fotográfica permitió la convicción de la mirada, ver con los propios ojos la singular presencia de un momento, de personas ya desaparecidas, cuyas fisonomías se hacen evidentes:

La fotografía inventó una nueva fisonomía para el olvido, un olvido encubierto, mitigado alrededor de la imagen emanada de los muertos; ella le ha impuesto a la narración de la memoria una fascinación y una serenidad, una exaltación y un terror del que carecía (Mier, 1995, p. 82).

Al rastrear la historia de la producción de imágenes, nos encontramos con que la muerte desempeñó un papel importante en la determinación humana de inventar registros que sirvieran de medio para la memoria, allí donde el culto a la muerte exigía un medio para la presencia (Belting, 2002, p. 178). En la medida en que la fotografía proporcionó el medio de solemnizar esos momentos culminantes de la vida social en los que el grupo reafirma su unidad, se inscribió asimismo en el circuito de intercambios ritualmente impuestos durante el duelo, así como en las demás grandes ceremonias de la vida familiar (Bourdieu, 2003, p. 57). Se trata de situaciones en las que la fotografía desempeñó funciones que preexistían incluso a su aparición, como la de la hacer solemne y eternizar el *memento mori*⁴, un momento importante dentro de la vida colectiva.

Ahora bien, fotografiar a los muertos responde a una función social que en principio salta a la vista: el recuerdo. La disposición de los fotografiados y en general la fotografía misma de las grandes ceremonias, está determinada por conductas socialmente aprobadas y

.....
⁴ El *memento mori*, que en latín significa “acuérdate de la muerte”, era considerado una síntesis nostálgica donde confluían el espacio vital, la apariencia física del difunto, la iconografía funeraria y la esperanza en la existencia en un más allá.

reguladas, es decir, que ya de por sí son solemnes. Como diría Bourdieu, “nada puede ser fotografiado fuera de lo que debe serlo” (Bourdieu, 2003, p. 44). Como en toda fotografía, el personaje fotografiado es puesto en un entorno escogido por su alto contenido simbólico y rodeado de objetos que constituyen signos.

En Colombia, destacados fotógrafos como Benjamín de la Calle y Melitón Rodríguez, entre otros fotógrafos profesionales y muchos de provincia, realizaron retratos post-mortem, especialmente de niños, permitiéndole a los deudos conservar una última imagen del difunto. Se observó la misma práctica en el contexto local en otras latitudes como parte del rito fúnebre. A pesar de ello, es muy poco lo que se conoce sobre esta práctica y puede ser incluso vista como una invención mórbida, índice de una actitud poco sana frente a la muerte. Pero asumir que la fotografía de la muerte es algo casi patológico, es tan sólo un reflejo de nuestra necesidad culturalmente fomentada de negar la muerte. Las razones por las cuales no conocemos en nuestro país acerca de la práctica de la fotografía mortuoria o la existencia de trabajos académicos dedicados al análisis de ésta, revelan en cierto modo, nuestras actitudes hacia la muerte.

En el presente artículo hacemos una exploración de la historia de la fotografía post-mortem en nuestro país, deteniéndonos en el estudio de algunas convenciones en los estilos de representación de la muerte, sus usos y significados. Concluimos mostrando las rupturas y continuidades de la práctica, ofreciendo a su vez, algunas hipótesis sobre las posibles causas de las transformaciones en la representación y las actitudes frente a la misma.

El estudio tiene como base un archivo fotográfico de retratos de cuerpos muertos tomadas en Antioquia entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Este corpus de fotografías fue construido a partir del archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín⁵. A partir de este archivo representativo del problema, intentamos dar cuenta de reglas y convenciones que determinaron la práctica fotográfica de difuntos, definir estéticas y discernir una intención fotográfica previa en la que se persiguen determinados fines por parte del fotógrafo –elaborar una composición, desde cierto ángulo, con ciertos objetos y personas posando de determinada forma–. De esta manera y como bien lo analiza Bourdieu, la explicación sociológica de la práctica

.....
⁵ Dentro del proceso de elaboración de mi tesis de grado en Sociología de la Universidad del Valle, sobre la que se inspira este artículo, se analizaron también, fotografías extraídas de fondos privados y del archivo filmico del Valle del Cauca.

fotográfica debe entonces ser capaz de dar razón de dicha práctica integralmente, es decir que debe dar cuenta de sus instrumentos, objetos, ritmos, ocasiones y estética, pero también de la experiencia que hacen de ella los sujetos, las significaciones que le atribuyen y las satisfacciones psicológicas que de ellas obtienen (Bourdieu, 2003, p. 57).

Retratos y representación de la muerte

La costumbre de fotografiar cadáveres, funerales y dolientes durante el duelo, es tan antigua como la fotografía misma. De hecho, la primera evocación de una fotografía post mortem tuvo lugar poco después de la divulgación del invento de Daguerre. Es una práctica que evolucionó de la mano de las transformaciones propias de la técnica fotográfica, así como de los cambios en las mentalidades y actitudes frente a la muerte (Bolloch, 2002, p.112)⁶.

Ahora bien, retratar difuntos es una práctica pre fotográfica, de la cual va a ser heredera la fotografía misma. Hasta entonces, la imagen de un “desaparecido” podía conservarse en el retrato pictórico o, como era común a finales del medioevo europeo, en máscaras mortuorias reservadas a reyes y santos. Si bien el “último retrato” –*Le dernier portrait*– tuvo su momento álgido en el siglo XIX, existe una doble tradición occidental que lo antecede: los retratos públicos de grandes personajes reales a finales de la Edad Media y los retratos privados de la burguesía encargados a pintores en Flandes y los Países Bajos a partir de finales del siglo XVI (Herán, 2002, p. 25). Posteriormente los acontecimientos de orden político y cultural crearon para los hombres europeos del siglo XIX, las condiciones de una familiaridad con la muerte que se verá representada en la difusión de imágenes del último retrato y máscaras mortuorias, tanto de particulares, como de “grandes hombres”.

Hoy en día esa tradición perdura bajo otras formas y la fotografía ha relevado el papel de la pintura contribuyendo a ampliar el potencial público de este tipo de retratos. Podríamos decir lo mismo para el caso de Colombia, donde la estética de las fotografías fúnebres, estaba determinada por una funcionalidad ritual, que toma sus formas de

⁶ De ahí que Joëlle Bolloch considere más justo evocar, antes que la funcionalidad de la práctica, la evolución que esta tuvo junto con las demás transformaciones citadas. Desde el 14 de Octubre de 1839, pocos meses después de la presentación en la Academia de las Ciencias del Daguerrotipo, el doctor Alfred Donné habla en una carta de las primeras imágenes conseguidas con la nueva técnica entre las que se encuentra la de una persona muerta. (Bolloch, 2002, p. 112)

las representaciones que la precedieron, tales como los retratos fúnebres pictóricos. El retratar difuntos, sobre todo en el campo religioso, no era desconocido en nuestro país y existen colecciones de retratos fúnebres realizados a algunas Superiores de los conventos La Concepción, Santa Clara, Santa Inés, El Carmen y La Enseñanza⁷. La representación pictórica de la muerte laica no cuenta con igual arraigo, aunque existen algunos ejemplos de retratos post-mortem y póstumos realizados por Francisco Antonio Cano⁸.

Como práctica fotográfica, el retrato de difuntos realizado en función de una demanda individual se rastrea de igual manera en Europa y en América, aunque existen testimonios que muestran la existencia de una práctica más sistemática en algunas regiones. En América encontramos algunos ejemplos significativos ya estudiados en México, Perú y Argentina. En el caso mexicano, fotógrafos como Juan de Dios Machain en Ameco, y Romualdo García y Rutilo Patiño en Guanajuato, realizaron retratos de “angelitos” que fueron objeto de un culto específico en estas poblaciones. En Perú, los franceses Eugenio Courret y Adolphe Dubreuil, así como Teófilo Castillo, fueron destacados fotógrafos que retrataron muertos. En Argentina, gracias a la investigación realizada por Andrea L. Cuarterolo (2006), sabemos que Fernando Streich y Fernando Paillet también fueron fotógrafos de la muerte, este último en la región de Santa Fe.

La imagen fotográfica como objeto de culto.

Durante sus primeros 40 años, la fotografía fue una técnica costosa, avocada a quienes podían pagar el precio elevado de las imágenes, es decir, a una clase en ascenso. Esta “exclusividad” va ir cediendo a medida que nos acercamos al siglo XX. El retrato fotográfico estaba además revestido de ciertos valores subjetivos, de orden sentimental, por lo que la imagen se exalta como objeto de veneración, de culto. Debroise afirma que una de las particularidades de la fotografía latinoamericana es que en principio, su uso fue exclusivamente privado y se establecía con ella una relación distinta a la de la clientela europea o norteamericana,

.....

⁷ Algunos apuntes sobre estas pinturas y su relación con el culto mariano se encuentran en Beatriz González y, Rodolfo Vallín (2000).

⁸ En una entrevista para *El Gráfico* en 1916, Cano afirmó: “me dediqué entonces a hacer retratos y tuve una rara especialidad: fui el pintor de los muertos. Óigame usted: cuando en la villa de la Candelaria moría alguno y los deudos deseaban conservar su retrato, se me llamaba. Yo tomaba un croquis del muerto, me ayudaba luego de alguna fotografía, si existía, y tomando datos aquí y allí reconstruía al difunto. La muerte me daba para vivir” (Güell, 1916).

pues había un menor aprecio por la fidelidad del ícono y un mayor interés por el objeto compuesto, por su *aura* (Debroise, 2005, p. 26). La técnica era para entonces bastante compleja y hacerse un retrato era cuestión de tiempo, para vestirse, peinarse y lograr posar adecuadamente durante los largos tiempos de exposición. Además, cuando la óptica no disponía todavía de instrumentos para superar lo oscuro y perfilar la imagen como un espejo, ésta todavía dejaba lugar al aura del retratado. Walter Benjamin se refiere al condicionamiento técnico del fenómeno aurático cuando habla de la imagen producida en las primeras fotografías

(...) en la que los hombres todavía no miraban el mundo, como nuestro muchachito, de manera tan desarraigada, tan dejada de la mano de Dios. Había en torno a ellos un aura, un médium que daba seguridad y plenitud a la mirada que lo penetraba. Y de nuevo disponemos del equivalente técnico de todo esto; consiste en el continuum absoluto de la más clara luz hasta la sombra más oscura (Benjamin 1973, p. 72).

Aunque la técnica mejoró a finales del siglo XIX con el calotipo y luego el negativo en vidrio, etc., los fotógrafos intentaron recrear la ilusión de ese aura por medio de los artificios del retoque y sobre todo, por medio de las agua tintas, técnica que tuvo vigencia hasta bien entrado el siglo XX. Como lo mencionamos anteriormente, el retrato fotográfico era el género privilegiado que “recuerda” o “documenta” la memoria personal, la individual y la familiar, adquiriendo una dimensión significativa y emotiva. Pero además, por tratarse de una “idealización” del retratado, constituye la mitificación del mismo. Si bien la lógica de la fotografía se funda en la idea de mimesis y verdad, los gestos, las miradas y finalmente la pose, revelan más bien una “idealización” de la persona que contraría la presunción de semejanza, generando más bien una “realidad figurativa” o una “representación” de la persona a través de atributos emblemáticos o simbólicos. En este sentido, el retrato fotográfico más que “reproducir” al sujeto, constituye una manera de mitificarlo a partir de su puesta en escena⁹.

⁹ “El retrato es una manera de mitificar al sujeto... el retrato; su puesta en escena, el control de todas las variables espacio-temporales por parte del fotógrafo; la complicidad que se establece entre el fotógrafo y lo fotografiado, tiende a revelar eso que Abraham Moles llama l'aquiescement du sujet; la fotogenia diríamos más coloquialmente, con el fin de trascender” (Giordano y Mendez, 2002, pp. 121-135).

Esta lógica del retrato, fue la que se implantó en la vida privada familiar y sus hitos en un principio. Los momentos importantes de la vida colectiva, aquellos de mayor integración, cuya significación dentro del grupo les aseguró –desde mucho antes del surgimiento de la fotografía– las condiciones sociales de existencia, incluyeron a la fotografía dentro de los intercambios ritualmente impuestos. Entre estas grandes ceremonias de la vida familiar que utilizaron a la fotografía como el medio de perpetuar la persona o personas involucradas, estuvieron el bautizo, la primera comunión, el casamiento y la muerte. La fotografía mortuoria fue en muchas ocasiones el único medio posible para conservar la imagen del ser querido en una época donde no todo el mundo tenía la posibilidad de retratarse antes de su muerte.

La imagen post-mortem, en una época en que el retrato era un medio de representación y mitificación de la persona, potenció el significado de la fotografía misma, convirtiéndose en un medio de trascendencia, de eternidad de la última imagen de la persona dentro del grupo familiar. En otras palabras, el análisis de la fotografía mortuoria debe tener en cuenta el sentido de la representación en el retrato fotográfico en general, ya que el significado de la fotografía en la época habla mucho del significado mismo de la fotografía de difuntos.

En su búsqueda por la “esencia” de la fotografía, Roland Barthes reflexiona sobre la relación entre ésta y la muerte oculta en la imagen, un doble de la realidad en un “tiempo interrumpido” (Barthes, 2011, p. 123). Es por ello que permanece la intensidad del referente en la fotografía, puesto que se conserva eternamente su presencia fugaz, dando cuenta del paso del tiempo, de lo que fue y ya ha muerto. Esta asociación entre muerte e imagen adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, conservado eternamente en una imagen fotográfica que abre la dimensión del recuerdo, provocando una mezcla entre dolor, placer y nostalgia. En la fotografía, la presencia de la cosa no es jamás metafórica y aún, si hablamos de la fotografía de un cadáver podemos decir siguiendo a Barthes, que “el cadáver es vivo, en tanto que cadáver: es la imagen viva de una cosa muerta” (Barthes, 2011, p. 123).

La práctica fotográfica post-mortem en Colombia

Como lo hemos señalado anteriormente, la fotografía mortuoria o de difuntos fue una práctica común desde la aparición del daguerrotipo en Francia en 1839 hasta bien entrado el siglo XX. La sociedad de la época no sentía rechazo por este tipo de retratos, las guardaba en el álbum, las colgaba en sus hogares y en ocasiones les mandaba copias a familiares o amigos. Los primeros hombres dedicados a la daguerrotipia en Colombia fueron viajeros, artistas ambulantes que recorrieron el mundo complaciendo su espíritu aventurero o que eran contratados por casas editoriales para ilustrar los libros de viajes. Entre ellos se destacaron F. Goni, E. Sage, Federico Martinier, Emilio Herbruguer, G. Freudentheil y Alejandro Lacointe. Este último llegó a Santa Marta en 1848 y pasó de “pintar a su clientela en su propia casa a copiar el último gesto del finado” (Silva, 1998, p. 178), de ahí que se le considere el precursor de la fotografía de difuntos en el país. Posteriormente el estadounidense, John Armstrong Bennet, fundador de la primera galería de la daguerrotipia, fue quien persistió en la práctica de retratar difuntos, que de acuerdo con Eduardo Serrano, da cuenta de “una curiosa actitud frente a la muerte, un vano intento de retener la imposible presencia vital de los cadáveres” (Serrano, 1983, p. 201). Al respecto podría añadirse que los difuntos eran sujetos ideales para el retrato fotográfico con la vieja técnica del daguerrotipo, dado los largos tiempos de exposición.

Quiénes acudían a las galerías de daguerrotipia a hacerse un retrato eran naturalmente las personas de mayores ingresos¹⁰ y que se fotografiaban por gusto. De acuerdo con lo afirmado en la *Crónica de la Fotografía en Colombia*, los que se retrataban

eran las familias de los comerciantes, las señoras y los niños bien. Eran en algunos casos los parientes recién fallecidos que posaban para la posteridad con el gesto sorprendido que les dejó la muerte, y eran también los militares que buscaban un método rápido y efectivo para perpetuar su imagen de próceres de nueva hora (Taller la Huella, 1983, p. 14).

A ello se debe que en la época del daguerrotipo, cuando la fotografía era todavía considerada un lujo, la foto mortuoria fuera incorporada por las clases altas y medio altas, algunas de las cuales solían

¹⁰ Aunque la liquidez de la clientela era más bien dudosa como lo muestran algunos anuncios de fotógrafos reclamando el pago de deudas adquiridas. (Taller la Huella, 1983, p. 14).

encargar retratos pictóricos del cuerpo muerto de sus familiares antes de la aparición de la nueva técnica. Con la masificación de la fotografía, accedieron a la práctica las clases menos pudientes, tanto rurales como urbanas, y fueron estas últimas las que posibilitaron la extensión de la práctica hasta bien entrado el siglo XX. Este patrón se aprecia incluso en las sociedades rurales, donde las imágenes fotográficas serían conservadas a manera de reliquia (como emanación de lo ausente), y en donde se revalidó la función original de la fotografía y los retratos post mortem, particularmente de niños, los cuales fueron objetos de un culto específico.

Por ser una práctica identificable desde comienzos de la fotografía, el estudio mismo del retrato mortuario nos permite observar el desarrollo de un arte nuevo y seguir sus direcciones en la medida en que cambia de modalidad, de estatus y de función. Lo que podemos observar en principio, y que resulta trascendental en el análisis del significado de dichas fotografías, es que la fotografía mortuoria tuvo lugar en un momento en el que la fotografía, particularmente la práctica social del retrato, indicaba una imperiosa búsqueda por la inmortalidad, por asegurar la permanencia en una imagen que captaba la representación de sí mismo, la puesta en escena de la personalidad.

El retrato servía para verse a sí mismo en el tiempo y a través del tiempo, lo cual se encuentra vinculado innegablemente a la toma de conciencia de la propia muerte; la fotografía canaliza la esperanza escatológica del siglo: sobrevivir como imágenes de papel sensible, vencer el horror de la desintegración, afirmar una felicidad irreal o irrealizable. En este sentido, la fotografía se relaciona con un rito funerario porque, como éstos, se centra en la pura apariencia corporal, fija una imagen temporal (y hasta cierto punto artificial) del ser (Debroise, 2005, p. 39).

El gran momento de la fotografía de estudio fue también el gran momento de la fotografía mortuoria, así no todos se especializaran en esta práctica. Al igual que la fotografía de estudio, la fotografía mortuoria fue una demanda dentro del estudio y por fuera de él, un tipo de retrato anunciado y banalizado dentro de las publicidades mismas de los fotógrafos¹¹. Ya fuese que los fotógrafos hiciesen los avisos publicitarios anunciando este servicio en específico, o bien sin este tipo de recurso, existía un conocimiento extenso entre la gente sobre este

.....
¹¹ Como lo afirma Joëlle Bolloch, el contenido de textos publicitarios muestran hasta qué punto la práctica era banalizada: ni era particularizada, ni puesta bajo clandestinidad como podía ser el caso de las fotografías eróticas. (Bolloch, 2002, p. 115)

uso fotográfico y por tanto, la demanda de retratos post-mortem de niños y adultos, tanto en el estudio fotográfico como en las residencias privadas, parecía estar en el orden de lo esperado.

El período más importante para la fotografía post-mortem en Colombia será el anterior a 1940, cuando todavía era muy fuerte el interés del grupo familiar por trascender, por superar el paso del tiempo, sensación particularmente notable cuando las condiciones técnicas exigían un tiempo prolongado de exposición y la fotografía era un ritual casi mágico, cuyo resultado era una pieza solemne, como solemne era el momento de la toma (Rodríguez, 1996, p. 6).

Maneras de representar la muerte en la fotografía.

Las fotografías tomadas a finales del siglo XIX nos sugieren algo sobre las actitudes de los fotógrafos de la época frente a los encargos de retratos post-mortem, las mismas que se mantendrán hasta bien entrado el siglo XX. No sólo por la dimensión significativa y emotiva de la representación que podría ser entendida incluso como la “mitificación” del sujeto, sino también, por la búsqueda de una calidad artística que cobija el género de los retratos de difuntos. La fotografía post-mortem del siglo XIX y hasta la década de 1940, da cuenta de esa pretensión por entrar en la esfera de una representación social considerada la más artística, es decir, la menos cotidiana, para lo cual el cliente buscaba al artista que pudiera fotografiar a su ser querido difunto y expresar el gusto artístico que la sociedad estaba buscando. Los fotógrafos de este periodo parecen aceptar la responsabilidad profesional de tomar las fotos y hacer un buen trabajo acorde con los patrones del oficio en la época.

Podríamos aproximarnos a las técnicas profesionales desarrolladas para fotografiar la muerte que buscaban ofrecer una imagen agradable y satisfactoria, en la que por lo general, se lograba que la persona luciera tan natural que parecía dormida. Existían en este sentido, unas convenciones formales estereotipadas que favorecían estéticamente al difunto, sin desconocer que en ocasiones resultaba imposible ocultar el fenómeno cadavérico del cuerpo.

Como bien sabemos, las convenciones formales que determinaban el resultado de las fotografías eran conocidas a través de la instrucción textual y gráfica de manuales como el de Kodak (1924) que enseñaban el “arte de tomar fotografías” y difundían unas reglas

formales. De ahí que los retratos mortuorios se ajustaban a los mismos esquemas ya socializados que determinaban la relación entre la cámara y los sujetos fotografiados (Goyeneche, 2008, p.72). Para la época, el ángulo ideal para la toma era el horizontal, logrado desde una perspectiva lineal, en busca de una imagen nítida en la que el sujeto aparecía centrado en la composición y captado de manera frontal.

Algunas de las fotografías de niños muertos siguen estos parámetros. Ya fuesen tomadas en los estudios fotográficos o en los domicilios privados, se tenían en cuenta las convenciones formales del ángulo horizontal, sujeto centrado en la composición y la frontalidad, lo cual correspondía a los usos pictóricos y realistas de la fotografía de la época (Goyeneche, 2008, p. 196). Observamos a continuación la fotografía del niño muerto de Daniel Gómez tomada por Gonzalo Gaviria en 1891, uno de los retratos mortuorios más antiguos que se conservan, dando cuenta de este tipo de convenciones en la composición, el encuadre y el plano.



Fotografía 1. Niño de Daniel Gómez. Gonzalo Gaviria, 1891, *Biblioteca Pública Piloto*

Esta fotografía fue tomada con una de las técnicas que sustituyó al daguerrotipo en Colombia, el colodión húmedo, que permitió la agilización del proceso y la democratización relativa de la práctica. Fue entonces cuando los fotógrafos comenzaron a recurrir a una clientela cada vez más exigente al tiempo que dotaron sus estudios con decorados suntuosos, como los que vemos en la foto de Gonzalo Gaviria. La imagen perdió su sencillez y los estudios recrearon un verdadero escenario que exigía todo tipo de accesorios de inspiración neoclásica o renacentista, tales como columnas, pedestales, sillones con flecos, cortinas de seda, entre un sin fin de objetos (López, 2005, p. 56). Tal sofisticación, propia de un estilo estético muy común para la época, generaba esa sensación artística tan perseguida por quienes entonces podían pagar por un retrato. Sin embargo, la mayoría de las fotografías mortuorias realizadas en estudios fotográficos gozan de gran sencillez en lo que respecta a los objetos incluidos en el encuadre.

Ya para los comienzos del siglo XX aparecen los telones pintados como algo que predomina en las fotografías de estudio de niños muertos, con motivos como cielos, nubes, selvas y paisajes, los cuales servían de fondo para crear la ilusión de perspectiva entre el modelo y el ambiente que pretendía crearse a su alrededor (López, 2005, p. 57).



Fotografía 2. María de J. Villegas G. Benjamín de la Calle, 1929, *Biblioteca Pública Piloto*

Como veremos más adelante a medida que profundicemos en las formas de representación de la muerte, la centralidad del sujeto y la toma horizontal y frontal, no va a ser siempre la composición elegida por el fotógrafo: las imágenes pueden ser tomadas a nivel o con cierto picado; de cuerpo entero o medio cuerpo, con una distancia media del objeto fotografiado, o haciendo acercamientos que en ocasiones enfatizan en la parte superior del sujeto, aquella que representa la mayor individualidad.

Las fotos mortuorias de los niños pueden ser de estudio o realizadas en domicilios privados durante la velación, tanto en el campo como en la ciudad. Por su parte, las fotografías post-mortem de adultos reunidas para esta investigación fueron tomadas exclusivamente en los domicilios privados, urbanos y rurales, donde se realizaban las velaciones hasta bien entrado el siglo XX.

Es importante aclarar que siempre va a ser difícil determinar la intencionalidad de una fotografía producida y vista en un contexto y tiempo específicos. De acuerdo con John Berger, toda imagen encarna un modo de ver, así sea el resultado de un registro mecánico como en el caso de la fotografía. Una imagen es una visión que ha sido recreada y separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez¹². En este sentido seguimos la sugerencia de Jay Ruby (1995) cuando advierte que cualquier artefacto cultural despojado de su proveniencia es más útil como un objeto de meditación que como un objeto de análisis¹³.

De manera general, podemos presentar algunas consistencias estéticas que parecen reflejar ciertas actitudes culturales frente a la muerte y los rituales que la rodean. Desde finales del siglo XIX aparecen tres estilos de fotografía post-mortem, dos de los cuales parecen negar la muerte, ya que, o disponían al difunto para aparentar un estado de somnolencia/adormecimiento, o el sujeto era dispuesto en una actitud viva, caracterizada por la apertura de los ojos al momento de la fotografía. Un tercer estilo que parece aceptar la muerte, presenta al difunto rodeado de familiares o allegados que se retratan junto con él. Podría agregarse un cuarto estilo encontrado en retratos realizados en espacios fúnebres, donde además de no negarse la condición

.....
¹² “Lo visible no existe en ninguna parte. No sabemos de ningún “reino de lo visible” que mantenga por sí mismo el dominio de su soberanía. Tal vez la realidad, tantas veces confundida con lo visible, exista de forma autónoma, aunque este ha sido siempre un tema muy controvertido. Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida”. (Berger, 2010, p. 7)

¹³ Al respecto Ruby afirma: “while all photographs are culturally bounded artifacts, some yield more information about the culture of their maker and subject than others.” (Ruby, 1995, p. 63).

del difunto, se destaca la de toda la presencia parafernalia mortuoria, especialmente de ataúdes, coronas, cruces o artefactos religiosos. Dichas convenciones son simultáneas y no obedecen a una cronología específica, aunque los estilos de representación sí son susceptibles a cambios que pueden ser atribuidos a las transformaciones en las costumbres funerarias y de entierro.

La muerte embellecida.

Las fotografías post-mortem tienen la particularidad por su naturaleza, de que el fotógrafo construye activamente la escena y deliberadamente hace posar al difunto. En lo que respecta a las fotos de adultos y niños, podemos dar cuenta de una asociación de la muerte con el sueño, una asociación que podríamos rastrear en la historia de la cultura occidental según lo expresa Jay Ruby. De manera somera, pues no se trata de nuestro objeto de estudio, podemos decir que esta conexión puede ser trazada desde los griegos hasta el presente. Desde Homero y Virgilio hasta San Pablo vamos a encontrar a la muerte asociada con un “eterno descanso” y un “sueño mortal”. Martín Lutero llamó a la muerte un “profundo, agitado sueño” y a la tumba “cama de reposo”, y estos ejemplos son algunos entre muchos otros traídos a colación por Ruby en su libro sobre la fotografía post-mortem en Norteamérica, los cuales dan cuenta de esta conexión (Ruby, 1995, p. 63).



Fotografía 3. Alejandro Henao. Fotografía Rodríguez, 1893, *Biblioteca Pública Piloto*

Como convención pictórica, el último sueño representa un particular sentimiento hacia la muerte que dominó de alguna manera la mentalidad de la época y que permitió la producción de imágenes post-mortem en las que el muerto parece estar sumido en un profundo y tranquilo sueño. Una mirada superficial a las fotografías producidas entre 1880 y 1940 demuestra que el lugar común en la convención fotográfica se caracteriza por la pretensión de crear la ilusión de personas dormidas, mas no muertas.

La convención estética del sueño profundo apreciada en la fotografía de difuntos previamente expuesta muestra la importancia de la pose en las fotografías de la época. Como afirma Barthes, “lo que fundamenta la naturaleza de la fotografía es la pose” y es ésta la que supone una “intención de lectura”. Los fotógrafos debían conseguir acomodar los cuerpos como querían para la pose. Además de tenerlos bien vestidos y acostados sobre una cama, se buscaba que a través de la pose los cuerpos muertos recuperaran cierta naturalidad, de manera que la imagen fuera satisfactoria y agradable para el recuerdo. La foto de Gabriel Rodríguez, tomada por Fotografía Rodríguez en 1908, muestra el alcance que podía tener la sofisticación de la pose, que aunque no se trata de una pose convencional para la época, logra de manera sorprendente superar la rigidez del cuerpo muerto del niño, quién parece dormido.



Fotografía 4. Gabriel Rodríguez. Fotografía Rodríguez, 1908, *Biblioteca Pública Piloto*

El cuidado de la composición es bastante minucioso, los pliegues de la cobija y la sensación de movimiento del niño, son potencializados con los claro-oscuros resultado del uso de la luz. Recordemos que la iluminación también era un factor importante a tener en cuenta, ya sea que se utilizara luz del día o luz artificial, la iluminación era una preocupación más en el desarrollo de la práctica fotográfica a nivel profesional. Además de organizar la pose, el fotógrafo debía disponer de suficiente tiempo para colocar el sujeto y efectuar la mejor disposición de la luz para que cayera en el punto deseado, lo cual servía para evitar el excesivo contraste.

La presencia del fotógrafo era imprescindible para cumplir con el ritual fúnebre, pero constituía a su vez un elemento de tensión, pues no siempre compartía la sensibilidad de los deudos, más bien tenía otro acercamiento al culto, otra experiencia, pertenecía a otra clase social. El fotógrafo podía entender el significado del ritual más no participar de él, y con base en todas estas condiciones sometía a los deudos a ciertas regulaciones en función a su técnica y estilo. Fotógrafos como Benjamín de la Calle y Melitón Rodríguez se perfeccionaron en el retrato de niños muertos, estableciendo un estilo inconfundible, que debió verse nutrido de tendencias estéticas que reprodujeron continuamente en este tipo de retratos. Este estilo nos habla a su vez de una distancia cultural entre los parientes y el fotógrafo, razón por la cual este último impone su opinión intelectual, moral y estética sobre lo que es retratado. Como afirma Daniela Marino, la fotografía mortuoria es el resultado “de una negociación entre las expresiones simbólicas del rito, establecidas por la tradición, y los cánones artísticos del retratista, marcados por la moda, por su sensibilidad individual y por la técnica” (Marino, 1998, p. 232).

La iconografía cristiana va a aportar una serie de recursos vinculados a los ciclos de muerte de Cristo, de la virgen y de los mártires, donde la belleza física del muerto es eco de su perfección moral¹⁴. De ahí que no sea de extrañar que otro de los elementos destacados de la fotografía post-mortem sean con frecuencia los usos cristianos: el muerto presenta las manos juntas apretando un crucifijo o rosario en el pecho. Asimismo el vestuario, del cual se encargaban los familiares, nos ofrece una aproximación a las creencias religiosas

¹⁴ Todavía para el siglo XIX se encuentran escritos destinados a aquellos que desearan morir bien, pues como lo afirma Vovelle “la pastoral de la muerte sigue siendo importante para la apología y la pedagogía católica” (Vovelle, 1983, p. 534). Dicho discurso va a enfatizar en la “buena muerte” cristiana y los ejercicios pertinentes para conseguir la salvación, ya que la muerte era concebida como un largo viaje a la vida eterna que se acompaña de la nostalgia y el clamor por el perdón de Dios para obtener la salvación.

populares que se acostumbraban a la hora de la muerte. Si bien los difuntos podían vestir sus mejores galas, la devoción religiosa promovía el enterramiento de los muertos laicos con los hábitos de las órdenes religiosas más populares, como lo eran las órdenes carmelita y franciscana. Para el caso de los adultos, son varios los registros fotográficos que se conservan de los difuntos vestidos con la mortaja y el escapulario carmelita.



Fotografía 5. Tascón. Fotografía Rodríguez, 1897, *Biblioteca Pública Piloto*

Los valores y la dignidad otorgada al cuerpo del difunto se deben a la emoción creciente que suscita la muerte individual, lo cual generó el culto a los restos mortales del ser amado y admirado. Esta sensibilidad se constituyó progresivamente en el mundo occidental a partir del siglo XVIII, según afirman Philippe Ariès, Michel Vovelle y otros reconocidos historiadores. El cadáver fue objeto del deseo de eternidad propio de la muerte romántica, cuando la muerte fue concebida como un sueño cuya suavidad, asociada a la presencia de un ángel, se va convirtiendo insidiosamente en promesa de supervivencia (Vigarello et al., 2005, p. 227). La convicción de la innegable descomposición del cuerpo muerto trascendió hasta el tratamiento estético del cadáver de la muerte y hasta el deseo de conservación de reliquias sentimentales imputrescibles para el recuerdo, como trozos de vestidos, mechones de cabello y objetos diversos del desaparecido. Esta misma preocupación

es la que conlleva a la aparición de otras reliquias como las fotografías mortuorias que, según Emmanuel Fureix (2009), daban forma en escayola a la bella muerte romántica, semejante al sueño. Es así como a través de la imagen se consigue inmortalizar el instante fugaz del postrero adiós (Vigarelli et al., 2005, p. 228). De ahí que la realización del último retrato, percibido como espejo del alma, surja de la misma sensibilidad y estética romántica que conforma la convención de la muerte como un profundo sueño.

El duelo familiar en la imagen fotográfica

Ahora bien, además de la visión romántica del momento de la muerte y su conservación material a través de la técnica fotográfica, otras formas de representación, donde serían característicos el duelo y el luto, tendrían su aparición a finales del siglo XIX: las fotografías fúnebres familiares con sus consecuentes escenas de dolor y aflicción. La centralidad de la familia –tanto nuclear como extensa– en la vida social colombiana, se vio reflejada en el uso que se hacía de la fotografía para idealizar y solemnizar esta institución social. Retomando los planteamientos de Bourdieu, diríamos que la práctica fotográfica tiene significados atribuidos por los sujetos para obtener satisfacciones psicológicas de ella. Esto aplica particularmente para el ámbito doméstico y el rito de culto, en los que se constituye la fotografía dentro de ellos. La familia es a la vez sujeto y objeto, debido a que expresa el sentimiento de fiesta que el grupo se ofrece a sí mismo y también lo refuerza al expresarlo. La necesidad de fotografías y la necesidad de fotografiar –interiorización de la función social de dicha práctica–, se sienten más vivamente cuando el grupo está más integrado, cuando atraviesa por un momento de mayor integración (Bourdieu, 2003, p. 57).

La familia encontró en la fotografía un medio de constatación valorado en el marco de una exaltación del sentimiento familiar, convertido en orgullo y fundamento de la sociedad (Rodríguez, 1996, p. 4). Recordemos que el retrato fotográfico logró una difusión excepcional gracias a la profunda demanda de identidad del grupo familiar que construye, además una memoria a partir de las fotos que ayudan a evocar una historia conjunta. Todos los momentos consagrables eran fotografiados, especialmente aquellos *rites de passage* en los que se reafirma el sentimiento de unidad del grupo. El retrato de familia representa una pieza solemne donde el grupo logra trascender, protegerse del paso del tiempo e incluso, demostrar sus emociones.

Retomando a Pablo Rodríguez, no cabe duda que desde el siglo XIX los hombres y las mujeres sienten menos prejuicios en demostrar sus emociones (Rodríguez, 1996, p. 11). Con la contribución del romanticismo literario, los afectos fueron manifestados más abiertamente y quedaron congelados ante la cámara del fotógrafo. Muchas de estas fotos demuestran gran dramatismo, como las fotos de los niños muertos en el regazo de sus padres. La pérdida de un ser querido era testimoniada en forma dramática por el retrato. La pose privilegiaba siempre una actitud sombría aunque sobria, así demostrase el sentimiento de aflicción, la expresión de afecto era neutra. Claro está que las mismas condiciones de la técnica y las convenciones en la pose constituían restricciones para la expresión de emociones faciales, favoreciendo la postura rígida e inexpresiva.

Cuando la ausencia de un miembro de la familia hacía incompleto al grupo para una futura fotografía, se optaba por tomarse la foto con el difunto. Estas imágenes estaban claramente motivadas por el deseo de conservar un registro del muerto con sus parientes, de obtener un último retrato familiar. Cuando se trataba de este tipo de fotografías, parecían existir ciertos repertorios de expresión familiar de la afección, como la de los deudos alrededor de la cama del moribundo. Este tipo de conformación de la escena, da cuenta de posturas logradas por el fotógrafo para darle a los sujetos una actitud dramática, muchas veces tomadas de las pinturas románticas sentimentales, y que ofrecen un lenguaje común que supera el contexto local.



Fotografía 6. Isabel Vásquez. Fotografía Rodríguez, 1897. *Biblioteca Pública Piloto.*

La fotografía fue un testigo excepcional de las fracturas de la vida familiar como la muerte, de ahí que el estado de viudez, de orfandad, o en general de nostalgia de los deudos, quedó también registrado por el lente de la cámara. La foto tomada por Benjamín de la Calle de la señora Isabelina de González e hijas conmueve por el desamparo que parece crear la ausencia de la madre.



Fotografía 7. Isabelina G. de González e hijas. Benjamín de la Calle, 1922, *Biblioteca Pública Piloto*.

Los funerales son un momento en el que se reúne la familia, pero también la comunidad en general. De ahí que aunque se tratara de una ocasión triste, era un evento social significativo –tanto en ese entonces como en la actualidad–. La fotografía podía cumplir una funcionalidad para el grupo doméstico o para la comunidad en general, especialmente si se trataba de una comunidad rural fuertemente integrada y ligada a sus tradiciones.

Algunas fotografías relacionadas con la muerte consisten en la ubicación de los miembros de la familia alrededor del ataúd, todos los cuales se encuentran mirando a la cámara. En este tipo de fotos el énfasis está en quienes se reúnen, su pena, y en el funeral como un momento de reunión social –una apreciación que todavía se observa en el presente–. La principal función de la fotografía parecería ser la conmemoración de la reunión de los parientes y amigos del difunto¹⁵.

¹⁵ En algunas comunidades rurales no posan únicamente la familia de los difuntos, sino en dadas ocasiones, posa toda la comunidad que asistió al velorio.

Otras imágenes pretenden claramente comunicar los sentimientos de los deudos mientras miran al difunto en un cuadro artísticamente orquestado, tal como lo vimos anteriormente.

La concentración alrededor de la cama del moribundo era ya un tema frecuente en la pintura y escultura funerarias de Occidente. Como lo demuestra Vovelle, las escenas de lamentación familiar al lado del moribundo no sólo dan cuenta de la unidad familiar sino del hecho de que no se muere sólo. De hecho, de acuerdo con este mismo autor, el grupo familiar no había estado tan presente como lo va a estar en lo que él llama “la muerte burguesa del siglo XIX”. Es entonces cuando comúnmente se encuentran escenas que hablan, en su expresión casi didáctica, del sentimiento familiar (Vovelle, 1983, p. 610).

Finalmente, partiendo del archivo fotográfico de Fotografía Rodríguez, se percibe que existe también un movimiento que se aleja de la representación de la muerte hacia imágenes de los familiares en los cementerios, en las que la imagen del difunto es representada únicamente por su tumba.



Fotografía 8. Benilda Osorio junto a la tumba. Fotografía Rodríguez, 1914, *Biblioteca Pública Piloto*.

Este tipo de fotos nos remiten a su vez a la fotografía personal o pública que hace memoria de alguien que ha muerto a partir de una fotografía tomada en vida. La conexión que existe aquí es la que se crea entre la muerte y la imagen de la persona aún viva. Esta forma de representación de la muerte reemplazará en gran medida, la práctica de fotografiar la muerte explícitamente.

Fotografía póstuma para un personaje público.

Las fotografías de algunas figuras públicas fueron producidas y comercializadas por fotógrafos y servían como una especie de *souvenir* de una pérdida de la comunidad. Estas fotografías empleaban una iconografía compleja de urnas, obeliscos mortuorios, figuras alegóricas del luto y demás símbolos tomados de la imaginería cristiana o clásica. La imagen *in memoriam* de Enrique Olaya Herrera realizada por Jorge Obando en 1937 y revelada en tamaño postal, da cuenta de este tipo de uso público que tenía la imagen de figuras públicas como presidentes y otras personas famosas a nivel nacional. Las fotos realizadas en memoria de algún personaje llevaban a menudo una inscripción como la que observamos en la foto de Jorge Obando: “Flores para su tumba inolvidable, Lágrimas para su recuerdo doloroso”.



Fotografía 9. Enrique Olaya Herrera. Jorge Obando, 1937, *Biblioteca Pública Piloto*.

Del ex presidente Enrique Olaya Herrera existe también una fotografía mortuoria tomada durante su funeral por Fotografía Rodríguez. Este retrato mortuorio difiere de aquel tomado como recuerdo de un ser querido, como es el caso del retrato privado, pues se trata del registro de un hecho para un público masivo. Como lo plantea Andrea Cuarterolo, la fotografía de difuntos no fue una costumbre reservada solamente al ámbito privado. La tradición de la retratística mortuoria en el mundo occidental nació de hecho en la esfera pública y la fotografía póstuma de personajes ilustres no fue sino el último de los medios en sumarse a un género que ya contaba con varios siglos de antigüedad (Cuarterolo, 2006, p. 2)¹⁶.

En la fotografía mortuoria de un personaje público no se perseguía una “estetización” del recuerdo,. Al contrario, la muerte se presenta en toda su crudeza, sin la pretensión de embellecer la imagen. Estas fotografías eran encargadas a los fotógrafos más prestigiosos o a las firmas de renombre que se destacaban por su valor artístico y cuidados estéticos dentro de una comunidad. En el caso particular colombiano encontramos fotografías como las realizadas a Enrique Olaya Herrera por Fotografía Rodríguez, una de las más prestigiosas y pioneras de la fotografía en Antioquia, conformada por Melitón Rodríguez y su hermano Horacio Marino Rodríguez, y que en 1899 pasaría a llamarse Melitón Rodríguez e hijos¹⁷.

Muchas de estas fotografías post-mortem de personajes públicos, fueron encargadas por los medios gráficos que comenzaban a imprimir fotografías que cubrían algún suceso con la “fidelidad” y exactitud que sólo la fotografía podía otorgar. Los retratos mortuorios de personajes ilustres, en su mayoría obispos o figuras políticas de gran incidencia nacional, fueron impulsados por la prensa gráfica para un público masivo. Podría incluso pensarse que a finales del siglo XX, este fenómeno culminaría con la aparición de la prensa sensacionalista¹⁸.

¹⁶ Al respecto, Cuarterolo agrega “que a fines de la Edad Media era común que en Europa se realizaran mascarar mortuorias de reyes, nobles y papas y con el tiempo se sumó a esta práctica la de la pintura post-mortem. (...) la fotografía mortuoria de personajes públicos fue entonces, el último de los medios en sumarse a una tradición con varios siglos de antigüedad. (...) en el extranjero los ejemplos incluyen las fotografías del escritor Victor Hugo o del emperador del Brasil Don Pedro II tomadas por el célebre Nadar en París, el retrato de Marcel Proust realizado por Man Ray o el del presente del Perú, Miguel de San Román, tomado por Maunory, entre muchos otros casos...” (Cuarterolo, 2006, pp. 46-61).

¹⁷ En Sevilla (Valle), las únicas fotografías mortuorias que se encuentran en el archivo del municipio –La casa de la Cultura de Sevilla– son las de dos personajes locales, Heraclio Uribe Uribe, fundador del pueblo, y Hugo Toro Echeverri, dirigente sevillano. La foto de éste último fue tomada por uno de los fotógrafos de mayor reconocimiento local, el alemán Arthur Weinberg.

¹⁸ El período de la violencia le dio además un impulso a la reportería gráfica y los fotógrafos vendieron imágenes explícitas de la muerte violenta a los distintos periódicos locales.

Conclusión

A partir del estudio de la fotografía post-mortem, se intentó abrir una ventana a una parte específica del ritual fúnebre, a esa porción de tiempo y espacio en el que se insertó la práctica fotográfica, entrando a desempeñar funciones de conmemoración y certificación de la solemnidad del rito. A partir de esto podemos concluir que la imagen de la muerte respondió al deseo individual de querer congelar este aspecto de la vida real, en un lugar y una época determinados. Desde mediados del siglo XIX, las fotos de difuntos y funerales fueron usadas de la misma forma como se usaban otro tipo de fotografías, lo cual supone que, por mucho tiempo, el cuerpo muerto formó parte del campo de lo “fotografiable”, como un medio para la presencia del referente desaparecido. Este tipo de fotografías eran un rito de culto doméstico que además suponía un hecho fotográfico estereotipado y sujeto a convenciones sociales en la representación de la muerte cuando esta hacía parte importante de la vivencia familiar y comunitaria.

A partir de mediados del siglo XX, cuando la muerte deja de ser ese hecho cercano que forma parte del horizonte visual y vivencial de los individuos que colectivamente comparten la implicación emocional del duelo, cambian las formas de apreciación y percepción de la fotografía post-mortem, como también la representación misma del cuerpo muerto y la muerte plasmada en la imagen fúnebre.

Las posibilidades de conocer sobre la existencia de métodos capaces de curar y prevenir enfermedades, de actuar sobre la vida, la longevidad y la mortalidad, han debido representar un gran cambio en las actitudes del hombre frente a la existencia, la vida y la muerte (Ariès, 1995, p. 359). La prevención y el tratamiento de las enfermedades, el aumento en la expectativa de vida y en general, la posibilidad de hacer previsibles ciertos peligros, ha mermado la familiaridad tradicional con la muerte propia y la de los otros¹⁹.

Las modificaciones en los usos de la fotografía post-mortem vendrán también de la mano de la llegada de los profesionales en exequias y la apertura de casas funerarias, a las que se suman los cambios mismos en la práctica concreta del retrato y la posibilidad, cada vez mayor, de poseer una imagen del difunto en vida. En la medida en que la fotografía se democratizó, las personas comenzaron a hacer registros

¹⁹ “La actitud ante el hecho de morir, la imagen de la muerte en nuestras sociedades no pueden entenderse cabalmente sin relacionarlas con esta seguridad y previsibilidad del curso de la vida individual relativamente mayores” (Eliás, 1989, pp. 13-14).

fotográficos de su cotidianidad con más frecuencia, hasta el punto que las personas que mueren dejan un acervo importante de fotografías en vida para el recuerdo.

Bibliografía

- Ariès, P. (1995). *Ensayos de la memoria 1943-1983*. Bogotá: Editorial Norma.
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente, desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado.
- Barthes, R. (2011). *La Chambre Claire: Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinema Gallimard Seuil.
- Bastian, Jean-Pierre (Comp.) (2004). *La Modernidad Religiosa: Europa Latina y América Latina en perspectiva comparada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Belting, H. (2009). Imagen y muerte: La representación corporal en culturas tempranas. En Belting, H. *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Benjamin, W. (1973). Breve historia de la fotografía. En Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- Berger, J. (2012). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bolloch, J. (2002). Photographie après décès: pratique, usages et fonctions. En AAVV. *Le Dernier Portrait* (pp. 112-145). Paris: Musée d'Orsay.
- Bourdieu, P. (2003). *Un Arte Medio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Cuarterolo A. (2006). La muerte a cinco columnas: Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata. *Historias de la Ciudad*, 7 (35), 46-61.
- Debroise, O. (2005). *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Elias, N. (1989). *La soledad de los moribundos*, México D.F: Fondo de Cultura Económica
- Fureix, E. (2009). *La France des larmes. Deuils politique à l'âge romantique (1814-1840)*. Paris: Champ Vallon.
- Giordano, M. y Mendez, P. (2002). *El retrato fotográfico en Latinoamérica: Testimonio de una identidad*. Tiempos de América, (8), 121-135.
- Gonzales, B. y Vallin, R. (2000) *Las Religiosas Muertas. Serie: Monjas muertas, 2000*. Bogotá: Colección Banco de la República,
- Goyeneche, E. (2008). *Fotografía de estudio y sociedad*. Cali: Universidad del Valle, 2008.
- Güell, J. (1916). (seudónimo Jack). Con el pintor F. A. Cano. *El Gráfico*, (301-302), 10-12.

- Herán, E. (2002). Le dernier portrait ou la belle mort. En AAVV. *Le Dernier Portrait* (pp. 25-101). Paris: Musée d'Orsay.
- Kodak (1924). *Manual para el arte de tomar fotografías*.
- López, P. (2005). *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- Marino, D. (1998). Dos miradas a los sectores populares: Fotografiando el ritual y la política en México, 1870-1919. *Historia mexicana*, 48 (2), 209-276.
- Mier, R. (1995). El retrato y la metamorfosis de la memoria: La transformación de la historia en el origen de la fotografía. *Historia y Grafía*, (4), 81-109
- Rodríguez, P. (Comp.) (2004). *La familia en Iberoamérica, 1550-1980*. Bogotá: Editorial Norma.
- Rodríguez, P. (1996). Retratos de familia: Imágenes visuales del entramado social. *Credencial Histórica*, (84).
- Ruby, J. (1995). *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, Massachusetts: the MIT Press.
- Serrano, E. (1983). *Historia de la fotografía en Colombia 1840-1950*. Bogotá: MAMBO.
- Silva, A. (1998). *Albúm de familia: La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Editorial Norma.
- Taller la Huella (1983). *Crónica de la fotografía en Colombia, 1841-1948*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Triana, P. (2008). *Imagen fotográfica como documento: El retrato en el retrato*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Vigarelló, et al. (Comps.) (2005). El lugar del cadáver. En *Historia del Cuerpo*. Vol. III. España: Taurus.
- Vovelle M. (1983). *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Paris: Gallimard.

