

In articulo mortis

El retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa ilustrada en la Argentina, 1898-1913

Autor:

Guerra, Diego

Tutor:

Siracusano, Gabriela

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSITE RENNES 2
ÉCOLE DOCTORALE ARTS LANGUES LETTRES

TESIS DE DOCTORADO

***In articulo mortis.* El retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa
ilustrada en la Argentina, 1898-1913**

Directores:

Dra. Gabriela Siracusano (Universidad de Buenos Aires)

Dr. Néstor Ponce (Université Rennes 2)

Doctorando: Diego Fernando Guerra

Octubre de 2015

Índice

Agradecimientos.....	5
----------------------	---

PARTE I

Introducción.....	13
-------------------	----

Capítulo 1: Muerte y representación visual en el siglo XIX, de la pintura a la fotografía

.....	41
-------	----

Imagen y muerte en los inicios del retrato en el Río de la Plata.....	44
---	----

Retrato, biografía y muerte. Consideraciones teórico-metodológicas.....	51
---	----

El retrato póstumo pintado en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX.....	63
--	----

Daguerrotipo y retrato póstumo.....	73
-------------------------------------	----

Capítulo 2: El retrato fotográfico *post-mortem* en la Argentina.....

Tiempo y muerte en la fase temprana del retrato fotográfico.....	82
--	----

Infancia, muerte y fotografía.....	91
------------------------------------	----

Angelitos a domicilio.....	108
----------------------------	-----

Fotografías de adultos muertos.....	114
-------------------------------------	-----

Capítulo 3: Fotografías *post-mortem* en la temprana prensa ilustrada argentina.....

La fotografía en la prensa ilustrada, entre lo público y lo privado.....	125
--	-----

Su descanso y calma.....	129
--------------------------	-----

<i>Caras y Caretas</i> y la muerte patricia.....	137
--	-----

Imagen, muerte y diferenciación social. Políticas editoriales y deslizamientos de sentido.....	152
--	-----

Capítulo 4: Imagen, prácticas mortuorias y prensa ilustrada.....

La civilización de la muerte.....	164
Publicidad, imagen y prensa.....	176
Eros y Tánatos en la temprana publicidad ilustrada.....	186
Capítulo 5: Coda sobre fotografía, morgue y cremación.....	195
Medicina, fotografía y cremación.....	201
Conclusiones.....	217
Bibliografía y fuentes.....	223

PARTE II

Apéndice documental.....	267
Informe sobre la colección de álbumes e índices de registro interno del estudio Witcomb. Archivo General de la Nación, Departamento de Fotografía.....	269
Apéndice de imágenes.....	305
Imágenes Capítulo 1.....	307
Imágenes Capítulo 2.....	315
Imágenes Capítulo 3.....	351
Imágenes Capítulo 4.....	377
Imágenes Capítulo 5.....	395

Agradecimientos

Alguien me enseñó hace mucho tiempo que los agradecimientos que preceden un trabajo implican, amén de un reconocimiento y un gesto de cortesía, una explicitación de sus vínculos intelectuales y de las redes de circulación de conocimientos que le dieron forma y lo hicieron posible.

Quisiera, entonces, comenzar agradeciendo a las instituciones que hicieron financieramente posible este trabajo: el CONICET, mediante dos Becas de Doctorado Tipo I y II otorgadas entre 2008 y 2013 y radicadas en el Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural de la Universidad de San Martín (entonces CEIRCAB Tarea), y Rennes Métropole a través de una Beca de Movilidad que posibilitó el relevamiento de fuentes y bibliografía en Francia entre 2012 y 2013. En un plazo más extenso, este trabajo se inició formalmente en 2006 bajo los auspicios de una Beca Estímulo otorgada por la Universidad de Buenos Aires. No deja de ser gratificante que un apoyo tan decisivo a este proyecto haya provenido, en uno y otro país, de instituciones públicas.

Desde aquel primer proyecto hasta hoy he contado con la dirección de la Dra. Gabriela Siracusano, cuyas enseñanzas, generosidad y calidad humana, intelectual y profesional exceden largamente toda posibilidad de ser sintetizadas en estas pocas páginas. Baste decir que todo lo bueno que pueda tener este trabajo existe gracias a ella, y que nunca le agradeceré lo suficiente el haberme mostrado las vías por las cuales preservar y fortalecer el vínculo entre espíritu crítico, curiosidad intelectual, sentido de la ética y, sobre todo, amor sincero por el trabajo: cualidades que en su persona se proyectan con una coherencia tan sólida como digna de imitarse.

Hago extensivo este agradecimiento a mi codirectora en CONICET, la Mgr. Marcela Gené, cuyo entusiasmo francamente compartido por los destinos de la imagen en la cultura argentina de masas se ha volcado no sólo en sus pacientes respuestas a mis repetidas consultas y en sus valiosos comentarios críticos sobre los avances de mi trabajo; sino también, y sobre todo, en la calidez con que hemos compartido horas de conversación sobre estos y otros temas, tan amenas y placenteras como perdurablemente instructivas.

Asimismo quiero transmitir mi especial gratitud a mi director de tesis en la Université Rennes 2, el Dr. Néstor Ponce, por haberme brindado –además de su infinita paciencia ante mis inquietudes de forastero en instancias administrativas y académicas diversas– la posibilidad de establecer un acuerdo de cotutela entre ambas universidades abriendo a este proyecto las puertas de una amplitud de miradas de la que difícilmente se hubiera beneficiado de otro modo. La ciudad de

Rennes y las autoridades, docentes y personal de dicha universidad, por otra parte, me han recibido con una calidez difícil de superar.

En un horizonte temporal más extenso, que remonta a los primeros pasos de este trabajo, quisiera dedicar un particular reconocimiento a la Dra. Laura Malosetti Costa, cuyo apoyo y lectura crítica fueron fundamentales para que los primeros esbozos de este trabajo –una monografía escrita para la cátedra de historia del arte del siglo XIX– maduraran para materializarse, en esa etapa preliminar, en mi primera publicación en las actas de un congreso académico así como en la curaduría de una exposición de fotografías póstumas realizada hace exactamente una década. En una y otra iniciativa compartí autoría con Florencia Souto Pacheco y Agustina Vessuri, de quienes guardo los más gratos recuerdos.

Los propietarios de colecciones privadas cuyos nombres figuran al pie de las imágenes y en las referencias a entrevistas orales son el blanco de una especial gratitud por la generosidad con que me facilitaron tanto el acceso a sus colecciones y archivos –con frecuencia de origen familiar y por lo tanto, material afectivamente valioso– como su tiempo para responder las múltiples inquietudes que surgían.

A Carlos Vertanessian le agradezco particularmente las horas de intercambio de obsesiones entre su trabajo y el mío, así como la atención permanente que me dedicara en sus búsquedas por anticuarios y en sus relevamientos documentales. Más de un documento fundamental citado en esta tesis me ha sido revelado por su intermedio.

Del mismo modo, quiero agradecer a Luis Príamo la generosidad con que me facilitó, hace ya más de una década, el indispensable acceso a las impresiones de negativos de difuntos de Witcomb que analizo en el Capítulo 2, entonces como ahora inéditos y fuera de consulta en el repositorio donde se encuentran, y que él mismo había tenido la oportunidad de copiar años antes en el marco de un proyecto de la Fundación Antorchas. Con el mismo desprendimiento me permitió utilizar las fotografías relevadas durante años en sus viajes por un amplio espectro geográfico del interior del país, y que conforman, junto con aquéllas, la más importante colección de fotografías póstumas de la Argentina. Difícilmente haya podido ser más valioso su aporte, brindado en aquel entonces a un estudiante que daba sus primeros pasos en la investigación. Abel Alexander, Willy Campion, Andrea Cuarterolo y Alfredo Srur ocupan asimismo un lugar especial en esta lista por sus respuestas fundamentales a mis consultas sobre historia de la fotografía en la Argentina, así como por el material fotográfico facilitado. Hágase extensiva esta mención a Juan Gómez a quien debo, además, la posibilidad de relevar la *Revista fotográfica ilustrada del Río de la Plata*, una rareza inexistente en repositorios públicos.

Daniel Serra y Estela Álvarez Costa son destinatarios de una particular gratitud por haberme facilitado, además de su tiempo y sus respuestas, el acceso a su colección de recuerdos y documentos históricos de las funerarias fundadas por sus antepasados, Marcial Mirás y Lázaro Costa respectivamente. Debo a ellos y a Ricardo Péculo, por otra parte, un generoso asesoramiento sobre cuestiones relativas a la tanatopraxia y la gestión comercial del servicio fúnebre, fundamentales para la comprensión de algunos aspectos fundamentales de mi objeto de estudio. Del mismo modo quiero agradecer a la Dirección del Cementerio de la Chacarita y especialmente a María Elena Tuma y Liliana Rothkopf del área documental, así como a Mónica Lisieri, Directora del Crematorio, por el acceso a su archivo; agradecimiento plenamente extensivo a Susana Gesualdi, Directora del Cementerio de la Recoleta, y a la invariable amabilidad y eficiencia del personal de su archivo histórico.

La lista de agradecimientos a autoridades y personal de las instituciones públicas cuyas colecciones, archivos, bibliotecas y hemerotecas he consultado es todavía más extensa, por lo que no cabe detallarla aquí. Pero todas y cada una de ellas han revestido, a su turno, un carácter tan central a las argumentaciones de este trabajo como recordatorio de la importancia, nunca suficientemente subrayada, de fortalecer las políticas públicas de conservación, difusión y accesibilidad del patrimonio histórico, documental y artístico guardado en museos, bibliotecas y archivos bajo responsabilidad del Estado.

En el marco de estas consideraciones quiero destacar en primer lugar la generosidad con que el Dr. Juan Pablo Zabala, Director del Archivo General de la Nación, no sólo prestó oídos a mi necesidad de consultar el vasto *corpus* de álbumes e índices del Estudio Witcomb, un acervo tan valioso para los investigadores en historia de la fotografía como entonces inaccesible a la consulta desde su ingreso al Archivo medio siglo atrás. Lejos de limitarse a facilitarme el acceso, la Dirección del Archivo puso en marcha un ambicioso proyecto de puesta en valor de dicho acervo que incluyó su limpieza, restauración y digitalización para su apertura a la consulta pública, efectivizada en 2013; tuve el auténtico privilegio de acompañar este proceso mediante una primera labor de catalogación y clasificación –que sin duda debe ser completada– que me permitió estudiar de cerca y con total libertad los más de 250 volúmenes que lo conforman.

Este agradecimiento se hace extensivo a las autoridades y referentes de una extensa lista de instituciones de los cuales sólo algunos aparecen en los créditos de las imágenes o en las notas al pie. Valga, pues, este espacio para agradecer la desinteresada colaboración de la Arq. Patricia Méndez y el Arq. Ramón Gutiérrez, del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CeDodAL); de las autoridades del Museo Histórico Nacional y especialmente Ezequiel Canavero, Responsable del Área de Documentación; del Museo Histórico Sarmiento;

del Complejo Museográfico Enrique Udaondo, el Museo Nacional del Traje, el Museo Mitre y a su entonces museógrafa y hoy directora, Gabriela Mirande; el Museo Roca, el Museo Histórico Brig. Cornelio Saavedra, el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, el Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, el Archivo Histórico de Agua y Saneamientos Argentinos S.A. (AySA), la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Congreso de la Nación y la Biblioteca de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, entre muchas otras; y muy especialmente al Convento de Santo Domingo de Buenos Aires, cuyos responsables del Archivo Histórico, Fr. Ángel Gustavo Sanches Gómez y, luego, Fr. Juan Pablo Corsiglia (a quien debo, además, la primera referencia que me permitió llegar al cuadro de Camponeschi en Italia), facilitaron a niveles indispensables tanto mi pesquisa en torno al retrato del Lego Zemborain como el relevamiento de fotografías póstumas. Lo mismo vale para las autoridades de la Santa Casa de Ejercicios de Buenos Aires por el acceso a la galería de retratos de rectoras.

Del otro lado del mar, el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín; la Biblioteca Nacional de España; el Archivio Capitolare Lateranense y la Biblioteca de la Accademia di San Luca en Roma así como el Duomo Collegiata di Sant'Antonio Martire a Fara in Sabina, Rieti, a cargo del P. Don Luis Escalante; y en Francia, la Bibliothèque Les Champs Libres de Rennes y de la Université Rennes 2 así como la Bibliothèque Interuniversitaire de Santé, la Bibliothèque Nationale de France en sus sedes François-Mitterrand y Richelieu-Louvois y el Musée d'Orsay en París cumplieron etapas igualmente fundamentales en el relevamiento de fuentes primarias y secundarias de diversa índole.

En ese sentido, y ya deslizándome del terreno institucional al de la amistad, quiero dejar sentado mi profundo agradecimiento a la Dirección, el equipo museográfico y demás personal del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, por la confianza y la generosidad con que me han franqueado el acceso a su colección tanto fotográfica como pictórica y documental, que como se verá en las páginas siguientes tuvo un protagonismo particularmente destacado en este trabajo. En este conjunto quiero destacar especialmente la figura del Lic. Patricio López Méndez cuya inagotable creatividad, solvencia profesional y capacidad de trabajo van parejas con su excelente calidad humana, que lo ha llevado a poner a mi disposición su tiempo, sus vastos conocimientos y las colecciones a su cargo con un entusiasmo que supera largamente lo que cabía esperar de sus responsabilidades como curador. Espero que su amistad y sus innumerables enseñanzas se vean siquiera mínimamente honradas por la labor volcada en las páginas que siguen.

Una equivalente expresión de gratitud hago extensiva a la señora Beba De Ridder de Zemborain, amiga entrañable y propietaria de un acervo documental e histórico cuya consulta, que ha facilitado con tanta generosidad como desprendimiento, ha valorizado sensiblemente varias

secciones importantes de este trabajo; su espíritu envidiablemente joven la ha llevado a abrirme las puertas de su casa, de su familia y de sus recuerdos como probablemente nadie más lo haya hecho.

Ya llegando a este lado del puente que une el trabajo con los afectos, quisiera dejar sentado mi agradecimiento a una extensa lista de colegas y amigos con quienes he compartido infinidad de lecturas y diálogos de la más diversa índole, a algunos de los cuales les debo además una lista imposible de resumir de respuestas a consultas técnicas, recomendaciones y contactos sumamente valiosos para llevar adelante mi trabajo. Entre los nombres que no quisiera omitir se encuentran los de Marcela Pandullo, conservadora fotográfica del Museo Histórico Sarmiento, y su maestro Fernando Osorio, conservador de las Colecciones fotográficas de Fundación Televisa en México, quienes me han asesorado profusamente en cuestiones relacionadas con la técnica fotográfica desde sus aspectos materiales. Valeria González –cuyo enfoque teórico sobre la fotografía fue decisivo en la conformación del mío–, José Emilio Burucúa, Gabriela Braccio, María Inés Rodríguez Aguilar, Verónica Tell, Sandra Szir, Sandra Gayol, Federico Lorenz, Fernando Devoto, Marta Penhos, Carolina Vanegas Carrasco, Néstor Barrio, Natalia Brizuela, Mariela Delnegro, Paula Schaer, Georgina Gluzman y Piroska Csúri se suman a muchos de los maestros y colegas mencionados más arriba, así como a mis compañeros del Centro Argentino de Investigadores de Arte, como otros tantos interlocutores en diversas instancias de intercambio de las que este trabajo se ha beneficiado en grado sumo, al igual que de sus lecturas críticas de mis avances. Idéntica apreciación vale para aquellos con quienes he tenido el honor de compartir el equipo de investigación dirigido por la Dra. Siracusano en diversos proyectos financiados por la Universidad de Buenos Aires y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica: me refiero a Agustina Rodríguez Romero, Gustavo Tudisco, Leontina Etchelecu, Juan Ricardo Rey, Lucila Iglesias y Vanina Scocchera, así como al nutrido equipo de restauradores y químicos formado y dirigido a lo largo de estos años por la Dra. Marta Maier. Las jornadas de trabajo junto a ellos han sido tan fructíferas como placenteras.

En último lugar en la enumeración pero sin dudas en el primero entre mis prioridades quisiera agradecer el apoyo que mi familia me ha brindado durante todos estos años: especialmente a mi madre, Graciela, y a mi hermano, Rodrigo, por el infinito amor con que celebraron cada uno de mis éxitos y me enseñaron a mirar más allá ante los fracasos y las dificultades. A mi padre Guillermo y mi hermano Mariano, que me guían a su modo y de quienes recibí las más valiosas enseñanzas sobre el significado de la vida y de la muerte. Y a Vanina, la mujer que amo, por iluminar mi vida y este trabajo con su mirada, su sonrisa y su apoyo tan incondicional como lúcidamente crítico.

A todos ellos, mucho antes que a quien esto escribe, pertenece lo mejor de lo que se leerá a continuación.

PARTE I

Introducción

El propósito de esta tesis es estudiar el fenómeno del retrato fotográfico *post-mortem* en Buenos Aires, y especialmente su desarrollo en el marco de la inserción de la fotografía en los medios masivos de prensa ilustrada de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En ese sentido, el objetivo principal del presente trabajo es contribuir al conocimiento de las relaciones entre muerte y representación visual en los inicios de la cultura de masas, a través del análisis de un *corpus* heterogéneo –fotografías y pinturas; fotograbados y caricaturas en revistas ilustradas; imágenes periodísticas y publicitarias, entre otras– que intentará dar cuenta de algunos problemas fundamentales que atraviesan la presencia de la imagen, y especialmente del retrato, en los ritos funerarios y las prácticas de duelo desarrolladas en contextos urbanos. Se pretenderá, asimismo, poner de relieve el protagonismo que las prácticas mortuorias tuvieron en el proceso argentino de modernización y sus vínculos con el desarrollo de una cultura visual de masas.

Desde la llegada del daguerrotipo a Buenos Aires en 1843, el retrato fotográfico de difuntos experimentó en la Argentina un importante desarrollo que lo erigió –junto con prácticas anexas como la fotografía de cortejos y ceremonias fúnebres, o el registro fotográfico de visitas a tumbas– en la principal manifestación iconográfica de los ritos funerarios de la segunda mitad del siglo XIX. En una tendencia cuyo alcance internacional, correlativo al del retrato fotográfico, ha sido ampliamente demostrado,¹ la fotografía –instancia definitiva de masificación del retrato en el seno de la pequeña y mediana burguesía del siglo XIX– se integró desde un primer momento a una secular tradición de representaciones *post-mortem* de la que formaban parte las mascarillas mortuorias, las pinturas y esculturas de yacentes –destinadas, o bien a la decoración de tumbas o bien a cumplir, exentas de ese soporte, diversas funciones conmemorativas en el marco del rito funerario– y los retratos que, en contextos de circulación variables, perpetuaban una imagen del sujeto en vida para cuya ejecución se tomaba como modelo al cadáver (Ribera 1985 y 1982; Montero Alarcón 2008; Héran 2002).

En el marco de un proceso histórico de progresivo desplazamiento del retrato pintado hacia la fotografía (Tagg 2005), el retrato fotográfico *post-mortem* se insertó en las prácticas de representación y evocación de difuntos propias de la época. Ello implicó que, tanto en las esferas privada como pública de consumo –cuyos límites, en la sociedad preconstitucional del Río de la Plata, se encontraban aún en proceso de definición (Myers 1999; Barrán et al. 1996)–, las

¹ La bibliografía que se citará en adelante ha relevado la presencia de esta práctica en la mayor parte de los países del Occidente industrializado y su esfera de influencia, desde Francia, Inglaterra, Alemania o España, hasta México, los Estados Unidos, Perú, Brasil o la Argentina, entre muchos otros.

fotografías de un individuo tomadas durante su agonía o después de su muerte funcionaron como una elaboración iconográfica² de los últimos momentos de su vida, que repercutía metonímicamente en la construcción de una biografía reivindicadora de sus bondades como padre de familia, ciudadano respetable, madre prolífica y bondadosa o héroe de la patria.

En la Argentina esto generó no sólo una abundante y (hoy) poco conocida producción de fotografías mortuorias de ciudadanos relativamente anónimos, sino también –y aun antes, acompañando la *transmisión por capilaridad* (Ariès & Duby 1991) de la fotografía y otras prácticas burguesas, desde las *élites* hacia las capas medias y bajas– una extensa galería de retratos póstumos de referentes políticos, militares de alto rango, intelectuales, presidentes de la República y otras figuras de actuación destacada. Justo José de Urquiza, Manuel Blanco Encalada, Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre, Carlos Pellegrini o Julio Argentino Roca son sólo algunos nombres de una amplia lista de próceres retratados después de muertos, en imágenes que circularon profusamente y fueron vistas no sólo por un gran número de sus contemporáneos, sino también, por las generaciones siguientes, toda vez que su reproducción por la prensa ilustrada desde finales del siglo XIX renovó periódicamente su vigencia en el marco de las sucesivas efemérides. A este catálogo podemos agregar los registros de la agonía de artistas como Rubén Darío, reproducida en 1916 por *Caras y Caretas* para más de cien mil lectores; o la del periodista y ex director del semanario Bartolomé Mitre y Vedia, fotografiado en 1901 en su lecho de enfermo en un procedimiento que se repetiría con su padre, el general Mitre, cinco años después (*Caras y Caretas* 1906, n. 382).

Estos pocos datos revelan –junto con otros–³ la existencia de un complejo entramado de decisiones, autorizaciones y elecciones estéticas, técnicas e iconográficas, que entraba en juego en la producción y puesta en circulación de estos retratos, de cuya aparición recurrente y alcance masivo da cuenta el relevamiento de fuentes de prensa de gran tirada como *Caras y Caretas*, *PBT* o *Plus Ultra*, entre otras.

Ahora bien, en el período posterior a la primera década del siglo XX este panorama se modificó en más de un sentido. En lo que respecta a los retratos de ciudadanos particulares producidos en la esfera privada y para consumo de sus familiares y entorno social inmediato, la práctica del retrato fotográfico funerario experimentó desde entonces –tal y como se desprende del relevamiento de

² Tomaremos aquí el término *iconografía* en el sentido clásico de su definición por Panofsky (1972:25) como el estudio del “contenido temático secundario o convencional” de las obras de arte a partir de “temas o conceptos específicos (...) expresados por objetos y acciones”.

³ Reproducido en *Caras y Caretas* el 27 de enero de 1906 (n.382), el retrato de Mitre agonizante había sido publicado cinco días antes en *La Nación*, el diario propiedad de la familia del muerto, en cuyos archivos del Museo Mitre se guarda cuatro fotos del cadáver del general tomadas por Salomón Vargas, jefe de fotografía de *Caras y Caretas*. Una de ellas sería a su vez utilizada como modelo para la gran cabeza yacente de Mitre que, dibujada por Zavattaro, ocupa la portada de ese mismo número del semanario.

importantes archivos públicos y privados, mayoritariamente en Buenos Aires pero también en otros centros urbanos que permiten ampliar el marco referencial— un ostensible retroceso, tanto cuantitativo como cualitativo. Si lo cuantitativo se mide en el número y la frecuencia de producción de retratos póstumos, lo cualitativo se aprecia en una serie de transformaciones decisivas en su temática y estética. Así, por ejemplo, los archivos de un estudio como el de Alejandro Witcomb —cuya gravitación en el consumo de retratos fotográficos por amplios sectores de las clases medias y altas argentinas durante prácticamente un siglo ha sido cabalmente demostrada⁴— exhiben a partir de la década de 1910 no sólo una franca disminución en el volumen total de fotografías póstumas —alrededor de un 25% de su producción de entre 1870 y 1910— sino también un marcado aumento en la edad de los retratados que reduce la casi totalidad del *corpus* póstumo producido en esos años, y especialmente a partir de los años '30, a retratos de ancianos. Interpretado por Luis Príamo (1990) como un indicador de la pérdida de interés en esta práctica por las jóvenes generaciones de deudos, este giro se suma a otros que afectan a la temática y las circunstancias de la toma —como el auge, especialmente extendido entre las décadas del '30 y el '50, de las fotografías de velorios y diversas instancias del cortejo fúnebre— para constituirse en indicador de una transformación en los intereses y las necesidades de comitentes, consumidores y productores de fotografías en el marco del ritual funerario. Por otra parte, la propia modalidad de producción de estas últimas fotografías, más cercana a la instantánea de grupos en movimiento que al retrato estático frontal característico del siglo XIX, denuncia la articulación de este género de retratos con el desarrollo histórico de la técnica fotográfica y los factores estéticos y culturales que atravesaron su inserción en la cultura de masas del siglo XX.

La hipótesis principal que estructura esta tesis propone precisamente que estas y otras transformaciones en la práctica del retrato fotográfico póstumo se relacionan estrechamente con el proceso de masificación de los dispositivos de circulación y recepción de fotografías operado a través de la prensa ilustrada desde el final del siglo XIX a partir de su incidencia en la

⁴ Fundado en 1878, el estudio del londinense Alejandro Witcomb no sólo fue la más importante casa fotográfica de Buenos Aires durante prácticamente un siglo hasta su cierre en 1971; también constituyó —a partir de su inserción temprana en las prácticas de retrato de la alta sociedad, así como de actividades complementarias como la realización de exposiciones artísticas a partir de 1897— un espacio fundamental de sociabilidad y legitimación cultural y artística en los albores de la modernidad argentina. En la actualidad el archivo de Witcomb se encuentra en su casi totalidad en el Archivo General de la Nación, adonde fuera transferido en 1960. Además de los negativos en vidrio —en un número que se ha estimado entre 500.000 y 700.000 (AAVV 1994b)— y las copias *vintage* de una buena parte de éstos, el archivo consta de un *corpus* de poco más de 250 álbumes fotográficos e índices alfabéticos y cronológicos que registran la actividad comercial del estudio entre su fecha de fundación y 1954, tanto en su sede central de Buenos Aires como en las sucursales de Mar del Plata y Rosario, fundadas en 1916 y 1918 respectivamente. El alcance estadístico de este valioso acervo, inédito desde su ingreso al Archivo y que puede relevar en su totalidad en el marco de su puesta en valor y apertura al público en 2012, incluye también el de los estudios de Christiano Junior, activo durante la década de 1870; José Virginio Freitas Henriques, su hijo (fundador del estudio Freitas y Castillo que continuaría luego como Freitas e Hijo), sucesor de la sucursal de su padre que no fuera comprada por Witcomb en 1878; y Teófilo Castillo, quien ejerció la actividad de manera independiente tras romper su sociedad con Freitas, entre 1893 y 1907; de todos los cuales los respectivos negativos, copias y álbumes de registro fueron oportunamente adquiridos por Witcomb. Sobre la actividad de estos cuatro estudios, cfr. Tell (2009); Alexander et al. (2002); Pacheco (1994); Facio (1991) y Facio & D'Amico (1988).

transformación de las modalidades de circulación y recepción de la imagen fotográfica. Correlativamente al proceso arriba señalado tuvo lugar una progresiva y marcada inserción de la fotografía póstuma en los medios gráficos de circulación masiva, que habían cobrado un nuevo protagonismo en la cultura visual argentina desde la aparición de *Caras y Caretas* en 1898 (Szir 2012). La publicación, en este y otros medios, de retratos *post-mortem* de personalidades de la política y el arte como los mencionados más arriba acompañó el proceso de reformulación del vínculo entre las esferas pública y privada de la vida, del que, como ha sido ya demostrado, los *magazines* ilustrados de comienzos de siglo fueron agentes activos y fundamentales (Szir 2012; Rogers 2008; Fritzsche 2008; Caimari 2004). En ese sentido, extender el análisis a este fenómeno y a sus posibles articulaciones con el retroceso de la práctica del retrato póstumo en el ámbito privado implica considerar el dispositivo objeto de nuestro principal interés –el retrato fotográfico– en relación con el proceso, más amplio, de su inserción en la cultura visual de masas del último siglo, que se iniciara precisamente en el cambio del siglo XIX al XX a través de la prensa ilustrada, la expansión del mercado de tarjetas postales y la difusión de la fotografía *amateur*, entre otros componentes de lo que John Tagg (2005) calificara de “segunda industrialización” de la fotografía. Este proceso, que ha sido estudiado en profundidad en los últimos años (Szir 2012 y 2007; Rogers 2008; Romano 2004; Caimari 2004), implicó una amplia serie de reformulaciones en los mecanismos de legitimación e inscripción social a través de la imagen, cuya importancia en relación con el tema analizado consideramos equivalente a la de fenómenos contemporáneos que atañen a la modernización de las prácticas mortuorias⁵: entre ellas, y en un lugar principal, la conversión de los ritos funerarios a la lógica de la industria y el mercado masivos a través del desarrollo de las empresas de pompas fúnebres.

En ese contexto cobra una particular relevancia el hecho de que, por ejemplo, la misma revista de tirada masiva y aparición semanal que contribuyó de manera decisiva a la transformación del estatuto de la imagen en la incipiente modernidad argentina de masas no sólo incluyera entre sus contenidos editoriales una gran cantidad de retratos póstumos como los ya mencionados –que dialogaban de un modo de por sí complejo con los artículos, concursos y otras instancias discursivas que impulsaban y problematizaban el lugar de la fotografía en el estilo periodístico del

⁵ El estudio de estas cuestiones fue sistematizado por una abundante producción historiográfica, especialmente francesa, que ha consagrado la categoría de “tabú de la muerte” acuñada por Ariès en la década de 1970 como la causa principal de una amplia serie de fenómenos de silenciamiento de las referencias a la muerte en la cotidianidad de las sociedades industrializadas, desde la segregación de los moribundos al hospital o el desplazamiento físico de las exequias al espacio anónimo y especializado del salón de pompas fúnebres, hasta el acortamiento de los velorios o la relajación de la normativa del duelo; y también, en el enfoque de varios autores (De la Cruz Lichet 2010; Orlando 2010; Ruby 1995; Príamo 1990, entre otros), la declinación, abandono u ocultamiento vergonzoso de la práctica del retrato fotográfico de difuntos. Sin negar la importancia –largamente demostrada– de este complejo proceso histórico, la propuesta de esta tesis irá sin embargo en un sentido diferente: el de considerarlo como parte de un fenómeno más amplio de modernización que afectó de modo igualmente decisivo, tanto a las actitudes y las prácticas respecto de la muerte, como a los mecanismos de producción y recepción de las imágenes en el marco de lo que Walter Benjamin (1989) calificaría como la era de su reproductibilidad técnica.

que la revista era pionera—. Sino que también, dichas fotografías coexistieran en un mismo espacio editorial con los cambios igualmente radicales que *Caras y Caretas* introdujo en un terreno sólo aparentemente ajeno al periodístico como el de la publicidad, donde las innovaciones en el concepto de marca comercial o los mecanismos que anclaban en la imagen el deseo del potencial consumidor hacia el producto fueron sistematizados por primera vez, precisamente, en los anuncios publicitarios de la flamante industria de la pompa fúnebre. El carácter en absoluto casual de esta coincidencia nos señala por otra parte la importancia de analizar los mecanismos por los cuales ambos planos de enunciación —publicitario y periodístico—, lejos de funcionar aisladamente entre sí, mantenían un diálogo fluido y complejo, a través de referencias más o menos explícitas que articulaban un solo espacio discursivo, multifacético y a la vez coherente.

En ese sentido, una primera hipótesis derivada propone que dichas publicaciones, en tanto agentes catalizadores de una serie de transformaciones fundamentales del estatuto de la imagen en la prensa y, por extensión, en la cultura visual de la época, funcionaron asimismo como un espacio de articulación de estos fenómenos con otros cambios igualmente importantes y simultáneos, operados en el terreno de la retórica publicitaria y relativos al proceso de inserción de los ritos fúnebres en las prácticas mercantiles propias de la sociedad de consumo de masas del siglo XX. Una segunda hipótesis derivada, ya de orden metodológico, propone por otra parte repensar la relación entre los cambios producidos en el retrato fotográfico *post-mortem* —incluida su inserción en los circuitos masivos de comunicación— y los cambios producidos por el advenimiento de la modernidad de masas del siglo XX en las actitudes ante la muerte y los ritos funerarios, desarticulando toda relación lineal de causalidad entre ambos fenómenos y ubicándolos, en cambio, como dos instancias simultáneas e igualmente importantes de un mismo proceso: así, los cambios en el discurso y las prácticas de representación fotográfica *post-mortem*, por un lado, y las transformaciones en las actitudes ante la muerte serían consecuencias simultáneas, complementarias e interrelacionadas de un proceso más amplio de modernización cultural entre cuyas consecuencias principales se encuentra la obliteración de prácticas y discursos referidos a la muerte y su incidencia en la vida privada.

El enfoque de esta tesis sobre el problema de la relación entre retrato fotográfico de difuntos y masificación del dispositivo fotográfico en los inicios de la sociedad industrializada del siglo XX se caracterizará precisamente por el abordaje de este tipo de problemas, que apuntan a recuperar la complejidad de un objeto cuyo devenir histórico se vio afectado por una multiplicidad de factores; entre los cuales ocupan un lugar primordial precisamente aquellos que constituyen el área de estudio de nuestra disciplina: los dispositivos visuales de representación y los diversos

procesos que afectaron a sus modos históricamente inscriptos de producción, circulación y recepción.

...

Las problemáticas relacionadas con la muerte y sus representaciones visuales han sido objeto de innumerables reflexiones teóricas durante el último siglo, tanto por la historia del arte como por la historia, la antropología, la sociología y la arqueología; a lo que habría que agregar el aporte fundamental del psicoanálisis a partir del trabajo de Freud (1917) sobre duelo y melancolía, ampliamente recuperado, no sólo desde su propio campo disciplinar (cfr. Allouch 1997), sino también, por la ulterior historiografía de la muerte (Ariès 1999; Thomas, Rousset & Van Thao 1977) y por los estudios teóricos de la imagen, en su aplicación al análisis de diversas iconografías mortuorias (Skoller 2010).

Aunque lejos está de las posibilidades de esta presentación el dar cuenta de un *corpus* teórico e historiográfico tan vasto, podemos trazar algunos lineamientos generales en relación con nuestro objeto de estudio.

Como ha señalado oportunamente José Emilio Burucúa (*in* Godoy & Hourcade 1993), el interés por la representación de la muerte en las artes plásticas formó parte de un amplio giro metodológico producido entre los siglos XIX y XX, por el cual la historia y la antropología – precedidos por una larga serie de cronistas precursores de una etnografía funeraria, desde Heródoto y Tucídides hasta Bernardino de Sahagún⁶–, centradas hasta entonces en las prácticas y creencias fúnebres de diversas alteridades culturales, se ocuparon por fin de estudiar “los cambios de las percepciones sobre la muerte en el propio devenir de la cultura europea” (*Ibidem*:9). Así, desde las primeras referencias de Jules Michelet a las actitudes ante la muerte en su *Historia de Francia* y en su ensayo sobre la brujería, o los análisis de Jacob Burckhardt del retroceso de la fe

⁶ Como ejemplos de la presencia temprana y recurrente de la muerte en las preocupaciones de una “encrucijada entre la historia y la antropología”, el autor menciona las observaciones de Heródoto en sus *Nueve libros* sobre las prácticas funerarias de persas, babilonios, egipcios, escitas e isedones, así como la descripción de los ritos funerarios bretones por Procopio y las múltiples referencias a las creencias y ritos indígenas en el más allá presentes en cronistas de Indias como Hernán Cortés, Pedro Cieza de León, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Bernardino de Sahagún o Garcilaso. De otro lado, la reflexión sobre el impacto de la muerte en la propia cultura aparece también, ya en la Antigüedad, en las meditaciones sobre la democracia ateniense y el desmoronamiento de los vínculos comunitarios bajo el impacto de la peste que Tucídides pone en boca de Pericles en su *Historia de la Guerra del Peloponeso* (Burucúa *in* Godoy & Hourcade 1993:7-9).

Una comparable encrucijada disciplinaria se produjo desde el último tercio del siglo XIX entre la medicina, la historia y la etnografía, a partir de los estudios, desarrollados principalmente por médicos alineados con el higienismo, sobre los diversos modos de disposición de restos humanos y su impacto en la salubridad pública. Factores como el incremento de la población urbana, la falta de espacio en los cementerios y la necesidad de conjurar el riesgo de epidemias contribuyeron al surgimiento de un vasto movimiento internacional en favor de la cremación. En el contexto de ese debate que se radicalizó a partir de la bula papal que condenó la incineración en 1886, un importante *corpus* de tesis en medicina, libros y artículos en revistas especializadas prestó amplia difusión a un renovado interés científico por la relación de diversas culturas con la muerte, incluyendo la occidental de la antigüedad en adelante. En nuestro país, donde el higienismo jugó un papel central en la estructuración del Estado moderno desde la década de 1870 (Salessi 1995), esta línea se inició con obras como la de José Penna (1889), continuada por Eduardo Baca y los artículos y conferencias divulgados en la década de 1920 por el *Boletín de la Asociación Argentina de Cremación*, al que nos referiremos en detalle en el Capítulo 5.

cristiana a partir de los cambios en las representaciones del Más Allá en el pasaje de la Edad Media al Renacimiento, los historiadores echaron mano con frecuencia de las representaciones visuales para sus estudios sobre las elaboraciones culturales de la muerte, que se desarrollaron en paralelo a las preocupaciones que sobre este tema comenzarían a demostrar los antropólogos – desde Edward Tylor y James Frazer hasta Marcel Mauss y Bronislaw Malinowski (cfr. Panizo 2008)– y una sociología que contaba entre sus primeros pasos el estudio de Émile Durkheim (2012) sobre los determinantes sociales del suicidio. Desde su discípulo Maurice Halbwachs (1930; Carbonell Camós 2007), las siguientes generaciones de sociólogos retomarían el tema de la muerte desde diversas vertientes, entre las cuales podemos señalar las decisivas reflexiones de Jeffrey Gorer (1965; 1955) sobre el carácter “pornográfico” de las tensiones entre interdicción y deseo propias de la sociedad industrializada del siglo XX: un tópico que Ariès (2008; 1999) retomaría, desarrollándolo, veinte años más tarde.

En lo que respecta específicamente a la historia del arte, si Alberto Tenenti (1952) y André Chastel (1957) echaron las bases para un estudio de las actitudes ante la muerte a partir del testimonio brindado por la escultura, la pintura y las construcciones efímeras entre los siglos XV y XVII, este abordaje sería sistematizado por Erwin Panofsky en una serie de conferencias de 1956 recogidas en el último libro que publicara en vida: *Tomb Sculpture* de 1964, donde analizaba los repertorios iconográficos sobre la muerte en la escultura tumbar desde el antiguo Egipto hasta la Italia barroca (Panofsky 1992).

Escrito a partir de una serie de conferencias dictadas en el Institute of Fine Arts de la New York University, el libro de Panofsky retomaba a su vez el tema de sus presentaciones de treinta años atrás en Hamburgo sobre *Ausgewählte Beispiele der Sepulkralplastik*, al igual que –como señala el estudio preliminar de Martin Warnke– la idea, tan central a su producción teórica como a su formación en el ámbito del Warburg Institute, de la obra de arte como forma simbólica, presente también en los trabajos de su amigo y colega de los años '20, Ernst Cassirer (1972).

En ese contexto, las esculturas funerarias son “símbolos perdurables de la imaginación, de los deseos y de las esperanzas que cada cultura y época han asociado con la muerte”⁷, desde las manifestaciones de la creencia en el retorno del más allá presentes en el arte egipcio hasta el distanciamiento de la vida terrena operado por el cristianismo medieval o la recuperación, a partir del Renacimiento, de la necesidad de una memoria póstuma inscrita en el mundo material. Al igual que los trabajos de Louis-Vincent Thomas, Michel Vovelle, Edgar Morin y Geoffrey Gorer entre otros (cfr. *infra*), este trabajo –primer análisis a largo plazo de las actitudes del horizonte

⁷ Warnke (in Panofsky 1992:7), trad. propia: *Thus, the tomb sculptures, as interpreted here, are permanent symbols of imagination, wishes, and hopes that the respective cultures and epochs had linked with death.*

cultural occidental hacia la muerte, corporizadas en más de cuatro mil años de producción artística funeraria— resultaría un aporte fundamental a la historiografía posterior sobre la muerte en Occidente.⁸

En las décadas que siguieron, la historiografía del arte se ocupó de diversos aspectos de la representación de la muerte en un amplio *corpus* de obras. La línea inaugurada por Panofsky se continuó en los trabajos sobre la escultura tumbal medieval de John Hunt (1974), Kurt Bauch (1976) y Jean-Yves Copy (1986) así como en Xavier Dectot (2006) y el estudio de Frits Scholten (2003) sobre la escultura funeraria holandesa del siglo XVII. En una perspectiva más amplia, un voluminoso *corpus* de trabajos posteriores se ocupó de estudiar las iconografías medievales, renacentistas y barrocas de la *vanitas* y el *memento mori* (Delmotte 2010; Binsky 1996; AAVV 1994), las danzas de la muerte (Claramunt 1988; Dimier 1908; Gertsman 2010; Treffort 1993) o las Postrimerías (Cazaux 1998; Heck 1997; Bratu 1992 y 1991): todas ellas, representaciones visuales no sólo de un complejo y vasto imaginario del Más Allá entendido como espacio de administración de premios y castigos, sino también de las variaciones en la concepción del cuerpo implicadas en los diversos modos de representación del cadáver, así como de los distintos tipos de sepultura y rito funerario entendidas como elaboraciones del lugar del individuo en el entramado social del que forma parte, y de las prácticas de duelo y memoria implicadas (Allain 2005; Aceves Piña 1998 y 1988; Guiomar 1993; Llewellyn 1991). A esto debe sumarse, por último, un igualmente importante *corpus* de trabajos dedicados a las representaciones de la muerte y el Más Allá en el contexto de la evangelización española de América y la sociedad colonial configurada a partir de la conquista (Siracusano 2010; Lomnitz 2006; Cruz 1998; Sebastián 1990).

Sin embargo, y por fuera de la variable atención de la que han gozado, en el marco de esta producción teórica, los retratos póstumos pintados, grabados y esculpidos, la suerte corrida por las representaciones fotográficas ha sido muy diferente.

La práctica desarrollada entre los siglos XIX y XX de retratar fotográficamente a los muertos, así como el registro de velorios, entierros, cortejos fúnebres y visitas a tumbas, tuvo una presencia de nula a marginal en los relatos históricos de tipo general sobre la fotografía que comenzaron a publicarse sistemáticamente a partir de las décadas de 1970 y 1980. El retrato póstumo es el gran

⁸ Ariès, de hecho, comienza su obra reconociendo la deuda con Panofsky. A este propósito destaca Warnke (*in* Panofsky 1992:7) “la cesura con la que termina el libro de Panofsky; su justificación y definición de esta cesura aparecen de manera casi programática en el título del libro de Ariès, *El hombre ante la muerte*. Y éste afirma, en la línea de Panofsky, que la verdadera historia de la muerte sólo comienza cuando ésta abandona la cobertura protectora del arte funerario y los sistemas de significación que la sostienen y, por lo tanto, la desafían” (trad. propia: *the caesura, with which Panofsky's book ends; his justification and definition of this caesura appear almost programmatically in the original title of Ariès's book, L'homme devant la mort. And he states along the lines of Panofsky that the actual history of death only begins when death is no longer wrapped in the protective cover of tomb art and those systems of meaning that support and, thus, defy it*). Sobre la reciprocidad de aportes entre historia e historia del arte, cfr. Burucúa (1999:11-38).

ausente en obras fundacionales de la historiografía fotográfica como las de Gisèle Freund (2006), Beaumont Newhall (2002) y el trabajo colectivo compilado por Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (1988), ausencia que Jay Ruby explica en parte por la orientación metodológica de estos trabajos en torno a un modelo heredado de la historia del arte y estructurado en una sucesión evolutiva de grandes nombres y escuelas estilísticas, en el que fenómenos como el que nos ocupa –ligados al retrato como práctica social en proceso de masificación– quedarían por fuera del esquema (Ruby 1995:8). Aunque esa influencia resulta fácilmente verificable en trabajos como el de Newhall –desarrollado en el marco de su gestión al frente del Departamento de Fotografía del MoMA y sus políticas de inserción de la fotografía en el mercado del arte (Philips 1982)– no lo es en el caso de Lemagny y Rouillé cuyos ensayos, de autores tan alejados de esa línea metodológica como Georges Didi-Huberman o Philippe Dubois, se enriquecen con enfoques sociológicos e histórico-culturales más amplios; no obstante lo cual, tampoco mencionan esta práctica. Por otra parte, debemos recordar que el retrato de difuntos era un servicio habitual *también* entre los referentes de la constelación de “grandes maestros” de aparición recurrente en este tipo de bibliografía, como André-Adolphe-Eugène Disdéri o Nadar en Francia, y Southworth & Hawes en los Estados Unidos.

Otros trabajos contemporáneos o posteriores, como la *Historia de la fotografía* de Marie Loup-Sougez (2004) –primer estudio histórico de largo aliento publicado en español y que sigue los lineamientos generales de Newhall– se limitan a consignar la existencia de retratos póstumos entre la producción de los períodos históricos y los fotógrafos a los que estudian, sin detenerse a analizar la práctica en sí misma (Frizot 2001; Rosenblum 1996; Rouillé 1989). Fuertemente marcadas por este modelo, las primeras “historias generales” de la fotografía argentina publicadas en la década de 1980 –las de Amado Bécquer Casaballe y Miguel Ángel Cuarterolo (1983), Juan Gómez (1986) o Sara Facio y Alicia D’Amico (1988)– dedicaron en el mejor de los casos un pequeño espacio a este género de retratos ejercido en nuestro país por estudios de relevancia como los de Alejandro Witcomb o Christiano Junior, y al que señalan invariablemente como una práctica tan extinguida como culturalmente ajena a los parámetros actuales.⁹

Esta mirada alienante sobre el tema subyacía también a los primeros trabajos sobre fotografía mortuoria norteamericana, focalizados sobre la población rural de Wisconsin (Lesy 1973) y las comunidades afroamericanas del barrio neoyorquino de Harlem (Van der Zee 1978) en relevamientos que los presentaban como una suerte de patología colectiva de rasgos folklóricos

⁹ Así, lo que para Gómez (1986:56) es “una rara especialidad” es descrito por Bécquer Casaballe y Cuarterolo (1983:22) como “una práctica común hasta años muy recientes, en particular en las zonas rurales de la Argentina (...). En esto existía un deseo de preservar la imagen del ser querido, si bien actualmente puede resultar una expresión de cierta morbosidad”. La breve alusión al tema por Andrea Cuarterolo (2013:93) en su tesis de doctorado sobre fotografía y cine a comienzos del siglo XX en la Argentina parece ser la primera que rompe con esta mirada en un estudio de largo plazo.

(Ruby 1995:10): una tendencia que comenzaría a revertirse a partir del trabajo del antropólogo Jay Ruby (1995) sobre la historia de la fotografía mortuoria en los Estados Unidos.

A diferencia de sus precursores, Ruby analiza sistemáticamente la participación de la fotografía en los ritos funerarios de la sociedad norteamericana de los siglos XIX y XX en su conjunto (y no ya de una determinada región, etnia o ciudad) situándola, a la vez, en un contexto espacial y temporal más amplio que le permite conectar su objeto de estudio con las prácticas de retrato funerario desarrolladas en Europa y los Estados Unidos desde el siglo XVI. Planteado desde la historia cultural, el trabajo de Ruby conecta sus fuentes iconográficas con una densa masa de documentos escritos –desde cartas y anuncios publicitarios hasta artículos escritos por fotógrafos en publicaciones especializadas– y orales, a los que contrasta con su propio trabajo de campo en hospitales y empresas de pompas fúnebres norteamericanas que le permiten, sin perder de vista el análisis de los mecanismos visuales y estéticos de las fotografías, recuperar sus condiciones de producción y consumo a lo largo de casi dos siglos. Varios aspectos de su trabajo son un claro modelo para estudios recientes como los de Mirko Orlando (2010) y Virginia De la Cruz Lichet (2013 y 2010).

En ese contexto debe destacarse el carácter temprano de los primeros trabajos –menos ambiciosos que el de Ruby, pero anteriores– dedicados a esta temática en la Argentina, donde, ya en 1990, dos artículos del investigador y coleccionista fotográfico Luis Príamo publicados en la revista *Fotomundo* daban a conocer un vasto archivo de fotografías mortuorias provenientes principalmente de la ciudad de Buenos Aires y la provincia de Santa Fe, pero también de otras localidades del interior como La Rioja, Mendoza y San Luis, y que el autor relevaba en el transcurso de su investigación sobre el fotógrafo santafesino Fernando Paillet (Príamo 1990). El otro núcleo principal del *corpus* analizado es la producción de Alejandro Witcomb y Christiano Junior en Buenos Aires, que se conserva en el Archivo General de la Nación. Deudor confeso de Philippe Ariès, Príamo organiza las fotografías analizadas –retratos en primer plano de muertos de diversas edades y condiciones sociales, pero también tomas más generales de velorios, cortejos y sepulturas– en un relato articulado en torno a las cuatro etapas de la actitud occidental hacia la muerte que el historiador francés planteara en uno de sus primeros ensayos (Ariès 2008). De ese modo, el devenir del auge y la declinación de la práctica que arrojan las estadísticas de los archivos se ponen aquí en sintonía con el pasaje cultural de una muerte exacerbada, propia del romanticismo decimonónico, a la muerte “prohibida” con la que Ariès caracteriza al siglo XX.

Este enfoque, que nos acerca una aguda lectura de las transformaciones operadas en el campo específico de lo visual, como los cambios en el encuadre y la ubicación de la cámara –que inciden sobre la visibilidad del cadáver y su entorno– o el auge de las fotografías de cortejos y entierros

desde los años '30, fue enriquecido doce años más tarde por Andrea Cuarterolo. Historiadora del arte especializada en los comienzos del cine y sus vínculos con la fotografía en la Argentina (Cuarterolo 2013), esta autora amplió el *corpus* conocido sobre el tema aportando ejemplos de la importante colección reunida por su padre –el fotógrafo, historiador y editor gráfico Miguel Cuarterolo– y analizó las fotografías desde la perspectiva antropológica y sociológica de David Le Breton (1995) y sus estudios sobre el cuerpo como espacio de significación cultural, interpretando el retroceso del retrato póstumo desde la categoría de “cuerpo escamoteado” y la hipótesis del abandono del tratamiento romántico del cuerpo en la estética del siglo XIX en adelante (Cuarterolo 2002; cfr. Le Breton 2006 y 1995). En un tercer artículo, Príamo (1994) –quien también dedicaría un espacio al tema en su contribución para la *Historia de la vida privada en la Argentina* (Príamo 1999)– incorporaba a sus análisis el de la inserción de la fotografía *post-mortem* en la prensa ilustrada de comienzos de siglo, donde proponía la posibilidad, ya sugerida en su primer trabajo, de relacionar el ingreso de este género en la esfera pública y los circuitos de consumo masivo con el descenso de su incidencia en la vida privada; allí se inicia también un abordaje del tema de las fotografías póstumas de figuras públicas que sería igualmente retomado por Cuarterolo (2007) en un artículo sobre la “muerte ilustre”, publicado en una obra colectiva dedicada a las representaciones visuales de la muerte.

En los años subsiguientes, una lista creciente de libros, tesis, artículos en publicaciones colectivas y exposiciones con sus correspondientes catálogos otorgó una nueva vitalidad a los estudios sobre esta temática, al continuar el trabajo iniciado por estos autores en el sentido de sistematizar grandes *corpora* nacionales o regionales de imágenes fotográficas mortuorias, ubicándolas en un contexto internacional de inserción de la fotografía en las prácticas precedentes de retrato funerario (Veloso Menezes 2011; De la Cruz Lichet 2013 y 2010; Orlando 2010; Bolloch 2002; Héran 2002; Riedl 2002; Aceves Piña 1998).¹⁰ Este renovado auge del tema se articula a su vez con una considerable y relativamente reciente ampliación de los límites disciplinares de la historia del arte en la Argentina, que permitió la incorporación a la discusión académica de nuevos objetos de estudio (Szir 2012:22-25). Es en ese contexto que la fotografía y su inserción en la estética y la cultura modernas han sido objeto, en los últimos años, de diversas tesis de grado y posgrado (Cuarterolo 2013; Bertúa 2012; Giordano 2012; Yujnovsky 2010; Fortuny 2010; Tell 2009; Guembe 2009, por nombrar sólo algunas en el ámbito argentino). Pero esta expansión disciplinar incluye también un renovado interés por las problemáticas relacionadas con el surgimiento y

¹⁰ Entre las exposiciones cabe destacar *Tránsito de angelitos* en el Museo Nacional de San Carlos, México DF, realizada en 1998, y *Le dernier portrait*, organizada en 2002 en el Musée D'Orsay en París. Aunque mucho menos ambiciosa, podemos mencionar la exposición de fotografías póstumas argentinas que el autor de esta tesis curó en 2005 junto a Florencia Souto y Agustina Vessuri, en la Torre Monumental de Retiro en Buenos Aires.

consolidación de la prensa ilustrada de masas (Szir 2012 y 2007; Rogers 2008; Fritzsche 2008), la publicidad (Félix-Didier & Szir 2001; Traversa 1997; Ohmann 1996) y la caricatura (Ferro 2008; Gené 2004), entre otros temas.

Ahora bien, por fuera del campo disciplinar específico de la historia del arte, los trabajos de Philippe Ariès marcaron desde la década de 1970 un punto de inflexión fundamental en el estudio de los comportamientos sociales frente a la muerte por parte de las ciencias sociales, en las que, ya en 1941, Lucien Febvre había alertado sobre la ausencia de una historia de la muerte. “Este vacío”, señalan Sandra Gayol y Gabriel Kessler (2011), “se modificó tardíamente, cuando la renovación historiográfica impulsada por la Escuela de *Annales* habilitó, y legitimó, nuevas preguntas y temas” por la vía del cambio del eje de análisis, de la base económica a la superestructura cultural. Fue en ese contexto que Ariès, un especialista en historia de la vida familiar durante el Antiguo Régimen, se volcó al estudio de las actitudes de la sociedad occidental frente a la muerte desde la Antigüedad hasta el siglo XX, que plasmó en una serie de artículos y conferencias de los años '60 y '70 y, finalmente, en su obra de largo aliento *El hombre ante la muerte*, de 1977 (Ariès 2008; 1999; 1983; 1975).

Allí se establecía un proceso dividido en cinco grandes etapas, caracterizadas por otros tantos posicionamientos frente a la muerte y estructurados sincrónicamente en torno a cuatro variables, rastreadas a través de una densa masa de documentos literarios, litúrgicos, testamentarios e iconográficos: la conciencia de lo individual, la defensa social frente a la naturaleza, la creencia en la vida después de la muerte, y la creencia en la existencia del mal.

Sobre la base de este esquema, Ariès propone una evolución de la relación cultural de Occidente con la muerte cuya variante principal es el grado de aceptación o rechazo que ésta genera en la mentalidad predominante de cada período histórico. Así, si la muerte medieval está “domesticada” –esto es, aceptada como parte del ciclo natural y vivida con serenidad en la medida en que los individuos tienen tiempo para prepararse para ella¹¹ a partir del siglo XII se producirá un largo y complejo proceso de extrañamiento de la muerte que se articulará con la progresiva conciencia de la individualidad y la separación copernicana entre el hombre y la naturaleza, en el marco del surgimiento y consolidación de la sociedad burguesa. Será en las

¹¹ Según esta hipótesis –cuyo implícito funcionalismo fue prontamente señalado por Elias (2009)– la muerte fue durante la mayor parte de la Edad Media un hecho con el que las personas estaban familiarizadas dado que “deja tiempo para el aviso” y está “regulada por un ritual consuetudinario”. Así, héroes medievales como el rey Ban, sir Gawain o Roland asumen la inminencia de su muerte y se preparan para ella con una serena resignación; si existe alguna clase de inquietud es en todo caso frente a una muerte “fea y villana”, no merecedora de luto ni exequias honrosas y que entraña el peligro de una condena al limbo o al infierno: la muerte repentina o solitaria, sin “testigo ni ceremonia, la del viajero en el camino, la del ahogado en el río, la del desconocido cuyo cadáver se descubre a la vera de un campo, o incluso del vecino fulminado sin razón”. En ese contexto la muerte más deseable es aquella en la que el yacente tiene tiempo de encomendar su alma a Dios, pero también la que posee un carácter inequívocamente público, al tener lugar ante un círculo abundante de testigos, desde parientes y deudos hasta vecinos y aun desconocidos.

etapas finales de este proceso de individualización –cuya principal consecuencia iconográfica será precisamente el surgimiento de una vasta producción de retratos póstumos pintados y esculpidos, así como de mascarillas mortuorias y otras inscripciones visuales de los rasgos del sujeto tras su muerte (Héran 2002; Ariès 1983)¹²– que la muerte se convertirá, en una primera etapa, en el objeto de un culto exacerbado y caracterizado por un tono de desborde emocional que predomina a lo largo del siglo XIX, y cuyos principales indicadores serán la prolongación y la sistematización del luto, el auge del cementerio como espacio de culto laico y autónomo, y los múltiples ejemplos de sublimación estética de una muerte erotizada que campean en el arte y la literatura del romanticismo. En una segunda etapa el proceso se invierte y la muerte se vuelve objeto de una creciente actitud de *negación*, en el marco de la consolidación de la modernidad de masas y su énfasis en una concepción de la vida cuyo disfrute implica la invisibilización de sus instancias finales.

En ese contexto, el retroceso continuado de la creencia en el más allá y el infierno –cuyos puntos culminantes serían la reconversión papal de este último, en 1999, en un estado espiritual de ausencia de Dios, y la abolición del limbo en 2007– son para Ariès indicadores de una inscripción definitiva del mal en el ámbito terrenal, donde resultaría cooptado por la medicina. Esta “medicalización del morir” tuvo varias consecuencias: el *extrañamiento* del mal, del que son indicadores la minimización del dolor en la medicina moderna y la tendencia a mantener al moribundo ignorante de la gravedad de su estado; la concepción de la muerte como un momento de la vida terrenal –y no ya el *instante decisivo* de pasaje de una a otra vida como lo caracterizaba la temporalidad barroca (Ariès 1999:485)–; el desplazamiento del control del proceso, antes en manos del moribundo y su familia y ahora en manos del médico y el personal hospitalario; la sustitución, como escenario, del ámbito de contención afectiva del hogar por el espacio tecnificado y anónimo, y a menudo solitario, del sanatorio; y la vivencia, en fin, de la muerte como el fracaso de una medicina compleja que sólo puede aspirar a retrasarla.

Por otra parte, la esquivada definición de una muerte descompuesta en múltiples pequeñas etapas (Ariès 1999; cfr. Foucault 2011) ha contribuido a dejar aún más el problema en manos de los médicos, que desde mediados del siglo XX han producido una abundante literatura teórica, así como precedentes judiciales en materia de ética profesional, cuidados paliativos y tratamiento de la actitud del paciente y su entorno ante el hecho irreversible de la muerte. Las obras colectivas *The meaning of death* y *The dying patient* fueron, junto a los trabajos de Elisabeth Kübler-Ross

¹² En los trabajos anteriores de Ariès la imagen es uno más del amplio *corpus* de documentos escritos de las diversas actitudes frente a la muerte, especialmente las iconografías del Juicio Final, las danzas de la muerte, las escenas de justos y pecadores moribundos, las esculturas tumbales, las *mourning pictures* norteamericanas y las fotografías tomadas en vida al difunto y colocadas en su lápida. Sólo en este último, especialmente dedicado a la imagen, se considera las fotografías póstumas.

(1993) o el documento de la Harvard Medical School que definió la muerte cerebral en 1968 (Beecher et al. 1968), algunos de los indicadores tempranos de este proceso.

Si la medicalización escamoteó al moribundo y a sus familiares el control sobre los últimos momentos, afirma Ariès, otro fenómeno contemporáneo de importancia equivalente es el rechazo y la supresión del duelo. Aquí el historiador se remite a la investigación del sociólogo inglés Geoffrey Gorer (1955) para establecer la relación entre el desarrollo de un sentido moderno de la individualidad y un fenómeno de privatización del duelo, que lleva a minimizar al extremo las expresiones de dolor. La analogía de Gorer (1965) entre el luto y la masturbación establecía de modo gráfico el carácter solitario y culpable con que, según el autor, el individuo de las sociedades industrializadas del siglo XX atraviesa el proceso de duelo. Siguiendo esta línea, que enriquece con su propia lectura sobre la emergencia del duelo en la psicología a partir de Freud, Ariès entiende que un agente fundamental a la hora de canalizar y potenciar esta tendencia fue la modernización del rito funerario operada por las empresas de pompas fúnebres, especialmente en los Estados Unidos, escenario por excelencia del compromiso entre sociedad de consumo, mercantilización del rito fúnebre y una invisibilización de la muerte que opera, ya desde la tanatopraxia (formolización, embalsamamiento, maquillaje, reparación de deterioros en el rostro del cadáver, entre otros), ya desde el desplazamiento de los signos tradicionales del luto como los crespones y tapices o el color negro de los coches fúnebres, entre otras prácticas de gran influencia en la industria funeraria argentina de los últimos treinta años (Ariès 1999; Thomas 1991; Alarcón 2002; Péculo 2011).

El éxito de los trabajos de Ariès, apuntan Gayol y Kessler, se explica en parte por el hecho de que

las interdicciones sobre la muerte dominantes en las décadas de 1960 y 1970 coincidían, al mismo tiempo, con su flagrante violación; es decir, con la irrupción de un discurso académico que, animado por sociólogos, psicólogos y antropólogos, reflexionaba sobre las experiencias de la muerte en el presente. (...) *L'Homme devant la mort* ofrece un modelo seductor y útil sobre el pasado y especialmente muestra que ese pasado fue distinto y fue mejor (Gayol & Kessler 2011:62).

Sin duda formaron parte central de este contexto de florecimiento de los estudios sobre el tema los trabajos de Michel Vovelle (1983; 1978) sobre la muerte en Provence en el siglo XVIII y de Jacques Le Goff (1981) sobre la relación de la idea del Purgatorio con la concepción individual del juicio divino. Pero si el trabajo de Ariès vino a completar los avances de estos investigadores sobre momentos y períodos específicos de la historia de occidente articulándolos en un relato totalizador, “a la vez universal e inequívocamente europeo” (Lomnitz 2006:14), la vasta

Antropología de la muerte de Louis-Vincent Thomas (1983) propuso un giro equivalente al insertar en un estudio de antropología comparada las prácticas y actitudes frente a la muerte de una esfera cultural “arcaica y contemporánea” (*Ibidem*:12) como el África negra, frente a la sociedad occidental industrializada. Esta búsqueda de universales –que ya desde el siglo XIX había alumbrado el interés de los primeros antropólogos por el tratamiento de la muerte en diferentes culturas (Robben 2004; Panizo 2008)– orienta asimismo el trabajo de Edgar Morin (1970) sobre el lugar de la muerte en el proceso de humanización, así como atraviesa toda la obra posterior de Thomas sobre el tratamiento del cadáver (Thomas 1980), la presencia de la muerte y los fantasmas en las ficciones científicas de la civilización moderna (Thomas 1979) y su lectura tardía, marcada ya por la enorme difusión de Ariès y todo el *corpus* posterior sobre el tema, del comportamiento occidental ante la muerte en la era de la información y los medios de comunicación masivos (Thomas 1991).

Estos y otros trabajos desarrollaron visiones, unas veces complementarias, otras metodológicamente opuestas y –en algunos casos más tardíos– fuertemente críticas del enfoque de Ariès, cuya extendida vigencia sin embargo se mantuvo. Obras contemporáneas y posteriores al trabajo de Ariès profundizaron el estudio de varios de los tópicos centrales de su investigación, como el miedo a la muerte y las prácticas de elaboración de una inmortalidad (Becker 1973), el “escamoteo” de la muerte y el aislamiento del moribundo en la sociedad de masas (Elias 2009; Thomas 1991), y la renovada vigencia de esta temática en las ciencias sociales incluye trabajos más recientes como los de Michel Hanus (2005), Bruno Bertherat (2002), Régis Bertrand (cfr. Renaudet 2005), la revista *Etudes sur la mort* publicada desde 1997 y las actividades del Programme ANR Corps de la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme de Aix-en-Provence, entre otros.

Este éxito sostenido del trabajo de Ariès a lo largo del tiempo se refleja, asimismo, en las repercusiones que tuvo en el Río de la Plata desde los años noventa. Aunque no existe un análisis comparable sobre el comportamiento de la sociedad argentina frente a la muerte a lo largo de su historia –como sí se han producido dos versiones de una *Historia de la vida privada en la Argentina* (Devoto & Madero 1999; Cicerchia 1998) inspiradas, especialmente la primera, en su *Historia de la vida privada* editada en colaboración con Georges Duby (Ariès & Duby 1991)–, la *Historia de la sensibilidad en Uruguay* de José Pedro Barrán (1990) incorporó este modelo a nivel local articulándolo con la dicotomía civilización-barbarie que ha sido determinante para la historiografía rioplatense. Es en esos términos –muerte “bárbara” vs. “civilizada”– que las observaciones de Ariès sobre el contexto francés, inglés y norteamericano de los últimos dos siglos pueden ser retomadas para comprender los procesos históricos generados en un ámbito

como el del Río de la Plata, cuyo imaginario de civilización y progreso cristalizado en el proyecto de Estado moderno implementado desde el último tercio del siglo XIX tomó a esas tres naciones entre sus principales referentes (Svampa 1994).

De este lado del Río de la Plata, la relación entre muerte y mentalidades fue abordada desde varios enfoques a partir de la obra colectiva de Cristina Godoy y Eduardo Hourcade (1993) cuyos artículos incluían desde un análisis de las prácticas funerarias decimonónicas en Buenos Aires (Liñan & Diodati *in* Godoy & Hourcade 1993) o las iconografías de la *vanitas*, la “muerte del otro”, la muerte heroica y las masacres en las obras presentadas en el Salón Nacional entre 1911 y 1945 (Jáuregui *in ibidem*)¹³ hasta una aguda lectura del suicidio de Lisandro de la Torre a partir de los documentos que muestran las indagaciones filosóficas y teóricas del tribuno santafesino en los últimos años de su vida (Hourcade *in ibidem*). Este interés historiográfico por la muerte se ha continuado en años recientes en el estudio de Sandra Gayol (2008) sobre el honor y el duelo, así como en sus investigaciones actualmente en curso sobre la articulación entre muerte y política en la Argentina moderna (Gayol & Kessler 2015 y 2011; Gayol 2010) o en los trabajos de Laura Panizo (2011) sobre la experiencia del duelo por las víctimas de la desaparición forzada durante la última dictadura militar; en trabajos de autores extranjeros como Donna Guy sobre la deriva de los restos de Juan y Eva Perón y la minuciosa reconstrucción de Jeffrey Shumway de la repatriación de los restos de Juan Manuel de Rosas, ambos parte de una obra colectiva sobre la inscripción política de los cadáveres de figuras destacadas de la historia latinoamericana (Johnson 2004); así como los trabajos dedicados a la Argentina en los encuentros de la Red Iberoamericana de Cementerios Patrimoniales (varios de los cuales se han realizado en nuestro país), en las mesas dedicadas al tema en las ediciones de 2008 en adelante del Congreso Argentino de Antropología Social o en la participación de investigadores argentinos en el Grupo de Estudios Imágenes de la Muerte, que organiza un congreso internacional bienal sobre el tema desde 2004. Por fuera del ámbito académico, los trabajos de Ricardo Lesser (2007), Hernán Vizzari y Omar López Mato (2011; López Mato 2003, 2002 y 2001) han retomado los aspectos más populares de esta bibliografía –especialmente de la línea teórica de Ariès– para caracterizar la presencia de la muerte en diversos momentos históricos de la cultura argentina.

...

En este panorama, un primer aspecto teórico de la tesis concierne al problema relacionado con la representación póstuma y su articulación con el retrato¹⁴, en tanto imagen cuyos mecanismos

¹³ El artículo de Andrea Jáuregui publicado en este volumen es el resultado de un trabajo de investigación de posgrado (Jáuregui 1992) cuyo director, José Emilio Burucúa, retomaría más tarde el tema de la representación plástica de la masacre (Cfr. Burucúa & Kwiatkowski 2015).

¹⁴ Para una exploración crítica de esta definición, cfr. Francastel (1978).

específicos de construcción de sentido se organizan en torno a la representación visual del individuo y su inscripción en la trama social.

En ese sentido se partirá, en sintonía con Hans Belting y su *Antropología de la imagen*, de una concepción de la representación humana históricamente centrada en el cuerpo, entendido éste como una superficie significativa –“signo del hombre” en términos de David Le Breton 1995:48)– donde se inscribe un relato de la vida y muerte de un sujeto, asignándosele “un juego de roles, en tanto portador de un ser social” (Belting 2007:111). En lo que respecta a mi trabajo, esta noción del papel del cuerpo tiene al menos dos derivaciones teóricas y disciplinares: la primera, proveniente de la antropología de la muerte, se basa en el uso propuesto por Laura Panizo de la categoría de *embodiment*, tomada de la distinción establecida por Thomas Csordas entre el cuerpo entendido como entidad biológica y material, y el *embodiment* como un “campo metodológicamente indeterminado definido por la experiencia perceptiva y por un modo de presencia y agencia en el mundo” (Panizo 2008:3). Para la autora, la aplicación de este término al campo de los ritos funerarios permite diferenciar como objeto específico de estudio al cuerpo ritualizado, “símbolo dominante que guía la acción ritual”, y comprender así

su modo de presencia y agencia en el mundo, y la percepción de la muerte como producto de las relaciones recíprocas que se dan entre el cuerpo en tanto materialidad y las significaciones y experiencias vividas por los dolientes y otros participantes en el contexto ritual (*Ibidem*:3-4).

Esta consideración del *embodiment* del muerto como entidad significativa en el marco ritual nos permitirá una mayor comprensión no sólo del funcionamiento del cadáver en las prácticas funerarias en cuyo contexto son realizados los retratos de nuestro interés; sino también, por supuesto, de la relación que el cuerpo muerto y el propio rito fúnebre establecen con los diversos dispositivos de representación visual.

En ese sentido resulta fundamental indagar las variables respuestas y posibilidades que estos dispositivos, en su diversa materialidad –pintura, daguerrotipo, fotografía, mascarilla mortuoria, fotograbado–, ofrecieron a las diferentes necesidades de exhibición u ocultamiento de los signos de la muerte visibles en el cuerpo retratado.

Ello nos reenvía a la segunda implicancia disciplinar de este enfoque del cuerpo, ligada a la historia cultural; más específicamente, al esquema teórico propuesto por Louis Marin cuando, en *Le portrait du roi*, definía a la representación como atravesada por dos dimensiones: una transitiva, definida a partir del “poder de presencia” de la imagen “en lugar de la ausencia y la

muerte” del sujeto representado, y otra reflexiva, basada en la capacidad detentada por la representación en sí misma, en su propia presencia material, para instituir, constituir y legitimar al sujeto representado (Marin 2009:137 y 1981; Chartier 2006).

Concebido precisamente en el seno de un análisis histórico de las efigies póstumas reales y su poder para perpetuar en la imagen una vida ya ausente del cuerpo físico del soberano (Marin 1981; cfr. Kantorowicz 2012), este marco categorial resulta especialmente pertinente para el análisis de un género pictórico ampliamente desarrollado en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX, y al que nos referiremos *in extenso* en el primer capítulo. Se trata de un *corpus* particular de retratos pintados del natural donde se muestra al retratado en vida, pero cuyo modelo fue su cadáver. Este género de retratos funerarios –el único que tuvo una presencia significativa en nuestro país antes de la aplicación *post-mortem* del daguerrotipo– constituye entre nosotros el más directo antecedente de la fotografía póstuma, a la que ofreció, a la vez, un campo concreto de prácticas de representación en el cual insertarse a partir del establecimiento de los primeros estudios de daguerrotipo en Buenos Aires en la década de 1840.

Esta articulación entre imagen y muerte –cuya genealogía moderna puede rastrearse hasta la elaboración de retratos a partir de mascarillas mortuorias en la Italia renacentista (Héran 2002; Quiles 2006)– ha sido largamente analizada por la historia cultural, especialmente en lo que respecta a la incidencia de la muerte, la ausencia y el deseo en la propia génesis de la representación visual. La historia de este tópico se remonta a uno de los orígenes mitológicos de la pintura mencionados por Plinio el Viejo y retomados posteriormente por una abundante tratadística sobre arte, así como por la pintura (cfr. Rosenblum 1957): aquel de la doncella corintia que “enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad (...) fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela” (Plinio, cit. en Stoichita 2006:15). Como señala Geoffrey Batchen en línea con Victor Burgin, la prolongada incidencia de este relato en la cultura visual occidental¹⁵ demuestra hasta qué punto pintura y fotografía comparten una matriz cultural común a “cualquier deseo de la imagen”, matriz que concierne a nuestro trabajo en la medida que “el origen de la imagen gráfica es el retrato, y que el origen del retrato está en el deseo de protección contra la pérdida del objeto y la pérdida de identidad” (cit. en Batchen 2004:114).¹⁶ En ese sentido resulta poco sorprendente que la implicación de la muerte –y en un

¹⁵ La noción según la cual el origen histórico de la representación visual se encuentra estrechamente ligada a la ausencia y la muerte reales o potenciales del sujeto ocupa el centro del análisis en un relevante *corpus* de trabajos inscriptos en la historia cultural, desde Régis Debray (1994) hasta Hans Belting (2007:177-231).

Sobre algunas de las implicaciones del relato de Plinio en la cultura ilustrada, cfr. Derrida (1998) y para la historia de su iconografía, cfr. Rosenblum (1957) y Batchen (2004).

¹⁶ En su documentado estudio sobre los imaginarios y el horizonte de expectativas que estructuraron el proceso histórico de concepción de la fotografía durante la primera mitad del siglo XIX, Batchen analiza el mito de la doncella corintia desde sus implicaciones concretas en este proceso y en su contexto cultural inmediato: desde la proliferación –acompañada de un *boom*

sentido más general, del paso del tiempo y de la contingencia material del sujeto representado— en la creación de imágenes cobrara popularidad en los estudios teóricos sobre la fotografía; especialmente, a partir de los trabajos de Susan Sontag (2006) y Roland Barthes (2003) para quienes la muerte es un proceso vital ubicado al centro de la ontología de la imagen fotográfica, toda vez que según Sontag “todas las fotografías son *memento mori*”¹⁷ y para Barthes, el mismo carácter indiciario que define al *noema* de la fotografía desde una inexorable inscripción en el pasado (“esto ha sido”) la convierte en un espacio plenamente habitado por la muerte.¹⁸

Esta lectura de las derivaciones indiciales y denotativas de la imagen constituye, como lo ha señalado Philippe Dubois (1986), una herencia directa de los postulados teóricos de Walter Benjamin sobre el estatuto de la imagen analógica,¹⁹ y atañe, en ese sentido, al problema más amplio de la fotografía y su relación con el paso del tiempo.

En referencia a este tema, fundamental para cualquier análisis de los vínculos entre retrato pintado y fotográfico, Jonathan Crary se ocupó de estudiar las transformaciones operadas durante la primera mitad del siglo XIX europeo en el paradigma moderno del observador. Según este autor, en esos años el modelo dieciochesco de un observador incorpóreo, transparente y separado de la realidad objetiva fue sustituido —en un amplio campo de saberes que involucra estudios médicos, fisiológicos y ópticos pero también el desarrollo de dispositivos estatales de disciplinamiento social, escolarización y organización del trabajo así como el devenir de las prácticas artísticas y la fabricación de instrumentos ópticos y juguetes de ilusionismo visual— por un modelo que postulaba un sujeto observador corpóreo y fragmentario cuyo sistema perceptivo, parcial e inseparable del cuerpo en tanto productor de significados, se encuentra inmerso en un fluir dinámico e inestable de signos, percepciones y objetos (Crary 2008). Esta concepción de las relaciones entre representación visual y realidad tiene la virtud de exhibir el carácter problemático, heterogéneo e históricamente variable de esta última: así, según Batchen (2004),

temático de este mito en la pintura académica de la época— de técnicas de retrato por trazo de siluetas en el siglo XVIII, hasta su impronta en el trabajo de Thomas Wedgwood, uno de los actores clave de la etapa experimental de la fotografía (Batchen 2004:113-121).

¹⁷ Tomar una fotografía, afirma Sontag, es “participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso del tiempo. (...) [La fotografía es] un medio para registrar lo que está desapareciendo” (Sontag 2006:32). El compromiso entre la condición indicial de la fotografía y la muerte implicada en este carácter de pasado se explicita más adelante cuando define a la primera como “un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (*Ibidem*:216).

¹⁸ Tras definir a la fotografía desde una “doble posición conjunta de realidad y de pasado” que determina el “esto ha sido” como su *noema*, Barthes afirma que al ser “necesario desde luego que, en una sociedad, la Muerte esté en alguna parte; si ya no está (o está menos) en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida” (Barthes 2003:136 y 160).

¹⁹ Sobre la base de las analogías que encuentra entre el concepto de *punctum* y la “chispita minúscula del azar” que se introduce en la instantánea fotográfica —pasaje “asombrosamente barthesiano” de la *Pequeña historia de la fotografía*— Dubois propone que en esta obra Benjamin “insiste ya, como lo hará Barthes medio siglo después, sobre el hecho de que en la fotografía (...) más allá de todos los códigos (...) el objeto referencial captado, irresistiblemente, *retorna*” (Dubois 1986:44-45, subrayado original).

esa “naturaleza” cuyo registro objetivo y automático constituía uno de los principales desvelos de quienes impulsaron la legitimación científica de la fotografía en el siglo XIX se encontraba, en ese momento, al centro de un debate epistemológico que cuestionaba su carácter estático y homogéneo en tanto objeto de observación y estudio.²⁰

Este conjunto de problemáticas resulta especialmente pertinente para el estudio del proceso de inserción del dispositivo fotográfico en las ya referidas prácticas previas de representación póstuma en pintura, toda vez que el daguerrotipo y la fotografía se involucraron en instancias concretas de estos dispositivos previos: así lo ejemplifican los casos en que la cámara se utilizó para producir un primer registro a modo de boceto de un cadáver para luego, como ofrecía un anuncio publicado en 1848, copiarlo “a la conveniencia del pincel, guardando así perfectamente las facciones y dándoles el aspecto de la vida” (*La Gaceta Mercantil*, abril de 1848, cit. en Bécquer Casaballe & Cuarterolo 1983:22).

Resulta evidente que una práctica como esta, ejemplificada en el retrato de María Luisa Lacasa de Suárez que se guarda en el Museo Isaac Fernández Blanco –pintado hacia 1854 por Jacobo Fiorini a partir de dos daguerrotipos de su cadáver– involucra problemas teóricos de largo alcance, ligados a las relaciones entre fotografía y arte en el siglo XIX tal como fueran analizadas tempranamente por historiadores y filósofos como Walter Benjamin (1989), André Bazin (cfr. Dubois 1986) y Beaumont Newhall (2002); pero muy especialmente, por un *corpus* más específico de trabajos de historia artística y cultural centrados en el análisis de este problema en la larga duración, desde Aaron Scharf (1986) hasta Peter Galassi (1981) o el propio Crary. En todos ellos se aborda desde diversos enfoques, y entre otros temas, la cuestión de cómo el advenimiento de la fotografía afectó al campo de la estética y la producción artística del siglo XIX: asunto que fue objeto de encendidas polémicas cuyos ecos se hicieron sentir, a su vez, en los debates que acompañaron la conformación del campo artístico argentino durante el último tercio del siglo.²¹

Pero más allá de esto –y de las tan mentadas cuestiones de la “pérdida del aura” (Benjamin 1989) y la “democratización” del retrato por la fotografía (cfr. Tagg 2005)– las diferencias ontológicas entre uno y otro medio de representación nos recuerdan asimismo la necesidad de reconstruir el

²⁰ Por lo que en este campo respecta al cuerpo muerto, Michel Foucault estudió en *El nacimiento de la clínica* el proceso mediante el cual, a partir de los trabajos anatómicos de Xavier Bichat al final del siglo XVIII, la medicina moderna comenzó a concebir a la muerte como un proceso inscripto en el devenir temporal del organismo vivo, dando “un carácter relativo al concepto de muerte al hacerlo descender de este absoluto, en el cual aparecía como un acontecimiento que no se puede dividir, decisivo e irrecuperable: lo ha volatilizado y repartido en la vida, bajo la forma de muertes particulares, muertes parciales, progresivas, y tan lentas como para consumarse más allá de la muerte misma” (Foucault 2011:196).

²¹ En ese sentido, y como se expondrá en el primer capítulo, el cuadro de Fiorini se incorpora al elenco de casos equiparables a la función servil de la fotografía respecto de las bellas artes, que Charles Baudelaire reclamara en su *Salon de 1859*: una noción de la que Eduardo Schiaffino se hace eco tácitamente en la evaluación del gusto artístico del público porteño desplegada en sus *Apuntes sobre el arte en Buenos Aires* de 1883 (cfr. Guerra 2009a). Sobre la conformación del campo artístico nacional en ese período, cfr. Malosetti Costa (2007).

modo en que sus respectivos y específicos mecanismos de construcción de sentido intervienen, en cada caso, para elaborar un determinado relato acerca del individuo fallecido, su biografía, su inscripción en la trama social y –en variable medida– las diversas articulaciones entre su vida y las circunstancias de su muerte y honras fúnebres.

Para retomar la terminología de Marin, si atender a la reflexividad de la imagen implica analizar las opacidades que su propia presencia material interpone entre ella y el referente, cabe preguntarse –desde el análisis estructuralista y post-estructuralista de la fotografía como signo– qué “procedimientos de connotación” (Barthes 1986) intervinieron en la elaboración de cada fotografía póstuma, tanto a través de una serie de elecciones de luz, foco, distancia o encuadre, como de decisiones en torno a la ubicación y postura del cadáver, su vestimenta y la distribución de objetos y personas en torno suyo, entre otras. Pero en un sentido más amplio, y de un modo especialmente pertinente para las pinturas póstumas de la etapa anterior a la fotografía, categorías como las de *mental set* acuñada por Ernst Gombrich (1960) y “estilo cognoscitivo” formulada por Michael Baxandall (1978) resultarán de utilidad para recuperar una serie de sentidos ligados al duelo y la conmemoración de ausentes, frecuentemente velados por la propia factura del cuadro, pero accesibles para su comunidad histórica de receptores a través del tipo de herramientas interpretativas que el segundo de estos autores define como

un depósito de *patterns*, categorías y métodos de inferencia; el entrenamiento en una categoría de convenciones representativas; y la experiencia, surgida del ambiente, sobre cuáles son las formas plausibles de visualizar lo que se nos da con información incompleta (Baxandall 1978:48).²²

La reposición, en la medida de lo posible, de este tipo de mecanismos perceptivos y de interpretación inscriptos históricamente puede arrojar luz sobre el sentido conmemorativo de un retrato como el de Lacasa de Suárez; o mejor aún, el de su hija Cirila Suárez de Roballos, muerta en 1850 y retratada por Fernando García del Molino en un cuadro que reproduce fielmente una miniatura de tres años antes, con el agregado de un libro en su mano derecha en cuya portada se lee “1850 NO ME OLVIDES”. Este y otros ejemplos nos recuerdan hasta qué punto la

²² En el campo específico de la fotografía John Tagg propone, desde una línea teórica explícitamente deudora de los análisis de las estructuras de poder por Foucault (y en menor medida, de los aparatos ideológicos del Estado caracterizados por Louis Althusser), una noción que propongo sumar a este marco conceptual: la de “régimen de verdad”, a la que define a partir de la “relación circular que la verdad tiene con los sistemas de poder que la producen y la sostienen, y con los efectos de poder que ella induce y que la reorientan”. Desde ese punto de vista, el poder de la fotografía para producir y legitimar un determinado tipo de verdad se basa en nociones históricamente variables y colectivamente compartidas y naturalizadas –en el marco de un determinado sistema de poder, igualmente histórico– que legitiman, reformulan o desautorizan su estatuto como documento, imagen mecánica, producto estético o huella de la realidad (Tagg 2005:123 y ss.). Para la aplicación de este término a la inserción de la fotografía en el proceso de modernización de la Argentina, cfr. Tell (2009:74 y ss.).

recuperación –en el marco de las prevenciones sobre la mutua irreductibilidad de imagen y texto formuladas por Marin y por Foucault²³– de las interacciones entre la imagen y este tipo de referencias, destinadas a orientar una lectura del retrato en clave póstuma, resulta clave para una adecuada comprensión del funcionamiento de este tipo de obras en el contexto en el que fueron producidas.

Varios de los problemas teóricos arriba enumerados –tanto en lo referente a la recuperación de las prácticas de recepción de imágenes en el ámbito privado como al proceso de inserción de la fotografía en la cultura de masas– nos remiten por último al universo de la prensa ilustrada de fines del siglo XIX.

Como ha sido repetidamente señalado desde la historia del arte (cfr. Szir 2012 y 2007; Malosetti Costa & Gené 2009) y la historia cultural (Fritzsche 2008; Rogers 2008; Romano 2004; Ohmann 1996; Lears 1994), las revistas periódicas de circulación masiva publicadas entre la última década del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX fueron un actor fundamental del proceso de inserción de la fotografía en la cultura de masas. Los *magazines*²⁴ brindaron soporte editorial y alcance masivo a un voluminoso y heterogéneo conjunto de artefactos discursivos, visuales y escritos –fotografía, caricatura, grabado; periodismo, literatura, ficción y publicidad– que se proyectaron tanto hacia la esfera pública como hacia la privada y, en ese sentido, participaron activamente del proceso de industrialización de la imagen analógica desarrollado durante el último siglo.

La presente tesis abordará algunos aspectos de este proceso que consideramos particularmente relevantes para el análisis del objeto de estudio elegido.

²³ En la introducción a *Las palabras y las cosas* señalaba Michel Foucault el modo en que imagen y palabra resultan “irreductibles una a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las relaciones de sintaxis” (Foucault 1984:19). Por su parte –y en una lectura que, según entiendo, otorga a la imagen una mayor riqueza y autonomía respecto del texto– Louis Marin reivindicaría más tarde en *Pouvoirs de l’image* la “irreductibilidad de lo visible a los textos –‘visible’ que es no obstante su objeto– [donde] los textos así glosados e interglosados extraen, por esta extraña referencialidad, una capacidad renovada para acercarse de la imagen y sus poderes, como si la escritura y sus poderes específicos resultaran excitados y exaltados por ese objeto que, a causa de su heterogeneidad semiótica, se sustraería necesariamente a la todopoderosa influencia de aquéllos; como si el deseo de escritura (de la imagen) *se ejercitara* en realizarse ‘imaginariamente’ deportándose fuera del lenguaje hacia lo que constituye, en muchos aspectos, su reverso o su otro, la imagen” (cit. en castellano en Chartier 2006:92; cfr. Marin 1993:21).

²⁴ Utilizo este término tal como lo ha hecho la historiografía cultural norteamericana (cfr. Ohmann 1996; Lears 1994) para definir un tipo específico de revistas ilustradas de frecuencia semanal, temáticamente heterogéneas y con un fuerte énfasis en lo visual, expresado sobre todo a través de una novedosa abundancia de imágenes en soportes diversos que incluyen la reproducción fotográfica, la caricatura y el grabado. Sobre la relación entre este tipo de publicaciones y la fetichización capitalista del mundo como espectáculo y mercancía Richard Ohmann se remonta a la etimología del término y al significado literal del francés *magasin* como local comercial: “en mucho mayor medida que las revistas anteriores, estas eran en realidad como almacenes, provistos de una profusa y miscelánea mercadería” (Ohmann 1996:223, trad. propia: *Much more than earlier magazines, these were indeed like warehouses, profusely and quite miscellaneously stocked*). Para la recuperación de este término en la historiografía argentina, cfr. Szir (2012) y Rogers (2008).

El primero de ellos –y quizás el más evidente– es la inserción del retrato fotográfico *post-mortem* en el circuito editorial de recepción masiva proporcionado por estas revistas. Como se señalara al principio de esta presentación, el relevamiento de publicaciones periódicas ilustradas del primer cuarto del siglo XX como *Caras y Caretas*, *PBT*, *El Hogar* o *Plus Ultra* revela una presencia de retratos póstumos de personas socialmente relevantes, cuya importancia se aprecia tanto en la frecuencia de aparición como en el espacio y el protagonismo que se les asigna. Se inauguraba, con ello, una práctica editorial cuya vigencia alcanzaría nuestros días, en un proceso de largo alcance no exento de instancias conflictivas que son, a su vez, reveladoras de las variaciones históricas del vínculo entre las esferas pública y privada articulado por la prensa de masas.²⁵ Esta temprana proyección masiva de la fotografía póstuma es, en ese sentido, un claro indicador de un proceso más amplio que afectó a otros géneros de representación –como el retrato fotográfico en general– involucradas en prácticas previas de sociabilidad privada: un tema cuyo desarrollo en nuestro país durante ese período fuera objeto de diversas investigaciones en los últimos años (Cfr. Szir 2012; Tell 2009).

Esa inserción editorial y periodística de las fotografías –ya sea de retratos póstumos producidos con anterioridad a la existencia de estas revistas, como los de Sarmiento y Urquiza, o durante su período de auge, como los de Mitre o Roca– implica, por supuesto, su inclusión en un dispositivo específico de articulación entre texto e imagen cuyas implicancias en la relación entre representación y realidad fueron arduamente analizadas desde Walter Benjamin (1989) en adelante. Los trabajos fundantes de este autor, escritos en la década de 1930 –*Pequeña historia de la fotografía* y *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*– son los que pusieron de relieve por primera vez la existencia de un correlato verbal –epígrafe, titular, cuerpo de la nota– como condición ineludible para un anclaje del sentido flotante de la imagen mecánicamente

²⁵ La proyección a largo plazo de la práctica de exhibir a las celebridades durante sus exequias o en el mismo escenario de su muerte puede medirse en una lista de casos que van desde Hipólito Yrigoyen, Lisandro De la Torre o Alfredo Palacios hasta Ireneo Leguisamo, Mercedes Sosa o Raúl Alfonsín. Por lo que respecta a los aspectos más conflictivos de este fenómeno, resulta difícil no pensar en el caso emblemático de Ricardo Balbín, cuya fotografía en estado terminal fue tomada por un *paparazzo* y publicada en la portada de la revista *Gente* el 15 de septiembre de 1981 (n. 842). Sus familiares iniciaron y ganaron un proceso legal contra la revista por invasión de la privacidad, pues la fotografía se hizo sin su conocimiento ni autorización, lo que sentó un precedente respecto de la necesidad de contar con el aval del involucrado o su entorno para la difusión de este tipo de documentos. Ahora bien, esto de ningún modo marcó un quiebre en la práctica de publicar fotografías de celebridades en sus momentos finales: a los ejemplos nombrados se suman los esgrimidos por el propio semanario en su descargo (Jean-Paul Sartre, Aristóteles Onassis, Francisco Franco) así como la sugestiva fotografía del féretro de Ireneo Leguisamo rodeado de fotógrafos, publicada también por *Gente* cuatro años después. Pero aún más ilustrativo del grado de consenso social que existía en torno a estos retratos en el momento de publicación de la imagen de Balbín es el hecho de que, en el mismo número, otra fotografía en la sección Espectáculos –significativa y unánimemente olvidada por las innumerables personas que en conversaciones personales e intervenciones en jornadas académicas me citaron el “caso Balbín” como la expresión típica de un malestar contemporáneo ante estas imágenes– muestra el cadáver del cineasta Lucas Demare en su capilla ardiente. Evidentemente, si en la imagen de Balbín había una dimensión conflictiva ésta residía menos en su temática que en su carácter no autorizado, problema que reaparecería en casos posteriores (como el de la revista *Caras* y la familia Spinetta en 2012) pero que no parece afectar la continuidad de la práctica, demostrada por los ejemplos citados.

Sobre la cobertura periodística contemporánea de referentes políticos, cfr. el trabajo de Natalia Palacios (2013) sobre los casos de Raúl Alfonsín y Néstor Kirchner.

reproducible.²⁶ Pero en un sentido más amplio, la articulación texto-imagen funcionó en este tipo de prensa en el sentido de constituir las en una suerte de catálogo ilustrado de la vida social, a la vez que les asignaba –en sintonía con el concepto de “ciudad textual” propuesto por Peter Fritzsche (2008:61) en su análisis de la prensa berlinesa²⁷– la función didáctica de transmitir a sus lectores los códigos necesarios para sobrellevar los peligros y los cambios en las pautas de sociabilidad planteados por una vida moderna en constante transformación (Cfr. Rogers 2008). Las revistas ofrecieron, así, un espacio de exhibición social poblado por un vasto repertorio de imágenes donde los sujetos “no sólo estaban en condiciones de mirar la vida urbana sino de ser mirados alguna vez por el conjunto mayoritario de los otros” (Rogers 2008:165). Pero también, como ha sido señalado (Szir 2012 y 2004), su política editorial trascendió con frecuencia la mera utilización de imágenes como ilustraciones, documentos u objetos de interés, para hacerse extensiva a la transmisión de una amplia gama de claves de lectura necesarias para una mejor comprensión, por parte de sus lectores, de los mecanismos de recepción de la imagen propios de una naciente cultura de masas.

Es en este sentido que vale la pena indagar el modo en que las transformaciones sufridas por el estatuto de las imágenes en la vida privada, en el marco de este proceso, pudieron afectar el funcionamiento de los retratos póstumos en una cultura visual²⁸ en la que estos dispositivos de comunicación tendrían una incidencia crecientemente decisiva.

Por otra parte, y en un sentido más específico, las páginas de *Caras y Caretas* se hicieron eco –en el marco de la heterogeneidad temática propia del modelo del *magazine*– de una amplia gama de temas que interesan directamente a los fines de esta investigación, y a los que la incipiente modernidad de masas de la época sometió a debates y transformaciones: desde la pena de muerte,

²⁶ En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* Benjamin afirma que, una vez ingresadas de lleno al circuito de recepción masiva al que pertenecen por la naturaleza intrínseca del dispositivo que las produce, las fotografías “exigen una recepción en un sentido determinado. La contemplación de vuelos propios no resulta muy adecuada. Puesto que inquietan hasta tal punto a quien las mira, que para ir hacia ellas siente tener que buscar un determinado camino. Simultáneamente los periódicos ilustrados comienzan a presentarle señales indicadoras. Acertadas o erróneas, da lo mismo. Por primera vez son en esos periódicos obligados los pies de las fotografías” (Benjamin 1989:31)

²⁷ Fritzsche propone una lectura del Berlín finisecular a partir de un doble registro, real y textual, donde el segundo constituía “la guía más versátil para conocer el inventario gigantesco y cambiante de la urbe industrial (...). Los diarios más populares iban más allá de la mera presentación de la ciudad, pues calibraban a los lectores para que sintonizaran con los ritmos trémulos y mecánicos de la metrópoli” (Fritzsche 2008:30). La prensa ilustrada sería, en ese sentido, un correlato escrito de las formas de sociabilidad urbana.

²⁸ Utilizamos este término tal como lo define Nicholas Mirzoeff en su *Introducción a la cultura visual* como un campo atravesado por “los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual” (Mirzoeff 1998:19). El autor parte de la constatación del giro operado en la modernidad del siglo XX de lo textual a lo visual, y a partir de ello, de la necesidad de construir un objeto de estudio nuevo que instancias de recepción inmersas en la vida cotidiana, desde lo que Mitchell (2009), por su parte, denomina “teoría de la imagen” como un abordaje teórico que trasciende lo específicamente artístico o los espacios de recepción institucionalizados como los museos o el cine, toda vez que “la mayor parte de nuestra experiencia visual tiene lugar fuera de estos momentos de observación formalmente estructurados”. Para Mirzoeff, los objetivos de la cultura visual como disciplina son correlativos a los de los estudios culturales en la medida en que si éstos “han tratado de comprender de qué manera los individuos buscan el sentido al consumo de la cultura de masas, la cultura visual da prioridad a la experiencia cotidiana de lo visual, desde la instantánea hasta el video e incluso la exposición de obras de arte de éxito” (Mirzoeff 1998:25).

la cremación o la exhibición de fotografías de cadáveres para la estigmatización criminológica (Cfr. Caimari 2004) o la exaltación de las virtudes del difunto, hasta la modernización del rito fúnebre operada por empresas cuya labor se articulaba estrechamente con los ritos de ocio y sociabilidad de la burguesía y que introdujeron cambios fundamentales en la retórica visual de la publicidad (Cfr. Rocchi 1999; Szir 2012; Félix-Didier & Szir 2001). En el Buenos Aires de fines del siglo XIX la naciente industria de la pompa fúnebre atravesó una serie de cambios estructurales que se hicieron visibles en una reformulación del sistema productivo, comercial y publicitario de las empresas que lideraban el mercado, especialmente las de Marcial Mirás y Lázaro Costa. Dichas transformaciones, cuyo marco de referencia principal y variablemente explícito era el de los más modernos sistemas empresariales norteamericanos,²⁹ se orientaron en un sentido general de estandarización y serialización en la concepción del servicio, así como en un fortalecimiento del concepto de marca en su sentido, propuesto por Wolfgang Fritz Haug (1989), de instancia “estético-abstracta” de interpelación directa del público comprador por el capitalismo industrial.³⁰

En ese contexto, las principales empresas funerarias argentinas impulsaron una retórica publicitaria fuertemente marcada por una tendencia al impacto visual, las interpelaciones a lo novedoso –articuladas por una recurrente invocación de lo “moderno” como atributo ligado a la distinción y el buen gusto– y una innovadora sistematización del uso de la imagen como motor de identificación y deseo. En relación con este fenómeno, los trabajos de historiadores culturales como Richard Ohmann (1996) y Jackson Lears (1994) resultarán útiles para el abordaje de los mecanismos puestos en juego por estas empresas a partir de su análisis de las relaciones entre prensa ilustrada, publicidad y capitalismo en el pasaje del siglo XIX al XX. Es en ese sentido que Lears analiza la presencia de lo carnavalesco y lo fantástico en la temprana publicidad ilustrada norteamericana de la década de 1890, donde encuentra la clave para retrotraer la retórica publicitaria moderna al imaginario de los vendedores ambulantes de tónicos y otros productos

²⁹ Como se desarrollará en el Capítulo 4, la retórica de los avisos de Marcial Mirás aludió regularmente, desde 1902 en adelante, a la articulación entre producción en serie, estandarización y accesibilidad económica del producto final que es característica de la racionalización industrial teorizada desde fines del siglo XIX por Frederick Winslow Taylor e implementada por el modelo fordista. Sobre la implementación de este modelo en la industria argentina del período, cfr. Lobato (1998).

³⁰ En uno de sus clásicos estudios dedicados a la estética de las mercancías, Haug –siguiendo algunos postulados de Jürgen Habermas sobre el desarrollo de la opinión pública y la “refeudalización de la vida pública burguesa” en la modernidad (Haug 1989:143)– propone a la marca como una herramienta central en la construcción de un “monopolio estético del valor de uso” por parte del capital industrial monopólico y oligopólico desarrollado en el marco de la sociedad de masas. Desde su perspectiva, “influir directamente sobre el público, eludiendo el comercio minorista, es la solución o la forma resolutive de dicha contradicción [entre producción en serie y comercio minorista como instancia de contacto con el público]. Pero el contacto directo del capital industrial con los compradores sólo puede realizarse (...) en forma estético-abstracta”, lo que se logra principalmente mediante la publicidad, que funciona a través de una “transformación radical de lo estético de la mercancía” (*Ibidem*:141). La marca permite así establecer un monopolio u oligopolio al tender a eliminar la libre concurrencia de productos genéricamente comparables y enmascarando a la mercancía detrás de la marca con la que tiende a confundirse: “tal pretensión tiene éxito completo, en tanto y en cuanto logra sustituir perfectamente el concepto genérico por el nombre de un capital [es decir, una marca] individual” (*Ibidem*:146). Cfr. asimismo Appadurai (1991) Para una aplicación de esta hipótesis al caso argentino de fin de siglo, cfr. Rocchi (1999); Félix-Didier & Szir (2001) y Gringauz (2009).

pretendidamente mágicos.³¹ Retomada por Fernando Rocchi (1999) en su estudio sobre los inicios del mercado publicitario en la Argentina, esta noción puede ser útil para comprender una parte central del imaginario desplegado por Marcial Mirás en sus publicidades de *Caras y Caretas* del año 1902 en adelante, donde bebés fumadores, fotomontajes de espíritu proto-dadaísta y retratos de enjoyadas *cocottes* (imágenes tomadas, en su gran mayoría, de postales y tarjetas publicitarias europeas y norteamericanas) ponen en práctica el funcionamiento de la imagen como un significante flotante e independiente del texto que, a la vez que interpela la atención de un lector disperso, abstrae la imagen de la marca de la descripción concreta del producto o servicio ofrecido (Cfr. Ohmann 1996:199-201 y ss.). Una consecuencia concreta de este giro discursivo en las publicidades es un silenciamiento sistemático de las referencias al carácter funerario del servicio y su creciente sustitución por imágenes y textos que hacen hincapié en los aspectos más ligados al consumo como vehículo de placer y distinción social.

Desde este punto de vista, la inserción de este trabajo en el marco de un análisis histórico-cultural de las relaciones entre placer, capitalismo y consumo nos ayudará a precisar el papel jugado por la estrategia publicitaria³² desplegada por las empresas funerarias, en el proceso histórico de transformación del estatuto de la muerte en la vida cotidiana, especialmente en lo que se ha dado en llamar, desde Ariès en adelante, el “tabú” moderno de la muerte.

En lo que respecta a su organización formal, la presente tesis se estructura en cinco capítulos, de los cuales los dos primeros estarán dedicados a presentar el desarrollo del retrato fotográfico *post-mortem* en la Argentina a partir de la segunda mitad del siglo XIX, tanto desde sus vínculos con la tradición preexistente de retratos póstumos en la pintura rioplatense (desplegados en el Capítulo 1 junto a una serie de consideraciones teórico-metodológicas sobre la relación entre realidad y representación en el retrato pintado y fotográfico, y sus proyecciones sobre el problema de representar la muerte) como en lo referente a su articulación, desde el último tercio del siglo en

³¹ Respecto de estas *patent medicines* cabe recordar su papel en el origen histórico de la Coca-Cola y otros productos similares que Slavoj Žižek (2000) analiza, desde la categoría lacaniana de “objeto a”, como casos emblemáticos de fetichismo de la mercancía según Marx.

³² Estrategia que, al menos en el caso de las empresas de coches fúnebres, trascendió largamente los límites estrictos del espacio publicitario. Empresas líderes en este rubro como Mirás o Lázaro Costa figuraban a comienzos del siglo XX entre los más importantes y regulares anunciantes de *Caras y Caretas* (y en ese sentido, sostenes fundamentales de la publicación desde el punto de vista financiero). Pero su presencia estuvo lejos de limitarse a ese sector de la publicación, toda vez que el servicio que proveían, fuertemente asociado a los ritos de ocio y exhibición social de la burguesía –por cuanto incluía, aparte los lujosos servicios fúnebres, el alquiler de coches de paseo–, era frecuentemente invocado en reportajes que los presentaban como ejemplos paradigmáticos de la pujante industria moderna argentina; por otra parte, era frecuente que las necrológicas de personalidades de proyección pública (publicadas, especialmente durante los primeros cinco años de existencia de la revista, en el espacio dedicado a la nota más importante de la semana) incluyeran fotografías del cortejo fúnebre en cuyo epígrafe figurara el nombre de la empresa prestadora del servicio. Como se expondrá en el Capítulo 4, el potencial publicitario de estas referencias fue aprovechado por las empresas en los anuncios publicados en la propia revista, donde remitían explícitamente a dichos reportajes para completar ante sus lectores la presentación de carrozas nuevas u otras innovaciones al servicio; con ello los anunciantes demostraban su conciencia del modo en que los contenidos funcionan en el *magazine* de manera transversal, saltándose los límites de las diversas instancias discursivas (visuales o escritas, periodísticas o publicitarias; cfr. Guerra 2010c).

adelante, con el proceso histórico de masificación de la imagen mecánicamente reproducible y su incidencia en los modos específicos de producción de retratos de sujetos sin vida, cuestión que se analizará en el Capítulo 2.

Por su parte, los tres capítulos subsiguientes se enfocarán en diversos aspectos de la inserción de la fotografía, y especialmente del retrato *post-mortem*, en el contexto de circulación masiva de imágenes proporcionado por los periódicos ilustrados. En razón de su complejidad, los mecanismos analizados en el marco de este proceso serán analizados en un contexto cronológicamente focalizado en la primera década de existencia del semanario *Caras y Caretas*, el primero, como se dijo, en propiciar el desarrollo sistemático de una serie de fenómenos fundamentales para el estudio de estos procesos. Así, el Capítulo 3 se centrará en la inserción del retrato póstumo en la esfera pública a través de la circulación de fotografías de celebridades en sus féretros o lechos de muerte y su articulación con los mecanismos de fotográficos y periodísticos de construcción de sentidos en torno de la muerte y su representación visual. El Capítulo 4 abordará cuestiones relativas a la modernización de las prácticas funerarias en Buenos Aires a fines del siglo XIX y especialmente a la inserción en el mercado de consumo de las empresas de servicio fúnebre y las transformaciones que estas empresas introdujeron, también en el marco de la prensa ilustrada, en la retórica visual de la publicidad. El Capítulo 5, por último, retomará algunos de los problemas planteados en los capítulos precedentes en relación con el desarrollo de políticas estatales de salubridad pública y su proyección en las prácticas mortuorias especialmente en relación con la cremación.

Capítulo 1

Muerte y representación visual en el siglo XIX, de la pintura a la fotografía

*Maestro, a cualquier que os vido
vivo, más que al oído, el eco
engaña el sutil Pacheco,
pues si muerto os a llevado
la tierra, vivo os a dado
su pinzel por mejor trueco.*

Fray Pedro de Frómista

Décimas al retrato de Fray Fernando Suárez, ca. 1610

Dedicados a un retrato de su maestro, pintado en 1606 por Francisco Pacheco y reproducido por éste –junto al poema– en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, los versos citados ilustran una de las finalidades históricamente asignadas al retrato pintado, moldeado o esculpido: el de perpetuar la imagen de un individuo más allá del paso del tiempo, el deterioro físico y la muerte.

En ese sentido, y aunque Pacheco dibujara del natural el retrato de Suárez cuatro años antes de su fallecimiento, resulta interesante que los versos de Frómista vuelvan intercambiables la disuelta fisonomía real del fraile y la eternizada por el pintor gaditano, en la medida en que acerca esta imagen a una operatoria tan común en la época como recurrida en más de una ocasión por el propio Pacheco: el retrato póstumo tomado, o bien directamente del natural, o bien indirectamente, a partir de una mascarilla mortuoria u otro registro de las facciones del cadáver.

Así, sobre su retrato de Fray Juan Bernal incluido en el mismo volumen y cuya fisonomía se ve tan vital como la de Suárez, Pacheco especifica que, muerto el franciscano en 1601, “estuvo primero en una Capilla del Claustro (...) i yo le retrate (...) i assi justamente obligado lo pinte vivo despues” (Pacheco 1881-1886:fol. 2r^o)³³. Un procedimiento que también puede verse, según el mismo autor, en numerosos retratos de San Ignacio de Loyola, de cuya mascarilla mortuoria “vaciaron algunos después los escultores de Madrid y yo alcancé uno de yeso que, por lo menos,

³³ Comenzado en 1599 (fecha que figura en el frontispicio) e inédito a la muerte de su autor en 1644, el *Libro de retratos* de Pacheco no se daría a conocer hasta la edición facsimilar publicada por entregas entre 1881 y 1886 por José María Asensio y Toledo (Cfr. Bassegoda 2000-2001:206).

Sobre el retrato y su capacidad de *inventio*, Andrés Soria Ortega (1981:128) puntualiza que de los 63 retratos dibujados para esta obra, sólo cinco fueron realizados directamente del natural y con el modelo vivo.

conserva la verdadera forma de los perfiles y todos cuantos hay se parecen a este”, especialmente el suyo propio, “donde me valí del modelo de yeso” y la talla de Juan Martínez Montañés policromada por Pacheco, en la que “parece verdaderamente vivo” (Pacheco 1649:589).

Esta última cita, tomada de su *Arte de la pintura*,³⁴ es ilustrativa del alcance internacional que para esa época había alcanzado una práctica difundida desde el Renacimiento: el moldeado de mascarillas en cera o yeso por imprimación del rostro y su eventual utilización para la elaboración de retratos. Aunque la primera descripción del proceso de realización de estos vaciados, en el *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini,³⁵ no especificaba su carácter mortuario, las *Vite* de Giorgio Vasari darían cuenta de un extendido mercado de mascarillas póstumas en la Florencia del Quattrocento, así como de la utilización de esta clase de apuntes en al menos un retrato de Tiziano (Vasari 1759).³⁶

Estas y otras presencias del retrato póstumo en la producción artística de la época³⁷ son indicadoras de un fenómeno más amplio que tuvo lugar en los primeros siglos de la modernidad temprana, y cuya extensión temporal y geográfica ha sido, en líneas generales, correlativa a la del retrato. Nos referimos al auge del retrato individual *post-mortem*, cuya realización trascendió el ocasional moldeado del rostro de un cadáver para materializarse en esculturas tumbales, escenas pintadas de yacentes en su lecho de muerte y representaciones visuales de ceremonias fúnebres.

La difusión de estas iconografías en ámbitos, instancias de circulación, soportes y técnicas tan variables como extensa ha sido su vigencia entre el siglo XV y la actualidad, es, al mismo tiempo,

³⁴ A propósito de la semejanza de vida que, en el busto de San Ignacio, Pacheco parece atribuir menos al arte de Martínez Montañés que al suyo propio, vale la pena citar otro pasaje del Capítulo 2 de su tratado: allí, y en el marco de una extensa argumentación sobre la preeminencia de la pintura por sobre la escultura en la tradición renacentista del *paragone*, Pacheco equipara explícitamente el policromado de estatuas –es decir, el acabado final de su artificio, entendido como perfeccionamiento pictórico de la mimesis escultórica: la pintura, concluirá más adelante, “es vida de la escultura”– con el soplo divino sobre la figura en barro de Adán, a la que “el soplo del señor dándole vida lo pintó y retocó de variedad de colores, poniendo lo blanco, lo negro, lo rojo y todos los demás mezclados entre sí, haciendo una perfectísima encarnación mate” (Pacheco 1649:14).

³⁵ Publicado a comienzos del siglo XV, este tratado es el primero en describir detalladamente el modo de tomar el molde de un rostro, especificando el modo de trabajar con un modelo vivo y dejando implícita la otra posibilidad (Cennini 1859:136-141). Un capítulo anterior se dedica a la coloración de las carnaciones y los cabellos de un muerto (*Ibidem*:102-103).

³⁶ Vasari ubica en tiempos de Andrea Verrocchio el inicio de la práctica de “hacerse a bajo precio mascarillas de aquellos que morían, a tal punto que pueden verse muchos de esos retratos sobre chimeneas, puertas, ventanas y cornisas de todas las casas de Florencia, y tan bien hechos y naturales que parecen estar vivos. Y de esa época hasta hoy ha continuado esta práctica, que ha sido para nosotros de gran comodidad para obtener los muchos retratos que están en las pinturas del palacio del duque Cosimo. Y esto debemos agradecerlo al talento de Andrea, quien fue uno de los primeros que comenzaron a ponerlo en práctica” (Vasari 1759:462, trad. propia: *dopo si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro, che morivano, con poca spesa; onde si vede in ogni casa di Firenze sopra i cammini, usci, finestre, e cornicioni infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti, e naturali, che pajono vivi. E da detto tempo in quà si è seguitato, e seguita il detto uso, che a noi è stato di gran comodità per avere i ritratti di molti, che si sono posti nelle storie del palazzo del duca Cosimo. E di questo si deve certo aver grandissimo obbligo alla virtù d'Andrea, che fu de' primi, che cominciassero a metterlo in uso*).

³⁷ Podemos mencionar, entre otros ejemplos tempranos, las miniaturas francesas del siglo XV que ilustran el cortejo fúnebre de los reyes Carlos VI y VII, la máscara mortuoria de Filippo Brunelleschi de 1446 y la estatua yacente de Fra Angelico de 1455. Para el desarrollo posterior de la escultura tumbal y la mascarilla mortuoria, cfr. Héran (2002) y Panofsky (1972), entre otros (cfr. *supra*, Introducción de esta tesis).

reveladora del alcance profundo que tuvo el fenómeno, no menos complejo, de secularización e individualización de la concepción de la muerte en el marco de la modernidad.

Este proceso, sobre el que la historia y la historia del arte se volcaron en el siglo XX de manera casi simultánea (Cfr. Panofsky 1992 y Ariès 2008), articuló la consolidación de la noción de individuo en las representaciones visuales con la conciencia, desarrollada desde la Baja Edad Media en adelante, de la muerte como un hecho enmarcado en la biografía del sujeto, y, como tal, inscripto en el conjunto de decisiones tomadas en su esfera estrictamente privada. En ese sentido, si para Philippe Ariès (1999:92) la “idea nueva de la vida como biografía” animaba –junto al talante contable del *liber vitae* como rendición de cuentas ante el Supremo³⁸ el auge tardomedieval de la iconografía del Juicio Final, los modelos del bien morir propuestos en los grabados del *Ars bene moriendi* consagraron la habitación del moribundo como el escenario último de la disputa por el alma entre el Bien y el Mal. Esta y otras iconografías de una muerte modélica como la dormición de la Virgen acompañaron el inicio de lo que Michelle Perrot (2011:21) ha definido como la “época clásica” del dormitorio como garante definitivo de la verdad del individuo.

Estos fenómenos, sobre los que volveremos en diversos momentos de esta tesis, resultan pertinentes en la medida en que nos recuerdan no sólo la antigüedad y extensión geográfica de las diferentes modalidades de retrato póstumo, algunas de las cuales tendrían ecos en el territorio rioplatense durante el siglo XIX. También ponen de relieve la complejidad que las relaciones, de por sí intrincadas, entre representación y realidad asumen en este género particular de retratos, no siempre –de hecho, con mucho menor frecuencia aquí de la que se verifica en otros ámbitos geográficos– destinados a asociar explícitamente la narrativa sobre el individuo representado con las circunstancias de su muerte.

Así, por ejemplo, y como se verá en las páginas que siguen, el desarrollo histórico de prácticas como la mascarilla mortuoria o el retrato pintado de yacentes, que en Europa fueron claros y directos precedentes de la fotografía *post-mortem* (De la Cruz Lichet 2010; Héran 2002; Ruby 1995), asumirá en nuestro país un recorrido muy distante de esa genealogía. La aparición tardía de la máscara mortuoria –cuyo parentesco ontológico con la fotografía fue un tópico largamente popularizado en la tradición teórica sobre la imagen a partir de Susan Sontag³⁹– como un

³⁸ Para Ariès (1999:93) el *liber vitae* es a partir del siglo XIII “a la vez la historia de un hombre, su biografía, y un libro de cuentas (o de razón), a dos columnas, a un lado el mal y a otro lado el bien. El nuevo espíritu contable de los hombres de negocios que comienzan entonces a descubrir su mundo propio –que se ha convertido en el nuestro– se aplica tanto al contenido de una vida como a la mercancia o a la moneda”.

³⁹ En un pasaje arduamente citado de *On photography*, Sontag definía a la fotografía como “un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria”, condición indicial por la que “todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa (...) porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso del tiempo” (Sontag 2006:216 y 32). Esta asociación entre muerte y dispositivo fotográfico

dispositivo mayormente ligado a la conmemoración de referentes cívicos en el marco del Estado liberal de fin del siglo XIX, o el nulo desarrollo de una tradición de retratos pintados o esculturas tumbales de yacentes con anterioridad a la llegada del dispositivo fotográfico son sólo algunos de una serie de fenómenos inscriptos en un contexto histórico específico, que como tales deben ser analizados.

En este capítulo se abordará un *corpus* de obras destinado a dar cuenta de algunas de estas problemáticas y su relación con el desarrollo de la pintura de retratos en el actual territorio argentino durante los primeros dos tercios del siglo XIX. Tras caracterizar el lugar ocupado por las representaciones visuales de la muerte en el contexto histórico-cultural del Virreinato del Río de la Plata, partiremos de algunos ejemplos tardocoloniales particularmente ilustrativos de la complejidad que los vínculos entre muerte y representación visual asumen en el género específico del retrato individual así como sus principales implicancias metodológicas. Se desplegará a continuación algunos casos representativos del desarrollo de estas problemáticas en la producción pictórica de retratos en Buenos Aires entre las décadas de 1830 y 1860, para finalizar con una reflexión sobre la relación entre pintura y fotografía y las modalidades que asumieron en la temprana inserción del daguerrotipo en las prácticas preexistentes de representación pictórica *post-mortem*.

Se iniciará este recorrido, entonces, con algunos casos simultáneamente fundantes de la historia del retrato en la Argentina independiente y de la articulación particular que se produjo entre muerte y representación del individuo durante la etapa anterior a la difusión del daguerrotipo.

Imagen y muerte en los inicios del retrato en el Río de la Plata

La preeminencia del retrato en la etapa fundacional del arte argentino fue ampliamente demostrada desde los trabajos de Adolfo Luis Ribera (1982 y 1985). Durante el medio siglo que siguió a la Revolución de Mayo, la ausencia de una política estatal de encargos de pinturas de tema histórico y retratos de los héroes de la Revolución y la Independencia tuvo la doble consecuencia, señalada por María Lía Munilla Lacasa (2013 y 1999), de desviar los recursos del “arte culto” hacia la comitencia privada de retratos, estimulada por el giro ilustrado que otorgaba una nueva importancia al individuo y su representación; a la vez que las necesidades de la agenda

se deriva de una tradición teórica, señalada por Philippe Dubois (1986), fuertemente deudora de los trabajos de Walter Benjamin (1989) y compartida con Roland Barthes, para la cual el tiempo y la muerte se involucran directamente con los mecanismos de producción de sentido intrínsecos al dispositivo fotográfico. Así, de la “chispita del azar” benjaminiana que captura lo más inmediato e intangible de la verdad del individuo retratado al *punctum* barthesiano hay una línea directa que pasa por la muerte y por la presencia inmediata, inevitable, de lo que ya no está, lo que convierte a las fotografías –para Benjamin, Sontag y Barthes– en objetos fuertemente melancólicos. Sobre la inscripción del registro fotográfico en el devenir temporal de la realidad representada, cfr. Cray (2008).

propagandística de la incipiente república se volcaban sobre los dispositivos, más eficaces en lo inmediato, de las artes efímeras desplegadas en el marco de las celebraciones cívicas.

Ese estado de cosas determinó, como veremos más adelante, que durante la primera mitad del siglo XIX el retrato articulara de un modo particular las esferas pública y privada cuyos límites, conforme han señalado Jorge Myers (1999) y Gabriel Peluffo (*in* Barrán et al. 1996), tendían a desdibujarse. En ese contexto el retrato proyectaba mediante la representación convencional de posturas, gestualidades, fisonomías y vestimentas lo que el historiador uruguayo caracterizaría acertadamente como 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” (*Ibidem*:202).

Ese carácter modélico se había instrumentado en una forma muy diferente durante el período colonial, en el que el retrato se circunscribió al elenco de imágenes pintadas, acuñadas y esculpidas que renovaron el pacto de lealtad a la Corona y la Iglesia mediante la presentación de las efigies de quienes detentaban la autoridad al interior de esas instituciones.⁴⁰

En ese contexto, la muerte fue una instancia vital mayormente ajena a estas representaciones oficiales y circunscripta, en cambio, a las iconografías de vidas de santos, que ofrecían un campo más apto para la postulación de escenas de muerte como modelos a imitar. No cabe interpretar de otro modo el hecho de que, mientras la retratística colonial tendió a omitir –al menos en el actual territorio argentino y especialmente en Buenos Aires– la representación yacente de reyes, virreyes u obispos,⁴¹ la imaginería religiosa pintada y esculpida produjo en cambio, y desde época temprana, un importante *corpus* de imágenes mortuorias de santos. En ese sentido resulta emblemático el caso de Santa Rosa de Lima, cuya iconografía convirtió el momento de su muerte –acorde con la tradición medieval del tránsito, pero también con el modelo de Santa Catalina de Siena– en una instancia clave de su elevación a lo trascendente. Si, como es sabido, las dos obras fundantes de la iconografía de Santa Rosa fueron el retrato póstumo pintado por Angelino Medoro y un cuadro que la muestra en su lecho de muerte, atribuido al mismo autor (Figs. 1.7 y

⁴⁰ Cfr. Braccio & Tudisco (2001) y Ribera (1982); sobre el papel de las representaciones visuales en la construcción de una mirada colonizadora del territorio sudamericano, cfr. Marta Penhos (2005a).

⁴¹ Ribera (1982:21) menciona una “imagen del rey difunto” exhibida en 1747 durante las exequias de Felipe V en la Catedral de Buenos Aires, “con tanta propiedad, que su memoria apuraba con el mayor esfuerzo el dolor y pena del numeroso concurso”, aunque casi seguramente se tratara de una pintura del rey vivo; especialmente teniendo en cuenta que no se ha constatado la existencia de retratos de este rey yacente en España donde la práctica, estudiada por Fernando Quiles (2006), parece haberse extinguido con los Habsburgo. En todo caso podría tomarse como contraejemplo, ya en época del Virreinato del Río de la Plata, el retrato (existente en el Museo Histórico Nacional) del virrey Pedro Melo de Portugal, exhibido en los funerales celebrados tras su repentina muerte en ejercicio del cargo en 1797, donde se lo representa vivo, de cuerpo entero y en un todo ajustado a las mismas convenciones que rigen para los demás retratos de virreyes.

Por su parte, Guillermo Furlong (1993:322) califica de “única en el Perú” a la escultura yacente de un soldado español en piedra, que se guarda en el Museo de Ayacucho y habría pertenecido a la tumba del capitán Pedro Díaz de Rojas, aunque no se trataría de un retrato sino de la estatua de un guardián de la tumba.

1.8; cfr. Hampe Martínez 2005; Mujica Pinilla 2004), la difusión de esta imagen alcanzó rápidamente nuestro territorio, como lo indica la presencia de dos series cuzqueñas de fines del siglo XVII dedicadas a las vidas de Santa Rosa y Santa Catalina, presentes en el Convento de Santa Catalina de Siena de Córdoba (Fig. 1.9). A este *corpus* se sumarían durante el siglo XVIII imágenes en bulto de los Tránsitos de San José y la Virgen, presentes en Córdoba y Buenos Aires e involucradas en prácticas devocionales que incluían la lectura de novenarios exaltando los tránsitos de San José y la Virgen María como modelos a seguir (cfr. Scocchera 2014; Schenone 2008; Barbieri 1998).

Ahora bien, una articulación particular entre retrato, imagen hagiográfica y representación naturalista se verifica en dos obras producidas en los últimos años del Virreinato, precisamente cuando el retrato individual y exento de funciones institucionales y devocionales comenzaba a ganar espacio en el gusto artístico de la *élite* local.⁴² Se trata de dos conocidas pinturas de gran formato, encargadas por los respectivos entornos institucionales –eclesiásticos– de los retratados y en el marco de otras tantas iniciativas no concretadas de canonización.

La primera de ellas es el retrato de la beata María Antonia de la Paz y Figueroa, fundadora y primera rectora de la Casa de Ejercicios de Buenos Aires. Tras su muerte el 7 de marzo de 1799 se encomendó el cuadro al madrileño José de Salas, quien la pintó de frente, con el cuerpo cortado a la altura de las rodillas, en posición erguida y sosteniendo una cruz alta en la mano derecha y un ejemplar de los *Ejercicios Espirituales* en la izquierda (Fig. 1.1). Al fondo se ve el edificio de la Casa de Ejercicios, su obra principal y teatro de acción desde que llegara a Buenos Aires en 1779, procedente de Santiago del Estero, y fundara la Casa al año siguiente. Una cartela al pie de la figura reza:

Doña María Antonia de la Paz, Fundadora de esta Santa Casa. Nació en la Ciudad de Santiago del Estero el año de 1730, i Murio en esta Capital el día 7 de Marzo de 1799. Este Retrato es obra de Don Josef Salas quien por afecto a esta Señora i esta Casa lo colocó graciosamente en este lugar para perpetuar su memoria.

⁴² Ribera (1982:81-82) inicia la cronología del consumo de retratos en las familias principales de Buenos Aires con los “siete cuadros de retratos” y el “cuadro como de vara y cuarta de larga con retratos de nuestros ascendientes”, de paradero desconocido y mencionados en dos testamentarías de 1791 y 1801 respectivamente; aunque Burucúa (1999:65) estima como lo más probable que se trate de donantes en imágenes sacras. Coetáneas de estas pinturas, en todo caso, son las miniaturas que Martín de Petris y Angel María Camponeschi pintaron para familias de la *élite* local como la de Francisca Silveira de Ibarrola, hecha por el primero en 1794, o las de Juan Martín de Pueyrredón (1806) y María Eugenia Escalada de Demaría (1808) por Camponeschi (Ribera 1982:116).

Sepultada la beata al día siguiente de su muerte en la iglesia de la Piedad, el 12 de julio tuvieron lugar sus exequias solemnes que incluyeron, como consta en una carta del comerciante Francisco Antonio de Letamendi del 26 de ese mes, la exhibición del retrato:

el día 12 del presente se hicieron las sumptuosas, y bien merecidas honras de la Madre Beata, cuya oración fúnebre de ora, y media la hizo el P. Prior Perdriel: pusieron un tumulo de consideracion, muchas velas, etc., y su retrato en el medio: Si quiere V. m. que le mande alguna copia [de la oración fúnebre], la haré sacar y remitiré con aviso de V. m. (Letamendi *in* Martínez Paz 1918:6).

El otro caso, que se analizará conjuntamente con el cuadro de Salas, es el retrato del lego dominico Fray José Matías del Rosario de Zemborain, ejecutado entre 1804 y 1805 por el romano Ángel María Camponeschi (Fig. 1.3).

Oriundo de una familia de comerciantes castellanos, Zemborain ingresó en 1767, tras algunos años como terciario, a la Orden de Santo Domingo en la que permanecería hasta su muerte, desempeñándose en diversas tareas que iban desde la limpieza del convento y la dirección de la cocina hasta la teneduría de libros, la enseñanza de primeras letras y el cuidado de monjes enfermos. El 22 de octubre de 1804 falleció en su celda y fue enterrado tres días más tarde en la capilla del Rosario.

En las semanas que siguieron, una parte del entorno conventual de Zemborain⁴³ encargó a Camponeschi la ejecución del retrato. En él se ve al lego de cuerpo entero, de pie en lo que parece ser el nacimiento de la barranca que baja hacia el Río de la Plata, con el convento de Santo Domingo y parte de la ciudad de Buenos Aires al fondo. Viste el hábito dominico y, llevándose una mano al corazón, sostiene con la otra las cuentas del rosario que pende de su cuello. A sus pies se observa, caído, el escudo de la familia Zemborain a la derecha –símbolo mundano arrojado por tierra– y a la izquierda, enhiesto, el de la Orden de Santo Domingo sobre el que se apoyan un cilicio y una disciplina, instrumentos de martirio voluntario de fuerte protagonismo en la vida del fraile. En el nivel inferior una cartela pintada como el *trompe l'oeil* de un papel

⁴³ No hay documentos directos –contrato o similares– que den cuenta de las condiciones de comitencia del cuadro, por lo que se desconoce quién lo encargó. La atribución fue posible a partir del hallazgo por Juan María Gutiérrez del documento mediante el cual el pintor solicita ante el Cabildo, en 1810 y a punto de trasladarse a Brasil, el pago de 500 pesos que le son adeudados por el prior del convento en carácter de honorarios (Ribera 1982:115). Ahora bien, los inventarios del convento omiten su presencia hasta el año 1819, por lo que resulta probable que revistara hasta ese momento entre los bienes de la Orden Tercera (Archivo Dominicano de Buenos Aires, en adelante AD 1779-1915). Por otra parte, y como se sabe, fue el tesorero de ésta, Letamendi, el principal promotor en Buenos Aires del trabajo de Camponeschi, como se desprende de la lectura de sus cartas y de su encargo del cuadro de San Vicente Ferrer realizado para el convento de las Catalinas y hoy en el Museo Isaac Fernández Blanco (Martínez Paz 1918:105 y ss.). Parece probable entonces que la Orden Tercera realizara el encargo a instancias de Letamendi.

manuscrito –procedimiento que repite el del *San Vicente Ferrer* del mismo autor, que se guarda en el Museo Isaac Fernández Blanco– exalta las virtudes del retratado:

La regular observancia, y demás edificantes virtudes del Herm[an]º. F. José Zemborain, lego en este de Predicad[ore]s. movieron la devoción de algunos fieles a costear este fiel retrato. Nació en Alfaro, villa de Castilla la Vieja. Murió el día 22 de Octubre de [1]804.

En mucho mayor medida que el cuadro de Salas, de lenguaje más tradicional, el retrato del lego Zemborain ha sido repetidamente invocado como un punto de quiebre en la historia de la pintura rioplatense. José Emilio Burucúa (1997;1991) ha señalado en ese sentido las ambigüedades que atraviesan su factura, tensionada entre el uso dramático de la luz del atardecer y la deliberada distorsión de la escala y la perspectiva, por un lado –que lo convierten en “la última obra del barroco en el Río de la Plata” (Burucúa 1997:442)–, y por el otro, el minucioso realismo con que el pintor italiano se detiene en las facciones, la vestimenta y el cuerpo del lego así como en su entorno, que incluye –en el convento y el conjunto de edificios aledaños que se ve al fondo– la primera representación del paisaje de Buenos Aires acorde con las leyes de la perspectiva científica.

Es sobre la base de ese realismo que este y otros autores han sugerido la posibilidad de que el retrato se ejecutara a partir del rostro ya difunto del lego y aun de una mascarilla mortuoria (Braccio & Tudisco 2001:19; Burucúa 1997:442 y 1991:66; Schenone 1985): un rasgo que el cuadro compartiría con el de Salas, realizado, según sugiere Ribera (1982:107) a partir de un apunte, perdido en la actualidad y tomado “del natural, después de muerta”. Respecto del cuadro de Salas no se conoce hasta el momento (ni la cita el autor) documentación alguna que permita precisar esta circunstancia, aunque una referencia de Fernando García del Molino en la cartela de una copia realizada en 1861 –donde manifiesta haberlo pintado “no estando ya bueno” el de Salas y “habiendo aparecido el bosquejo original” (*Ibidem*:108)– ha sugerido al menos la existencia de este boceto.⁴⁴ Por otra parte, es posible que Ribera simplemente haya inferido este carácter de su propio conocimiento de la existencia de esta práctica, comprobable en casos posteriores –incluyendo otra de las rectoras de la Casa retratada en 1842, también por García del Molino (cfr. *infra*)– y en la que también se inscribiría, a su parecer, otro retrato pintado por Salas dos años

⁴⁴ Como se ve, la frase de García del Molino es ambigua, y podría referirse también a un “bosquejo original” presente en la misma tela de Salas y puesto al descubierto por el deterioro de la capa pictórica.

después del de la beata: el del Presbítero José González de Islas, de la Hermandad de la Caridad (Ribera 1982:97)⁴⁵.

Aunque no siempre resulta posible reconstruir el contexto de realización de un retrato con el suficiente grado de detalle como para confirmar o refutar estas hipótesis de lectura, en el caso de Zemborain la documentación existente apuntaría en el sentido contrario a su atribución como retrato póstumo,⁴⁶ a la vez que contribuiría a poner en evidencia ciertos problemas metodológicos que consideramos centrales para el análisis de este tipo de obras.

Como se desprende de la citada correspondencia de Letamendi, tesorero de la Orden Tercera de Santo Domingo y activo promotor del trabajo de Camponeschi en Buenos Aires, las exequias solemnes de Fray José fueron programadas para diciembre de 1804, aunque el encargo de la pintura sólo se menciona a fines de ese mes, cuando se lo anuncia junto a una postergación de los funerales hasta comienzos de enero, de un modo que sugiere que esta y otras ulteriores dilaciones se debieron precisamente a la intención de incorporar el retrato a los homenajes y a la demora del pintor en concluirlo.⁴⁷ En todo caso, lo que parece seguro es que la decisión de encargar el retrato fue lo suficientemente posterior a la muerte y entierro del lego como para descartar que Camponeschi hubiera tenido enfrente el rostro del difunto.

En cuanto a la otra posibilidad –la realización de una mascarilla mortuoria a partir de la cual trabajara posteriormente el artista– parece igualmente lejana por varias razones. La primera es una llamativa ausencia de referencias a un objeto de este tipo, tanto en el Archivo del convento – Inventarios, Libros de Cuentas, Libro de Biografías, Registro de Obras y Contratos, entre otros

⁴⁵ El retrato (presuntamente exento) de González de Islas parece haberse perdido junto al que lo representaba junto a su padre (el P. Juan Guillermo González y Aragón) como donantes al pie de la Virgen de los Remedios, por lo que no se deduce del texto de Ribera si se trata o no de un yacente, pero supone que el retrato como donante podría haberse basado en el de Salas; en cuyo caso, de haberse copiado literalmente el retrato de 1801 para este otro, se trataría, como en el caso de María Antonia de la Paz, de un retrato con apariencia de vida. Los documentos escritos que Ribera cita no lo especifican.

⁴⁶ Aquí y en el resto de esta tesis, y salvo aclaración en contrario, se utilizará las expresiones “retrato póstumo” y “retrato *post-mortem*” en referencia a los retratos producidos tomando como modelo el cadáver del retratado o un registro directo del mismo (mascarilla mortuoria, boceto dibujado o pintado, fotografía). Se excluye de esta definición los retratos realizados con posterioridad a la muerte del modelo y basados enteramente en testimonios verbales indirectos o en retratos realizados durante su vida en cualquier soporte.

⁴⁷ En su carta a Ambrosio Funes del 26 de noviembre de 1804 Letamendi anuncia que “el mes entrante tenemos en Santo Domingo un funeral y Oracion funebre por un Lego Santito que murió poco hace llamado el P. Zemborain, y (...) a pedimento del publico el Comento le dá esta satisfaccion al mismo tiempo de cumplir con sus deveres respecto de un sugeto que tanto le ha servido” (*in* Martínez Paz 1918:142). La primera referencia al cuadro aparece en la siguiente misiva, del 25 de diciembre: “La funcion del P. Zemborain se pretende hacer a principios del entrante mes de Enero. Se ha dispuesto para ese día y la memoria de la posteridad un gran cuadro con su retrato executado por el Pintor Italiano de quien tengo ablado a V. m. antes de ahora” (*Ibidem*: 143). Ninguna de las cartas siguientes, del 26 de enero en adelante, vuelve a referirse a las exequias ni a la culminación del retrato. La realización de este funeral, de cuya fecha exacta no he visto registro alguno en el archivo del Convento de Santo Domingo, se ubicaría finalmente, según otras fuentes, en marzo u octubre de 1805: marzo según Saldaña Retamar (1913), basándose quizás en Letamendi y dando por sentado que no hubo nuevas postergaciones tras la última carta, y octubre según Zemborain (1860), quien asume que el sermón se pronunció en la misa de cabo de año.

cuyo relevamiento nada arrojó al respecto⁴⁸— como en documentos externos, especialmente los que recogen la tradición oral de la familia Zemborain, cuyos miembros se mostrarían desde mediados del siglo XIX fuertemente inclinados a promover la santificación de su pariente. Dicha tradición fue volcada al papel en cuatro cuadernos manuscritos inéditos, datados entre 1855 y 1872, hoy en poder de la familia y dos de los cuales, especialmente dedicados a la vida y obra de Fray José (Zemborain 1860 y 1872), fueron la base de las dos hagiografías dadas a la imprenta, primero por el dominico Fray Reginaldo de la Cruz Saldaña Retamar (1913) y luego, por la historiadora y bibliófila Justa Dose de Zemborain (1951). En ninguno de estos textos, que detallan la cronología y las instancias de homenaje a Fray José —y por supuesto, otorgan un lugar destacado a su iconografía—, se menciona mascarilla alguna.

De haberse producido, la realización de una mascarilla hubiera sido indicadora de una inmediata toma de conciencia por parte de la Orden acerca de las posibilidades de promover la canonización de Zemborain, toda vez que la obtención de una *vera efigies* y la elaboración de una iconografía son requisitos fundamentales para la promoción de modelos de santidad (Rubial García 1999:34-38). En ese sentido, y suponiendo —no habría por qué rechazar esa posibilidad de plano— que la fama de santo que fuentes muy posteriores atribuyen al lego formaran parte de una reputación construida en vida de éste, tal decisión hubiera sido una consecuencia lógica de la “numerosa concurrencia” que supuestamente se atropellaba, durante los tres días de exhibición del cadáver en la iglesia, por “acercarse al féretro, cortar pedazos del manto o hacerlo tocar por medallas y rosarios”, motivando la intervención de una guardia armada del Cabildo (Dose de Zemborain 1951:16; Zemborain 1860:17-18). Si las fuentes primarias sugieren que, de ser ciertos, estos hechos fueron totalmente espontáneos e imprevistos,⁴⁹ los tres días que mediaron entre la muerte del lego y su entierro hubieran sido un plazo suficiente para encargarse y realizar la mascarilla.

Ahora bien, como se señaló más arriba el vaciado de rostros no parece haber sido una actividad habitual en esos años, no ya en Buenos Aires, sino en todo el Virreinato del Río de la Plata.

⁴⁸ Un relevamiento exhaustivo del archivo del Convento de Santo Domingo no sólo no señaló la existencia actual o pasada de una mascarilla mortuoria, sino que tampoco se encontraron indicios de las circunstancias de comitencia del cuadro. Cfr. principalmente AD (1951-1954; 1726-1916; 1605-1916; 1779-1915; 1912; 1774-1895; 1779-1845; 1772-1841; 1736-1823 y 1677-1819).

Si admitiéramos la posibilidad de la realización de una mascarilla tanto en el caso del lego Zemborain como en la Beata María Antonia, no habría razones para que estos objetos no se hubieran conservado junto a otras pertenencias suyas que fueron celosamente guardadas como reliquias, como el cilicio de Fray José y la cruz alta de María Antonia. Por otra parte, la evidencia más antigua de la presencia de mascarillas mortuorias en el convento de Santo Domingo es una fotografía de la que se vació en 1893 del rostro de Fr. Santiago Gobetti, muerto ese año en olor de santidad.

⁴⁹ De haberse previsto su necesidad —conforme a un determinado grado de popularidad y fama de santidad del fraile—, el envío de una guardia armada habría figurado entre los temas tratados, ya en los Acuerdos del Cabildo (Mallié 1925 y 1926), ya en la nutrida y temáticamente heterogénea correspondencia entre éste y el Convento de Santo Domingo, documentos en los cuales nada se dice al respecto (AGN 1757-1809). Igualmente sugestivo es el silencio que guardan las actas de la Cofradía del Santísimo Rosario, a cuya devoción estaba consagrado Fray José y en la que su hermano Félix ocupara años atrás el cargo de mayordomo; y en cuya reunión anual, celebrada en el Convento al día siguiente de la muerte del lego (23 de octubre de 1804), no parece haberse discutido otro tema que el aumento de sueldo a un empleado del convento y la asignación de un estipendio a un capellán (AD 1772-1841:fol. 101).

Resulta elocuente en ese sentido que ninguno de los relevamientos patrimoniales efectuados por la Academia Nacional de Bellas Artes bajo la dirección de Héctor Schenone haya arrojado la presencia de uno solo de estos objetos en innumerables colecciones estatales, eclesiásticas y privadas de Salta, Jujuy, Córdoba y Buenos Aires (Barbieri 2006; 1991 y 1988; Schenone et al. 2010; 2006 y 1998); un silencio compartido, tanto en el plano del retrato como en el de la escultura, con las investigaciones de Schenone y Ribera plasmadas en la vasta *Historia general del arte en la Argentina* editada por la misma institución, así como en el trabajo sobre el retrato de Ribera, quien en ambas obras demuestra, a la vez, estar al tanto de la práctica de hacer retratos a partir del rostro de un muerto (Schenone 1985; Ribera 1985 y 1982).

Esto se condice, por otra parte, con el hecho de que tampoco en la Casa de Ejercicios haya evidencias de la existencia de una mascarilla de la Venerable María Antonia; lo que hace pensar que, de haber trabajado Salas a partir de un registro de su cadáver, debió hacerlo a partir de un boceto tomado directamente del natural, procedimiento que de hecho, y como se expondrá más adelante, resultaría el más habitual para estos casos durante al menos el medio siglo siguiente.

Retomaremos luego el análisis de estas obras en relación con la inscripción de algunos aspectos de sus respectivas biografías en la representación de la fisonomía de los retratados. Pero antes, consideramos pertinente detenernos sobre algunas cuestiones teóricas y metodológicas fundamentales, relacionadas con los vínculos entre representación y realidad y sus implicaciones concretas para este tipo de retratos.

Retrato, biografía y muerte. Consideraciones teórico-metodológicas

Si la adscripción de nuestros dos ejemplos al *corpus* de retratos póstumos rioplatenses es, en el mejor de los casos, dudosa, ¿cuál es su relevancia para este trabajo?

La respuesta nos remite al fenómeno en torno al cual se estructura el presente capítulo: el de la inserción de la fotografía en un contexto de prácticas previas de representación *post-mortem* dominado, como se expondrá, por la producción de retratos pintados que omitían las referencias explícitas a la condición cadavérica del modelo.

Planteado en estos términos, el análisis de semejante género de retratos encierra al menos dos problemas. El primero se desprende del contraste con una notoria ausencia, señalada más arriba, de imágenes póstumas que retomen la iconografía del yacente tal y como se la conoce a lo largo de una extendida tradición europea y americana de retratos, desde las esculturas tumbales de la Baja Edad Media o las pinturas flamencas de niños muertos (Fig. 1.19) hasta las imágenes de monjas difuntas coronadas, producidas en México, Perú y Nueva Granada durante el siglo XVIII

(Fig. 1.20). El hecho de que, en nuestro medio, esta ausencia se prolongue cronológicamente hasta bien entrada la etapa post-daguerreana del retrato sugiere la hipótesis –que se intentará demostrar más adelante– de que haya sido precisamente la fotografía el primer dispositivo en explicitar la presencia de esta temática en los retratos, dada su condición indicial cuyas implicaciones teóricas serán oportunamente discutidas en el Capítulo 2 (cfr. *infra* y Barthes 1990; Dubois 1986).

El segundo problema se deriva directamente de este fenómeno, en la medida en que los retratos *post-mortem* anteriores a la inserción de la fotografía en la Argentina no presentan diferencias iconográficas significativas con aquellos pintados en vida del sujeto y exentos –al menos en lo que hace a las circunstancias inmediatas de su encargo y realización– de toda finalidad funeraria o conmemorativa de un ausente.

El presente capítulo se dedicará precisamente a introducirnos en el análisis de estas cuestiones, que consideramos necesario para la comprensión del desarrollo del fenómeno arriba descrito en el pasaje del retrato pintado al fotográfico.

Para ello nos serán de utilidad las herramientas teóricas proporcionadas por la historia cultural, indispensable en el abordaje de problemas como los vínculos entre imagen y palabra, la variabilidad histórica de las condiciones de recepción de una imagen y sus mecanismos de construcción de sentido, y la articulación entre representación visual, cuerpo e identidad individual, entre otros.

Si, en sintonía con Ernst Gombrich, partimos de una concepción básica de las finalidades del retrato pintado en el sentido de “resumir el *status* social y la carrera del modelo y (...) perpetuar sus rasgos como recuerdo para sus descendientes y monumento para las épocas futuras” (Gombrich 2007:32), una definición general como esta contiene a su vez varios presupuestos teóricos que conviene declinar. Uno de ellos es el compromiso intrínseco que el retrato sostiene entre la representación mimética, realista e individualizada, del rostro y el cuerpo de su modelo, por un lado; y por el otro, la capacidad que esa misma representación debe exhibir para trascender las contingencias existenciales del original: aquello que el historiador alemán denominara respectivamente “máscara” y “cara”, como dos términos que deben necesariamente buscar un equilibrio –solución de compromiso a la que solemos llamar *parecido*– entre esas dos fuerzas en permanente tensión que son el apego mimético al original y el funcionamiento interno del cuadro como estructura autónoma.

Esas nociones básicas, concebidas en torno a un análisis del fenómeno de la semejanza en el marco de una comparación entre retrato fotográfico y pictórico –y coetáneas de las reflexiones de

Pierre y Galienne Francastel (1978:179-180) sobre la relación entre retrato y estereotipo–, pueden ser reformuladas a partir del esquema de una doble dimensión de la representación propuesto por Louis Marin. En *Le portrait du roi* el historiador francés planteaba –precisamente en torno del funcionamiento de las imágenes del difunto en los funerales regioes de la Francia absolutista, un tema que prolonga los análisis de Ernst Kantorowicz (2012) focalizados en la Edad Media– que la representación se estructura en torno a dos dimensiones: una transitiva, definida a partir del “poder de presencia” de la imagen “en lugar de la ausencia y la muerte” del sujeto representado, y otra reflexiva, basada en la capacidad que la representación tiene por sí misma, en su propia presencia material, para instituir, constituir y legitimar al sujeto representado (Marin 2009:137; cfr. Chartier 2006).

Es al interior de estos esquemas categoriales que podremos comprender mejor el modo en que el cuerpo, “portador de un ser social” ubicado al centro de la historia de la representación según Hans Belting (2007:111), funciona en los retratos de nuestro *corpus* como una superficie significativa donde se inscribe un relato sobre la vida y –muy a menudo– la muerte de un individuo. Desde ese punto de vista, ¿qué narrativas, y de qué modo, se proyectan sobre una determinada representación del cuerpo y el rostro del retratado? ¿De qué manera funciona esa narrativa cuando se trata de la imagen de un muerto, ya sea que se lo “muestre” o no como tal? ¿Qué significación exacta deberíamos, de hecho, aplicar a ese término, “mostrar”? ¿Representar la cabeza o el cuerpo yacente de un cadáver en su lecho o ataúd y con los ojos cerrados es el único modo de inscribir en la imagen una referencia a su muerte, o existen otros?⁵⁰ Y en cualquier caso,

⁵⁰ Sobre estos aspectos que hacen al funcionamiento del cuerpo muerto en el contexto funerario nos remitimos a su vez a las consideraciones hechas desde la antropología del cuerpo por David Le Breton, para quien el cuerpo es el objeto de un conjunto de saberes que cada sociedad construye y proyecta sobre él, de modo tal que “las concepciones del cuerpo son tributarias de las concepciones de la persona”; y más específicamente para la modernidad occidental, el cuerpo constituye “el signo del individuo, el lugar de su diferencia, de su distinción” (Le Breton 1995:8-9).

Pero en relación más directa con el ritual funerario, consideramos pertinente retomar el uso que Laura Panizo propone para el término *embodiment*, tomado de la fenomenología cultural de Thomas Csordas y al que plantea como una categoría útil para designar al cuerpo en tanto soporte de inscripciones de sentido culturalmente condicionadas y cambiantes, lo que lo diferencia de la entidad predominantemente biológica y material del cuerpo orgánico. En palabras de esta autora, el *embodiment* sería un “campo metodológicamente indeterminado definido por la experiencia perceptiva y por un modo de presencia y agencia en el mundo”, cuya proyección sobre el análisis de los ritos funerarios lo separa del sentido fisiológico implicado en la noción de “cadáver” y permite comprender, en tanto “símbolo dominante que guía la acción ritual”, su “modo de presencia y agencia en el mundo, y la percepción de la muerte como producto de las relaciones recíprocas que se dan entre el cuerpo en tanto materialidad y las significaciones y experiencias vividas por los dolientes y otros participantes en el contexto ritual” (Panizo 2008:3-4).

Esta inscripción simbólica del cuerpo muerto en el rito se articula por otra parte con el carácter de *rito de paso* que revisten los funerales, en el sentido en que Arnold Van Gennep utilizara el término para referirse a ceremonias destinadas al pasaje entre dos posiciones existenciales definidas (cfr. Gheggi 2008:2) y en las que los sentidos proyectados sobre lo que aquí llamamos el “*embodiment* del muerto” varían a lo largo de las diversas etapas del ritual. En ese sentido Panizo propone, desde la división en tres etapas del rito de paso propuesta por Van Gennep –separación, transición e incorporación–, “entender al velatorio como la fase transicional del ritual del paso. Aquí el muerto que ya no pertenece al grupo de los vivos todavía no partió al mundo de los muertos, y convive con los vivos por última vez. (...) en la performance del velatorio se presentan las características liminales de los procesos sociales, y (...) el *embodiment* del cuerpo [muerto] permite que se produzcan las fases sucesivas del ritual de paso planteado por Van Gennep, remodelando la estructura del grupo social” (Panizo 2008:7, subrayados originales; sobre los ritos de paso, cfr. asimismo Turner 1998).

¿hasta dónde y por qué vías la imagen de un muerto transmite, o no, una determinada lectura sobre la vida que precedió a esa condición?

Estas y otras preguntas nos plantean a la vez la necesidad de recuperar tanto como sea posible las herramientas interpretativas que Gombrich, en *Arte e ilusión*, englobara en 1960 bajo el concepto de *mental set* (Gombrich 1982) y Michael Baxandall, más tarde, bajo la categoría de “estilo cognoscitivo”; términos largamente instituidos en la historiografía artística y que designan, tal y como lo formulara este último, lo que “la mente convoca para interpretar la configuración luminosa” recibida por el ojo del observador:

un depósito de *patterns*, categorías y métodos de inferencia; el entrenamiento en una categoría de convenciones representativas; y la experiencia, surgida del ambiente, sobre cuáles son las formas plausibles de visualizar lo que se nos da con información incompleta (Baxandall 1978:48).

Es en el marco de estas consideraciones que las dos obras aquí estudiadas pueden iluminar algunos de los problemas teóricos y metodológicos que involucra el *corpus* elegido.

Tanto el retrato de la beata María Antonia de la Paz y Figueroa como el de Fray José de Zemorain pueden ser analizados como insertos en una práctica específica y desde la finalidad con la que cada uno de ellos fue encargado y realizado: la creación de una iconografía devocional en el marco de la promoción de una figura de santidad.⁵¹ Ello vuelve necesario considerar la articulación de las imágenes en un dispositivo más amplio, donde imagen y palabra trabajan de manera conjunta en torno a la construcción institucional de un doble relato –visual y verbal– de una vida ejemplar que se propone como modelo para la comunidad de fieles.

En estos dispositivos, cuya vertiente escrita analizara Michel De Certeau (2006) en sus reflexiones sobre el género hagiográfico, intervienen mecanismos de interacción entre imagen y palabra que, como lo han señalado (y con sensibles diferencias) Michel Foucault y Louis Marin, constituyen instancias de representación mutuamente irreductibles, autónomas y a la vez, hasta cierto punto, complementarias.⁵²

⁵¹ Introducida formalmente su causa de beatificación y canonización en 1917, María Antonia de la Paz y Figueroa fue declarada Venerable en 2010 por Benedicto XVI. La causa de Fray José de Zemorain no llegó a ser introducida.

⁵² En su introducción a *Las palabras y las cosas* señalaba Foucault el modo en que imagen y palabra resultan “irreductibles una a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las relaciones de sintaxis” (Foucault 1984:19). Por su parte –y en una lectura que, a nuestro parecer, otorga a la imagen una mayor riqueza y autonomía respecto del texto– Marin reivindicaría más tarde en *Pouvoirs de l’image* la “irreductibilidad de lo visible a los textos –‘visible’ que es no obstante su objeto– [donde] los textos así glosados e interglosados extraen, por esta extraña referencialidad, una capacidad renovada para acercarse de la imagen y sus poderes, como si la escritura y sus poderes específicos resultaran excitados y exaltados por ese objeto que, a causa de su heterogeneidad semiótica,

Queda claro –y ciertamente no constituye una novedad el señalarlo aquí– que en ese contexto resultaría problemático reducir mecánicamente el sentido de un retrato al del texto biográfico que eventualmente pudo acompañar su producción, toda vez que con ello no sólo se relegaría a la imagen al lugar de mera ilustración de la palabra; sino que también, a la inversa, esta última perdería espesor al no exigírsele otra función que la de epígrafe. Lo que sí podemos hacer es intentar recuperar una parte del sentido que se oculta tras las opacidades propias de la presencia material de la imagen –y aun de su fortuna historiográfica– mediante su articulación con el *corpus* de discursos textuales con que el retrato, necesariamente y conforme a una decisión deliberada, hubo de interactuar en el momento de su producción.

Después de todo, si los santos, como señala Ramón Mujica Pinilla (2004:223) en relación con la difusión de la iconografía de Santa Rosa de Lima, son “las verdaderas imágenes o íconos de Dios” en tanto “imitadores del Hijo que adoraban al Padre en el Espíritu”, la iconografía creada a partir de su *vera effigies* funciona en correlación con un texto hagiográfico. Y la relevancia de ese texto para la comprensión del sentido visual propuesto a los fieles se basa en su funcionamiento, en términos de De Certeau, como un “discurso de virtudes”, tanto más elocuente respecto del contexto histórico-cultural en que se produce cuanto que postula un modelo ubicado “en una intersección entre la evolución de la comunidad particular donde se elaboran (aspecto diacrónico) y la coyuntura sociocultural que esta evolución atraviesa (aspecto sincrónico)” (De Certeau 2006:264-265).

Es así que la iconografía elegida para el retrato de María Antonia de la Paz y Figueroa enfatiza ciertos aspectos clave de su biografía, tal como la conocemos a partir de la oración fúnebre que Fray Julián Perdriel pronunciara frente a la imagen en el transcurso de sus exequias.⁵³ Allí, y

se sustraería necesariamente a la todopoderosa influencia de aquéllos; como si el deseo de escritura (de la imagen) *se ejercitara* en realizarse ‘imaginariamente’ deportándose fuera del lenguaje hacia lo que constituye, en muchos aspectos, su reverso o su otro, la imagen” (cit. en castellano en Chartier 2006:92; cfr. Marin 1993:21).

⁵³ Tanto para el lego como para la beata carecemos de una hagiografía publicada de manera relativamente contemporánea a los hechos, al estilo de la *Vida de Santa Rosa de Lima* publicada por Fray Pedro de Loayza en 1619 o la más extensa y definitiva de Fray Leonardo Hansen, de 1664. En nuestro caso, y hasta la muy tardía edición de *Vidas* más formales, esta función fue suplida por las oraciones fúnebres pronunciadas durante sus respectivas exequias solemnes: la de María Antonia de La Paz por Fray Julián Perdriel el 12 de julio de 1799, y la del lego Zemborain, por el R.P. Fray José Ignacio Grela en marzo u octubre de 1805.

La oración fúnebre de Perdriel fue impresa, aparentemente por primera vez, en 1863; reeditada en 1881, fue utilizada como fuente principal para las hagiografías escritas por Mons. Marcos Ezcurra en 1907 (Ezcurra 1980) y el P. Justo Beguiriztain (1933), que a la vez la reproducen como parte de un apéndice documental (cfr. Beguiriztain 1933:136-137). El panegírico de Grela sobre el lego, por su parte, se imprimió en un folleto de la revista *La voz de la Iglesia* en 1884 (cfr. Saldaña Retamar 1913:91) y en el libro de Justa Dose de Zemborain (1951), a la vez que fue la fuente declarada de Saldaña Retamar (1913) y de un artículo del P. Federico León Aneiros, publicado en la revista *La Religión* en 1854; además de reproducirse en al menos dos manuscritos producidos por familiares suyos, el de su sobrino nieto Ramón Zemborain de 1860 (copiado por su hijo Ricardo en otro de 1872) y uno sin fecha, presuntamente de mano de su sobrina Dorotea Zemborain y por lo tanto ubicable en el primer cuarto del siglo XIX (Zemborain s/d). Este último se conserva acompañado de una carta de 1866 a Miguel Olaguer Feliú, firmada “J.M.G.” y atribuida (Dose de Zemborain 1951:155) a Juan María Gutiérrez, quien sugiere la existencia de una extendida tradición oral sobre las virtudes del fraile, en tanto califica de “inédito y poco conocido” al elogio fúnebre, minimizando su incidencia en la popularidad del lego que advierte entre sus contemporáneos y que atribuye, antes bien, a “la piedad pública que repite tradicionalmente sus virtudes, y por el valiente pincel de Dn. Ángel Camponeschi que le retrató, y fijó con mano de maestro sus facciones” (JMG 1866:fol. 1v°): en relación con la argumentación que desarrollamos más adelante, cabe destacar que nada se dice en particular sobre las

acorde con un modelo hagiográfico habitual, el orador enfatiza virtudes ligadas a la práctica ascética, la observancia de una vida religiosa ejemplarmente estricta y el ejercicio de obras pías: elementos que el cuadro retoma no sólo en los indicadores más obvios del legado de la beata –el edificio de la Casa de Ejercicios al fondo, el ejemplar abierto de los *Ejercicios Espirituales* en su mano izquierda– sino también en la cruz alta que sostiene en su mano derecha, instrumento de un incansable peregrinaje en pos de preservar y difundir, tras la expulsión de los jesuitas, la práctica ignaciana, primero en su Santiago del Estero natal y luego en Buenos Aires, Colonia del Sacramento y Montevideo. Si esta labor marca a la vez la firmeza de una vocación evangelizadora y la persistencia en el desprecio ascético por el propio cuerpo, el énfasis del orador en el sacrificio que implicó para una mujer sola, inerme y descalza tener “que trepar cuestras asperísimas, que vadear ríos caudalosos, que transitar campañas desiertas y dilatados arenales, páramos, bosques, abrigo de forajidos y de asesinos” a lo largo de trescientos kilómetros (Perdriel *in* Beguiriztain 1933:146) establece los términos de un desgaste físico cuyas huellas son concomitantes con las de una vida dedicada a lacerar “con ayunos diarios y rigurosos un cuerpo herido al golpe de la sangrienta disciplina y con la opresión del cilicio”, en una “guerra obstinada contra sí misma, tan dichosa, como la que declaró a los honores que se le tributaban” (*Ibidem*:141 y 142).

Ese acento puesto en el desempeño de un candidato a santo como el atleta de un combate contra el propio cuerpo (Braccio 2000) se ubica igualmente al centro del panegírico dedicado al lego Zemborain, cuyo martirio autoinfligido y constante constituye la base casi exclusiva del relato de sus virtudes, carente –en tanto hermano lego desprovisto de relevancia jerárquica en la Orden así como de una producción escrita– del ascendente social y los méritos institucionales e intelectuales de que hiciera gala María Antonia (cfr. Beguiriztain 1933; Ezcurra 1980). Es así que la alocución de Grela y sus derivaciones impresas pueden definirse en términos de una enumeración de penitencias y actos de renunciamiento carnal tan extensa como agobiante, toda vez que, ejercitadas en el marco de la vida conventual y la observancia de la regla, su cumplimiento debía alcanzar niveles excepcionales para destacarse como heroico. “Sus penitencias eran atroces”, puntualiza Justa Dose: “su alimento común era el sáballo, y cuando se lo daban, lo ponía tres o cuatro días al sol, y corrompido, lo cocinaba, y a medio cocer se lo comía” (Dose de Zemborain 1951:86-87). “Le vimos más de una vez apartar los gusanos para tomar el alimento, o tomarlo con

circunstancias de la muerte del lego. Cabe, por último, agregar al *corpus* hagiográfico de Zemborain el elogio en verso pronunciado por Fray Cayetano Rodríguez en 1807, más escueto que el de Grela del que retoma sus tópicos más generales, y que aparece igualmente reproducido en las publicaciones y manuscritos mencionados (Dose de Zemborain 1951; Saldaña Retamar 1913; Zemborain 1860).

Teniendo en cuenta estos indicadores tardíos de la repercusión de sus contenidos, parece plausible que, con anterioridad a estas fechas de la segunda mitad del siglo, los elogios de Perdriel, Grela y Rodríguez hayan circulado en copias manuscritas o pequeños folletos impresos de tirada reducida, como lo sugieren las reiteradas promesas de Letamendi a Sáenz de enviarle una copia del discurso de Perdriel sobre la beata María Antonia (Martínez Paz 1918:9 y 16).

ellos mismos”, recuerda Grela como parte de un interminable despliegue de “ayuno perpetuo, disciplinas frecuentes y espantosas, áspero cilicio, trabajo corporal de todo el día y de todo el año, y lo que no cabe, por decirlo así, en la imaginación”⁵⁴ (Grela *in* Dose de Zemborain 1951:127), como la costumbre de usar las sandalias “cosidas a la propia piel de sus pies para no perderlas a pedazos en sus andanzas” (Dose de Zemborain 1951:13) o llevar un cilicio en la cintura “cuyas cicatrices duran hasta su muerte y que mantenía con tal arte, que causó a todos admiración y aun espanto” (Grela *in* Dose de Zemborain 1951:126). Y todo ello en un hombre que, como se dijo, “sacude las alfombras, barre la cosina, claustro y pretil, asiste á la escuela, está en la cosina”; cuida a un fraile inválido que “con la enfermedad era insufrible, yá le insultaba, con aire grocero y palabras torpes” (Zemborain 1860:13); recorre a diario la ciudad pidiendo limosna, pasa las noches en vela rezando y duerme de pie un par de horas al día, en el suelo o colgado de un gancho en la pared de su celda (*Ibidem*).

Desde el punto de vista más mecanicista de la relación entre un modo de vida y una apariencia física (Cfr. Le Breton 1995),⁵⁵ resulta previsible qué clase de cuerpo y de rostro debería representarse para señalar al portador de tales virtudes, especialmente teniendo en cuenta la edad avanzada que alcanzaron ambos: 68 años el lego, 69 la beata. Pero las cosas son más complejas. Si el cuerpo enjuto y la fisonomía demacrada de Zemborain, que le valdrían elocuentes comparaciones con San Pedro de Alcántara (cfr. *Almanaque Dominicano* de 1903, cit. en Dose de Zemborain 1951:143), denotan claramente su ascetismo, el retrato de María Antonia se encuentra más cerca de una solución de compromiso entre esa faceta de su personalidad y su juventud detentadora –correlato físico de su nobleza de origen, proverbial a tantas vidas de santos (De Certeau 2006)⁵⁶– de “un cuerpo proporcionado, un rostro hermoso, insinuante, pero modesto; agradable, pero majestuoso” (Perdriel *in* Beguiriztain 1933:141). El carácter dinámico de esta

⁵⁴ “En una ocacion le regalaron unas perdices (...) las guisó perfectamente bien, y se las llevó a su celda, y sacandoc el habito y se dio una cruel disciplina, diciendoc así, mismo, Fray José, quieres perdices? ¿te gustan las perdices? (...) [luego se dirige al Prior] y le dice; tomece esas perdices en mi nombre, á vuesa reverencia le harán mas provecho que a mí” (Zemborain 1860:15).

⁵⁵ Los vínculos históricos entre la expansión de la práctica del retrato, especialmente fotográfico, durante el siglo XIX, y el desarrollo correlativo de las teorías fisiognómicas y frenológicas han sido profusamente estudiadas (cfr. Delaporte 2007; Sekula 2003). Para su proyección en el proceso de conformación de la Argentina moderna, cfr. Penhos (2005b), Ferro (2008) y Tell (2009), entre otros. Por otra parte, a esta tradición cuyo origen último se remonta a Aristóteles (cfr. Penhos 2005b:36) podemos agregar la que proviene del ámbito de la pintura, cuya tratadística del manierismo en adelante se ocupó con frecuencia del tema de la representación del carácter y las emociones y su especial importancia para la pintura de asuntos sagrados, como se ve en Giovan Paolo Lomazzo (1585), Vicente Carducho (1979) y Roger De Piles (1708), entre otros.

⁵⁶ Según De Certeau el origen noble es a la vez una legitimación del orden social, una metáfora de la gracia y un “síntoma de la ley que organiza la vida del santo” (*Ibidem*), en la medida en que, a la vez que justifica en la calidad de la sangre la bondad de su accionar, establece un ámbito de exaltación mundana cuyo desprecio ascético se vuelve doblemente meritório. Si los cuadernos manuscritos de los Zemborain y sus derivaciones impresas del siglo XX dedican un buen espacio a la genealogía probatoria de este origen en Fray José (Zemborain 1855 y 1860; Saldaña Retamar 1913 y Dose de Zemborain 1951) y el cuadro de Camponeschi ejemplifica cabalmente este sentido dialéctico del linaje al presentar en primer plano el escudo familiar arrojado por tierra, el nacimiento de María Antonia en una familia de la *élite* santiagueña aparece igualmente precisado en sus dos hagiografías fundantes del siglo XX y sugerido tangencialmente en la oración fúnebre de Perdriel (Beguiriztain 1933; Ezcurra 1980).

Sobre el uso del tópico de la hermosura en Santa Rosa de Lima y la Beata Mariana de Jesús, cfr. Mujica Pinilla (2004), especialmente el primer capítulo.

construcción de la semejanza puede rastrearse a lo largo del historial de repintes –no menos de siete, que llegaron a despojarlo del edificio de la Casa pintado al fondo– sufridos por el cuadro entre la década de 1860 y su última restauración en 1999: entre una capa original que mostraba, en opinión de los restauradores, un rostro demacrado y avejentado con una mirada desprovista de vida (Figs. 1.2 y 1.5; Barrio entrev. 2015; Gowland entrev. 2015; cfr. Barrio & Gowland 2000), y la rejuvenecida fisonomía que la retratada presentaba en la década de 1930 (Figs. 1.10 a 1.12). En un punto entre uno y otro extremo, aunque más cerca del primero, se ubicaría el rostro pintado por García del Molino en 1861, presuntamente basado, como se dijo, en un boceto del propio Salas ante el deterioro del original (Fig. 1.14).

Además de su adscripción al clásico problema de la semejanza como un espacio de decisiones y negociaciones,⁵⁷ este ir y venir de la fisonomía de la beata deja claro hasta qué punto la representación del *cuerpo histórico físico* –en la tradición de Marin y Kantorowicz– de la retratada es, como los otros atributos, objeto de una selección consciente, adecuada a un relato construido con una finalidad precisa y plasmado simultáneamente en imagen y texto. El envejecimiento y la muerte de María Antonia constituyen datos cuya pertinencia en el proceso de la elevación de su imagen a los altares debe ser rastreada en su articulación con otras fuentes.

En ese sentido puede ser útil –a fuerza de retrotraernos, una vez más, a los orígenes de la producción de santidades locales en la América virreinal– una comparación de nuestros casos con el de Santa Rosa de Lima, que, con las correspondientes salvedades, resulta pertinente en tanto prototipo hagiográfico de largo alcance (Hampe Martínez 2005; Mujica Pinilla 2004). Su hagiografía de 1664 por Fray Leonardo Hansen otorgó a la muerte de Rosa un indiscutible protagonismo al integrarla en las visiones de la futura santa, quien profetizó la fecha exacta con tres años de anticipación y se dedicó, desde entonces, a prepararse para ese momento cuyas complejas asociaciones simbólicas hemos discutido en otra parte.⁵⁸ Los últimos días de Rosa

⁵⁷ El recuerdo que para Gombrich (2007:14) implica la cuestión del parecido, de “pendencias entre grandes artistas y pomposos modelos con sus estúpidas mujeres que insisten en que todavía hay algo que no está bien en torno a la boca” tiene al menos dos inscripciones concretas en la historia del retrato rioplatense trazada por Ribera: la primera es la carta dada a conocer por Mario César Gras, dirigida a su abuelo Amadeo por una clienta chilena que le devuelve el retrato “para que me haga el favor de ponerle pechos, pues varios amigos de mi marido le han dicho que parezco santo. También me achica la boca que no me agrada tan grande y me pone un poco más de colores en la cara porque estoy muy pálida. También tiene que ponerle un lacito al cordón y un palito para abajo a la flor. También dicen que podría hacerme un poco más ancha de hombros, como un gеме más, así no parezco tan flaca. También me hará el favor de agrandar la joya del collar para que luzca más”. La segunda es el artículo –debido probablemente a una estrategia publicitaria del propio pintor– publicado en *La Tribuna* en 1871, que detalla las tarifas de un “célebre retratista francés” que cobra 160, 80 o 40 pesos por retratos que pueden variar respectivamente entre la “semejanza completa”, una “media semejanza” o un “aire de familia” (Ribera 1982:131-133). Más allá de su carácter relativamente caricaturesco, estas anécdotas –por lo demás, verídicas– son indicadoras de las modalidades concretas que adoptaba en el siglo XIX rioplatense el carácter disputable y negociable de la semejanza, un tema del que Gabriela Braccio analiza otro caso ilustrativo en el juicio de cobro de honorarios iniciado en 1852 por Jacobo Fiorini contra Antonino Reyes (Braccio 2009).

⁵⁸ Tres años antes de su muerte, Rosa anunció el evento para el día de San Bartolomé de 1617, por lo que dedicó la última parte de su vida a celebrar ostensiblemente la festividad de este santo, plagando las visiones de su fin de metáforas ígneas asociadas con su culto (cfr. Bouysson-Cassagne 1997). Si en otro trabajo hemos señalado las implicancias estratégicas que esto tenía para el arraigo

oscilaron entre los padecimientos atroces de su enfermedad, que la hacían experimentar “en todos los miembros los dolores del divino Esposo crucificado” y “los raptos dulcísimos con que iba de antemano comenzando a gustar los regalos del Paraíso” (Hansen 1895:317 y 329). Ya muerta,

se descubrían en su cadáver, al parecer, más señales de vida que las que daba la virgen antes de separarse el alma del cuerpo. Tenía vivo el color del rostro, los labios teñidos de carmesí; los ojos, no quebrados ni oscurecidos con las sombras de la muerte, brillaban como dos luceros, y en todo su cuerpo, privado ya de la presencia del alma, se advertían tales señales de vida, que tuvo en suspensión gran rato a los presentes, sin saber determinarse a si había expirado (*Ibidem*:335-336).

Esa ambigüedad entre la vida y la muerte, proverbial a los casos de muerte en olor de santidad, está presente como se sabe en el retrato póstumo de Santa Rosa pintado por Angelino Medoro, quien la representa con los ojos entreabiertos, el rostro sonrosado y la sonrisa que le atribuye su primer hagiógrafo, Fray Pedro de Loayza (*in* Hampe Martínez 2005:84); pero también en la corona de flores, atributo que Alma Montero Alarcón (2008) señala como iniciador de una vasta iconografía de muertes consagradas –monjas y beatas coronadas, sacerdotes, niños– difundida por la mayor parte de Hispanoamérica hasta bien entrado el siglo XIX. Como se señaló antes, el hecho de que sean esta imagen y otra de la escena de la muerte de Rosa atribuida al mismo autor las cabezas de serie de su iconografía es un claro indicador del carácter central asignado a los últimos momentos de la beata limeña como instancia culminante (consumación de la unión mística con Cristo e ingreso definitivo al plano de lo trascendente) de la vida que la precediera; tanto más, en la medida en que las circunstancias que tradicionalmente se atribuyen a la realización del primer retrato de Rosa –esto es, un apunte del natural tomado durante sus exequias– asignan a la visión de Medoro el valor de un testimonio de primera mano (Hampe Martínez 2005).

Parece clara la diferencia con el lugar que nuestros dos retratos rioplatenses asignan a la muerte de sus sujetos, cuyos hagiógrafos, de hecho, tampoco le otorgan una relevancia particular más allá del cumplimiento de algunos requisitos básicos para su adecuación al modelo hagiográfico más generalizado: previsión exacta de la fecha, coincidencia entre ésta y la devoción a la que estaba consagrado el difunto, y una preparación espiritual previa. Así, si Fray José murió en octubre –mes de la Virgen del Rosario a la que estaba consagrado– María Antonia de San José lo hizo doce días antes de su onomástico, el 19 de marzo. Ambos, según sus panegiristas, presintieron el hecho

de su culto como figura evangelizadora de América (Tudisco & Guerra *in* Siracusano 2010), estos signos anticipan en todo caso el carácter central que el hagiógrafo asignará a la agonía, muerte y exequias de la beata limeña.

ese mismo día y se prepararon para morir cristianamente; pero nada más. Si las versiones publicadas un siglo más tarde insistieron en las referencias al olor de santidad y la extracción de reliquias por parte de la concurrencia (Dose de Zemborain 1951:16; Saldaña Retamar 1913:85-86; Ezcurra 1980:107) esto parece, más que otra cosa, un ajuste *a posteriori* destinado a favorecer la promoción de las respectivas canonizaciones. Resulta elocuente en ese sentido que tanto Perdriel como Grela no sólo omitan por completo este tipo de referencias, sino que además, en el relato del primero la muerte –“inicua, como engendrada por la iniquidad; inconsiderada, como nacida de la seducción” (*in* Beguiriztain 1933:153)– signifique menos el alivio de las penas de la carne o la consagración de la unión con Dios que la desafortunada ruptura de los lazos que unen a un individuo con su comunidad:

Sacóla Dios de en medio de nosotros, y quién sabe, si porque no éramos dignos de ella, y en grave castigo de nuestros pecados (*Ibidem*:137)

... llegó la muerte, y viéndola cercada de piadosos sacerdotes que auxilian su espíritu, de sus hijos, los ejercitantes, que la lloran, de las mujeres, sus compañeras en el ministerio, que lamentan su pérdida; se acerca a su lecho, y conociendo que iba a concluir una vida por tantos títulos preciosa, esforzó su crueldad, y (...) descargó el golpe fatal. (...) ¡Qué crueldad! ¡Qué pesadumbre! ¡Qué dolor! (*Ibidem*:153-154).

Si, en esta concepción, la muerte aparece más como el obstáculo a la continuación de una labor espiritual en la tierra que como la deseable culminación de una vida de misticismo, su omisión en la iconografía de la beata resulta tan lógica como la necesidad posterior, evidenciada en las sucesivas restauraciones, de profundizar la brecha entre el “cuerpo sacramental” (Marin 2009) de María Antonia, representado en la pintura, y la materialidad de su cuerpo biológico. La vejez y la muerte de la beata son menos una instancia decisiva de su consagración que un dato de su vida orgánica que conviene excluir de una representación cuya finalidad es perpetuar una imagen de su obra espiritual, inscrita en un cuerpo y un rostro libres del paso del tiempo y el deterioro físico.

Aún más elocuente en ese sentido es la imagen del lego Zemborain de quien se ha dicho, por caso, que “pertenece ya al mundo de los muertos, lo cual es sugerido por algunos elementos plásticos; (...) el color de la cara y las facciones del personaje son los de un cadáver” (Burucúa 1991:66). Vale la pena, de nuevo, revisar este tipo de comentarios a la luz de los documentos. ¿El rostro inclinado y los ojos entreabiertos del lego (Fig. 1.6) deben necesariamente ser leídos como la cabeza caída y los rasgos petrificados de un cadáver, ubicado artificialmente de pie ante un pintor cuyo naturalismo lo llevó a representarlo de ese modo? ¿O pueden pensarse como la cabeza inclinada y los ojos “fijos en tierra” que Grela y otros hagiógrafos señalan reiteradamente como

otros tantos indicadores del carácter humilde del fraile? (Grela *in* Dose de Zemborain 1951:115, 123 y 130; Zemborain 1860:14, entre otros).

La segunda posibilidad, por otra parte, cobra un sentido todavía mayor si tenemos en cuenta la presencia de este rasgo asociado con la representación de la humildad y el temor de Dios en una extendida tratadística italiana y española cuyo conocimiento, al menos parcial, cabe atribuir a Camponeschi, dada su evidente formación académica y el hecho de haber trabajado en ambos países antes de pasar a Buenos Aires.⁵⁹ Así, si Giovan Paolo Lomazzo recomendaba en 1585 retratar el carácter humilde con “la cara vuelta a la tierra, como Cristo en el Huerto, y con la cabeza inclinada como usan muchos santísimos religiosos”,⁶⁰ Francisco Pacheco (1649:538) describiría al Cristo del *ecce homo* “con el rostro vuelto a tierra” en señal de abatimiento, en tanto Vicente Carducho caracterizaba como una de las iconografías posibles de la devoción la que presenta “la cabeza baxa, y los ojos cerrados, algo suspenso el semblante, siempre el cuello torcido (...) ó mui inclinado el rostro casi hasta la tierra, los hombros encogidos” y a la honestidad como “humilde y modesta”, inclinada a “no mirar fixo risueño, sino con gravedad y compostura, la vista baxa y grave” (Carducho 1979:404-405 y 407).⁶¹

Algunas derivaciones iconográficas de escala y soporte variados, producidas a lo largo de la centuria que siguió a la muerte de Zemborain correlativamente a la redacción de relatos hagiográficos, muestran precisamente el carácter variable de este rasgo. Así, la última de ellas –un óleo de gran formato y autor anónimo ejecutado hacia 1910 (Fig. 1.4)– repite de manera prácticamente literal la imagen de Camponeschi. Pero la primera, una miniatura pintada por un discípulo de Fray José en 1848 que conocemos por fotografías, reproduce la postura corporal del original reubicando al lego en el interior de su celda, con su escudo familiar y las disciplinas a sus pies. El rostro está erguido y los ojos, abiertos, rehúyen la mirada del observador inclinándose apenas hacia abajo (Figs. 1.15 y 1.16). Por último, un dibujo en tinta realizado por Ramón Zemborain en una página de su cuaderno manuscrito de 1860 nos muestra sólo la figura del lego de pie, sobre fondo neutro, con la cabeza aún más enhiesta que en la miniatura de Cruz y los ojos

⁵⁹ Queda pendiente una investigación más profunda de los orígenes y trayectoria europea de Camponeschi, el único, junto a su compatriota Martín de Petris, cuya obra denota una sólida formación en el canon clasicista académico, aunque se ignora dónde lo adquirió. Apodado “el romano” (Pagano 1944:79), su nombre no figura entre los alumnos de la Accademia di San Luca en Roma, y un relevamiento, por ahora inconcluso, en el Archivo Capitolare Lateranense tampoco arrojó dato alguno sobre su nacimiento. El *Allgemeines Künstler Lexikon* de 1997 lo da como nacido en Roma hacia 1769; restaurador de pinturas en Barcelona y Madrid antes de su partida a Buenos Aires, lo que coincide con las referencias de Letamendi (Martínez Paz 1918:105), en 1818 se ordenó sacerdote en Río de Janeiro donde habría muerto en 1836 (AAVV 1997:60). En las afueras de Roma hemos podido ver la única pintura que se le conoce en la región, una *Meditación de San Antonio* ubicada en una capilla lateral de la Collegiata di Sant’Antonio Martire en Fara in Sabina, firmada y fechada en 1790 (Fig. 1.18).

⁶⁰ Lomazzo (1585:133), trad. propia: *la faccia voltata verso terra, come fece Cristo nell’orto, e c’ol capo chinato da una parte, come usano molti santissimi religiosi*.

⁶¹ Sobre la vigencia de estos y otros tratados en los Virreinos del Perú y el Río de la Plata, cfr. Siracusano (2005).

completamente cerrados (Fig. 1.17).⁶² Si algo exhiben estas tres variantes de una misma iconografía –dos de ellas, provenientes del entorno social y familiar más comprometido con la canonización del lego– es el carácter intercambiable y secundario de este aspecto de su fisonomía, que parece estar lejos de jugar un rol decisivo en el relato iconográfico de una muerte en olor de santidad.

En ese mismo sentido cabe examinar algunas apreciaciones de Grela sobre su rostro. Si cabe suponer que el panegírico fue pronunciado delante del retrato, el orador no hace –como tampoco Perdiel– alusiones directas a la imagen; aunque su discurso, al que en un giro retórico habitual en la época presenta como un “retrato”, está plagado de referencias visuales, en la mejor tradición hispanoamericana de la articulación entre sermones e imágenes (cfr. Siracusano 2009). Es en ese contexto que el rostro de Fray José en vida presenta un espectáculo “funesto para los mundanos” que “le miran, y sólo descubren en él, el semblante horroroso de la virtud” (Grela *in* Dose de Zemborain 1951:120). Si, como se dijo, tal “horror” es proporcional al “espanto” que despiertan las mortificaciones a que Fray José sometiera su cuerpo durante casi cuatro décadas –reveladas póstumamente a quienes prepararon su cuerpo para el funeral–, la muerte opera una transformación igualmente indispensable para el acceso a la santidad al convertirlo en

un hombre cuya muerte prodigiosa testifica aquel quedar su cuerpo libre del horror que causa en el alma la presencia de un cadáver; aquel conservarse en su color natural hasta que le vimos desaparecer en el sepulcro, aquel no arrojar de sí ni la más ligera impureza (*Ibidem*:133).

El olor de santidad y el martirio autoinfligido tienen así un valor análogo al que tuvieron –nuevamente– en Santa Rosa, cuyo cadáver sonrosado, descrito por Hansen y pintado por Medoro, borrara del mismo modo milagroso las marcas dejadas por una vida de ascetismo y disciplinas igualmente cruenta (cfr. Mujica Pinilla 2004; Hansen 1895).

Pero también en este caso cabe un último comentario. El retrato póstumo de Santa Rosa por Medoro la muestra en un ambiguo estado de transición entre la vida y la muerte, cuya correlatividad con el relato escrito de sus últimos momentos ha contribuido a naturalizar la hipótesis de que el pintor italiano retrató a la santa del natural durante sus exequias. Ahora bien, hace ya una década que Teodoro Hampe Martínez ha demostrado, a partir de un exhaustivo relevamiento de los registros del proceso de canonización, que Medoro no sólo no estuvo presente

⁶² Existe al menos un cuarto ejemplo, una copia –de tamaño cercano al original a juzgar por la descripción– encargada en 1894 por Manuel de Uribelarrea, fundador del pueblo homónimo en el partido bonaerense de Cañuelas, quien hizo agregar al cuadro “en los contornos medallones con retratos de sus ascendientes” y mandó colocarlo en la sacristía de la iglesia del pueblo (Saldaña Retamar 1913:94).

en los funerales de Rosa ni le fue dado ver el cadáver en circunstancia alguna; sino que, de hecho, lo más probable es que la pintura se realizara dos años más tarde sobre la base de la primera biografía de Santa Rosa, publicada en esa fecha (1619) por Fray Pedro de Loayza y donde se afirma que “quedó hermosísima, los ojos abiertos y quebrados, la boca entreabierta, como que se estaba riendo” (*in* Hampe Martínez 2005:84).

Correlativos, dialécticos, mutuamente influyentes y a la vez autónomos, imagen y texto se muestran así como dos soportes discursivos cuya interacción trasciende largamente la ilustración del uno por la otra, o el “respaldo” documental de la primera por parte del segundo. Menos aún puede afirmarse la obediencia mecánica de un sistema de representación a circunstancias de ejecución presupuestas a partir de la propia imagen, y sobre las cuales son precisamente los documentos escritos y otros testimonios exteriores a lo visual los que pueden ofrecer una pista, en ocasiones sumamente divergente.

Si esto asume una especial validez en lo que respecta a la representación pictórica –manual y selectiva según la tradición más aceptada que hace pasar por este punto su diferencia esencial con la fotografía (cfr. Dubois 1986)–, en los capítulos que siguen se desarrollará algunos aspectos de las formas concretas que estos mecanismos de significación adoptan, para nuestro objeto de estudio, en el campo de la imagen analógica. Pero primero dedicaremos algunas páginas más a la articulación histórica de uno y otro soporte y sus implicaciones para la práctica del retrato póstumo en el Río de la Plata durante el siglo XIX.

El retrato póstumo pintado en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX

Resulta interesante, desde el punto de vista historiográfico, que la asignación de un carácter póstumo a la efigie del lego Zemborain se haya desarrollado en trabajos posteriores a los publicados por Ribera en la década de 1980, dedicados a la historia del retrato en Buenos Aires en los siglos XVIII y XIX y a la pintura argentina de los inicios del período independiente (Ribera 1982 y 1985); ya que es precisamente allí donde la práctica de pintar retratos del natural a partir del rostro de un cadáver se menciona por primera vez como un fenómeno regularmente extendido a lo largo de la producción artística del período.⁶³ Durante al menos los dos primeros tercios del siglo XIX, el retrato póstumo formó parte de la producción de numerosos pintores nativos y extranjeros activos en nuestro país, en un *corpus* de obras cuyos alcances deben aún precisarse pero que incluye nombres como Amadeo Gras, Albin Favier, Jacobo Fiorini, Fernando García del

⁶³ Antes del trabajo a gran escala de Ribera, la práctica del retrato póstumo se menciona en monografías focalizadas en *corpora* autorales o cronológicos más específicos, como el artículo de José Mariluz Urquijo (1952) sobre algunos artistas de la época de Rosas, o el dedicado al pintor y daguerrotipista Amadeo Gras publicado por su nieto Mario César Gras (1942).

Molino, Benjamín Franklin Rawson y Prilidiano Pueyrredón, entre otros (Sánchez Maratta 2013; Ribera 1982 y 1985)⁶⁴. Este fenómeno se inscribe, por supuesto, en el marco más amplio de un desarrollo de la demanda de retratos que los convirtió en un género virtualmente excluyente en la producción de los artistas radicados en el Río de la Plata entre los últimos años de la colonia y los primeros de la Argentina constitucional.

Como señaláramos al principio de este capítulo –y en un proceso que ha sido ampliamente estudiado en los últimos años (Munilla Lacasa 2013; Majluf 2013; Burucúa 1999 y 1997)–, las transformaciones culturales y políticas que atravesaron el desmantelamiento del orden colonial y los inicios del proceso independentista tuvieron entre sus consecuencias en el ámbito del arte un proceso de desactivación política de los retratos de autoridades del antiguo régimen y un simultáneo desarrollo de la comitencia de retratos de ciudadanos particulares. En ese sentido Natalia Majluf (2013) sostiene, en referencia al caso peruano, que la ausencia dejada por el retrato del rey sólo podía llenarse con símbolos despersonalizados de la soberanía (bandera, escudo, escarapela), toda vez que el poder, en la democracia moderna, “existe como un lugar vacío” (Majluf 2013:93): un proceso que, tal como lo analiza Munilla Lacasa (2013) en el ámbito rioplatense, determinaría la importancia de las fiestas cívicas como principal instancia propagandística de las repúblicas en formación, en detrimento de las inexistentes pinturas de tema histórico y las dificultades –tanto artísticas como políticas– para producir y hacer circular de manera sistemática una galería de retratos de referentes revolucionarios.⁶⁵

Correlativamente a este fenómeno, y como uno de los resultados del ascenso social y económico de la burguesía criolla ilustrada, la producción artística de esos años fue testigo de un novedoso florecimiento del retrato como una práctica ligada al universo privado de las familias de la *élite*, y autónoma respecto de los aparatos institucionales temporales y espirituales. Sería, así, precisamente este género el que concitaría el interés predominante de artistas y comitentes durante al menos las dos terceras partes del siglo que se iniciaba.

Un aspecto clave del contexto histórico-social en que este fenómeno tuvo lugar es el proceso, estudiado por Jorge Myers (1999), de reformulación de los límites entre las esferas pública y privada de la vida social rioplatense en los años inmediatamente posteriores a la Revolución de Mayo. Dichas esferas, que según el autor habían iniciado un ciclo de creciente autonomía mutua al final del Antiguo Régimen, vieron revertida esta tendencia a partir de una creciente politización

⁶⁴ Cfr. también Guerra (2014b y 2010a).

⁶⁵ Sobre el lento proceso de constitución de una galería de próceres entre el retrato de José de San Martín de Manuel Pablo Núñez de Ibarra y la *Galería de celebridades argentinas* de 1857, cfr. además Amigo (1999).

de los espacios de la vida cotidiana en una auténtica fagocitación de lo privado por lo público, toda vez que

los valores que sustentaban los comportamientos pertenecientes al ámbito de lo privado tendieron a fundirse –en una relación de clara subordinación– con los valores republicanos y partidistas que entonces comenzaban a cimentar el espacio de lo público en los nuevos estados del Río de la Plata (Myers 1999:107-108).

Por otra parte, y de manera simultánea a esta proyección de los conflictos políticos hacia el espacio privado –de la que Domingo Faustino Sarmiento dejaría una página memorable en sus *Recuerdos de Provincia*⁶⁶–, una gradual expansión de la sociedad de mercado contribuiría a consolidar instancias de la vida social cuyos mecanismos de legitimación tendieron a autonomizarse de lo público. Entre estos mecanismos se encuentran las nociones de individuo y propiedad privada, que cobraron en las décadas siguientes un peso significativo en la conformación de una *élite* ilustrada con un horizonte de aspiraciones estructurado en torno al mérito individual;⁶⁷ pero que también se proyectaron en los estratos más bajos de la escala social, receptivos a la retórica igualitaria de los discursos republicanos de tipo populista esgrimidos, entre otros, por Juan Manuel de Rosas (Myers 1999).

Resulta lógico en ese sentido que el retrato, entendido como representación del individuo y su inscripción en la trama social, no sólo tuviera esa preeminencia señalada entre la producción plástica del período; sino también, que en él pudieran proyectarse funciones y expectativas de carácter público que desbordaban el marco de la vida privada, como ha sido analizado por Roberto Amigo (1999) a propósito del período rosista y los primeros años del período constitucional.

Por lo que respecta al tema de esta tesis, la producción de retratos póstumos se desarrolló particularmente en el marco de un incremento general de la demanda y la producción de retratos,

⁶⁶ Nos referimos, claro, al conocido episodio en que sus hermanas se hicieron eco de los cambios de mobiliario y de gusto acarreados por la Revolución, que incluyó la eliminación del estrado y la remoción de cuadros de santos de la sala de estar (Sarmiento 1950:665-669). Del otro lado del Río de la Plata, Peluffo (*in* Barrán et al. 1996:202) caracteriza en el mismo sentido la articulación entre vida pública y privada como “dos extremos de un tejido socialmente continuo, en el que muchas veces la primera parece definirse a partir de la segunda”.

⁶⁷ A este respecto señala el autor la creciente importancia, para la mayoría de la población, del mérito personal –traducido en acumulación de riquezas, poder político o capital social– y la identificación con el ideario ilustrado como bases de legitimación de la pertenencia a las *élites* de la sociedad posrevolucionaria (*Ibidem*:110-111). Sobre el modo en que la burguesía europea del siglo XIX reestructuró los mecanismos de pertenencia a la *élite* heredando y reformulando los valores de la vieja aristocracia, cfr. Hobsbawm (1987:37 y ss.) para quien “el fin de una sociedad aristocrática no significa el fin de la influencia aristocrática. Las clases que se elevan tienden naturalmente a ver los símbolos de su riqueza y poderío en los términos que los anteriores grupos superiores establecieron como modelos de elegancia, lujo y comodidad”.

especialmente notorio a partir de la década de 1830, como lo evidencia la totalidad de casos relevados, inscriptos en los cuarenta años que siguieron a esa fecha.

De algunos de ellos sólo tenemos conocimiento hasta ahora por documentos escritos. Así, por ejemplo, sabemos que hacia junio de 1847 la pintora y daguerrotipista Antonia Brunet de Annat fue requerida para realizar el retrato pintado de “una niña difunta, como de dos a tres años de edad”, hija de un tal Juan Benavides⁶⁸ que luego se negó a pagarlo, razón por la cual la artista le inició en septiembre de ese año un juicio por cobro de honorarios cuyo resultado, al igual que el paradero actual del cuadro, se ignora. El documento, en todo caso, resulta sumamente valioso no sólo por dar cuenta de la existencia de esta obra, que nos consta fue concluida “despues de haber empleado un improbo trabajo en tres meses consecutivos” y “con todos los lucim[ien]tos y adornos del Arte, como se deja ver del retrato q[ue] presentaré oportunam[en]te” (AGN 1846-1847:fol. 1r°); sino también por los datos que nos ofrece sobre las condiciones de la comitencia, el alcance social de la práctica y las tensiones generadas en torno a la noción de semejanza.

Según el testimonio de la pintora, el encargo se hizo de palabra y sin mediación de contrato, supeditando el precio de la obra a un acuerdo entre el tiempo de trabajo requerido y el grado de satisfacción del comitente a la vista del producto final, algo que otros estudios de caso, como se señalara antes, han revelado como una práctica habitual (Braccio 2009; Ribera 1982):

pa[ra]. aceptar yo el trabajo, y antes de principiarlo, le dige, que acordásemos el precio y q[ue]. yo debia llevarle por el retrato, para q[ue]. sin disputa alguna ni oposicion me pagase, luego q[ue]. estuviese concluido asu gusto; porq[ue]. su interés era unicam[en]te. q[ue]. el retrato, fuese perfectam[en]te. hecho con todos los lucim[ien]tos. y adornos del Arte, como se deja ver del retrato q[ue]. presentaré oportunam[en]te (...) y cuando Benavides quedó contento con la Obra diciendome estaba asu gusto, pasó á preguntarme cuanto valia mi trabajo: Como no había contrato, y tan solo la palabra de abonarme lo q[ue]. le pidiese, le exigí dos mil pesos; y no habiendo querido hacer el pago diciendomé que no daría sino quinientos p[eso]s, sopretexo de q[ue]. era un pobre (AGN 1846-1847:1r°).

Cuál sea el alcance preciso de esa referencia a los “lucimientos y adornos del arte” que la pintora reclama haber satisfecho es algo que se ignora mientras nos esté vedado ver la obra. Pero una carta de Prilidiano Pueyrredón de 1864 es indicadora del modo en que el entorno cotidiano

⁶⁸ De coincidir la identidad de la retratada con el único registro compatible de ese año en el Libro de Sepulturas del Cementerio del Norte, se trataría de Antonia Benavides, párvula blanca de dos años enterrada el 9 de junio de 1847 (Cementerio del Norte 1843:387). La fecha coincide con la referencia de la pintora cuando afirma, con fecha 1° de septiembre, que el padre de la niña “vino ami Casa ahora tres meses” para encargar el retrato (AGN 1846-1847:fol. 1r°).

identificado con la persona retratada –póstumamente en este caso– se reconstruía en el estudio del pintor.

Dirigida al escribano Pedro Deagustini, la carta se refiere al encargo de un retrato de la suegra de éste, Rosa Romualda Fuentes de Ferreyra, fallecida pocos días antes:

Mi querido Pedro: Para ejecutar satisfactoriamente el retrato de tu Sra. Suegra, cuya pérdida lloramos, me hace absoluto falta tener en el taller los trajes, abanico, pañuelo y demás adornos y joyas que acostumbraba traer. Te ruego que me los hagas remitir hoy, si es posible, para dar inmediatamente principio a mi obra (cit. en Ribera 1985:319).

Fecha el mismo día del entierro de la señora de Ferreyra (2 de agosto),⁶⁹ la carta evidencia la condición específicamente funeraria del encargo y sugiere fuertemente la posibilidad de que la reconstrucción en el taller del entorno cotidiano y la vestimenta de la retratada –procedimiento, por lo demás, verificado en retratos de personas vivas⁷⁰– tuvieran la finalidad de completar una imagen abocetada frente a su cadáver, conforme a una práctica cuya existencia se verá confirmada por otros ejemplos.

En cuanto al procedimiento seguido para este registro inicial de las facciones –apunte dibujado o pintado, mascarilla mortuoria– los documentos arriba citados, como se ve, no lo explicitan. Pero algunos testimonios relacionados con otros casos sugieren que la modalidad más extendida, y probablemente la única hasta el advenimiento de los procesos fotográficos,⁷¹ habría sido la de tomar un apunte directamente del natural, ya sea con el cadáver en posición yacente, ya sea sujetándolo verticalmente a fin de ofrecer al pintor una perspectiva más cercana a la de la imagen final. En ese sentido resulta elocuente una tradición oral, referente a la ejecución de un retrato de la madre de Juan Manuel de Rosas por Fernando García del Molino. El episodio fue relatado a comienzos del siglo XX por Leonor Urquiola de Durán, ahijada de Rosas y pariente política suya por descender de su suegra, Teodora Arguibel López Cossio de Ezcurra:

¿Ve usted este retrato? Es de mi abuelita doña Teodora Arguibel de Ezcurra: fue pintado por el famoso retratista García del Molino en las siguientes circunstancias: Cuando falleció la madre de Rosas, doña Agustina López de Osornio, se llamó al artista García para hacer

⁶⁹ Cfr. Ribera (1985:319) para la fecha de la carta y Cementerio del Norte (1860-1866:196) para la del entierro. Ribera cita junto a la carta el recibo de los honorarios por \$4.496, fechado el 10 de septiembre de 1864.

⁷⁰ Un ejemplo recientemente dado a conocer de esta práctica es el retrato de Felisa Bellido de Onrubia pintado por García del Molino, donado en 2012 por sus descendientes al Museo Fernández Blanco junto al botellón de porcelana, el sahumador, parte de las joyas y un trozo del vestido que aparecen en el cuadro. Cfr. López Méndez et al. (2014).

⁷¹ Como se señaló más arriba, a diferencia de lo que sucede en Europa la práctica de la mascarilla mortuoria se desarrolla de manera sumamente tardía en nuestro país, donde el ejemplo local más antiguo que se conoce es el vaciado del rostro del cadáver de Justo José de Urquiza en 1871 (cfr. Capítulo 5).

su retrato. Mientras éste pintaba el cadáver de la señora, se cayó del sillón en que lo habían colocado. Entonces mi abuela dijo: “No quiero que con mi cadáver suceda lo mismo”. A los pocos días se fue a casa del pintor García y le dijo: “Aquí vengo para que me retrate, vieja y cache como soy” (cit. en Taullard 1924:22).⁷²

Cabe señalar que la anécdota plantea un problema de fechas que hace dudar de su autenticidad, ya que los dos retratos hoy existentes de Teodora Arguibel de Ezcurra pintados por García del Molino –dos versiones de una misma imagen, con idéntico dibujo, pose y composición y varias diferencias de color y otros detalles que sugieren una labor en coautoría (cfr. Marino *in* López Méndez et al. 2014)– datan de 1837, es decir, ocho años antes del episodio relatado que, de producirse, habría tenido lugar entre 1845 (año de la muerte de Agustina López de Osornio) y el fallecimiento de la señora de Ezcurra en 1846. Se ignora, por otra parte, el paradero del supuesto retrato póstumo de la madre de Rosas, de quien sólo se conoce un dibujo a lápiz por Charles Henri Pellegrini (Fig. 1.26). Es muy posible que, al recordar en el siglo XX una anécdota familiar de casi un siglo de antigüedad transmitida a través de las generaciones, la anciana señora de Durán manejara información equívoca respecto de la autoría y las circunstancias de ejecución de ambos retratos, y que todo el hecho fuera, por tanto, apócrifo.

Con todo, el episodio es interesante por más de un motivo. El primero es el modo en que revela la presencia –al menos en el imaginario de algunas familias de la *élite* porteña consumidora de retratos– de una noción de la identidad individual que trasciende los límites entre la vida y la muerte (cfr. Ariès 1999) y su directa proyección sobre la inscripción visual de dicha identidad en el retrato. Es así que, en la perspectiva de la señora de Ezcurra, su decisión de retratarse en vida equivale a una cancelación anticipada de la necesidad de perpetuar sus rasgos en una pintura en la medida en que exime a sus descendientes del cumplimiento de este trámite tras su muerte, con las molestias e incomodidades –caída del cadáver u otras– que ello pudiera implicar.

Un segundo aspecto que interesa destacar de esta historia es el de sus resonancias con otra tradición muy similar, probablemente oral, recogida en el siglo XX por Fermín Chávez (1970) y cuyo origen no ha podido precisarse, pero que atribuye al pintor Eustaquio Carrandi un supuesto ataque de demencia, originada en un accidente ocurrido mientras retrataba el cadáver del comerciante y Presidente de la Sociedad Popular Restauradora, Julián González Salomón: según la versión, el muerto, colocado verticalmente, no se hallaba bien sujeto y se desplomó sobre el artista. El boceto entonces realizado sería el que se guarda actualmente en el Museo Histórico

⁷² Agradezco al Ing. Carlos Vertanessian por la referencia, incluida en su trabajo en proceso sobre los retratos de Rosas.

Nacional (Fig. 1.21), y resulta asimismo un valioso testimonio de los procedimientos previos a la realización de la obra definitiva cuyo paradero, de existir, se desconoce en este caso. En él se ve un apunte de pincelada suelta de la cabeza de González Salomón de tres cuartos de perfil en posición erguida, con los ojos abiertos, la boca cerrada y, debajo, esbozado, el cuello alto de una camisa blanca y el remate rojo punzó de una casaca con corbata en el mismo color. Ningún elemento visible explicita que se trate de la cabeza de un muerto.

Desestimado en este último caso por Ribera (1985:234), quien pone en duda no tanto la práctica de retrato póstumo referida como la vinculación del episodio con los arranques de locura temporal tradicionalmente atribuidos a Carrandi,⁷³ la recurrencia del tópico del cadáver sentado o parado que se cae mientras lo pintan sugiere –más allá de estos casos puntuales– la posible existencia real de una práctica como esta en la realización de retratos pintados a partir del rostro de un muerto. Esto último se materializa de un modo particular si admitimos, a partir de los daguerrotipos tomados en 1854 al cadáver sentado de Luisa Lacasa de Suárez (cfr. *infra*), la posibilidad de que dichos procedimientos hayan mantenido su vigencia al menos durante los primeros años de la inserción de las técnicas fotográficas en nuestro medio.

Por otra parte, si la existencia del retrato póstumo de la madre de Rosas que su ahijada atribuye a García del Molino no ha sido comprobada, la ejecución de este tipo de retratos se verifica en otras obras de este pintor. Así lo revela un documento relativo –como el de Brunet de Annat– a un juicio por cobro de honorarios por el retrato de un muerto (cfr. Braccio 2009:455). Pero sin dudas el retrato de María del Carmen Puyal pintado en 1842 constituye un caso particularmente valioso por el modo en que explicita las circunstancias de su realización.

Llegada desde Montevideo hacia 1797 a instancias de la beata María Antonia de la Paz y Figueroa, la mercedaria sor Puyal asumió en 1831 como rectora de la Casa de Ejercicios, cargo que ejerció hasta su muerte en julio de 1842. García del Molino fue convocado ese día para retratarla en el estilo que se volvería característico de sus pinturas destinadas al ámbito religioso, donde la inscripción cronológica precisa del rostro del modelo, dada por una aguda descripción fisonómica, se articula con una temporalidad más amplia inscrita en la cartela biográfica. La presencia de este elemento, que Munilla Lacasa (*in* López Méndez et al. 2014:47) señala acertadamente como una pervivencia tardocolonial ligada a una especial sensibilidad del artista hacia los temas religiosos a los que se volcaría mayoritariamente su trabajo después de la caída de Rosas, se prolonga en los retratos de rectoras de la Casa producidos durante el siglo XIX,

⁷³ Aunque no hacen referencia a este episodio, la fama de poseedor de un carácter temperamental atravesado por arranques de locura temporal se atribuye a Carrandi en las memorias de Vicente Quesada (Gálvez 1888:7) y Manuel Bilbao (1902:417).

incluyendo otros dos de su autoría: el de Justa Rufina Díaz de 1867 y la copia de 1861, ya mencionada, del retrato de la fundadora.

En el caso de Sor Puyal (Fig. 1.22) el retrato la presenta de medio cuerpo, con el torso de frente y el rostro de tres cuartos de perfil sobre fondo neutro; viste el hábito de su orden y sostiene entre las manos un rosario y una medalla. Al pie la cartela resume, como en los otros retratos, los principales hitos de su vida:

S[o]r. MARÍA del CARMEN PUYAL. Vino á esta S[an]ta. CASA desde MONTEVIDEO con la FUNDADORA. Sirvió 45 años; 9 de ellos de RECTORA. MURIÓ de 73 años el 21 de Julio de 1842. F[ernan]do. García del Molino la retrató el mismo día 21 de Ju[l]io.

Al explicitar las condiciones reales en que García del Molino retrató a la mercedaria –agonizante o muerta en su lecho–, el texto pone de relieve su contraste con la minuciosa reconstrucción del aspecto viviente de Sor Puyal, tanto más cuanto que su fisonomía acusa inequívocamente los 73 años que contaba a su muerte en rasgos como las arrugas, las cejas entrecanas o la falta de dientes que se deja traslucir en los labios vencidos. Si, como ha sido señalado con acierto, las capacidades de García del Molino como fisionomista se desarrollaban más a gusto en las texturas rugosas de los rostros de ancianos (Marino *in* López Méndez 2014), aquí esta habilidad se despliega para devolvernos a la retratada en la plenitud de sus últimos años, en una imagen cuyo carácter póstumo sólo puede recuperarse a partir de la referencia escrita.

En ese sentido el pintor echa mano de un recurso repetido –de atenernos a su atribución póstuma por Ribera (1982:321-322)– en el retrato de Fray Buenaventura Martínez, ejecutado para el Convento de Santo Domingo el mismo año de su muerte en 1872. Destruído en los incendios de 1955, la fotografía que se guarda en el convento revela una reconstrucción del aspecto viviente similar, en sus aspectos más básicos, a la del retrato de Sor Puyal (Fig. 1.25). Pero más allá de estas consideraciones, el retrato de la quinta rectora de la Casa de Ejercicios es un buen recordatorio de la necesidad, ya señalada al comienzo de este capítulo, de precisar desde qué categorías se establece el carácter póstumo de un retrato, y cuáles son los mecanismos *específicamente visuales* mediante los cuales se sugiere o explicita tal condición. Ello permitiría despejar la ambivalencia de algunas apreciaciones, como la esgrimida por Ribera (1985:240) a propósito del retrato del general Eustoquio Díaz Vélez (Fig. 1.23) pintado por Benjamín Franklin Rawson poco después de su llegada a Buenos Aires en 1856; el cual, “como el militar falleció el 1° de abril de 1856, sospechamos que fue pintado después de muerto, lo cual explicaría cierta falta de naturalidad en el personaje”. ¿Supone el autor que Rawson trabajó delante del cadáver y

la “rigidez” que encuentra en la pose se debería a tal circunstancia, o que lo hizo más bien, en ausencia de éste, por referencias o retratos anteriores? También son ambiguas sus referencias a otros retratos de este mismo artista, especialmente los de “algunos niños que fueron pintados después de muertos”, como el de la niña de dos años Carolina Sarracán Giménez, muerta a fines de agosto de 1862 (Cementerio del Norte 1860-1866:105) y pintada, ese mismo año, de pie con un fondo de paisaje (Fig. 1.24).

El lugar equívoco que la categoría “retrato de difuntos” asume en estos casos se hace evidente en referencias como la publicada en el diario *El Nacional* del 29 de noviembre de 1873 a propósito del pintor francés Ernest Charton, quien hasta el momento, según el anónimo articulista, “casi siempre ha sido encargado de hacer retrato de difuntos, ha tenido que posesionarse de modelos que no existían al punto de resucitarlos, darles la vida propia” (cit. en Ribera 1985:273). Por la referencia al esfuerzo de imaginación que implica recuperar las facciones de modelos ausentes, parece claro que el artículo se refiere más bien a retratos de muertos no recientes cuya apariencia se recupera con la ayuda de retratos anteriores –pinturas, fotografías o miniaturas– o el testimonio de quienes conocieron al retratado; más aún si tenemos en cuenta que el comentario se inserta en medio de un análisis del retrato de Esteban Echeverría recientemente ejecutado por Charton, veintidós años después de la muerte del poeta a quien el pintor, basándose en un daguerrotipo, reproduce de cuerpo entero ubicándolo de pie en un paisaje de corte romántico.⁷⁴ En todo caso, se sabe que tanto Rawson como García del Molino incurrieron también en este tipo de encargos: el primero en el caso de Julián Álvarez, muerto en 1843 y cuyo retrato, basado en una miniatura, le fuera encargado en 1864 (cfr. Amigo *in* Sánchez Maratta 2013); y el segundo, en el de Cirila Suárez y Lacasa de Roballos realizado tras su muerte en 1850, a partir de una miniatura tres años anterior de Isaac Fernández Blanco y Rodrigo. En este último caso, el óleo de García del Molino reviste un interés particular por el modo en que pone de relieve –en relación con la necesidad y la posibilidad, señaladas más arriba, de reconstruir las claves de lectura y las competencias interpretativas de que disponían los destinatarios y consumidores de la imagen– las circunstancias luctuosas del encargo, mediante el añadido de un libro en la mano derecha de la retratada en cuya tapa se lee “1850. No me olvides” (Figs. 1.29 y 1.30).

Resulta pertinente, por último, incluir en este apartado la obra del francés Amadeo Gras cuya producción de retratos póstumos, si bien realizada mayoritariamente fuera de nuestro país y en ningún caso en Buenos Aires, ofrece al estudio de este género una interesante perspectiva regional.

⁷⁴ Sobre la realización de este retrato y su vínculo con el daguerrotipo realizado a Echeverría en sus últimos años, cfr. Malosetti Costa (2005).

Emigrado de Francia tras la Revolución de Julio, entre su llegada a Buenos Aires en 1832 y su muerte en Gualeguaychú en 1871 Gras se desempeñó como pintor, músico y daguerrotipista itinerante entre Buenos Aires, Montevideo, Salta, San Juan, Mendoza, Córdoba, Santiago de Chile y Lima, entre otras ciudades, con un breve retorno a Europa en 1848 (Ribera 1985 y 1982; Gras 1946 y 1942). En un cuaderno manuscrito que quedó en poder de su familia y fue publicado por su nieto Mario César Gras en 1942, el artista dejó un registro detallado y ordenado cronológicamente de los retratos que pintara desde sus primeros años –incluyendo sus estadías en París y Londres entre 1828 y 1832) hasta su partida de Montevideo en 1852. El documento resulta particularmente valioso para la historia del retrato en el Río de la Plata por el grado de precisión con que consigna no sólo las obras con el nombre de la mayor parte de los retratados, la localidad y el año, sino también, en algunos casos, los datos de paradero actualizados a la fecha de publicación, agregados por el autor de la monografía al igual que parte de la producción del período 1852-1871 que no figuraba en el manuscrito.

De los 341 retratos pintados en los veinte años que mediaron entre su llegada a Buenos Aires en 1832 y su última partida de Montevideo, 31 aparecen consignados como retratos póstumos. Sólo cinco de ellos fueron realizados en la Argentina (todos en Mendoza) en 1838; del resto, seis fueron hechos en Santiago de Chile entre 1839 y 1840, dos en Lima entre 1841 y 1844 y los demás –la gran mayoría– en sus dos estadías montevidéanas de 1833-1834 y 1846-1852.⁷⁵ Aunque el paradero actual de la mayoría de los retratos enlistados –póstumos o no– permanece desconocido, algunos casos localizados o publicados confirman su inscripción en la práctica de retratar a los muertos omitiendo las referencias explícitas a la condición física real del modelo.

Así, por ejemplo, del retrato de la difunta Dolores Jurado de Palma, realizado en Mendoza en 1838, se conserva sólo un fragmento que contiene la cabeza, rescatado por un familiar de la retratada del terremoto de 1861 donde se perdió el resto de la obra (Gras 1942:15). Pese a las

⁷⁵ La lista completa de retratos póstumos tal como la enumera Gras es la siguiente: en Montevideo (1833-1834), “Del hijo de don L. Latorre (muerto). De un niño de don Juan Alsina (muerto). De un niño del Sr. Mendoza (muerto)”; en Mendoza (1838), “Del Sr. Gómez (muerto). De doña Dolores Jurado de Palma (muerta) En poder del Coronel Raúl Aguirre Molina Av. Alvear 1650, BA. De doña Virginia Balbastro (muerta). De don Mateo Zapata (muerto). De un niño de doña Petrona (muerto)”; en Santiago de Chile (1839-1840), “De un niño del Dr. Orjeda (muerto). De don Carlos Rodrigues (muerto). De la Marquesa de Cañada Hermosa (muerta). De don Miguel Chenique (muerto). De doña Dolores Ibáñez de Infante (muerta). De una niña de don Vicente Gurruchaga (muerta)”; en Lima (1841-1844), “De la señora del Coronel Menacho (muerta). De una niña muerta”; en Montevideo en 1846, “Del coronel Suárez (después de muerto). De un niño de Gambí (muerto). De doña N. Cabral (muerta). Del Canónigo Vidal (muerto). Del hijo de don Pelegrino Baltasar (muerto). De la hija de don Francisco Gómez (muerta). De doña Margarita de Revuelta (muerta). De doña Luciana Himonet de Cané (muerta). De una niña muerta del Sr. Cardí”, y en la misma ciudad, sin fecha pero datables según su nieto entre 1846 y 1852, “Del hijo de un cigarrero (muerto). De la hija de doña Pilar (muerta). De Ríos (muerto). Del Sr. Gómez (muerto). De un niño del Sr. Leandro Gómez (muerto). De un Sr. del Miguelete (muerto). De la suegra de Jackson (muerta). De la de Constanzo (muerta). De un portugués Silva con un niño muerto. De la niña de Silva (muerta). De una hermana de Cabra (muerta)”. Las anotaciones del pintor terminan en este punto. Como se dijo, Mario César Gras añade a esta lista otros 39 realizados tras su retorno definitivo a la Argentina y otros tres sin fecha, del período montevidéano que no figuran en las anotaciones correspondientes a esos años. En ninguno se especifica si son *post-mortem* o no. En cuanto a la edad de los retratados póstumamente, 15 de los 31 sujetos corresponden a niños incluyendo los señalados como “hijos” (Gras 1942:24-32).

aseveraciones de su nieto en el sentido de que “todos sus modelos” fueron tomados del natural (Gras 1946:16), la distancia de varios meses entre la fecha de muerte de la señora de Palma (12 de junio) y el arribo de Gras a Mendoza en octubre de 1838 sugiere la posibilidad contraria. Más probable resulta, en cambio, que el cadáver haya servido de modelo en el retrato de la chilena Ana Josefa Ruiz de Azúa y Marín de Poveda, tercera marquesa de la Cañada Hermosa muerta en Santiago el 2 de diciembre de 1839, cuando Gras ya se encontraba en esa ciudad donde permanecería hasta el año siguiente. Aunque, como dijimos, sólo se ha documentado la cabeza del retrato mendocino, el fragmento sobreviviente lo inscribe en una tipología compartida con el de la marquesa: retrato frontal con el rostro en un ligero tres cuartos de perfil, sin referencias explícitas a la muerte en la postura ni en los rasgos (Figs. 1.27 y 1.28). Lo mismo sucede con al menos dos retratos pintados en Montevideo en 1846: el del coronel argentino Manuel Isidoro Suárez, retratado “después de muerto” según el propio pintor (Gras 1942:30) en febrero de ese año, y del canónigo Pedro Pablo Vidal, fallecido en diciembre. Si en el primer caso se repite el esquema del retrato busto de tres cuartos sobre fondo neutro (Fig. 1.31), el segundo ubica al retratado en posición sedente y en un entorno que da cuenta de su rango en la Asamblea de Notables uruguaya, que presidía al momento de su muerte.

Como se ve, lejos está de las posibilidades de este apartado el ofrecer un *corpus* exhaustivo del desarrollo del retrato póstumo en la producción pictórica argentina del siglo XIX. Nuestro objetivo es, más bien, señalar la presencia de una práctica concreta –la de producir retratos tomando como modelo un cadáver– al interior del género, notoriamente más amplio, de retratos encargados y producidos con fines conmemorativos en circunstancias relacionadas con la desaparición física del sujeto representado.

En ese sentido, vale la pena dedicar un último apartado a los puntos de contacto existentes entre este género de retratos y la inserción en nuestro medio de los primeros procedimientos fotográficos.

Daguerrotipo y retrato póstumo

Un daguerrotipo existente en una colección privada de Buenos Aires retrata a una mujer joven, sentada de frente y sosteniendo a un niño de entre uno y dos años sentado sobre su falda, de perfil derecho. Este último detalle de la pose, relativamente inusual, se explica por las particulares circunstancias en que fuera tomado, ya que el niño, retratado en su última enfermedad, fallecería poco después de la realización de la imagen (Fig. 1.32).

Se trata de Faustina Lenguas, esposa del coronel uruguayo Leandro Gómez, y su hijo primogénito Leandro Gómez Lenguas, nacido hacia mediados de 1849 y muerto entre 1850 y 1851. Aunque el daguerrotipo no lleva firma ni otras referencias de autor, la delicadeza del iluminado revela un oficio consumado, igualmente presente en la resolución de las poses: tanto de la madre, que difícilmente pudiera posar en circunstancias más adversas, como del niño, al que debió sostener inmóvil en posición vertical durante el tiempo que duró la toma⁷⁶ tratando, a la vez –como se ve en la tensión del brazo izquierdo, los dedos extendidos de esa mano y la inclinación hacia ese lado de todo su torso, compensada por la de la cabeza en sentido contrario–, de preservar en éste cierto aire de naturalidad. Detalles como la postura abandonada de la mano del niño, con algunos dedos flexionados, o el hecho de colocarlo de perfil para evitar ofrecer de frente la mirada crispada de un moribundo –que se deja ver, con todo, en el ojo visible– son indicadores de un cierto conocimiento por parte del daguerrotipista de los procedimientos con que se resolvían los problemas relativos al retrato fotográfico de un muerto: procedimientos que, como se detallará más adelante, en los años inmediatos se materializarían en tratados y artículos en revistas especializadas de amplia circulación en Europa y los Estados Unidos.

En ese sentido resulta interesante que el niño fuera colocado, conforme a un formato ampliamente repetido en la fotografía póstuma ulterior, sobre la falda de su madre, anticipando el consejo del daguerrotipista norteamericano Nathan Burgess publicados en 1855; aunque el hecho de que se encontrara todavía con vida cancela la posibilidad –menos compleja y concretada en una producción de retratos igualmente amplia– de seguir la recomendación de este autor de retratarlo con los ojos cerrados, “*representing sleep*” (Burgess 1855:80).

Teniendo en cuenta estos factores, el escaso número de daguerrotipistas de renombre presentes en Montevideo en ese momento (cfr. Broquetas 2012) y la importancia social del comitente –un militar uruguayo de destacada trayectoria (cfr. Schulkin 1958)–, parece razonable la atribución del daguerrotipo a Amadeo Gras, quien habiendo ganado un amplio renombre como pintor de retratos en Montevideo desde su primera estadía –de ahí que apenas llegado se lo requiriera para retratar al coronel Suárez que acababa de morir– había vuelto a establecerse en esa ciudad en 1846, ejerciendo como pintor y daguerrotipista desde el año siguiente hasta su partida definitiva en 1852. Retornado a Francia por pocos meses, en agosto de 1848 anunciaba en el *Comercio del Plata* haber incorporado allí el manejo del coloreado, perfeccionándolo “de tal modo que parecen retratos de miniatura” (cit. en Gras 1946:131).

⁷⁶ Como se señalará más adelante, para entonces los tiempos de exposición estándar eran de menos de un minuto (cfr. Lemagny & Rouillé 1988), aunque el lapso necesario para encontrar una pose relativamente cómoda que permitiera cierta naturalidad era mayor. Por otra parte, la no instantaneidad del proceso, así como la condición todavía viviente del niño, se evidencian en su pierna derecha, que salió movida.

Ahora bien, un elemento adicional por el que podemos arriesgar esta atribución es que, en el registro de retratos pintados presente en su cuaderno de notas, el francés consigna en esta etapa montevideana, precisamente, el de “un niño del Sr. Leandro Gómez (muerto)” (Gras 1942:31). Tampoco este retrato ha sido localizado hasta ahora, de modo que no podemos saber si la representación del niño se resolvió del mismo modo que en los otros ejemplos citados, esto es, ocultando los signos visibles de su condición de difunto. En todo caso, nada impide presumir que así haya sido, especialmente teniendo en cuenta los recursos desplegados en el daguerrotipo para preservar las últimas y efímeras señales de vida presentes en el rostro y el cuerpo del niño.

Pero más allá de estas últimas consideraciones, el ejemplo vale por el modo en que sugiere una novedosa, aunque no excepcional, articulación entre la recientemente incorporada práctica del retrato al daguerrotipo y la tradición preexistente de retratar un sujeto a partir del registro directo de su cadáver.

Al menos un ejemplo porteño da cuenta de la existencia de esta práctica. En 1854 fallecía María Luisa Lacasa de Suárez, madre de Cirila Suárez y Lacasa de Roballos cuyo retrato, como señalamos más arriba, fuera copiado póstumamente por García del Molino cuatro años antes. En el caso de María Luisa, la familia prefirió esta vez recurrir al italiano Jacobo Fiorini: un pintor de la misma generación e igualmente cercano a su entorno, ya que pocos años antes había retratado al gobernador de Corrientes Ángel Fernández Blanco y su esposa María Tiburcia Rodrigo, cuyo hijo, Isaac Fernández Blanco y Rodrigo, era el yerno de María Luisa por parte de su hija Leoncia Victoria Suárez y había pintado en 1847 la miniatura, ya mencionada, de su cuñada Cirila. Es posible que, por fuera de estas vinculaciones, intervinieran en este cambio de preferencia motivaciones de otra índole, tanto políticas –relacionadas con la caída de Rosas y la necesidad de numerosas familias de diverso grado de compromiso con el régimen de distanciarse del *pintor de la Federación*– como relacionadas con la variable receptividad de las *élites* porteñas a los cambios operados en el terreno del gusto y la incorporación de innovaciones técnicas como el daguerrotipo, presente en Buenos Aires desde 1843.

En ese sentido es elocuente que, si bien los encargos de las familias Fernández Blanco y Suárez Lacasa a García del Molino cesaron totalmente tras 1852, su reemplazo en las preferencias de éstos por un pintor como Fiorini, perteneciente a la misma generación y extracción estilística –centrada en la descripción fisonómica y la captación psicológica del modelo– sea menos indicador de un cambio radical en el gusto artístico de los comitentes⁷⁷ que de los alcances que la moda del

⁷⁷ Así, pues, no estaríamos en este caso ante un ejemplo representativo del fenómeno señalado por Munilla Lacasa respecto al impacto que los cambios en el gusto y en la percepción de las relaciones entre representación y realidad –potenciados, estos últimos, precisamente a partir de la irrupción del daguerrotipo y la fotografía– pudieron tener en el volumen de encargos de retratos recibidos por García del Molino desde mediados del siglo XIX, un factor que favoreció según la autora la búsqueda de “un

retrato al daguerrotipo había comenzado a tener desde la década anterior en el sector social al que pertenecían. En efecto, si García del Molino no había mostrado (ni lo haría después) interés alguno en esta nueva técnica, distinto sería el caso de Fiorini, especialmente a partir de sus trabajos en colaboración con el pintor y daguerrotipista francés Albin Favier, activo en Buenos Aires desde 1843 y con quien abriera un taller de retratos y enseñanza artística en 1846. Favier –a quien Ribera (1985:179) atribuye haber retratado el cadáver de Miguel Antonio Vilardebó, muerto en Buenos Aires en 1844– contaba entre sus especialidades el daguerrotipo *post-mortem*, en el que aseguraba “una perfección nunca vista” según su aviso publicado en *La Gaceta Mercantil* el 20 de agosto de 1850 (cfr. Mariluz Urquijo 1952:87).

A esta labor conjunta de ambos pintores pertenecería, precisamente, el registro póstumo de la fisonomía de María Luisa Lacasa en dos soportes simultáneos que se guardan en el Museo Fernández Blanco: el cuadro al óleo de Fiorini y los dos daguerrotipos atribuidos a Favier.

En la pintura (Fig. 1.33) se ve a María Luisa sentada en un sofá, en posición erguida y mirando de frente al espectador. Lleva un vestido negro de mangas largas, con puños de encaje blanco y una pañoleta negra sobre los hombros y sostiene un pañuelo de encaje en la mano izquierda y un libro en la derecha. En cuanto a los daguerrotipos (Fig. 1.34), provienen de dos tomas diferentes hechas en la misma sesión, una centrada en la cabeza y la mitad superior del torso y la otra, de encuadre más abierto, que incluye su cuerpo hasta las rodillas. En ambas placas, muy dañadas, se ve el cadáver sentado en una silla con los ojos abiertos y sostenido –por medios obviamente artificiales– en una posición vertical que, como se observa en la de medio cuerpo, es prácticamente igual a la del cuadro, especialmente en lo que respecta al brazo y mano derechos; la posición del brazo izquierdo, caído sobre la falda en el daguerrotipo, es corregida en el cuadro por la incorporación del brazo del sofá donde se apoya; por lo demás, el ángulo de los hombros y de las piernas y la inclinación del torso revelan la filiación directa entre el daguerrotipo y la pintura, al igual que unos pocos detalles visibles de la pañoleta que cubre los hombros. Por otra parte, la caída de la cabeza de María Luisa en el daguerrotipo de busto, el vacío en las órbitas de sus ojos y su boca semiabierta ofrecen tan escaso margen de duda sobre el estado en que fuera fotografiada como sobre su contraste con el aspecto vital, los colores del rostro y la postura erguida –contrabalanceada por una “voluntaria” inclinación de la cabeza hacia la izquierda– que el pincel de Fiorini recupera en la pintura.

refugio, a la vez artístico, político y espiritual” en el ámbito religioso para el que el pintor mantuvo una autoridad artística mayoritariamente perdida en la sociedad civil (in López Méndez 2014:46-47). En el caso de esta familia en particular, a estos factores puede añadirse el hecho de que, tras la muerte en 1851 de Francisco Suárez y Villoldo, esposo de María Luisa, el papel de *paterfamilias* recayó en su consuegro Fernández Blanco y Rodrigo, lo que pudo pesar significativamente tres años después en la elección del pintor preferido de esta rama de la familia. Agradezco por esta observación a Gustavo Tudisco (entrev. 2015), quien asimismo opina que el casamiento de García del Molino en 1853 pudo contribuir a una menor dedicación a la producción de retratos con miras a destinar más tiempo a sus rentas.

Poco frecuente en los reservorios argentinos, la existencia de este doble registro pictórico y fotográfico en un mismo acervo familiar –el museo fundado por un nieto de María Luisa, que conserva además dos cuadros hechos con su cabello y el de su marido– sugiere a su vez la de dos prácticas diferenciadas de consumo privado: de un lado, el óleo de tamaño mediano concebido para ser colgado y exhibido en el marco de la sociabilidad del hogar; del otro, los daguerrotipos en pequeño formato, conservados en estuches cerrados que se abrían para una práctica más íntima e individual de observación y evocación. Así lo recordaría, por ejemplo –en el marco de otra familia de *élite* criolla de la época–, la octogenaria Zelmira Garrigós Ocampo en sus memorias de una infancia transcurrida en Buenos Aires en torno a 1880, cuando antes de cerrar la vitrina con los abanicos de su madre

tomaba un daguerrotipo de mi tía Zelmira, una hermana de mi padre que falleció jovencita y fue retratada después de muerta. Me impresionaba mucho. Por la noche, ya en mi cama, cerraba los ojos y la veía. La muerte, ese enorme misterio, preocupaba mi cabecita de criatura (Garrigós 1964:26-27).

Desde otro punto de vista, estos casos son asimismo indicadores de la inserción de la fotografía en las prácticas de abocetado previo del cadáver, inherentes al proceso de ejecución de los retratos. Precisamente el anuncio que uno de los primeros daguerrotipistas activos en Buenos Aires, el inglés Thomas Columbus Helsby, publicara en *La Gaceta Mercantil* en 1848 explicitaba esta articulación entre ambas modalidades de retrato:

... para los que lo requieran los hace de difuntos. La ventaja de esto siendo que al momento se obtiene una imagen exacta de la persona querida, que después se puede copiar a la conveniencia del pincel, guardando así perfectamente las facciones y dándoles el aspecto de la vida (cit. en Adelman et al. 1995:19).

Si la “conveniencia del pincel” de Fiorini repone la fisonomía individual de la retratada al recuperar un “aspecto de la vida” claramente ausente en los daguerrotipos, la distancia entre uno y otro modo de representación es correlativa a lo que al comienzo de este capítulo mencionamos, siguiendo a Marin, como la diferencia entre el “cuerpo sacramental” vivo, plasmado en el retrato y el “cuerpo histórico” muerto: diferencia que el retrato, al menos en el subgénero analizado en este capítulo, se encargó de saldar poniendo los recursos de la *inventio* pictórica al servicio de la construcción de una imagen que perpetuara la identidad del sujeto, más allá de su desaparición física en curso.

Capítulo 2

El retrato fotográfico *post-mortem* en la Argentina

... un álbum viene a ser frecuentemente, más que un panteón, un cementerio, donde están enterrados, tabique por medio, los tontos al lado de los discretos, con la única diferencia de que los segundos honran al álbum, y éste honra a los primeros.

Mariano José de Larra, *El álbum*, 1835

Los ejemplos analizados al final del capítulo anterior son indicadores de la temprana inserción rioplatense de una práctica tan extendida geográficamente, como comprometida con el dispositivo fotográfico desde sus orígenes. Como lo ha demostrado un creciente *corpus* de investigaciones desarrolladas mayoritariamente durante los últimos veinte años⁷⁸, la práctica de la fotografía *post-mortem* se expandió desde la década de 1840 de manera correlativa a la del retrato fotográfico: resulta ilustrativo, en ese sentido, que los primeros ejemplos de este género se hayan producido antes de cumplirse dos años de la presentación pública del daguerrotipo en enero de 1839 y en el mismo espacio institucional, la Academia de Ciencias de París.⁷⁹

⁷⁸ Los primeros trabajos de largo alcance sobre el fenómeno de la fotografía póstuma datan de fines de la década de 1980 y provienen, a excepción de la exposición temática curada en México en 1988 (Aceves Piña 1988), del ámbito norteamericano (Meinwald 1990, Burns 1990) donde el tema ingresó al ámbito académico de la mano del antropólogo Jay Ruby (1995), cuyo trabajo de largo alcance establecería un modelo decisivo para el abordaje del desarrollo de este tipo de fotografía en otros ámbitos nacionales, entre ellos España (De la Cruz Lichet 2013 y 2010; Lara López 2005), México (Aceves Piña 1998); Perú (Mori 2004), Brasil (Velooso Menezes 2011; Pinheiro Koury 2011; Riedl 2002) y la Argentina (Cuarterolo 2007 y 2002; Príamo 1990). Otros trabajos, como el de Mirko Orlando (2010), Emmanuelle Héran (2002) y Joëlle Bolloch (2007) retomaron en diversos grados y modos el tono universal con epicentro en Norteamérica del trabajo de Ruby.

⁷⁹ Nos referimos específicamente a dos casos: el primero es un daguerrotipo de paradero hoy desconocido, descrito en una carta enviada a la Academia el 14 de octubre de 1839 por Alfred Donné, jefe de clínica del Hospital de la Charité, donde se anuncia la obtención de “un resultado muy bello tomando la imagen de una persona muerta” (Bolloch *in* Héran 2002:112-113, trad. propia: *un très beau résultat en prenant l'image d'une personne morte*). Mucho más conocido, el segundo caso constituye una suerte de contrapunto ficcional y más explícitamente ilustrativo de las expectativas científicas que atravesaban el incipiente “régimen de verdad” fotográfico (Tagg 2005): se trata de la imagen en positivo directo sobre papel enviada a la misma Academia en octubre de 1840 y donde Hippolyte Bayard, un inventor frustrado por los privilegios obtenidos por Daguerre, se autorretrató como el cadáver de un suicida rescatado de las aguas del Sena. Dicha imagen –que anticipó una aguda reflexión crítica sobre las vinculaciones entre fotografía y palabra, puesto que el mismo texto manuscrito al dorso que afirmaba su autoría proclamaba, paradójicamente, la identidad y condición cadavérica del retratado– desplegó, como lo analiza detalladamente Geoffrey Batchen (2004), un complejo juego de referencias a las prácticas de exhibición y representación de mártires instauradas por la Revolución Francesa a partir de la muerte de Marat, lo que acentuó su carácter políticamente revulsivo en el marco de la crisis que atravesaba en ese momento la Monarquía de Julio. Pero además, la referencia explícita, en el texto, a la ubicación del “ahogado” en la morgue, junto con pasajes que aluden a la presencia de un público espectador –“ahora permanece en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido ni reclamado. Damas y caballeros, mejor será que pasen ustedes de largo por temor a ofender su sentido del olfato”– nos reenvía, como ha señalado Bruno Bertherat (2002), al protagonismo que la Morgue parisina había cobrado para esa época como dispositivo estatal de restitución de la identidad de cadáveres anónimos cuya trama social y familiar de pertenencia –y su

A partir de esos casos inaugurales, el daguerrotipo y los diversos procedimientos que jalonaron la ulterior historia técnica de la fotografía –ambrotipo, ferrotipo y las distintas variantes del sistema negativo-positivo: placas de vidrio, acetato o celuloide emulsionadas al colodión o la gelatina de plata; copias en papel a la albúmina, el colodión, la gelatina o el platinotipo, entre otros– se involucraron de múltiples maneras con los ritos funerarios y las prácticas de duelo y evocación de ausentes propios de los contextos sociales y culturales donde se insertaron.⁸⁰

Retratos del difunto en el féretro, el lecho de muerte u otros escenarios planeados o improvisados en su ámbito privado de pertenencia (Figs. 2.78 a 2.80); cadáveres de hombres y mujeres de las más diversas edades, solos o rodeados de sus familiares y amigos (Figs. 2.1-2.2, 2.76, 2.81 y 2.104); niños y bebés en altares cubiertos de flores, o trasladados al estudio del fotógrafo para un último –y a menudo primer– retrato en brazos de sus madres o reposando en cunas, sillas infantiles o divanes (Figs. 2.6, 2.20, 2.33, 2.46 y 2.103): estas y otras múltiples variantes reformularon en clave póstuma algunas de las convenciones de composición, pose y puesta en escena mediante las cuales los retratos de sujetos vivos señalaban la inscripción social y familiar de los individuos representados. Al mismo tiempo, el funcionamiento del retrato fotográfico en el sentido que Susan Sontag caracterizara como la elaboración de un testimonio de la firmeza y continuidad de los lazos familiares⁸¹ se manifestó también en las variadas formas en que los miembros del entorno inmediato de un difunto fijaron su propia imagen en diversas actitudes relacionadas con el duelo, ya en retratos individuales o grupales (Figs. 2.121 a 2.123), ya junto al

proyección póstuma, tal como la entiende Ariès (1999), en la tumba individual o familiar– podía recuperarse mediante la exhibición pública de los cuerpos NN. Como lo analiza el mismo autor y lo testimonia una amplia literatura de ficción que incluye a Émile Zola y Victor Hugo, esta finalidad social de la morgue de París determinó su configuración durante prácticamente un siglo como un dispositivo preeminentemente visual y un verdadero espectáculo gratuito de fin de semana para el público parisino (Bertherat 2002). Sobre este último aspecto y su relación con la emergencia de la fotografía, evidentemente explorada *ex profeso* por Bayard, volveremos más adelante en esta tesis en referencia a la prensa ilustrada y al archivo fotográfico del Crematorio Municipal de Buenos Aires.

⁸⁰ Aunque el trabajo de Ruby, centrado en los Estados Unidos, establecía los necesarios lazos con la tradición europea preexistente, especialmente en lo pictórico (Ruby 1995:27-47), quizás el trabajo de investigación más ambicioso por su exhaustividad y su pretensión de universalidad –en ese imaginario “inequívocamente europeo” de lo occidental definido por Lomnitz (2006:14) en referencia a la historiografía francesa de la muerte– sea el desarrollado bajo la dirección de Emmanuelle Héran para la exposición *Le dernier portrait* en el Musée d’Orsay en 2002. Dicha exposición, así como el catálogo resultante, reunió un amplio *corpus* de retratos póstumos en diversos soportes: desde mascarillas mortuorias, grabados y pinturas hasta daguerrotipos y fotografías que dan cuenta de la historia de este tipo de representaciones entre los siglos XV y XX en Francia, Alemania y los Estados Unidos principalmente. La selección de objetos exhibidos proviene principalmente de repositorios públicos parisinos como el Orsay, la BNF y el Musée Carnavalet, y un apartado final remite a archivos geográficamente tan dispersos como la Biblioteca Nacional de Perú, el MacCord Museum de Montréal, el National Museum of Island en Reykjavik o el Archivo General de la Nación en Buenos Aires, conceptualmente subordinados, con todo, al epicentro francés y norteamericano que la exposición plantea para la práctica estudiada: un esquema que en sus líneas más generales retoma posteriormente el ensayo *Ripartire dagli addii* (Orlando 2010). Otros trabajos más específicos han tendido, en cambio, a enmarcar sus objetos de estudio en un ámbito nacional analizado a través de contextos geográficos más acotados, como Galicia (De la Cruz Lichet 2013 y 2010), el nordeste brasileño (Riedl 2002) y el centro y oeste de México (Aceves Piña 1998).

⁸¹ “Mediante las fotografías”, señala Sontag (2006:23), “cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos. (...) La fotografía se transforma en rito de la vida familiar justo cuando la institución misma de la familia, en los países industrializados de Europa y América, empieza a someterse a una operación quirúrgica radical. A medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se extirpaba de un conjunto familiar mucho más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar”.

difunto en las sucesivas etapas del rito funerario, desde el velorio con el féretro abierto o cerrado (Figs. 2.108 y 2.109) hasta los diferentes momentos del cortejo y el entierro (Figs. 2.115 a 2.120).

Si algo se desprende de esta rápida enumeración de ejemplos es precisamente la complejidad y variedad de vínculos que la fotografía estableció, durante poco más de un siglo y medio de existencia, con las prácticas mortuorias desarrolladas en una amplia gama de contextos geográficos, sociales y culturales.⁸²

En lo que respecta a la Argentina, la aplicación del daguerrotipo a las prácticas de representación visual *post-mortem* fue apenas posterior al establecimiento de los primeros profesionales de esta técnica en Buenos Aires: si el anuncio del inglés John Elliot en la *Gaceta Mercantil* del 22 de junio de 1843 marcó el inicio de la inserción del daguerrotipo en el mercado local de retratos⁸³, los avisos del ya mencionado Helsby,⁸⁴ tercer daguerrotipista activo en la ciudad, explicitaron desde 1848 la oferta de retratos póstumos entre la temprana producción fotográfica de nuestro país. A partir de ese momento el registro póstumo se desarrolló como una más de las posibilidades que ofrecía el retrato fotográfico y experimentó, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX, una expansión social correlativa en líneas generales a la popularización del consumo de fotografías.

Como resultado de ello la fotografía de difuntos formó parte de la oferta y la producción comprobable de la mayoría de los fotógrafos activos en la capital y buena parte del país: desde profesionales de la etapa del daguerrotipo y el ambrotipo⁸⁵ como Luigi Bartoli, Adolfo Alexander, Arthur Terry y Emilio Lahore –aparte los ya citados Helsby, Favier y Gras– hasta los estudios que protagonizaron el proceso de masificación del retrato fotográfico a partir del último tercio del siglo XIX y durante la centuria siguiente, como Emilio Halitzky, Bartolomé Loudet o Christiano

⁸² La vastedad de estas prácticas determina su exclusión del *corpus* de esta tesis cuyo objeto de estudio central es la representación del cadáver y el contexto funerario en retratos fotográficos. En ese sentido quedan fuera del interés de este trabajo las “fotos al óleo” –ampliaciones fotográficas *post-mortem* de retratos de sujetos vivos a los que se colorea imitando el formato y la textura visual propia de los cuadros al óleo–, las fotografías impresas en soportes metálicos esmaltados para su colocación en tumbas, la utilización de retratos del sujeto vivo en tarjetas memoriales o invitaciones a funerales y –a excepción de dos ejemplos citados más adelante– la reformulación, para usos funerarios o conmemorativos, de retratos de sujetos vivos mediante el agregado de inscripciones relativas a su muerte.

⁸³ Anterior al de Elliot es la serie de anuncios del grabador Gregorio Ibarra, publicados en el mismo periódico entre el 16 y el 22 de junio, aunque existe un consenso generalizado en cuanto a que el anunciante no llegó a poner en práctica sus servicios. El aviso menciona dos aparatos de los cuales Bécquer Casaballe y Cuarterolo (1983:19) señalan que el 30 de julio rifó uno de ellos y casi seguramente vendió el otro, tras lo cual deja de anunciarse como daguerrotipista. En todo caso pertenece a Elliot, activo entre 1843 y 1844, el daguerrotipo hecho en Buenos Aires más antiguo conocido hasta ahora: el retrato del Almirante Guillermo Brown y su esposa Elizabeth Chitty, de 1844 (cfr. Vertanessian 2009).

⁸⁴ Además del aviso citado en el Capítulo 1 de esta tesis cabe mencionar otro donde el fotógrafo pondera la perdurabilidad de sus retratos al daguerrotipo “sean niños, grupos, difuntos” (cit. en Riobó *in* AAVV 1987:26).

⁸⁵ En líneas generales, la etapa de predominio del daguerrotipo y el ambrotipo –procesos de imagen única sobre metal y vidrio respectivamente– se ubica en la Argentina entre las décadas de 1840 y 1860. En cuanto al ferrotipo –otra variante de positivado directo de bajo costo, sobre placa de hierro–, no tuvo aquí, a diferencia de otros contextos como el norteamericano, una incidencia relevante en este período (Adelman et al. 1995).

Junior y muy especialmente el sucesor de éste, Alejandro Witcomb, así como Salomón Vargas Machuca, este último de destacada actuación como jefe de fotografía del semanario *Caras y Caretas*. Estos y otros profesionales cuyos nombres aparecerán a lo largo de este capítulo y los siguientes desarrollaron, como se verá, una importante producción de imágenes involucradas de diversos modos en las prácticas funerarias de su época y a la que debe sumarse, asimismo, un volumen de relevancia equivalente de fotografías anónimas o de atribución incierta.

El presente capítulo se ocupará precisamente de algunos aspectos fundamentales de la presencia de imágenes póstumas en la producción de los estudios de retrato fotográfico en Buenos Aires a partir de la radicación de los primeros daguerrotipistas y especialmente entre el último tercio del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. La elección de este recorte temporal amplio se relaciona, como se verá, con la necesidad de considerar en el largo plazo algunos problemas referentes a la relación entre el proceso de masificación de la fotografía y las variaciones históricas tanto del funcionamiento del retrato como inscripción visual de la identidad individual, como de las prácticas culturales ligadas a la muerte, cuestiones que serán retomadas en los capítulos siguientes en un plazo más acotado a partir de su articulación con la emergencia de una prensa ilustrada de masas. Aunque el *corpus* elegido se centrará en Buenos Aires, se vinculará asimismo esta producción con fotografías relevadas en otras regiones del país a fin de ubicar más adecuadamente la producción analizada en un contexto nacional y regional más amplio.

Tiempo y muerte en la fase temprana del retrato fotográfico

La representación de personas difuntas o sus deudos enlutados estuvo lejos de ser la única instancia por la que muerte y fotografía se vincularon en el terreno del retrato. Si, como ha señalado Philippe Ariès (1999), el desarrollo de la noción moderna de sujeto fue correlativo al de una conciencia de la muerte como un proceso individual de finitud material y ruptura de lazos afectivos –ruptura a ser conjurada mediante prácticas ritualizadas de inscripción póstuma de la memoria del muerto– la cultura visual occidental se ocupó, especialmente a partir de la retórica barroca de las *vanitas* y las advertencias en torno a las Postrimerías, de enfatizar la relación entre la muerte y el devenir temporal de los individuos (cfr. Ariès 1983 y 2008; Siracusano 2010; Lomnitz 2006; Cruz 1998; Sebastián 1990). Ahora bien, en el contexto histórico-cultural de la Revolución Industrial esa articulación entre muerte y tiempo tendría al menos dos manifestaciones que nos interesan particularmente.

La primera de ellas es la concepción científica de la muerte biológica como un proceso gradual e inscripto en la temporalidad del cuerpo vivo. Como lo demostró Michel Foucault en *El*

nacimiento de la clínica, fue a fines del siglo XVIII cuando los trabajos de anatomistas como Xavier Bichat dieron a la muerte un carácter “volatilizado y repartido en la vida, bajo la forma de muertes particulares, muertes parciales, progresivas” (Foucault 2011:196): esto, señalaría poco después Ariès (1999), tendría a la larga consecuencias en la tendencia del aparato médico a controlar un proceso de agonía tan extenso como incierto a los ojos del lego, tal como se evidencia en los intensos debates en torno a la muerte cerebral y la eutanasia desarrollados a partir de la segunda mitad del siglo XX.⁸⁶

En relación con este fenómeno, el estudio de Jonathan Crary sobre la historia de la mirada en la modernidad europea señaló –en un abanico tan amplio como determinante de discursos y prácticas científicas, filosóficas e institucionales– que entre 1810 y 1840 se produjo una crisis del paradigma dieciochesco de un sujeto observador incorpóreo y objetivamente separado de la realidad. En textos tempranos que analizaban la visión como un hecho fisiológico, como la *Teoría de los colores* de Goethe, Crary encontró los fundamentos de una reformulación moderna de la mirada que la localiza “en la inmediatez empírica del cuerpo del observador” haciéndola pertenecer “al tiempo, al flujo, a la muerte” (Crary 2008:46). Según el autor este fenómeno se manifestaría de manera clara y sistemática en la pintura impresionista y post-impresionista del último tercio del siglo XIX, pero también, y sobre todo, en una importante producción previa de dispositivos tecnológicos de observación y registro de la realidad cuyo fundamento teórico fue la cámara oscura y su instrumento de mayor incidencia social fue la cámara fotográfica. En ese sentido cabe recordar asimismo las reflexiones de Philippe Dubois (1986) quien, a propósito de la variabilidad histórica de las concepciones del vínculo entre fotografía y realidad, caracteriza la concepción positivista predominante en el siglo XIX como atravesada por una noción “automática” de la génesis de la imagen fotográfica: según esta mirada, al carecer de una intervención decisiva de un sujeto creador la fotografía se convertiría en un reflejo mimético de la realidad de la que es, a la vez, una huella física inscripta en una situación espacial y temporal concreta.⁸⁷ Algunas fuentes discursivas centrales a esta legitimación científico-institucional de la

⁸⁶ Es decir, en *el mismo contexto histórico* en el que Ariès y Foucault desarrollaron sus investigaciones. A este respecto Ariès señala los debates en torno a una muerte descompuesta en pequeñas etapas y en el marco de los cuales el documento de la Harvard Medical School de 1968 estableció finalmente como fase definitiva de la muerte el cese de la actividad cerebral: algo que si bien estableció un criterio a seguir, estuvo lejos de clausurar la cuestión, como lo revelan las discusiones todavía en curso acerca de la eutanasia y el cese de la asistencia artificial a pacientes que han alcanzado ese estado (cfr. Ariès 1999; Beecher et al. 1968).

⁸⁷ Algo esquemáticamente, y en contradicción incluso con su propia caracterización de la noción positivista de la mimesis fotográfica como un “reflejo” y un producto “automático” de la realidad objetiva (cfr. Dubois 1986:21-22), el autor considera por separado dos fenómenos que consideraremos aquí como partes de un mismo problema: por un lado, los debates predominantemente decimonónicos que en el campo de la estética, la literatura y la filosofía postularon la objetividad de la fotografía en tanto imagen producida por medio de una máquina y sin intervención de un sujeto creador; y por el otro, su carácter indicial, sistematizado por el pensamiento teórico del siglo XX (especialmente a partir de Walter Benjamin), que enfatizaría su inscripción física como objeto-huella y su relación con el tiempo, explorada y popularizada, entre otros, por Roland Barthes en *La cámara lúcida* (Dubois 1986:19-51).

fotografía –la constitución, en términos de John Tagg, de un “régimen de verdad”⁸⁸– enfatizan precisamente este aspecto del dispositivo al definirlo, como en el informe presentado por el químico Louis Joseph Gay-Lussac ante la Cámara de Diputados en 1839, como “el arte de fijar la imagen misma de la cámara oscura sobre una superficie metálica, y conservarla”⁸⁹.

Así, en un texto que interviene decisivamente en el debate historiográfico sobre los vínculos entre pintura y fotografía,⁹⁰ Cray inscribió la emergencia histórica del dispositivo fotográfico en el marco de un proceso histórico-cultural más amplio y complejo, que implicó, entre otros fenómenos, una reformulación radical de la conciencia individual en torno a la muerte, el tiempo y la representación.⁹¹

La pertinencia de estas reflexiones se desprende del modo en que algunos ecos de este problema resuenan en la temprana retórica publicitaria de los daguerrotipistas, indicadora, a su vez, del modo en que éstos concibieron su relación con el dispositivo y buscaron presentarlo ante el público. En ese sentido, la inscripción del retrato en el devenir temporal de los individuos se convirtió en un argumento tan eficaz como recurrente para interpelar, *via* las incertidumbres existenciales que rodean a la muerte, a potenciales clientes a quienes se intentaba transmitir una inquietud perentoria por fijar la representación de su fisonomía o la de sus allegados, como un modo de conjurar la amenaza de su desaparición física.

Presente desde comienzos de la década de 1840 en un conocido *slogan* norteamericano que instaba a “fijar la sombra donde la substancia se esfuma”,⁹² esta retórica tendría numerosas manifestaciones en la Argentina: así, por ejemplo, el 6 de septiembre de 1845 un anuncio del estadounidense John Armstrong Bennet urgía a los lectores del *British Packet* a asegurarse “el

⁸⁸ Tagg (2005:123) define a un régimen de verdad como la “relación circular que la verdad tiene con los sistemas de poder que la producen y la sostienen, y con los efectos de poder que ella induce y que la reorientan”; siguiendo de cerca a Foucault y su concepción de las relaciones entre poder y significado, el autor especifica que “lo que caracterizaba al régimen en el que hizo su aparición la evidencia fotográfica, por tanto, era una compleja reestructuración administrativa y discursiva, que giraba en torno a una división social entre el poder y privilegio de *producir* y *poseer* y el peso del significado *ser*” (*Ibidem*:13). Sobre la conformación de este régimen de verdad en la etapa fundacional del Estado argentino, cfr. Tell (2009).

⁸⁹ Gay-Lussac *in* Daguerre (1839:32), trad. propia: *C'est l'art de fixer l'image même de la chambre obscure sur une surface métallique, et de la conserver.*

⁹⁰ Especialmente en relación con los trabajos apenas anteriores y mutuamente contrapuestos de Peter Galassi (1981), quien proponía la existencia de una “visión fotográfica” en ciertas obras de la pintura flamenca y francesa de los siglos XVII y XVIII, y Rosalind Krauss (2002) sobre la necesidad de distinguir los ámbitos de acción específicos de la pintura y la fotografía. Sobre la relación histórica entre ambos sistemas de representación, cfr. Scharf (1986).

⁹¹ Esa articulación entre retrato fotográfico, temporalidad y muerte está bien ejemplificada en un caso que vale la pena citar aunque no se trate de un retrato póstumo en sentido estricto. En 1894 Albert Perrier, suizo residente en Londres, posó en el estudio Bradshaw para una tirada de retratos en formato *cabinet* de los que envió una copia a su hermano Henri, radicado en Buenos Aires y al que no veía hacía dos décadas. El retrato está dedicado y fechado al dorso. El 30 de diciembre Albert murió repentinamente de una peritonitis y su hermano escribió al frente, al pie de su imagen, “† le 30 décembre 1894” (Fig. 2.124). Siguiendo a Cray, la necesidad de sus familiares de actualizar la función del retrato –que pasa de ser el recordatorio de un pariente ausente al de un pariente muerto– se desprende precisamente de esta percepción temporal de la relación entre imagen y realidad. La Fig. 2.125 ejemplifica la amplia extensión de esta práctica.

⁹² *In Ruby* (1995:1), trad. propia: *Secure the Shadow/ 'Ere the Substance Fade.*

retrato de sus amigos mientras tengan vida y salud, o el tiempo podrá llegar rápidamente y usted va a lamentar el desperdiciar una oportunidad tan favorable” (*in* Marcet & Epifanio 2001:166). La posibilidad de que la fotografía ahuyentara este tipo de temores se deja ver, por otra parte, en la ponderación sistemática de su *perdurabilidad*, argumento desde el cual se postuló la superioridad tanto de la fotografía frente a la pintura, como de determinados procesos fotográficos frente a otros: así, ya Elliot combinaba en 1843 las promesas de “ semejanza perfecta” con la de una imagen “que será más duradera que ninguna pintura” (*in* Adelman et al. 1995:12) y Helsby, en 1848, anunciaba la novedad del barniz de oro garantizando que sus retratos “nunca variarán, ni perderán por la acción de la atmósfera, el calor, el curso del tiempo, o por la exposición a la luz” y que “una vez fijados nunca pueden desaparecer, como solía suceder con las primeras producciones de este arte” (cit. en Riobó *in* AAVV 1987:26). La articulación de esta recurrente retórica con el tópico de la muerte se explicitaría de un modo particularmente elocuente en anuncios como el del italiano Leopoldo Forceri, en Paraná, donde se pondera la fotografía como el “único y más precioso símbolo de la inmortalidad” (*in* Cunietti-Ferrando 2003:77).⁹³

Esta clase de reivindicaciones del poder de la fotografía para conservar lo efímero se proyectaría asimismo en la reiterada oferta de capitalizar su carácter mecánicamente reproducible para copiar retratos –fotográficos o pictóricos– realizados en vida de personas ya fallecidas: una práctica que, como lo demuestra el mencionado caso de Cirila Suárez, tiene sus precedentes en la pintura y se materializó en los anuncios de fotógrafos como Meeks & Kelsey, que en 1859 ofrecían en *La Tribuna* la reproducción “al tamaño natural” de miniaturas y daguerrotipos “de personas finadas” así como “retratos al óleo y en miniatura, tomados de daguerreotipos viejos y personas fallecidas” (*La Tribuna* 1859).

Fue en el marco de esta suerte de *memento mori* de la era industrial que el francés Emilio Lahore, activo en Buenos Aires entre 1858 y 1871, recomendaba en un anuncio de su primer estudio fotográfico el retrato en vida como una opción indudablemente más favorable, práctica y económica que su versión póstuma:

ANTES DE MORIR

Si algunos piensan en semejante cosa que vengan á hacerse retratar, pues á
un viviente

SE RETRATA EN 20\$

⁹³ Aquí, por supuesto, cobra una especial significación la dialéctica entre el cuerpo representado y el cuerpo físico desaparecido estudiada por Marin (2009; cfr. *supra*).

Que muerto cuesta muchísimo más, dejando a pesar de todo una imagen poco favorable de su fisonomía (...) (*La Tribuna* 1859, énfasis originales)

Lo que diferencia este aviso de los citados anteriormente es la oferta alternativa de retratar al sujeto muerto: oferta que el fotógrafo volvería a incluir al menos durante los siguientes tres años de su actividad en el país, como lo muestra un anuncio repetido en *La Tribuna* de 1859 a 1862 donde se consigna la realización de “retratos de difuntos yendo para el efecto á las casas particulares” (*La Tribuna* 1859, 1860, 1861 y 1862). El mismo servicio será adoptado sistemáticamente por otros fotógrafos incluyendo, aparte los ejemplos que se verán a continuación, al alemán Adolfo Alexander, retratista de “enfermos y muertos en su propia casa” (*in* Príamo 1990:64).⁹⁴

Aunque no hemos encontrado retratos *post-mortem* atribuibles a Helsby, Alexander o Lahore, varios ejemplos se suman a los relevados en el capítulo precedente⁹⁵ para dar cuenta de la puesta en práctica de este servicio en el marco de la producción temprana de daguerrotipos y ambrotipos en Buenos Aires.

Se atribuye al italiano Luigi Bartoli, radicado en 1852 en el que fuera el primer estudio activo de la ciudad –el ocupado por Elliot en el 56 de la Recova Nueva– un daguerrotipo tomado al teniente Federico Feloni, de la Legión Italiana de Buenos Aires, tras su muerte en el combate del 30 de mayo de 1853 contra las tropas sitiadoras de la Confederación Argentina. En la imagen (Fig. 2.1) vemos el cadáver de Feloni sentado en una silla, con los ojos abiertos y el sable en su mano derecha. Las piernas rígidamente extendidas y los pies descalzos apoyados contra una banqueta volcada en el suelo evidencian, junto a la postura algo forzada del torso y la flexión incompleta de la cintura –el mínimo indispensable para poder ubicarlo sentado–, las dificultades para posicionar el cuerpo para la toma, realizada probablemente en las primeras horas del *rigor mortis*.⁹⁶ Lo rodea un grupo de soldados entre los que se reconoce, a la izquierda y de civil, al mayor Eduardo Clerici

⁹⁴ El estudio de Francisco Rave y José María Aguilar, instalado en 1861 en Corrientes, anuncia el 27 de octubre de ese año que “también se retratarán cadáveres a domicilio” (*Crónica Oficial*, 27 de octubre de 1861, cit. en Gómez 1986:65) y Carlos Descalzo anuncia en una Guía de Forasteros de 1862 que “también se sacan retratos en domicilio de personas muertas o enfermas” (cit. en *Ibidem*:67). Por otra parte, y como se verá reflejado en el entorno de muchas de las fotografías, el registro de clientes del estudio Witcomb especifica en algún caso “muerto a domicilio” (AGN Witcomb 1-índ. 9:23).

⁹⁵ A los tres daguerrotipos relevados –los dos de Luisa Lacasa de Suárez y el de Leandro Gómez Lenguas con su madre, que testimonia la presencia temprana de este género al otro lado del Río de la Plata– se suma el mencionado en las memorias de Garrigós: el de su tía Celmira Garrigós y Boado (nacida en 1842 y retratada muerta en 1859) de autor y paradero actual desconocidos (cfr. Garrigós 1964:26).

⁹⁶ Se conoce con el término de *rigor mortis* o “rigidez cadavérica” a un proceso de endurecimiento de los tejidos musculares de un cadáver por falta de trifosfato de adenosina, sustancia de la que depende la capacidad de contracción de los músculos y cuya segregación se detiene con la muerte. Normalmente el *rigor mortis* aparece entre 2 y 4 horas después del fallecimiento y se completa entre 6 y 12 horas, para desaparecer alrededor de las 36 por efecto de la descomposición. Se produce primero en músculos pequeños, como los de las mandíbulas, para luego pasar a los más largos, generalmente primero en las extremidades superiores y luego en las inferiores (DiMaio 2001:26-27).

y el coronel Silvino Olivieri, jefes de la tropa que a partir de esa jornada fue conocida, merced a un decreto del Estado de Buenos Aires, con el mote de Legión Valiente (cfr. Arias Divito 1999; Devoto 2006). Todos miran al cadáver, otorgándole un indiscutido protagonismo que Olivieri subraya al señalarlo con su mano derecha; la izquierda, oculta tras el muerto, parece apoyarse en el hombro derecho de éste o en el respaldo de la silla, probablemente ayudando también a sostenerlo, al igual que la mano izquierda del suboficial ubicado a la derecha de Feloni con las manos cruzadas por delante y parcialmente ocultas por el torso de éste. Estos y otros detalles – como el gesto de lamentación del soldado raso de la derecha, quien aferra el brazo del suboficial y apoya en su hombro la cabeza y el antebrazo derecho– evidencian las indicaciones dadas por el fotógrafo para la composición de la escena del último homenaje de una compañía militar a uno de sus miembros caído en combate: un motivo que otras fotografías posteriormente retomarían, como la del coronel Palleja muerto en la Guerra del Paraguay (Fig. 2.2).

Otro caso contemporáneo de retrato póstumo de un militar es el del coronel Ramón Lista Viamonte, de autor anónimo (Fig. 2.3). Muerto por causas naturales en enero de 1855, la decisión de retratar el cadáver del ex guerrero de la Independencia y veterano del Sitio Grande de Montevideo, la batalla de Caseros y la defensa de Buenos Aires en 1853 vistiendo su uniforme de coronel se desprende –al igual que el procedimiento de destacar mediante el iluminado el azul del uniforme y el oro de los botones, cordones y charreteras– de la indiscutible centralidad biográfica de su carrera militar. Entre los méritos tempranos de esta carrera se encuentra su participación como soldado del Ejército de los Andes en la batalla de Talcahuano, donde su brazo derecho – izquierdo en la imagen por efecto de la inversión daguerreana– quedó inutilizado. También aquí el difunto parece haber sido retratado en un estado relativamente avanzado de rigidez cadavérica, resultado previsible del tiempo que implica la preparación del cuerpo tras su muerte –sacarlo de la cama, asearlo, quitarle las ropas que tuviera puestas y colocarle el uniforme– sumado a las inevitables demoras en la llegada del fotógrafo y los preparativos necesarios para la toma: buscar un sitio bien iluminado, encontrar una posición adecuada para el cuerpo, acondicionar un espacio como laboratorio, preparar las placas, entre otras operaciones.

Precisamente en esta época, manuales como el de André Adolphe-Eugène Disdéri enumeraban algunas de estas tareas así como las incomodidades que podían representar:

Cada vez que nos han llamado para hacer un retrato póstumo, hemos vestido al muerto con las ropas que llevaba habitualmente. Hemos recomendado que se le dejara los ojos abiertos, lo hemos sentado junto a una mesa y hemos esperado para comenzar a trabajar alrededor de siete u ocho horas. De ese modo hemos podido captar el momento en que las contracciones de la agonía desaparecen, dándonos la posibilidad de reproducir una apariencia de vida. Es

este el único medio para obtener un retrato conveniente, que no recuerde a sus seres queridos ese momento tan doloroso en que aquel a quien amaban les fuera arrebatado.⁹⁷

El pasaje es interesante por el modo en que evidencia el tipo de problemas prácticos que este género de retratos planteaba a los fotógrafos: no sólo en términos de horas de trabajo perdidas e inconvenientes técnicos –condiciones variables de iluminación, generalmente para peor, respecto de las del estudio; dificultades para maniobrar equipos voluminosos, pesados y delicados en espacios casi siempre inadecuados⁹⁸– que comprometían la calidad de la exposición y con ella, la reputación del profesional; sino también en lo referente a la incomodidad que el fotógrafo podía eventualmente sentir ante la tarea de manipular un cadáver frente a sus familiares.⁹⁹ En ese sentido, si en 1873 el norteamericano Josiah Southworth (*in* Ruby 1995:54) proporcionaba, a partir de su experiencia de más de veinte años, útiles consejos para evitar la repentina expulsión de líquidos por la boca del muerto durante la toma –que incluyen sostenerlo boca abajo, dejar que “vomite” y limpiarle la cara: la sangre derramada sobre el rostro y la corbata del muerto en la Fig. 2.4 es sólo uno entre muchos ejemplos de la imprevisión en este sentido– resulta comprensible que otros, como Disdéri, se manifiesten abiertamente contrarios a una práctica que, no obstante haber ejercido en “una multitud” de oportunidades, lo hicieran “no sin repugnancia”¹⁰⁰.

⁹⁷ Disdéri (1855:25-26), trad. propia: *Chaque fois que nous avons été appelé à faire un portrait après décès, nous avons vêtu le mort des habits qu'il portait habituellement. Nous avons recommandé qu'on lui laissât les yeux ouverts, nous l'avons assis près d'une table, et pour opérer, nous avons attendu sept ou huit heures. De cette façon nous avons pu saisir le moment ou les contractions de l'agonie disparaissant, il nous était donné de reproduire une apparence de vie. C'est le seul moyen d'obtenir un portrait convenable, et qui ne rappelle pas à la personne pour laquelle il est cher, ce moment si douloureux qui lui a enlevé ce qu'elle aimait.*

⁹⁸ “Qué reproducción”, se pregunta Disdéri, “puede obtenerse cuando un cadáver, cuya descomposición comienza ya, está acostado horizontalmente sobre un lecho que a menudo ni siquiera podemos hacer girar hacia la ventana” (Disdéri 1855:25, trad. propia: *Quelle reproduction peut-on obtenir, lorsqu'un cadavre, dont déjà la décomposition commence, est horizontalement couché sur un lit, que parfois on ne peut même rouler vers la fenêtre*).

En cuanto a los problemas de iluminación, la *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata* calificaba todavía en 1893 de “tentativa bastante aventurada” a la de fotografiar cualquier interior que no fuera el de un estudio (*Revista Fotográfica Ilustrada* 1893:52). En el mismo número se presenta como una novedad de lejana aplicación sistemática la de hacer retratos a domicilio con flash de magnesio (*Ibidem*:58), recurso que apenas dos años antes el *American Journal of Photography* anunciaba como una solución novedosa y satisfactoria para la toma de retratos póstumos, descubierta en Gran Bretaña: “Según el *British Journal of Photography*, la luz de flash se usa actualmente con éxito para fotografiar a los muertos. Superando la luz artificial las dificultades hasta hoy experimentadas al fotografiar un cadáver” (*in* Ruby 1995:59, trad. propia: *According to the British Journal of Photography, flash Light is now successfully used in photographing the dead. The artificial light overcoming the difficulties heretofore experience in photographing a corpse*). A este propósito, por último, un valioso croquis de Nadar de 1885 (Fig. 2.5) ilustra los recursos puestos en juego para sortear estos obstáculos en el retrato póstumo de Victor Hugo.

⁹⁹ El fotógrafo norteamericano Charlie Orr aconsejaba en 1877 en el *Philadelphia Photographer* que una vez que los familiares hubieran vestido adecuadamente al difunto “solicíteles entonces, educadamente, que abandonen la habitación dejándolos solos a usted y sus asistentes, de modo de no sentirse incómodo ante la posibilidad de cualquier pequeño percance inesperado que puedan presenciar” (*in* Ruby 1995:58, trad. propia: *then politely request them to leave the room to you and your aides, that you may not feel the embarrassment incumbent should they witness some little mishap liable to befall the occasion*).

¹⁰⁰ Disdéri (1855:25), trad. propia: *Nous avons pour notre part fait une multitude de portraits après décès ; mais nous l'avouons franchement, ce n'est pas sans répugnance.*

En su libro de memorias de 1900 *Quand j'étais photographe* Nadar puntualizaba, a propósito de la realización del retrato de un muerto en pleno velorio, que “No se trata sólo de ir a dar, como esa vez, en medio de dolores frente a los cuales nada podemos hacer –estallidos a veces tan crueles, tan desgarradores que, aunque ajenos, llegan a hacerse vuestros sin que podáis defenderos–;

Nuestro medio carece –al menos en esta época y hasta la aparición a fines del siglo XIX de las primeras revistas de fotografía, que hasta donde nos fue posible comprobarlo no tocaron este tema¹⁰¹– de un *corpus* de publicaciones especializadas como las norteamericanas, inglesas o francesas, donde este tipo de testimonios circulaba con cierta regularidad entre las décadas de 1850 y 1870 (Ruby 1995; De la Cruz Lichet 2010). Pero la variable resolución de estos problemas se deja traslucir en las imágenes a partir de la experiencia previa y las habilidades propias de cada fotógrafo: así, en el caso de Lista, la rigidez del cadáver; la necesidad de mostrar un cuadro relativamente abierto que dejara ver el uniforme y el brazo herido, testimonio de su paso por el Ejército de los Andes; y la imposibilidad o la incapacidad de sostenerlo adecuadamente en posición vertical para la toma parecen haber sido determinantes en la decisión de ubicarlo en posición yacente, de frente a la cámara que lo toma desde los pies, y con la parte superior del cuerpo elevada con la ayuda de un colchón doblado y una pila de almohadones. Como surge de la comparación entre las imágenes de la placa dentro y fuera de su estuche, el ocultamiento de los pies bajo el marco ovalado acentúa el efecto de verticalidad, aunque detalles como la colocación torpemente rebatida de las charreteras sobre sus hombros –especialmente la opuesta al brazo lisiado– denuncia, junto al nulo cuidado puesto en cubrir los almohadones, a un profesional relativamente poco habituado a este tipo de encargos.

La observación de Lahore, citada más arriba, sobre el costo elevado y el “poco favorable” resultado fisonómico que acarrearían los daguerrotipos póstumos –problemas que, como se desprende de sus avisos posteriores, no le impidieron incurrir en el género por varios años– es indicadora del modo en que esta clase de inconvenientes solía reflejarse con frecuencia en las tarifas de los fotógrafos. Un ejemplo de ello es el aviso de Aquilino Fernández publicado en el periódico *La Reforma* de Chivilcoy en abril de 1877, donde anuncia que “se va a domicilio para

se trata también de sentir enseguida la evocación en uno mismo del recuerdo de duelos personales, de reencontrar súbitamente despiertos los antiguos dolores que estaban callados, adormecidos, las heridas mal cicatrizadas que se reavivan y vuelven a sangrar, punzantes...” (Nadar 1900:95, trad. propia: *Ce n'est pas seulement de tomber, comme cette fois, au milieu de douleurs contre lesquelles on ne peut rien, — explosions si cruelles parfois, si déchirantes, que bien qu'étrangères, elles arrivent à se faire vôtres sans que vous vous en puissiez défendre ; — c'est aussi de sentir bientôt s'évoquer en soi-même le souvenir des deuils personnels, de retrouver subitement réveillées les anciennes douleurs qui se taisaient, assoupies, — les plaies mal cicatrisées qui se ravivent et se remettent à saigner, lancinantes...*). Con todo y el carácter aparentemente ficticio de la anécdota, ya que no existen indicios de la realización de un retrato como el que aquí se describe entre la producción *post-mortem* de Nadar (Héran entrev. 2012), el relato es verosímil en su evocación del malestar que un fotógrafo –incluso el propio autor cuando le tocó retratar los cadáveres de Victor Hugo, Gustave Doré o Marceline Desbordes-Valmore– podía llegar a sentir frente a este tipo de encargos, que de hecho cumplió en contadas ocasiones (cfr. Héran 2002).

¹⁰¹ Tal como se desprende del trabajo de Ruby (1995), la existencia de este tipo de fuentes sólo parece haber sido posible en contextos de un fuerte desarrollo de la industria fotográfica desde un comienzo, como el norteamericano o el francés, donde existieron una prensa y una tratadística especializada desde las décadas de 1840 y 1850, cuando estos temas se discutían más o menos abiertamente. En esos ámbitos la referencia detallada y con miras a la transmisión de una experiencia técnica entre pares de los saberes relativos a este género de retratos tiende a cesar hacia la década de 1880, a excepción de unos pocos textos más bien literarios como el ya citado de Nadar. En ese sentido resulta comprensible que los consejos técnicos relativos a la realización de una tarea profesional compleja como el retrato de un cadáver estén excluidos de la agenda temática de publicaciones destinadas al perfeccionamiento técnico de la fotografía *amateur*, como son, en nuestro país, el *Boletín de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*, publicada desde 1890, y la *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, editada por la casa Lepage a partir de 1893.

retratar personas ya finadas, cobrándose 500\$ m/c. desde 1 a 12 tarjetas”, es decir, cinco veces lo que el mismo fotógrafo cobraba por una docena de *cartes de visite* individuales realizadas en el estudio (*in* Caggiano 2000:8). Dos décadas después el estudio Witcomb de Buenos Aires mantendría una proporción similar de precios al cotizar dos retratos póstumos de adultos, realizados a domicilio en febrero (Fig. 2.85) y noviembre (Fig. 2.86) de 1897 respectivamente, a 40 pesos la media docena de copias en formato *portrait cabinet* –cuatro veces la tarifa correspondiente a esa cantidad y formato de un retrato hecho en el estudio– y 75 pesos la docena de copias en formato *boudoir*, casi el cuádruple de los 18 a 20 pesos habituales para la docena en este formato (AGN Witcomb 1-índ. 8:81 y 233).

En todo caso, y más allá de la ausencia de fuentes escritas de producción local que especifiquen los saberes técnicos que los fotógrafos de Buenos Aires ponían en juego en la ejecución de un retrato póstumo, el origen extranjero de la gran mayoría de ellos permite suponer un conocimiento previo adquirido en sus lugares de origen.¹⁰² Así, por ejemplo, el artículo que el norteamericano Nathan Burgess –socio en Nueva York de Charles Deforest Fredericks, activo en la Argentina entre 1851 y 1852– publicara en *The Photographic and Fine-Art Journal* en marzo de 1855 recopilaba una experiencia de varios años en el rubro que bien pudo ser conocida por este y otros colegas radicados aquí.

En su artículo Burgess señalaba como objetivo prioritario para un retrato póstumo el de “retener un facsímil del contorno del rostro que asista al pintor en el diseño del retrato”¹⁰³, algo que como hemos visto se materializó tanto en los daguerrotipos atribuidos a Gras y Favier analizados en el

¹⁰² Al respecto Carlos Vertanessian (entrev. 2014-2015) señala que, si bien no existen prácticamente registros directos de la posesión de tratados técnicos y revistas especializadas extranjeras por parte de los fotógrafos radicados en el país –excepción hecha del catálogo de la biblioteca de Pedro De Angelis, quien a su muerte conservaba un libro de Fox Talbot–, puede asumirse que todos contaban con estos materiales, especialmente los provenientes de sus respectivos países de origen. Como mínimo, el instructivo técnico de Daguerre que formaba parte del equipo básico de cualquier daguerrotipista –cámaras, trípodes, placas, productos químicos para emulsiones, estuches; más tarde telones pintados y otros accesorios– pero también revistas que satisfacían la necesidad, dada por la competencia y por la permanente renovación tecnológica de la fotografía, de actualizarse: en una época en que todos los insumos eran importados, los fotógrafos se aseguraron una comunicación fluida con los centros de producción de estos materiales y saberes. Los avisos dan cuenta frecuentemente de esta comunicación y actualización, tanto en términos genéricos cuando aseguran poseer, como John Elliott en el *Diario de la Tarde* del 24 agosto de 1843, “las últimas mejoras hechas en dicho arte” (cit. en Adelman et al. 1995:12) como más específicamente, cuando Helsby, por ejemplo, afirma en 1848 que “continúa sus relaciones con su antecesor Bennet, por lo cual está en posesión de los últimos adelantos que se hacen en el arte” (cit. en Riobó *in* AAVV 1987:26). Otro ítem frecuente en los anuncios es la oferta de enseñanza de la técnica, algo que por otra parte resultaba imprescindible ya que la sola posesión del manual de Daguerre era insuficiente para su aprendizaje.

Aunque ya en 1846 existía el manual *El daguerrotipo* de Eduardo León y Rico, editado en Madrid, y otras traducciones al castellano de textos franceses además del de Daguerre (Loup-Sougez 2004:228), la circulación de manuales y tratados técnicos sobre fotografía en francés, inglés o italiano fue predominante en la Argentina hasta los últimos años del siglo XIX (Vertanessian *entrev.* 2014). Por otra parte, las listas de bibliografía especializada puesta a la venta en la casa Lepage, publicadas en la *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata* en la década de 1890, exhiben una abrumadora mayoría de textos no traducidos al castellano. De ello se desprende que durante al menos la segunda mitad del siglo XIX, la incorporación de las novedades técnicas se materializó entre nosotros a través de textos extranjeros en su idioma original, y que, por otra parte, existió una fluida transmisión oral de conocimientos entre fotógrafos unidos por relaciones de asociación, aprendizaje o intercambio profesional. De la Cruz Lichet (2010) por su parte ha demostrado extensamente la pertinencia de estas fuentes para el estudio de la fotografía póstuma en España.

¹⁰³ Burgess (1855:80), trad. propia: *The only object of a portrait of the deceased can be to retain a fac-simile of the outline of the face to assist the painter in the delineation of the portrait.*

capítulo anterior como en el procedimiento ofrecido por los avisos de Helsby. Pero más allá de esto, y de los procedimientos básicos enumerados –desde cómo limpiar las placas hasta la elección de la luz adecuada según las condiciones del lugar–, sus indicaciones se detienen en un aspecto que nos interesa en la medida en que remiten a una de las producciones más abundantes en este período, y donde quizás se vean más claramente las correspondencias con los procedimientos adoptados por los fotógrafos argentinos: nos referimos a los retratos de niños muertos.

Infancia, muerte y fotografía

Un aspecto a destacar del *corpus* relevado es la elevada presencia de retratos póstumos infantiles, especialmente en lo que respecta a la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX. A excepción de los retratos de Feloni, Lista y Lacasa de Suárez, la totalidad de los daguerrotipos y ambrotipos *post-mortem* que relevamos en repositorios públicos y privados de la Argentina exhiben los cadáveres de bebés y niños cuyas edades aparentes van desde los meses previos al año de vida (Figs. 2.8, 2.9 y 2.10) hasta la primera infancia (Figs. 2.6 y 2.7). Solos o acompañados por adultos –generalmente, uno o ambos de sus progenitores–, los niños aparecen en poses y escenarios que se continuarán en el soporte papel (Figs. 2.11 y 2.12) y que replican, en líneas generales, lo que se ve en la producción de este género en el extranjero, donde también constituyen un tema claramente mayoritario (Figs. 2.16 a 2.18).

La bibliografía dedicada a este tema coincide casi unánimemente en enunciar, de modo más bien genérico, una misma serie de causas para este fenómeno: principalmente, las elevadas –al menos en comparación con los valores actuales– tasas de mortalidad infantil de la época, que habrían convertido a la muerte de un niño en un hecho relativamente frecuente (De la Cruz Lichet 2010:55,240 y 629; Bolloch 2007:2; Héran 2002); la inexistencia de otros retratos tomados en vida, en combinación con la novedosa y creciente necesidad de poseer retratos de los hijos en el marco de las transformaciones del estatuto de la niñez en las sociedades decimonónicas (Príamo 1990; Orlando 2010; Héran 2002); la dificultad y aun la “imposibilidad” de la técnica fotográfica, especialmente en tiempos del daguerrotipo, para compatibilizar la naturaleza inquieta de los niños muy pequeños con las necesidades de inmovilidad marcadas por los tiempos relativamente prolongados de exposición (Iepson 2014); la popularización, en fin, del retrato por parte de la fotografía, que habría permitido el acceso a esta forma de representación a un espectro socioeconómico más amplio de familias, incluyendo las pertenecientes a sectores culturalmente marginales o refractarios al proceso de modernización y su tendencia a minimizar las

manifestaciones de duelo (De la Cruz Lichet 2013 y 2010; Scheper-Hughes 1997), factor este último que se mostraría decisivo en la prolongación cronológica de ciertas modalidades de retrato póstumo –como las de niños en altares domésticos cubiertos de flores y velas– que remiten a prácticas funerarias rechazadas por la cultura urbana de fin de siglo, como el velorio de angelito (cfr. *infra*).

Sin dudas, cada uno de estos factores tiene una complejidad propia y se articula con los otros de un modo que debe ser estudiado en profundidad para cada contexto específico. En lo que respecta a la mortalidad infantil es cierto que en el largo plazo se verifica cierta correlatividad –tanto dentro como fuera de nuestro país– entre una notable y continuada disminución de las tasas de mediados del siglo XIX a una centuria después y el franco retroceso del retrato póstumo de niños en la actividad de los fotógrafos profesionales en el mismo lapso. En el caso de la Argentina, cuyas tasas de mortalidad infantil¹⁰⁴ a nivel nacional siguieron esta tendencia sobre todo a partir del último tercio del siglo XIX (cfr. Mazzeo 2007), la mortandad de niños menores de 5 años en la ciudad de Buenos Aires muestra un descenso igualmente drástico entre el 404,7 por mil correspondiente al quinquenio 1870-1874, cuando empieza la tendencia descendente (Mazzeo 2007), y el 10,6 por mil del período 2000-2002. Si tenemos en cuenta que la tasa global de fecundidad –esto es, el número promedio de hijos que una mujer de cualquier sector social estaba estadísticamente destinada a tener en toda su vida fértil– era de 4,84 en Buenos Aires en 1887 (la fecha más temprana en la que se dispone de este valor, cfr. Nari 2004), de la combinación de este índice con el 286,4 por mil de mortalidad infantil correspondiente a 1885-1889 resulta que, en números redondos, el horizonte de expectativas de cualquier matrimonio celebrado en esos años incluía la concepción de entre cuatro y cinco hijos y la pérdida de al menos uno de ellos antes de los cinco años de edad.¹⁰⁵ La comparación de estos valores con los rangos actuales, sensiblemente menores,¹⁰⁶ arroja una diferencia que no puede dejar de notarse, y que sin dudas responde a un

¹⁰⁴ La tasa de mortalidad infantil (TMI) es un indicador que señala el número de niños muertos antes de una determinada edad (un mes, un año o cinco años) por cada mil nacidos vivos en un determinado período de tiempo, anual o quinquenal. Salvo para el caso de la ciudad de Buenos Aires, donde Mazzeo (2007) establece los valores para la franja etaria de 0 a 4 años –lo que resulta más adecuado para nuestro trabajo por abarcar un espectro de edades más cercano al de los retratos que el que se limita al primer año–, para las demás jurisdicciones se tomará el criterio más comúnmente utilizado, de calcular la TMI con base en la mortandad postneonatal.

¹⁰⁵ La estimación se hace a partir de una regla de tres simple entre el promedio de niños fallecidos por cada mil nacidos vivos en el período en cuestión (esto es, la TMI) y el número de nacidos vivos que la tasa global de fecundidad (TGF) asigna a cada mujer para el transcurso de su vida fértil. El coeficiente exacto para cada una de las tres etapas estándar de la infancia es de 0,27 para la fase neonatal (antes de cumplir el primer mes); 0,89 para los niños de 0 a 1 año y 1,39 para los niños de 0 a 4 años (cfr. Mazzeo 2007; Nari 2004).

¹⁰⁶ La TGF porteña de las últimas siete décadas osciló de manera relativamente estable entre el 3,2 de 1947 y el 2,4 del período 2000-2005, mientras que la TMI de 0 a 4 años descendió de forma casi continua desde el 45,3 por mil (37,9 entre neonatal y postneonatal) de 1945-1949 hasta el 10,6 por mil (9,3 neonatal y postneonatal) de 2000-2002. Esto significa que si en los primeros cinco años del siglo XXI cada mujer estaba destinada a concebir entre dos y tres hijos, la proyección individual de la TMI es de 0,025, es decir, está previsto que en Buenos Aires una de cada cuarenta parejas pierda un hijo antes de los cinco años de edad (cfr. Flores Cruz s/f; Mazzeo 2014 y 2007; Nari 2004; Pantelides 1992).

Para un estudio comparado de ambos márgenes del Río de la Plata, cfr. Cabella & Pollero (2004).

proceso histórico en el que el impacto afectivo de la muerte de un hijo pequeño en el seno de la familia debió experimentar variaciones. Como señala Mazzeo (2006), la incidencia de factores tanto sanitarios –tendido de redes de cloacas y agua potable, crecimiento del aparato hospitalario, avance general de la medicina– como económicos y sociales –mejora en la alimentación y en el nivel de vida en general– fue decisiva en la modificación de estos valores. Pero esta articulación de la estadística con los procesos históricos, sociales y culturales nos señala precisamente la necesidad de considerar el modo en que estos cambios pudieron incidir en la percepción de la muerte de los niños al interior de la trama familiar.

Desde la corriente historiográfica conocida como la historia de la sensibilidad,¹⁰⁷ la cuestión del estatuto de la niñez en las estructuras familiares y sociales de la modernidad fue abordada de manera fundamental por Philippe Ariès (1987) en *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Publicado en 1960, el trabajo de Ariès planteaba como hipótesis principal que en los primeros dos siglos de la era moderna el niño careció de una entidad diferenciada como sujeto, situación que comenzaría a revertirse a fines del siglo XVII, cuando numerosas fuentes escritas y visuales empiezan a revelar una nueva percepción de la infancia como un sector de la sociedad con características y necesidades propias. Como señala Guillaume Gros (2014) el trabajo de Ariès fue arduamente criticado, entre otras razones, por lo que algunos consideraron una lectura algo lineal de las fuentes iconográficas así como por su visión simplificadora de la Edad Media y la primera modernidad, cuyas complejidades en este terreno serían reveladas por investigaciones ulteriores. En el mismo sentido Sandra Szir (2007:19-21) puntualiza, en su estudio sobre la prensa ilustrada para niños en la Argentina, las discrepancias surgidas tanto al interior de la historia de la sensibilidad privada –por ejemplo, la relativización por Linda Pollock de la frecuencia e intensidad de los castigos físicos y de la “ausencia” de afectividad de los lazos intrafamiliares en la era premoderna– como desde enfoques historiográficos que, como el de Bruce Bellingham, enfatizan el papel de la educación pública y otros dispositivos institucionales de regulación de la vida infantil. Con todo, señala la autora,

los historiadores del “sentimiento” y “culturales” convienen en que a fines del siglo XVII se produjo un cambio por influencia de los reformadores católicos o protestantes, quienes consideraron que el niño debía ser adiestrado para recibir los valores morales y las creencias correctas, por lo cual la instrucción de la infancia pasa a ocupar un lugar privilegiado (Szir 2007:20).

¹⁰⁷ El término fue instalado por Lucien Febvre a partir de su artículo *La sensibilité et l'histoire* publicado en *Annales* en 1941 (cfr. Mandrou 1959).

Del mismo modo Gros señala que, con todo y las críticas recibidas, el trabajo de Ariès resultaría – en un giro similar al de sus investigaciones posteriores sobre la muerte (cfr. Gayol & Kessler 2011)– de una influencia decisiva, por su carácter ejemplar de “vulgarización exitosa”, en disciplinas como la sociología, la filosofía, la psicología y las ciencias de la educación, entre otras (Gros 2014:54). Así, por ejemplo, su característico modo de concebir la relación entre los índices elevados de mortalidad infantil y la economía de los lazos afectivos intrafamiliares¹⁰⁸ reaparece en trabajos posteriores sobre la percepción de la muerte del hijo en contextos marginales de la modernidad, como el de Nancy Scheper-Hughes (1997) sobre las *favelas* del nordeste brasileño a fines del siglo XX.

Ahora bien, un aspecto que nos interesa destacar del enfoque de Ariès es la incidencia del retrato en este proceso. Según el autor, un indicador temprano de la importancia que los niños empiezan a cobrar en la trama de la afectividad familiar es precisamente su aparición en retratos, primero en esculturas tumbales de los siglos XV y XVI y luego, en pinturas donde se los representa vivos, solos o en compañía de sus familiares. Si la retratística flamenca y holandesa del siglo XVII desarrolló profusamente este tema en las obras de Peter Paul Rubens, Anton Van Dyck o Frans Hals, entre otros, también existió una versión póstuma de esta iconografía en cuadros que representan niños en sus lechos de muerte (Fig. 2.13). Como lo han demostrado los trabajos de Ruby (1995) y Aceves Piña (1998) esta modalidad de retrato no tardaría en cruzar el Atlántico, como lo señala su presencia en ejemplos estadounidenses y mexicanos de mediados del siglo XVIII en adelante (Figs. 2.14 y 2.15). En lo que respecta al actual territorio argentino, la presencia recurrente de retratos de niños vivos, solos o junto a sus progenitores en las obras de retratistas como Jacobo Fiorini, Prilidiano Pueyrredón o Benjamín Franklin Rawson es asimismo indicadora de un proceso comparable de jerarquización de la infancia en las *élites* rioplatenses. Aunque, como se señaló oportunamente, no parece haber indicios de una iconografía mortuoria infantil similar a la arriba indicada, la recurrencia de la instancia póstuma de producción del retrato (por ejemplo, en las obras mencionadas de Rawson, Gras o Brunet de Annat) es en todo caso indicadora del desarrollo correlativo de prácticas de representación infantil pre y *post-mortem*: en ese sentido cabe recordar que 15 de los 31 retratos póstumos producidos por Gras durante su paso por Sudamérica fueron de niños (Gras 1942:29-31, cfr. *supra*).

Ciertamente, un análisis en profundidad del impacto social y familiar de la muerte infantil en la Argentina del siglo XIX continúa pendiente, tanto en lo que respecta a los procesos de duelo y su articulación con la representación visual como en lo relativo al ámbito, no menos importante, de

¹⁰⁸ Entre muchos otros pasajes del mismo tenor Ariès afirma en referencia al siglo XIV en Francia que “El sentimiento que ha persistido muy arraigado durante largo tiempo era el que se engendraban muchos niños para conservar sólo algunos. (...) La gente no podía apegarse demasiado a lo que se consideraba como un eventual desecho” (Ariès 1987:64).

las creencias religiosas sobre el destino del alma. Sobre este tema, la amplia difusión de ciertos motivos alusivos a la pureza de alma y presentes tanto en la iconografía pintada como fotográfica del niño yacente –como las flores o la palma de martirio (Figs. 2.13, 2.15 y 2.18)– será analizada más adelante. Pero en este punto puede ser útil citar un pasaje del diario de una familia inmigrante del último tercio del siglo XIX, que consideramos ilustrativo del modo en que la fotografía se insertó en un cambiante horizonte de expectativas y temores relacionados con la pérdida de los hijos.

Ramón Fernández, un comerciante de origen asturiano y nivel socioeconómico medio, se casó en 1870 en Montevideo, donde nacieron sus gemelos primogénitos el 2 de marzo del año siguiente. En esa época Ramón llevó un breve diario donde registró diversos acontecimientos de la vida familiar. Según este registro, el 21 de mayo los gemelos contrajeron un resfrío que rápidamente se intensificó en el menor, quien esa misma noche empeoró al punto de hacer escribir a su padre que “perdí toda esperanza de salvarlo. Labios azulados, ojos exaltados, y en fin todas las señales de una muerte muy cercana” (Fernández 1871:21 mayo). En esta circunstancia frente a la cual la medicina se había mostrado impotente,

antes que tal vez fuese tarde, tomé la resolución de salvar el alma de mi hijo querido, ya que no podía el cuerpo, y le suministré el agua de socorro, poniéndole al mismo tiempo los nombres: “Benjamín Carlos” (*Ibidem*:22 mayo).

Superada la crisis merced a una combinación de procedimientos caseros y una nueva intervención del médico, más tarde el bebé viajó con su familia, como estaba previsto, a Buenos Aires donde fue bautizado el 25 de abril de 1874 en la parroquia de La Merced (Family Search 1737-1977).

Como se desprende del mismo diario, ninguno de los procedimientos habituales de socialización temprana del bebé, ni de los recursos de emergencia para la salvación de su cuerpo y de su alma, estuvo ausente del accionar del padre: recurso a la medicina profesional y casera, bautismo, administración del agua de socorro; pero también el pesaje, agendado para ese mismo 21 de mayo y cancelado ante los síntomas de resfrío.

Lo interesante del caso es que la fotografía precedió a todos ellos. El 21, justo antes del inicio de la crisis, Ramón apunta que el lunes anterior (el 15) los habían llevado al estudio Bate, donde “sólo el chico pudo ser retratado, después de despierto, en brazos de la madre”, tras lo cual “los retratamos dormiditos juntos, y dormiditos solos”, es decir otras tres veces, “y están muy parecidos” (Fernández 1871:21 mayo). Esta última observación, emitida evidentemente con las copias ya en su poder, explica la demora de casi una semana en consignar el hecho, pero también

es sugestiva respecto de la relevancia que el español asignaba al retrato fotográfico de sus primogénitos, manifiesta ya en la edad temprana con que los llevó al estudio, en la que seguramente fue su primera salida de casa (en otoño, por lo que no sería descabellado buscar allí las causas de la enfermedad) pero también en la cantidad de tomas –al menos cuatro, en la variación de poses típica de los sistemas *cabinet* y *carte-de-visite* entonces de moda– y, muy especialmente, en el hecho de abstenerse de consignarlo en su diario hasta tener los resultados a la vista. En todo caso la fotografía –práctica de legitimación y exhibición del ascenso social especialmente cara a inmigrantes económicamente exitosos como Ramón– se convertirá en una actividad recurrente para el asturiano y su familia, como se desprende de los álbumes donados por una descendiente suya al Museo Isaac Fernández Blanco, donde se guarda una veintena de fotografías de infancia de los gemelos y de sus hermanas argentinas, Elvira y Sofía, en variadas poses y vestimentas; así como retratos de Ramón y su mujer Dominga, algunos de los cuales – como la fotografía trucada de Ramón duplicado, o aquella donde el matrimonio actúa una escena cotidiana en el estudio– señalan una lúdica familiaridad en el vínculo de los Fernández con el retrato fotográfico.

Menos urgente que la llamada al médico pero más que el rito, planificado y postergado para su radicación en Buenos Aires, del bautismo,¹⁰⁹ la visita al estudio ocupa un sitio peculiar entre la agenda de prioridades con que Ramón organiza las diversas prácticas de socialización temprana de los gemelos; y lo más importante: señala la variabilidad histórica de dichas prioridades, sujeta a fenómenos más amplios que condicionan la relación de los individuos tanto con la práctica y la necesidad (y la posibilidad material) de retratarse, como con la inminencia de la muerte de un niño, la existencia de recursos médicos para prevenirla, evitarla o postergarla, y las consecuencias escatológicas de la muerte en pecado, entre otros.

Es en este complejo entramado de factores que debe considerarse la cuestión –recurrentemente mencionada entre las causas determinantes de la existencia de estos retratos (De La Cruz Lichet 2010; Cuarterolo 2007 y 2002; Príamo 1990; Riobó 1942:13)– de la escasez de retratos del niño con vida. La eventual inexistencia de retratos previos de un individuo puede ser decisiva para el hecho de que se lo fotografíe tras su muerte,¹¹⁰ pero no es la única causa: si el caso norteamericano de la Fig. 2.19 es indicadora de la existencia de daguerrotipos de un mismo niño antes y después de morir, ejemplos mucho más tardíos como el de la familia italiana Panichella –

¹⁰⁹ El contraste entre este caso y el que le sigue en el libro de bautismos de la iglesia de la Merced –una niña de dos días de vida (cfr. Family Search 1737-1977)– ejemplifica la extrema variabilidad que esta lista de prioridades y urgencias podía tener en cada situación individual.

¹¹⁰ Burgess (1855:80) señala que un buen retrato del difunto “se vuelve valioso para sus amigos si no se había obtenido ningún otro en vida” (trad. propia: *becomes valuable to the friends of the same if no other had been procured when in life*).

algunos de cuyos miembros, retratados en grupos junto al cadáver de un familiar, fueron a su turno fotografiados muertos o en agonía (Figs. 2.110 a 2.114)– demuestran que, incluso en el contexto de franca masificación de la fotografía alcanzado en la segunda mitad del siglo XX, la realización de un retrato póstumo implica decisiones ligadas a la especificidad del rito mortuario, independientemente de la cuestión de la disponibilidad de otras imágenes¹¹¹.

Volveremos más adelante sobre esta cuestión, especialmente importante para los retratos póstumos de personajes públicos que, como Domingo Faustino Sarmiento o Bartolomé Mitre, habían sido profusamente fotografiados en vida. Pero es evidente que en los retratos infantiles la cuestión de la escasez toma otra relevancia, sobre todo teniendo en cuenta la lentitud con que, en comparación con otros países, el retrato fotográfico y especialmente el daguerrotipo se insertaron en la sociedad rioplatense de mediados del siglo XIX.¹¹² En cuanto a las posibilidades materiales de que la expansión social del retrato por la fotografía reflejara la creciente entidad de los niños como sujetos, el factor tecnológico resulta esencial: más allá de la rapidez con que los tiempos de exposición se acortaron lo suficiente para permitir la producción de retratos,¹¹³ la virtual imposibilidad de asegurar la inmovilidad absoluta de los niños de corta edad durante un mínimo lapso de tiempo seguiría desafiando la habilidad de los fotógrafos durante al menos los siguientes veinte años. Así lo demuestra la recurrencia con que los tratados y revistas especializadas volvieron, por lo menos hasta bien entrada la década de 1870, sobre el problema de asegurar la pose inmóvil de un niño durante el tiempo necesario; pero esto aparece también en los anuncios: así, si en 1859 Meeks & Kelsey se jactaban –como otros– de sus “Retratos de niños tomados instantáneamente” (*La Tribuna* 1859, n. 1622)¹¹⁴, en 1875 Christiano Junior, quien destacaba su especialización en el tema fundando una “Fotografía de la Infancia”, anunciaba en *La Prensa* la posesión de “máquinas instantáneas que permiten sacar retratos de criaturas inquietas y traviesas” (cit. en Alexander et al. 2002:23).

¹¹¹ Por otra parte, y asumiendo los riesgos inherentes a toda hipótesis contrafáctica, la propensión de Ramón Fernández al retrato sugiere la fuerte posibilidad de que el menor de los gemelos visitara otra vez el estudio del fotógrafo en caso de no superar la enfermedad.

¹¹² Vertanessian (2015:16) estima en menos de 10.000 la producción total de daguerrotipos entre Argentina, Chile y Uruguay, de los cuales se conoce en la Argentina poco más de 200 en repositorios públicos –casi todo en el Museo Histórico Nacional y el Complejo Museográfico Enrique Udaondo– y 400 pertenecientes a su propia colección, la mayor del país especializada en este soporte. El resto del material localizado se disemina, en pequeñas cantidades, en colecciones públicas y privadas que guardan los retratos provenientes del universo familiar. En esta última esfera permanece, desconocida, la mayor parte de los daguerrotipos producidos en el país. En todo caso se trata de un volumen por demás exiguo si se lo compara, por ejemplo, con los cien mil daguerrotipos producidos en París para 1849 o los tres millones existentes en Estados Unidos en 1853 (Adelman et al. 1995:17).

¹¹³ Aunque con variaciones ligadas a condiciones de luminosidad y equipamiento técnico del fotógrafo, a comienzos de la década de 1840 ya era posible hacer un retrato al daguerrotipo en pocos segundos (Lemagny & Rouillé 1988:24).

¹¹⁴ En 1855 los fotógrafos Sulzman, Bossi y Masoni anuncian poseer “máquinas tan rápidas que por mucho que se mueva un niño, se le stampa perfectamente” (cit. en Riobó 1942:5).

En ese contexto resulta poco sorprendente la escasa presencia de niños –vivos o no– en los retratos al daguerrotipo conocidos ¹¹⁵ así como el hecho de que, a medida que se avanza en la cronología, su presencia –especialmente vivos– aumente en forma proporcional al incremento de la producción general de los estudios fotográficos y en forma correlativa, tanto al reconocimiento de la infancia como un sujeto social diferenciado, como a la simplificación y estandarización de la técnica para la producción de retratos infantiles.

En relación con las consideraciones planteadas más arriba, el retrato de una pareja con una niña muerta de la Fig. 2.6 es ilustrativo del modo en que la muerte de un hijo podía plantear a una familia de recursos visiblemente escasos la necesidad de costearse un recuerdo de esta índole. La extracción humilde de los padres –es decir, su no pertenencia a las clases acomodadas de las que provenía el comitente típico de un daguerrotipo– se evidencia sobre todo en sus vestimentas, especialmente teniendo en cuenta que debían ser las mejores con que contaban; pero también en la rigidez y poca familiaridad con que resuelven, especialmente el hombre, posturas seguramente indicadas por el fotógrafo. El padre se yergue en su asiento, tocándose el corazón con la mano derecha (izquierda por la inversión daguerreana) y mirando hacia la madre, la que a su vez mira a la niña muerta a la que sostiene sobre su falda. La pose, sin embargo, resulta forzada: las piernas y los pies del hombre revelan su incomodidad al igual que la torpeza –el quiebre brusco del codo, el escorzo pronunciado del antebrazo– con que su brazo izquierdo se apoya sobre el respaldo de la silla, buscando estabilizar la postura y a la vez tocar con la mano la cabeza de la niña; y las miradas de ambos se pierden en el vacío, lo que redundaba en un fracaso general en lograr la unidad de acción, la comunicación entre figuras y la naturalidad de las poses que desde los trabajos de Disdéri y otros se señalaba como el objetivo a alcanzar en un retrato de grupo¹¹⁶.

Si en este caso el daguerrotipista tomó el partido de colocar a la niña como dormida en brazos de la madre –recostada, las manos juntas y los ojos cerrados, como recomendaban Burgess y otros fotógrafos¹¹⁷–, la mujer de la Fig. 2.7 en cambio colocó al niño a la par de ella, mirando a cámara en posición erguida y con los ojos abiertos. La conexión física se limita a sostenerlo con su mano derecha delante y su brazo izquierdo por detrás, enfatizando, como en otros casos donde se lo llega a sostener de pie (Fig. 2.71), su condición de niño que ha alcanzado la primera infancia.

¹¹⁵ Así, por ejemplo, en los dos mayores repositorios públicos de daguerrotipos y ambrotipos la proporción de retratos donde aparecen niños es ínfima: un 3% del total en el Museo Histórico Nacional y un 8 % en el Complejo Museográfico Udaondo: un total de 13 retratos de los que sólo dos muestran a niños sin compañía de adultos. La proporción es similar en todos los acervos relevados.

¹¹⁶ Cfr. Disdéri (1862) in Frizot & Ducros 1987:41-42). Sobre las implicaciones de pertenencia de clase que tenía el logro de la pose por parte de los modelos, cfr. Tagg (2005) y el relevamiento de chistes y caricaturas sobre la vulgarización del retrato en Francia, en Scharf (1986).

¹¹⁷ “Si se hará un retrato de un bebé”, recomienda Burgess, “puede ubicárselo en la falda de la madre y retratarlo al modo habitual, con una luz lateral, representando el sueño” (Burgess 1855:80, trad. propia: *If the portrait of an infant is to be taken, it may be placed in the mother's lap, and taken in the usual manner by a side light representing sleep*).

Perteneciente a la órbita de la familia irlandesa Kavanagh,¹¹⁸ el retrato llama la atención por el retoque algo empastado y burdo con que se quiso resaltar los adornos –aparentemente funerarios– de flores y tiras de papel o tela que el niño tiene en la cabeza y la cintura, pero también el oro de los anillos y los aros de la mujer, poco acordes a la etiqueta de duelo que se estandarizaría en las décadas siguientes (cfr. Staffe 1893) y se plasmaría largamente en los retratos de deudos enlutados (Figs. 2.121 a 2.123).

Por lo demás, la mayoría de los retratos relevados adoptaron una serie de procedimientos de pose y disposición de la escena que tenderían a estandarizarse con el tiempo, y especialmente en el pasaje del daguerrotipo y el ambrotipo a los procedimientos en papel. El niño, especialmente cuando es un bebé, aparece en brazos de un adulto –su padre o madre– que, sentado o de pie, mira de frente a la cámara y lo sostiene sobre su falda o lo levanta en sus brazos. Es habitual el contraste de tonos entre la ropa clara del bebé y la oscura del adulto, en sintonía con el tipo de especificaciones técnicas que los fotógrafos transmitían habitualmente a sus clientes en los anuncios. En ese sentido, las recomendaciones sobre el color de traje de los clientes tenían el doble propósito de enfatizar las diferencias de género y edad y organizar la gama de grises en base a una experiencia acumulada y compartida del efecto lumínico de cada color, y formaban parte de los procedimientos con que los fotógrafos optimizaron los tiempos de la sesión de pose.¹¹⁹

Así, la vestimenta blanca –vestido o *porte-enfant*– con que solían posar los bebés vivos o muertos (Figs. 2.24 a 2.28) cumplía la doble función de armonizar la indumentaria con la edad y destacar visualmente la pequeña figura del niño, creando un área clara que avanza hacia el primer plano y se recorta contra el fondo, generalmente oscuro, prestado por el traje del adulto que lo sostiene (Figs. 2.8 a 2.12). Ilustrativos de esta conciencia compositiva de los claros y oscuros, presente en

¹¹⁸ Perteneciente a una colección privada, el daguerrotipo apareció en 2014 en un anticuario con los datos “Sunshine Kavanagh, hija de hermano de Korina Kavanagh, hija de George Kavanagh y Elena Lynch” anotados en un papel. Los datos pertenecerían a quien fuera su propietaria, una sobrina de la comitente del edificio Kavanagh que murió ese año y era conocida por ese apodo. De tratarse de ella, y dada la presencia aislada del daguerrotipo entre otros objetos personales –es decir, no formaba parte del acervo de un coleccionista de fotografías antiguas–, parece lo más probable que los retratados pertenezcan a la órbita de su familia, en cuyo caso podría tratarse de Elena Kavanagh y Coghlan o su medio hermano Francisco Kavanagh y MacKiernan, ambos tíos abuelos de Sunshine y a los que el sitio *Irish Genealogy* consigna como muertos en la infancia, sin fechar, y nacidos respectivamente en 1852 y 1855/1856 (cfr. <http://www.irishgenealogy.com.ar/genealogia/K/Kavanagh/James.php>). Sin embargo, la vestimenta del niño, la decoración floral de su cabeza y la tez oscura de su madre (que la aleja del tipo irlandés esperable en sus posibles madres, Ellen Coghlan y Rossiter y María MacKiernan y MacElheran) sugieren la posibilidad de que se tratara de una mujer y un niño del entorno social cercano a la familia.

¹¹⁹ “Los hombres con trajes oscuros”, indicaba en 1853 el daguerrotipista francés Juan Portal, activo en Buenos Aires durante las dos décadas siguientes (Adelman et al. 1995:16), recomendación repetida por Favier en un aviso del mismo año (Riobó *in* AAVV 1987:27), mientras que el norteamericano Walter Bradley recomendaba ese tono para ambos sexos hacia 1865 (De la Canal 1944), y Francisco Ortiz ofrecía “tomar fotografías de señoras aunque sea con traje blanco o de medio color”, referencia de la que se desprende que ciertas tonalidades planteaban, en términos de textura y luminosidad, una dificultad técnica mayor de cuya superación se jactaba el anunciante (Gómez 1986:68). Si las indicaciones podían variar según las preferencias estéticas, la pericia y el equipamiento de cada fotógrafo, la tendencia general era a pedir a los clientes que evitaran los colores demasiado claros u oscuros y especialmente el blanco, excepto para los bebés.

tratados técnicos de la época,¹²⁰ son dos ejemplos de los estudios de Christiano Junior y su hijo Freitas: en la Fig. 2.29 la madre está de luto, por lo que tanto el vestido como las joyas y la pañoleta que le cubre los hombros son negros; el bebé viste de blanco, creando una zona clara al centro del cuerpo de la mujer que el fotógrafo, evidentemente, creyó necesario ampliar cubriendo la falda de la madre con una manta del mismo color, jerarquizando la zona luminosa marcada por la piel y el vestido del bebé sobre el fondo negro prestado por la figura sedente de la mujer. Una situación similar debió plantear la composición de la Fig. 2.30 –aunque no es seguro que la madre esté de luto estricto, dado el tono algo más claro del vestido y el pañuelo blanco que lleva al cuello– donde, del mismo modo, una pieza de tela blanca prolonga hacia abajo la figura del bebé, que de lo contrario hubiera quedado minimizado por la zona oscura que lo rodea.

Otro indicador, por último, de esa atención a los claros y oscuros de la imagen es la decisión de destacar mediante el iluminado el recurrente elemento funerario de las flores, generalmente sostenidas entre las manos del niño (Figs. 2.6, 2.8, 2.10, 2.11, 2.20 a 2.23, 2.27, 2.31 a 2.33, 2.47, 2.49, 2.61 y 2.62) y a veces, también, presentes en vinchas o coronas que adornan su frente (Fig. 2.11 y 2.20). Como es notorio en la *carte-de-visite* de la Fig. 2.11 la falta de este retoque, presente en la mayoría de los casos, suele provocar que las flores se invisibilicen por su escaso contraste con el cuerpo del niño que les sirve de fondo. En otros donde esto no parece estrictamente necesario, como el ambrotipo de la Fig. 2.21, el agregado de color cumple de todos modos la función de enriquecer los detalles de la imagen y, a la vez, destacar un elemento claramente funerario y distintivo de esta clase de retratos.

Un ejemplo interesante de este tipo de intervenciones es el de la Fig. 2.20, donde algunos detalles del retoque en rojo en una de las rosas que la niña sostiene en la mano izquierda todavía son visibles, al igual que los contornos de la cinta que rodea su cintura y cae en un gran moño por delante, así como la guarda del ruedo de su vestido de encaje. Un detalle adicional que distingue este caso de los otros es el hecho de tratarse, en realidad, de una reproducción al daguerrotipo de un primer retrato –daguerrotipo o ambrotipo, casi seguramente lo primero– tomado a la niña muerta y parte de cuyo marco rectangular es visible tras el marco ovalado de nuestro ejemplar. Tomado en 1859 y perteneciente a la colección Cuarterolo, el caso constituye un raro y valioso ejemplo de la tensión histórica entre las necesidades conmemorativas y afectivas satisfechas por la (entonces naciente) reproductibilidad masiva de la imagen fotográfica y la unicidad de las

¹²⁰ Disdéri señala entre otras especificaciones que “los vestidos de tela ligera y ajustada aumentarán las dimensiones de la cabeza, las manos y las extremidades; las vestimentas flotantes y amplias o dobles harán aparecer, por el contrario, a estas partes pequeñas y delicadas. (...) los fondos muy negros harán parecer pequeñas las cabezas, los fondos blancos las mostrarán grandes, los fondos de un claroscuro mediano (...) serán más aptos” (in Frizot & Ducros 1987:41, trad. propia: *les habits d'étoffe légère et serrée augmenteront les dimensions de la tête, des mains, des extrémités; les vêtements flottants et amples ou doubles feront paraître au contraire ces parties petites et délicates. (...) les fonds très noirs feront paraître les têtes petites, les fonds blancs les montreront grosses, les fonds d'un clair-obscur moyen (...) seront plus aptes*).

primeras técnicas fotográficas. Por lo demás, la imagen constituye un ejemplo temprano de los modos de disponer al niño muerto de manera vertical, sostenido por medios artificiales – probablemente una silla disimulada por el vestido cuya falda se pliega hacia atrás, especialmente del lado derecho del retrato, de una manera difícil de explicar de otro modo– en un escenario profusamente decorado por flores, presentes en el arreglo dispuesto junto al cadáver así como en las coronas que lleva en su cabeza y la mano derecha y el *bouquet* que sostiene en la otra mano, en un estilo similar al de los “velorios de angelito” a los que nos referiremos más adelante.

Por otra parte la opción, ejemplificada en esta imagen, de retratar al niño solo fue asimismo sumamente extendida (Figs. 2.21 a 2.23, 2.27, 2.28, 2.31 a 2.35 y 2.41 a 2.53 y ss.). En algunos casos, como el chascomunense Deytieux¹²¹ (Fig. 2.21), la presencia de un adulto que lo sostiene se deja ver en el brazo que asoma por la derecha. Este recurso fue habitual en la época y posiblemente se repita en el ambrotipo de Arthur Terry, donde la cortina se abulta por detrás de la silla del bebé de un modo que hace plausible la sospecha de que un adulto se oculte detrás, al modo de fotografías como las recopiladas en el libro *The Hidden Mother*¹²² (Fig. 2.52); la práctica, en todo caso, reaparece en un ejemplo bastante posterior (Fig. 2.71), donde el antebrazo del adulto que sostiene al niño de pie se ve claramente junto a su brazo izquierdo, y en varios ejemplos del archivo Witcomb que veremos más adelante.

Los procedimientos arriba señalados se volverían recurrentes en la producción desarrollada por los estudios fotográficos durante el último tercio del siglo XIX, cuando los procesos técnicos del negativo en vidrio y la copia en papel, así como los formatos estandarizados de toma múltiple propios de la “primera industrialización” (Tagg 2005) de la fotografía –la *carte de visite*, el *cabinet*– impulsaron una más amplia difusión social del retrato.

En ese contexto, los archivos del estudio Witcomb registran una presencia particularmente notoria de la fotografía póstuma en los treinta años que siguen a la radicación de Christiano Junior en Buenos Aires en 1871, fecha de inicio de la serie,¹²³ y especialmente en la primera década, ya que

¹²¹ El retrato está catalogado en el Museo Pampeano como “Niña muerta. R. Deytieux”. Ahora bien, los registros de defunciones de Chascomús consignan tres niños muertos con ese apellido en la época del retrato (*circa* 1860 a 1865): Roberto (1865-1866), Florencia Rosa (1857-1857) y Francisca (1861-1862). Si la inicial R sólo puede corresponder a uno de los dos primeros, la edad aparente del retratado excluye la posibilidad de que se trate de Rosa, muerta a los siete días de nacer, por lo que se trataría más bien de Roberto, fallecido a los 19 meses (Family Search 1635-1981). Por otra parte, en el catálogo de la exposición de daguerrotipos que organizara en Chascomús Julio Felipe Riobó (1942:30) consigna precisamente un retrato de un “niño Roberto Deytieux”, propiedad de María E. Deytieux; más allá de que no lo señala específicamente como *post-mortem* –como sí lo hace con otro cuyo rastro se ha perdido, el daguerrotipo de la “párvula sin vida” Sofía Castro (*Ibidem*:13 y 28)– parece razonable pensar que se trata del mismo, y que la atribución de sexo femenino obedece simplemente a la vestimenta del difunto, la cual, como es sabido (cfr. Calzadilla 1960, entre otros), era habitual en niños de ambos sexos especialmente a esa edad.

¹²² Se trata de una compilación de fotografías de bebés y niños del siglo XIX (vivos y muertos), especialmente norteamericanas, donde un adulto –que la autora asume tratarse de la madre– posa junto al niño pero oculto tras una tela, a fin de lograr que el niño se quede quieto en un retrato individual (Fregni Nagler 2013).

¹²³ Como se detalla en el Informe anexo, el *corpus* consta de 221 álbumes fotográficos y 31 índices alfabético-cronológicos de clientes, presumiblemente correspondientes a la actividad de siete estudios fotográficos: la denominada Serie 1, que abarca los

la producción *post-mortem* anterior a 1883 (25 retratos) es equiparable al total de 28 retratos reunido por Witcomb –incluidas las sucursales–, Castillo y un tercer estudio no identificado en los setenta años que van de 1883 a 1954. Por otra parte, y salvo en dos casos a confirmar,¹²⁴ todos los retratos son de niños hasta 1897, cuando aparece el primero de un adulto (Fig. 2.85). A partir de entonces la mitad de las fotografías póstumas del archivo serán de adultos de ambos sexos, todos ancianos salvo por una sola mujer joven (Fig. 2.86), y será ese registro el que predomine tras la primera década del siglo XX, ya que, excepto dos casos aislados de 1918 –el único retrato *post-mortem* de Mar del Plata (Fig. 2.60)– y 1946 (Fig. 2.59), la producción de fotografías de niños muertos no avanza más allá de 1910. Aunque esta variación en el registro está lejos de demostrar un retroceso o desaparición generalizada de la práctica del retrato póstumo infantil –noción desmentida por la existencia, en otros archivos, de registros muy posteriores a estas fechas (Fig. 2.65, 2.72, 2.73 y 2.109)–, en todo caso se evidencia aquí la evolución de las preferencias de un sector específico de público: el de las clases medias a altas urbanas (porteñas) que formaban la clientela habitual de Witcomb, el estudio fotográfico más prestigioso de Buenos Aires entre el último tercio del siglo XIX y la primera mitad del XX (Facio 1995 y 1991; Pacheco 1994). Por lo que respecta a estos sectores, al menos, acordamos con la hipótesis de Príamo (1990b) que ve en este fenómeno el indicador de un cambio en las preferencias de dicha clientela, que hizo que esta práctica fuera dejada de lado por las nuevas generaciones de padres¹²⁵ y quedara relegada hacia individuos mayores que, a medida que morían por causas naturales, revivieron la práctica como un anacronismo mantenido por sus deudos.

Ahora bien, más allá de la incidencia del género mortuorio en la producción total de retratos o la evolución de variables como las enunciadas, los álbumes proveen un registro continuado y a largo plazo que permite analizar otros factores.

registros de Christiano Junior (álbumes 1 al 9, 1871-1878) y la Casa Central de Witcomb (álbumes 10 al 174, 1878-1954); la serie del Salón Castillo, de la que se conservan dos álbumes de ca. 1899 y 1905; un álbum del estudio Freitas; dos series de origen desconocido, y dos correspondientes a las sucursales Rosario y Mar del Plata de Witcomb abiertas en el siglo XX.

¹²⁴ Se trata de dos retratos de ca. 1880 y 1875 respectivamente –de los que tampoco se ha localizado los negativos–, en los que el álbum ostenta, donde debería estar la copia, un casillero vacío con la anotación manuscrita “Retrato de un muerto” (AGN Witcomb 1-álb. 11:neg. 22423) en uno, y “muerto” en el otro (AGN Witcomb 1-álb. 6:neg. 17847). Además de estos hay otros cuatro casos en los que, por razones que desconocemos, el álbum no incluye la copia de registro y se ha escrito en el espacio correspondiente, “Retrato de una criatura muerta”, “Criatura muerta” o “Niño muerto” (Fig. 2.40).

¹²⁵ En uno de los dos ejemplos de Witcomb posteriores a 1910 (Fig. 2.60) la observación del archivo fotográfico familiar que se encuentra actualmente en manos de una descendiente parece confirmar el carácter excepcional del caso entre las prácticas de retrato de la familia. Dicha descendiente –Maud De Ridder, casada en 1945 con un hermano del bebé– recuerda además haber visto el retrato colgado en la habitación de su suegra en su estancia de San Miguel del Monte, al menos hasta la muerte de ésta en 1978. Perteneciente a una familia de clase alta de Buenos Aires, el niño había nacido durante el veraneo de sus padres en Mar del Plata, donde murió de una afección cardíaca a las pocas semanas; se llamaba José Zemborain y fue bautizado así en homenaje a Fray José de Zemborain por su madre Justa Dose, cuya hagiografía del lego escrita tres décadas más tarde citamos en el Capítulo 1 de esta tesis (De Ridder Perrier de Zemborain entrev. 2012).

Uno de ellos es el abanico de recursos compositivos y de pose utilizados por el fotógrafo.¹²⁶ Los modos de disponer, por ejemplo, al niño muerto y al adulto que eventualmente lo acompaña se encuentran estrechamente ligados a un repertorio de herramientas técnicas y estéticas que no sólo está presente en las fotografías póstumas de la época sino que se corresponde, también, con las utilizadas en los retratos de niños vivos. Así, el modo de colocar al bebé muerto con los ojos cerrados sobre la falda de su padre o madre en tres retratos de Christiano Junior (Figs. 2.24, 2.25 y 2.36) es análogo al de retratos ya analizados como el de Halitzky, pero también, como lo muestran las fotografías consecutivas de la Fig. 2.36, constituyen el correlato póstumo de la manera corriente de retratar a un adulto con su hijo vivo. Del mismo modo, si los niños que rondan el año o más de vida permiten cierta versatilidad en las poses, que habilita fotografiarlos solos sentados en sillas o recostados en un sillón o un canapé, esto se repite asimismo en las fotografías póstumas (Figs. 2.31 a 2.35, 2.38-2.39, 2.47 a 2.49, 2.51 y 2.53), al igual que ocurre con las tomas donde una madre se inclina sobre el sofá que contiene a su bebé, vivo (Fig. 2.54) o muerto (Fig. 2.55).

En ese sentido, uno de los rasgos que hacen de los índices de Witcomb un documento particularmente valioso es el panorama que ofrecen de las múltiples variaciones estéticas, compositivas, de pose y formato de los retratos fotográficos de un mismo estudio a lo largo de un extenso período de tiempo. Sus folios despliegan un completo registro de las interacciones entre retratista y retratado así como de las variables técnicas, de gusto, simbólicas y materiales que atravesaron ese vínculo. Más allá de los valores estrictamente estadísticos –cantidad de fotografías, número promedio de tomas por sesión,¹²⁷ mayor o menor presencia de una determinada franja de género, edad o clase; cantidad de retratos realizados o encargados por cada

¹²⁶ Respecto de esta cuestión, la presente tesis se apartará de la clasificación propuesta por Ruby (1995) y aplicada sistemáticamente en trabajos posteriores (Iepson 2014; De la Cruz Lichet 2010; Orlando 2010; Cuarterolo 2007) que divide a los retratos póstumos en tres tipologías formales, a saber: simulando dormir (*as asleep*), simulando aspecto de vida (*as alive*) y explicitando la muerte (*as dead*), términos que designan un determinado modo de disponer al difunto y los elementos que lo rodean. Consideramos metodológicamente problemática esta categorización en varios sentidos, entre ellos por considerar que en ella se parte de la atribución de un sentido unívoco y una intencionalidad determinada por parte del fotógrafo al disponer el cadáver de uno u otro modo: así, un niño muerto con los ojos abiertos *siempre* es el producto de la pretensión de ocultar los signos de la muerte, del mismo modo que las tomas que incluyen el ataúd u otros objetos que remiten a lo funerario responde a la intención opuesta. A la luz del marco teórico elegido respecto de la construcción de sentido en la fotografía y la relación múltiple, equívoca y compleja entre el dispositivo y la realidad, una organización semejante del material relevado nos resulta excesivamente reduccionista.

¹²⁷ Así, por ejemplo, si en los álbumes de Christiano Junior prácticamente todas las copias registran sesiones de toma única –cada cliente posa de una sola manera y toda la tirada es de copias de un mismo retrato–, medio siglo después la realidad será radicalmente diferente, y es habitual encontrar series de cuatro, cinco y hasta diez tomas diferentes de la misma persona, en ángulos, poses y composiciones diversas. Paralelamente varían los formatos: si al principio el predominante es la *carte de visite* –que de hecho determina, en un *standard* seguramente muy extendido, el formato de los casilleros para la copia de los álbumes de todas las series–, para comienzos del siglo XX este formato habrá sido prácticamente sustituido por el *cabinet*, el *boudoir* y el *Imperio*, de mayores dimensiones, menos aptos para el atesoramiento íntimo y más adecuados a la exhibición en repisas y paredes. En el ínterin se modifica, por último, la actitud del retratado, que abandona el estrecho y repetitivo repertorio de poses de los primeros años y se permite variaciones más lúdicas cuya aparición gradual es simultánea a la de la sonrisa, los cambios de vestimenta, los disfraces –aspecto particularmente rico en los álbumes marplatenses en época de carnaval– o la variedad de telones de fondo. Estos y otros aspectos de la relación del cliente y el retratado con el “acto fotográfico” (Dubois 1986) se despliegan en los álbumes a lo largo del tiempo.

cliente, frecuencia de las visitas al fotógrafo o recurrencia de ciertos géneros y temas; variaciones históricas de precios, formatos, técnicas y tiradas de copias— los álbumes e índices de registro conforman un auténtico mapa de referencias de los modos en que, a lo largo de casi un siglo de actividad del estudio más importante de Buenos Aires, los individuos que a él acudieron para fijar una imagen de sí mismos se vincularon con la cámara, con el operador y con el horizonte de expectativas propias y ajenas proyectadas sobre la imagen.

Es en ese sentido que planteamos la hipótesis de que el retrato fotográfico funcionó, de uno y otro lado de la línea que separa la vida de la muerte, como una inscripción visual de la continuidad póstuma que la cultura burguesa del siglo XIX atribuyó, según lo estableciera la línea historiográfica fundada por Ariès (1999), a la identidad individual.

En la visión del historiador francés de mentalidades, la postulación del individuo racional como sujeto histórico central para la cultura burguesa de los siglos XVIII y XIX implicó entre otros fenómenos el desarrollo de una concepción individualizada de la muerte, entre cuyas consecuencias se encontró una reformulación radical del impacto de la desaparición física de un individuo en los lazos afectivos que lo unían en vida con sus allegados. En el marco de lo que denomina “la revolución del sentimiento”¹²⁸ Ariès propone que “las cosas ocurren en el siglo XIX como si todo el mundo creyera en la continuación, tras la muerte, de las amistades de la vida” (*Ibidem*:392). Si esto, según el autor, contribuyó a hacer especialmente insoportable la muerte de un ser querido, cuyo carácter de individuo insustituible perdura tras la muerte —de ahí la teoría, tan controvertida como metodológicamente influyente, del “tabú” moderno que se supone rodea estos temas (*Ibidem*; cfr. Elias 2009; Lomnitz 2006)—, también fue esencial para la transformación ilustrada y post-ilustrada de las prácticas de enterramiento. Fue en el marco de este proceso que los cementerios del siglo XIX adoptaron su formato característico de “ciudades de los muertos”,¹²⁹ ubicadas extramuros y con una traza urbanística que enfatiza, en sus tumbas individualizadas y sus mausoleos familiares —prolongaciones póstumas de la noción de propiedad privada como refugio último de la libertad del individuo burgués, tal como lo entendía Hobsbawm (1987)—, la continuidad *post-mortem* de la trama de pertenencia social y familiar de cada difunto; continuidad que por otra parte —y una finalidad esencial del cementerio moderno fue precisamente esta— se renueva periódicamente con el rito familiar de la visita a la tumba.

Volveremos más adelante sobre estos fenómenos cuyas repercusiones en el proceso formativo de la sociedad y el Estado argentinos han sido ampliamente estudiadas, especialmente en lo que

¹²⁸ Esto es, el desplazamiento, desde mediados del siglo XVIII, de las decisiones trascendentes sobre el alma y el destino de los cuerpos, del ámbito del derecho al de los afectos (Ariès 1999:391-392 y ss.).

¹²⁹ “Desde muy alto”, escribirá Ezequiel Martínez Estrada en 1940, “una ciudad no difiere de un cementerio. El cementerio es una ciudad dentro de otra donde se hace simétricamente todo lo contrario” (Martínez Estrada 1968:229).

respecta a las políticas de creación y reforma de cementerios desde Rivadavia en adelante (Liñan & Diodati *in* Godoy & Hourcade 1993; Gayol 2009; Cicciari et al. y Cacciatore *in* AAVV 1993; cfr. *infra*) y las articulaciones entre el giro ilustrado en la actitud hacia la muerte y la dicotomía civilización-barbarie tan cara a nuestra historia fundacional (cfr. Barrán 1990; Svampa 1994). Pero si interesaba mencionarlo ahora es precisamente por el lugar central ocupado por la fotografía, y más concretamente el retrato fotográfico, en este proceso de reformulación de los lazos afectivos y las prácticas de sociabilidad.

Esta última cuestión resulta pertinente para comprender al menos dos fenómenos ligados a los modos de producción y de consumo de retratos fotográficos *post-mortem*.

Uno es el destino físico que los retratos de vivos y de muertos compartían en un mismo dispositivo de atesoramiento, organización y recepción de fotografías: el álbum. Aunque la gran mayoría de los retratos fotográficos *post-mortem* de la época nos llega desligado de su contexto original –por su presencia en repositorios públicos o en colecciones de terceros ajenos al grupo de pertenencia familiar o social del difunto–, algunos casos donde esto no ha ocurrido permiten suponer cuál sería la práctica más extendida. En ese sentido la colección del Museo Isaac Fernández Blanco resulta particularmente valiosa por haber preservado en buena medida, en su paso de lo privado a lo público, su estructura original de acervo familiar. Además de los tres retratos ya analizados de María Luisa Lacasa de Suárez, allí se encuentran dos fotografías póstumas en formato *carte de visite*, una de un bebé no identificado (Fig. 2.27) y otra del terrateniente Valentín Fernández Blanco y Rodrigo. Hermano del pintor Isaac Fernández Blanco y Rodrigo y tío paterno del coleccionista fundador del museo, Valentín fue fotografiado tras su muerte en 1862 por Bartolomé Loudet¹³⁰ en un retrato de busto que precisamente se conserva, al igual que el del bebé, en un álbum fotográfico (Fig. 2.74).

Objeto procedente de las prácticas de sociabilidad femenina de la primera mitad del siglo, el álbum fue reconvertido tras el advenimiento de la fotografía en papel en un espacio de ordenamiento y exhibición sistemática de retratos fotográficos que daban cuenta del universo social y familiar de un individuo. Como señala Carlos Masotta (2009), los álbumes de mediados del siglo XIX eran objetos de lujo pensados para exhibirse, ubicados en atriles que les daban un lugar propio en el universo privado del coleccionista, y que constituían en sí mismos una colección; y al igual que el retrato, el álbum oscilaba entre realidad y ficción al proponer una

¹³⁰ Instalado en Buenos Aires en 1861, el francés Loudet había sido hasta entonces empleado y aprendiz de su compatriota Lahore, mencionado más arriba por sus avisos de daguerrotipos póstumos a domicilio; activo durante al menos la década de 1870, Loudet tomaría a su vez como empleado a Alejandro Witcomb, quien posteriormente compraría su archivo de 27.000 negativos que, según Juan Gómez, pasaron al Archivo General de la Nación, aunque desconocemos si existió un archivo de contactos que haya tenido el mismo destino (Gómez 1986:163).

trama de amistades y parentescos cuya prueba era la posesión de las imágenes, producto de una práctica sostenida de envío, obsequio e intercambio de copias.

Ahora bien, la presencia de estas dos fotografías en sendos álbumes poblados –como cualquier otro de la época– de retratos de familiares, conocidos y figuras públicas ejemplifica un destino habitual de los retratos póstumos producidos bajo el sistema negativo-positivo y especialmente en formatos de tiradas masivas de copias, como la *carte de visite* y el *cabinet*, popularizados desde la década de 1850 tanto en Europa como en la Argentina. Si tenemos en cuenta que la tirada de copias de estos formatos iba de la media docena al centenar¹³¹ y que la colección de la familia Fernández Blanco, legada íntegra al museo, sólo conserva un ejemplar del retrato de Valentín, es evidente que hubo otros que circularon entre amigos y familiares y probablemente todavía existen en ignotas colecciones privadas o en anticuarios.¹³² Complementariamente, la falta de registros de la muerte de un bebé de la familia en esa época permite suponer que quizás se tratara del hijo de un allegado, que les entregó una copia como parte del mismo circuito de intercambio.¹³³

El otro fenómeno que nos interesa señalar a propósito de esta contigüidad pre y *post-mortem* de prácticas de representación fotográfica es, precisamente, el que atañe al espacio compartido del estudio. La facilidad propia de los cadáveres infantiles –al menos en contextos urbanos como Buenos Aires– para su traslado al *atelier* del fotógrafo, y las comodidades que en general este espacio ofrecía para la toma, tanto al retratista como al cliente, determinaron la elección recurrente de este emplazamiento, especialmente en los primeros años. Además de ahorrar molestias, favorecer las probabilidades de un buen resultado y seguramente reducir el precio, este modo de producción tendría precisamente la consecuencia de equiparar los recursos técnicos y estéticos utilizados por el fotógrafo para los retratos de sujetos vivos y muertos, estandarizando para unos y otros un mismo repertorio de lo que Barthes (2009, cfr. *infra*) denominaría “procedimientos de connotación”.

¹³¹ El formato *carte-de-visite* fue creado por Disdéri en 1854 y consistía en un sistema de exposición múltiple mediante cámaras de cuatro o seis lentes con las que podía, o bien realizarse varias exposiciones simultáneas de una misma toma, o bien descubrir las lentes de a una variando las poses. El resultado en cualquier caso eran varias tomas de unos 9 x 7 cm que se recortaban y pegaban en cartones individuales cuyo formato, similar al de una tarjeta de visita, determinó su nombre. Ese dispositivo, al igual que el *portrait cabinet* patentado poco después en Inglaterra –que producía con el mismo sistema copias de unos 15 x 10 cm fue central al proceso de masificación del retrato fotográfico desarrollado a partir de mediados del siglo XIX (cfr. Tagg 2005). En Buenos Aires el primer impulsor de la *carte* fue Federico Artigue, quien ofrecía tiradas de cinco de estos retratos ya en 1855 (Béquer Casaballe & Cuarterolo 1983:28-29).

¹³² Igualmente ilustrativa de esta amplitud de circulación de las copias fotográficas en estos soportes previos a la reproductibilidad masiva por la prensa o la tarjeta postal es el caso del fraile dominico Jesús Estévez, muerto en 1888 en el Convento de Santo Domingo de Buenos Aires donde se conservan dos variantes de su retrato póstumo por Pedro Avallone, con los ojos cerrados y abiertos. De esta última versión se encontró una copia en un anticuario de Córdoba que lo había comprado a su vez a otro de Buenos Aires (Fig. 2.77).

¹³³ La fotografía de un niño muerto inserta en un álbum, relevada por Príamo (Fig. 2.75), es otro ejemplo de la misma práctica.

En ese sentido, las fotografías consecutivas de dos madres con sus hijos en brazos: uno vivo y el otro muerto; sin relación entre sí pero compuestas a partir de un mismo modelo de pose y en el mismo escenario, con una misma pared con moldura de fondo –la que reaparece en la Fig. 2.30 y otros retratos de Christiano Junior– y sentadas en el mismo sillón con apoyabrazos de flecos (Fig. 2.36), subrayan precisamente la comunidad de usos de unos y otros retratos, donde el espacio físico y los elementos con los que se construye el sentido de la imagen son exactamente los mismos.

Una última observación atañe a la recurrencia de ciertos procedimientos, como el de colocar una manta que disimula la presencia, o bien de elementos adicionales de apoyo, o bien de una persona que ayuda a sostener al niño en la posición adecuada. Esto último parece ser el caso del niño de la Fig. 2.47, recostado en un sillón por encima del cual asoma una manta que se pliega llamativamente en torno a su cabeza, de un modo que sugiere que una persona está detrás sosteniéndola. De otro modo sería difícilmente explicable la presencia de la manta así como la forma en que se eleva verticalmente, muy por encima del borde del sillón que, a juzgar por la posición de los brazos del mismo y la curva del respaldo, debería ubicarse a la altura de la mitad de la cabeza del difunto: precisamente allí donde el manto se pronuncia hacia adelante, como si una mano estuviera por detrás sosteniendo de ese lado la cabeza. La delicada inclinación de ésta, por otra parte, tampoco se explica de no mediar este tipo de recurso, ya que de otro modo caería inerte hacia un costado o hacia adelante.

Ahora bien, este procedimiento parece reaparecer en al menos dos retratos del mismo estudio, presentes en el mismo álbum “CJ” de Freitas: en la Fig. 2.51 la presencia de la manta parece igualmente difícil de explicar, ya que no sirve de fondo a la totalidad del cuerpo del bebé –que descansa directamente sobre el tapizado capitoné del asiento– y sus muchos y abultados pliegues, que parecen elevarse muy por encima del final del respaldo y ocupan casi toda la mitad superior de la composición, compitiendo visualmente con la figura del niño de un modo que hace injustificable su presencia de no mediar una razón práctica ineludible. Y en el otro caso, el de la Fig. 2.49, la posición general del cuerpo y la cabeza del bebé, perfectamente erguidos, sugieren fuertemente el uso del mismo recurso oculto tras la manta que, otra vez, rodea el cuerpo y se pliega acusadamente en torno suyo.

La repetición de este recurso en varias fotografías del mismo autor, pero también en al menos una de Christiano Junior –antecesor y padre del propietario del estudio Freitas (Alexander et al. 2002)– donde la manta, además de ofrecer un visible contraste con las ropas blancas del niño, se eleva ostensiblemente sobre el borde de los brazos del sillón cubriendo lo que está sosteniendo la cabeza (Fig. 2.31), es un indicador elocuente del tipo de saberes técnicos que cada fotógrafo

manejaba, producto de la experiencia propia y ajena, y que circulaban de un profesional a otro por vías cuya investigación pormenorizada constituye aún una tarea pendiente.

Angelitos a domicilio

Una alternativa que coexistió con los retratos infantiles tomados en el estudio es la que exhibe el cadáver del niño en su casa: es el caso de la Fig. 2.46 donde el bebé, con un crucifijo blanco apoyado sobre el cuerpo, fue ubicado en su moisés. Pese a las manchas de la copia más reciente, debidas a un deterioro del negativo, algunos detalles –invisibles, por el recorte, en la toma de contacto del archivo– denuncian el entorno ajeno a la galería de pose de Witcomb, como los postigos cerrados de una ventana que se entrevé a la derecha. El almohadón colocado bajo el moisés para ajustar la altura a la de la cámara evidencia –junto a la elevación del brazo izquierdo del bebé y la inclinación en la misma dirección del torso, logradas mediante la colocación de un suplemento bajo esa parte del cuerpo a fin de rebatirlo hacia la cámara– el tipo de operaciones de ajuste impuestas por el contexto variable y desprovisto de las condiciones lumínicas y de espacio propias del estudio.

Otros ejemplos son particularmente elocuentes de la variabilidad de escenarios fúnebres propiciada por el trabajo a domicilio. Así, si la Fig. 2.56 nos ofrece un interesante y poco frecuente –al menos en este archivo, donde parece ser el único– ejemplo de muerte en un contexto hospitalario, la Fig. 2.50 presenta al niño en su capilla ardiente, dentro de un ataúd abierto ubicado entre dos candelabros sobre un túmulo, con una corona de flores a la cabecera y la pared del fondo cubierta de tela negra, como era de rigor en los velorios urbanos hasta comienzos del siglo XX. Perteneciente a Freitas, el retrato –que repite el recurso de rebatir el cuerpo para aumentar su visibilidad, como será recurrente en los retratos de adultos (Fig. 2.80)– reviste en ese sentido un especial valor documental de las prácticas funerarias de la época, sobre las que volveremos en los capítulos siguientes.

En ese sentido, algunas fotografías contemporáneas a las del archivo Witcomb y provenientes de ámbitos exteriores a los grandes centros urbanos registran un rito funerario particular, cuya presencia es indicadora de la expansión del retrato que la fotografía propició hacia sectores sociales proletarios y campesinos: el “velorio de angelito”.

Se denomina con ese término una modalidad específica de funeral infantil, sumamente extendida por la mayor parte de la América hispana¹³⁴ y estructurada en torno a la creencia católica en la

¹³⁴ De origen indeterminado, esta forma de ritual se encuentra igualmente presente en España y parte de la Europa mediterránea. En América ha sido documentada fuera de nuestro país en México (Colin 2004; Aceves Piña 1998), Venezuela (Domínguez 1961),

pureza de alma de los niños bautizados: se supone que al no haber tenido ocasión de pecar, un niño muerto a temprana edad en estas condiciones asciende directamente al cielo para convertirse en un ángel con capacidad para interceder por sus familiares.¹³⁵ La perspectiva favorable para la familia de “tener un angelito en el cielo” y la idea de que el niño se ha ganado el Paraíso sin haber sufrido las penurias de la vida terrenal y el Purgatorio determinan una forma de duelo predominantemente festiva, donde el niño, vestido con sus mejores ropas, es ubicado sobre un altar improvisado cubierto de flores y rodeado de velas. Con variantes según la región y la época, es habitual incluso que se lo vista de ángel con el agregado de alas artificiales de tela o papel y otros elementos referentes a su destino escatológico privilegiado, como una aureola o una palma entre las manos. El velorio puede durar varios días en el transcurso de los cuales el cadáver del niño puede incluso ser prestado o alquilado a un vecino, dada la carga de sacralidad de que lo reviste el ritual como un objeto cuya presencia física bendice el lugar en que se encuentra;¹³⁶ y todo el rito está atravesado, como se dijo, de un carácter de celebración¹³⁷ expresado en bailes, juegos y abundancia de comida y bebida. Así lo describe de modo característico el francés Alfred Ebelot, quien presenciara varios de estos funerales en la pampa bonaerense durante su labor como ingeniero de la zanja de Alsina, entre 1875 y 1877:

Un pesado olor a sebo, a cigarro y a ginebra cargaba la atmósfera. Un humo denso (...) lo envolvía todo, comunicando a las cosas un carácter extraño.

En el fondo, al centro de un nimbo de candiles, aparecía el cadáver del niño ataviado con sus mejores ropas, sentado en una sillita, sobre unos cajones de ginebra arreglados encima de la

Brasil (Scheper-Hughes 1997) y Chile (Palma Guzmán 2011), entre otros países, y su extendida vigencia temporal abarca desde la época colonial hasta la actualidad. En México, donde el retrato pictórico de niños yacentes se verifica ya desde mediados del siglo XVIII, una pintura de 1805 (Fig. 2.67) muestra a un niño en su féretro ricamente ataviado con un traje de ángel con mangas de encaje y bordado de perlas, piedras y adornos de plata, una vincha de plata en la cabeza con flores artificiales en el mismo material y una palma en las manos en el mismo estilo: el retrato es un valioso testimonio de la vigencia que este rito, posteriormente relegado a sectores populares, tenía en las *élites* criollas de comienzos de siglo, un fenómeno que también se verificará en la Argentina a partir de testimonios como el de Beaumont citado más adelante.

¹³⁵ Isabelle Séguy analiza el devenir de la práctica del bautismo en bebés en la Francia medieval a partir de la creencia en la necesidad, postulada por San Agustín y reafirmada por el Concilio de Trento (1848:32), del bautismo de los niños para salvarlos de la condena por el pecado original. La autora señala que “a partir del siglo XII el bautismo era administrado cada vez más cerca del nacimiento” y desde el siglo XVIII, en cuanto nacían, paralelamente al desarrollo de la creencia popular en el carácter favorable para la familia de la pérdida de un párvulo, que determinó entre otros fenómenos la emergencia de los “santuarios de resurrección momentánea” donde se llevaba a los niños muertos sin bautizar para, mediante la oración, resucitarlos por el tiempo suficiente para administrarles el bautismo (Séguy 2010:31-32). El velorio de angelito, en todo caso, parece haberse desarrollado más bien como una práctica popular ajena al control institucional de la Iglesia, que eventualmente llegó a prohibirlo en los años finales del Virreinato (Bruno 1971:35). La vigencia de este rito entre mediados del siglo XX y la actualidad es específicamente señalada por trabajos como el de Bárbara Martínez (2011) para el Noroeste argentino, Luis Arturo Domínguez (1960) para Venezuela y Scheper-Hughes (1997) para el Brasil, entre otros.

¹³⁶ José Antonio Wilde (1960:161) señalaba en 1880 que “a veces son tantos y tan fuertes los empeños, que la madre o los deudos conservan por dos noches al *angelito* en exhibición, sacando provecho de la limosna con que contribuyen los concurrentes, de los que uno lleva una libra de hierba, otro un paquete de velas, el de más allá, cinco pesos, etc.”, y según Ebelot (2001:58) “algunos pulperos (...) alquilan a tanto por noche los pequeños cadáveres con el fin de exponerlos en un galpón contiguo a su esquina, y organizar sesiones de beberaje, de baile y de música”.

¹³⁷ Fuentes geográfica y cronológicamente diversas recogen la tradición según la cual está prohibido llorar durante el velorio, especialmente a la madre, so pena de obstaculizar el ascenso del niño al cielo (cfr. Aceves Piña 1988; Domínguez 1961)

mesa a manera de pedestal, fijos los ojos, caídos los brazos, colgando las piernas, horroroso y enternecedor.

Era esta la segunda noche que estaba en exhibición. Una ligera sombra verdosa, como un toque de esfumino, asomaba en la comisura de los labios, y se me hacía, no sé si fue una ilusión de mi imaginación, que las jaspeaduras de las carnes reblandecidas no dejaban de contribuir al husmo que impregnaba los olores flotantes en el aire. Al lado del cadáver estaba sentado un gaucho, blanco el pelo y color de quebracho la cara, con la guitarra atravesada sobre las piernas. (...) Se discernían las parejas en medio del humo –los brazos de los mozos envolvían estrechamente el corpiño de las muchachas, y les hablaban de cerca, demasiado de cerca, algo encendidos por la bebida; ellas reían a mandíbula batiente, echaban sonoros piropos (...)–. Algunos viejos en los rincones fumaban y discutían sobre caballos.

La madre estaba al otro lado de la mesa, simétricamente con el guitarrero. Tenía la mirada fija y cruzadas las manos. Unos le decían:

– El angelito está en el cielo.

– Sí, en el cielo, –y seguía mirando fijamente.

(...) seguía el baile. Al pasar frente al chiquilín muerto, al propio tiempo que meneaba las caderas con la provocativa ondulación propia de la habanera o de la zamacueca, una que otra bailarina persignábase furtivamente, y acto continuo largaba una carcajada para corresponder a una galantería de tono subido en que tenían arte y parte la voz, los ojos y las manos de su compañero. (...) la guitarra, el murmullo de las voces, el ruido acompasado de los pies que golpeaban en el suelo, las resonancias indiscretas de los besos (Ebelot 2001:51-59).

Referente a un velorio presenciado en la zona de Azul, el relato de Ebelot comparte con los de otros viajeros de la época el tono de curiosidad, asombro y rechazo¹³⁸ del ciudadano europeo ilustrado ante una práctica que sienten radicalmente ajena a la sensibilidad civilizada ante la muerte: percepción a la que sin duda contribuyó la adscripción de este ritual a sectores populares, generalmente ubicados en áreas rurales. En contraste, el inglés J. A. B. Beaumont registraba la

¹³⁸ H. Armaignac (1974:141) relata que “quedé realmente pasmado al ver que la madre del niño no se hacía rogar para participar de la alegría general, y que parecía muy contenta de que el angelito estuviera en el cielo. Cada recién llegado iba primero a ver al niño, se persignaba tres o cuatro veces y luego se ponía a tomar mate con quienes habían llegado antes. Circulaban los pasteles y el coñac estaba servido en un gran vaso, del que cada cual bebía unos tragos de cuando en cuando; luego comenzaban las danzas con renovado ardor... no sólo la fiesta debía durar toda la noche, sino que al día siguiente los padres iban a prestar el angelito a una vecina en cuya casa seguiría el velorio un par de días más, según la costumbre del lugar. El cadáver sería luego encerrado en un cajoncito blanco que colgaría de las ramas de un sauce que había cerca de allí”.

inserción temprana que este rito tenía entre las clases acomodadas apenas medio siglo antes, en su relato del velorio del único hijo del alcalde de San Pedro en 1826, donde

encontramos el recinto lleno de damas y caballeros bien vestidos, danzando bailes españoles y minuets con su acostumbrada gracia y viveza. Una orquesta de cuatro músicos animaba la reunión. El mate circulaba en copas de plata, que eran ofrecidas por los esclavos. En un extremo de la sala y sobre un plano inclinado, estaba colocado el cadáver del pequeño, vestido de seda, con adornos de plata y además decorado con cantidad de flores y velas de cera. Una esclava, de pie hacia un lado, le enjugaba la materia que exudaba por los ojos y la boca. Entretanto la familia y todos los invitados se mostraban muy contentos por la forma en que había sido arreglado el cadáver, y la danza continuó hasta la una de la mañana (Beaumont 1957:232).

Esclavos, copas de plata, concurrentes bien vestidos y danzas heredadas de las *élites* coloniales indican en este caso temprano una pertenencia de clase que se perderá en los testimonios finiseculares, que unánimemente la consignan como una práctica “bárbara” asociada a las clases bajas, ya sea al campesinado —especialmente del interior del país—, ya sea a sectores sociales urbanos marginales o refractarios a las transformaciones que la “civilización” acarreo en lo referente a las actitudes ante la muerte y las manifestaciones de duelo. Sobre este proceso, cuyo análisis se desarrollará en el capítulo 4, cabe señalar la presencia recurrente de esta caracterización de las prácticas funerarias del pasado en la literatura de tipo testimonial producida especialmente entre la década de 1880 y el Centenario, es decir, precisamente en aquellos momentos en que, como señala Adolfo Prieto (1982), la conciencia de una ruptura radical con el pasado relativamente reciente alentó a numerosos miembros de la burguesía letrada a fijar en el papel su vivencia personal de un pasado común que, en su perspectiva, se perdía definitivamente. En ese contexto, el abandono de ciertas prácticas que denotaban una presencia excesivamente cotidiana de la muerte y la violencia, propia de la barbarie asociada al pasado faccioso que se buscaba activamente dejar atrás —desde la exhibición de cadáveres bajo los arcos del Cabildo (Wilde 1960) hasta las procesiones fúnebres con el muerto a caballo (Hinchliff 1955) o las fosas grupales en la Recoleta (Beaumont 1957, cfr. *infra*)— fue celebrado en esos textos a la par de la prohibición de las corridas de toros o la segregación de los mataderos como otros tantos triunfos del progreso y la civilización. En ese contexto, la mirada de escritores *amateur* de la generación del ochenta como Santiago Calzadilla, José Antonio Wilde o Manuel Bilbao, entre muchos otros, se sumó a la de los viajeros europeos para contraponer activamente a estas postales de *gran aldea* la imagen crecientemente cotidiana de un duelo urbano más solemne, privado y sofisticado.

El velorio de angelito cayó bajo esta caracterización que tuvo su correlato en las representaciones visuales, como lo ejemplifica la pintura que el propio Ebelot (2001:59) definiera –en una interesante asociación entre el carácter testimonial de la imagen y el repentismo de su captura en un rápido boceto– como un “croquis violento” inspirado por este rito a su compatriota Ernest Charton, autor de *El velatorio del angelito, costumbre popular chilena* (Fig. 2.66).

Pintado en 1848 y más allá de la referencia geográfica específica del título, el cuadro de Charton recoge los elementos característicos del ritual comunes a todo el continente: el niño muerto presidiendo la reunión, de pie sobre una mesa y bajo un arco de flores; la animada concurrencia bailando, comiendo y riendo; el ambiente rústico del rancho; el carácter, en fin, desembozadamente erótico de las interacciones entre los participantes, tanto en la pareja que danza al centro del cuadro como en la que conversa sentada en el suelo y la que, tomada del brazo, abandona el rancho a la derecha (cfr. Penhos 2010). En las páginas dedicadas a Charton en *La pintura y la escultura en la Argentina*, Eduardo Schiaffino se mostraría tan elogioso de la obra –cuya captación de la fiesta popular compara con la de Rubens y Brueghel– como severo respecto del rito representado, al que calificó como una “bárbara costumbre” y una “grosera forma de honrar los seres arrebatados en la flor de la infancia”, rémora de los banquetes fúnebres del paganismo antiguo de los que sólo conservaba la presencia física del muerto como un “vano pretexto para justificar la diversión de la noche” (Schiaffino 1933:158).

La misma mirada tensionada entre el exotismo, la fascinación romántica ante la barbarie y su condena desde una perspectiva ilustrada subyace al uso satírico de estos tópicos en una caricatura política publicada en 1879 en *El Mosquito* (Fig. 2.68). Titulada “Un velorio”, la imagen despliega la escena de un funeral al estilo ya descrito, donde un reducido ataúd es ocupado por la figura yacente –pequeña, con las manos cruzadas y en posición semierguida como es de rigor– de Carlos Tejedor, “angelito” de un funeral donde el general Mitre y el presidente del Partido Autonomista Nacional, Martín de Gainza, tocan la música bailada por referentes de la actualidad política que festejan y beben en torno al muerto.¹³⁹ El epígrafe resume a la par de la imagen todos los tópicos corrientes en torno al tema al consignar “Fiesta fúnebre celebrada por la gente baja cuando muere un angelito. Se bebe, se baila, se llora y a veces... se pelea”.

Teniendo en cuenta, a partir de fuentes como estas, el estatuto que revestían esta clase de funerales en los sectores sociales que acudían a estudios urbanos como los de Witcomb, Freitas o

¹³⁹ La coyuntura a la que se alude es la del conflicto al interior del Partido Autonomista Nacional entre las candidaturas presidenciales del gobernador porteño Tejedor y el saliente Ministro de Guerra de Avellaneda, Julio A. Roca, que desembocaría al año siguiente en el levantamiento armado de Tejedor en reclamo de la autonomía provincial. Entre los danzarines se encuentran el presidente Avellaneda –en pareja con su vicepresidente, Mariano Acosta– y el compañero de fórmula de Tejedor Saturnino Laspiur.

Christiano Junior, resulta poco sorprendente que los registros fotográficos que remiten a esta clase de ritual provengan de contextos ajenos a esta órbita, ubicados hacia el interior del país o de la provincia de Buenos Aires y en un arco temporal que puede exceder –a partir del abaratamiento algo más tardío del dispositivo fotográfico, y de su apropiación en el marco de un rito popular– el que corresponde en estos archivos a la época de mayor auge de los retratos póstumos de niños.

Un ejemplo claro es el de la niña Brígida Martínez, retratada en la colonia santafesina de Esperanza hacia 1900 (Fig. 2.69) y que despliega las características más prototípicas del velorio de angelito: la beba ubicada en posición vertical, en una silla cubierta por la falda de su *porte-enfant* que forma un complejo arreglo con las numerosas flores que rodean el cuerpo. Otro arreglo floral rodea su cabeza y un tercero la enmarca por encima desde la pared. La mesa sobre la que se yergue, dispuesta en forma de altar, está cubierta por un tejido de hilo blanco sobre el que se apoyan varios candelabros con velas encendidas. Similar escena se ve en la fotografía de un niño tomada en el patio de su casa en San Fernando, donde se lo ve sentado en la misma silla en que se lo está velando, con velas a los lados y tres coronas de hilo tejido depositadas a sus pies (Fig. 2.70).

Más tardío, un ejemplo relevado por Príamo en La Rioja es interesante por el uso que sus comitentes hicieron de las posibilidades de inscripción identitaria estandarizadas por un dispositivo moderno, en este caso el de la tarjeta postal. En el anverso la imagen muestra el cadáver de José Francisco Díaz, bebé de poco más de un mes, rodeado por un profuso arreglo de flores por entre el cual asoma, a la derecha, una de sus alas de papel dorado o plateado (Fig. 2.72). Ahora bien, en el reverso –en el espacio destinado a la esquila y los datos del destinatario– alguien de su familia insertó una dedicatoria al padre del niño, firmada en primera persona por éste: “Un recuerdo a su querido papá de su hijo José Francisco Díaz que nació el 19 de Marzo y Falleció el 30 de Abril de 1922”.

Ejemplos como estos señalan algunos aspectos de la inserción que la fotografía, en tanto medio crecientemente masivo de representación visual, pudo tener en un rito particularmente alejado de las actitudes ante la muerte y las prácticas funerarias más compatibles con los imaginarios de modernidad y progreso que las *élites* proyectaron sobre el dispositivo fotográfico durante el último tercio del siglo XIX, como lo ha analizado extensamente Verónica Tell (2009). Por otro lado, y en un proceso hasta cierto punto comparable a los estudiados en otros ámbitos nacionales como España, México o los Estados Unidos,¹⁴⁰ la inserción algo más tardía en estos contextos

¹⁴⁰ Cfr. De La Cruz Lichet (2010) sobre las zonas rurales de Galicia, Aceves Piña (1998) en referencia a las comunidades campesinas de Jalisco y Ruby (1995) y Lesy (1973) sobre la incidencia del retrato fotográfico póstumo en zonas de Wisconsin y otros estados norteamericanos alejadas de los grandes centros urbanos.

rituales ubica a la fotografía póstuma del siglo XX en un eje cronológico diferente, que cuestiona cualquier lectura simplista o lineal de las relaciones entre fotografía, muerte y modernidad y el complejo entramado de respuestas que cada contexto histórico-cultural propone: ya en el terreno del rito funerario, ya en el de las prácticas de duelo y evocación de ausentes o en los imaginarios proyectados sobre el tema de la muerte. Y, por supuesto, en la mayor, menor o nula participación que una herramienta variablemente masiva y cotidiana de representación como la fotografía puede llegar a tener en estos fenómenos.

Fotografías de adultos muertos

En un texto de 1961 que despertaría extendidas polémicas, Roland Barthes propuso un primer intento de sistematización de herramientas de análisis del vínculo entre fotografía y realidad. Fuertemente atravesado por la formación semiológica de su autor, el texto partía de la hipótesis, arduamente discutida luego (cfr. Dubois 1986 y Burgin 2004), de que la fotografía es un “mensaje sin código” (Barthes 2009:13); esto es, que la naturaleza indicial del signo fotográfico –huella química de la luz reflejada por el referente– determina una elaboración automática de la imagen que se produce más allá de toda posibilidad de control por parte de quien opera la cámara: la imagen, así, se vuelve un acto de “denotación pura y simple” (*Ibidem*:26) no mediada, en el momento exacto de su génesis –el de la impresión de la imagen en el negativo entre la apertura y cierre del obturador–, por estilo, intencionalidad autoral o convención cultural alguna.

Ahora bien, estos elementos sí aparecen, en cambio, en instancias inmediatamente previas y posteriores al instante de la exposición¹⁴¹ que constituyen la faceta *connotativa* de la imagen fotográfica, cuya coexistencia con la pura denotación define lo que Barthes considera la “paradoja estructural” del signo fotográfico (*Ibidem*:16 y ss.). Son esas herramientas connotativas lo que el autor propuso analizar a través de seis categorías básicas: trucaje (montaje y otras manipulaciones deliberadas), pose, disposición de objetos, fotogenia (recursos lumínicos, enfoque, tiempo de exposición, apertura del diafragma), esteticismo (recurso a la tradición compositiva de las bellas artes) y sintaxis (organización de los elementos mediante el encuadre y la selección temporal).

Más allá del fantasma del reduccionismo que parece acechar tras este artículo escrito hace más de medio siglo, parece claro que Barthes se hizo cargo de un interrogante sumamente complejo, cuya imposible respuesta continúa atormentando al campo teórico: el de la definición precisa de los vínculos específicos que la fotografía mantiene con la realidad.

¹⁴¹ Para un desarrollo detallado de estos procedimientos, cfr. también François Soulages (2005).

Estos problemas atañen directamente a nuestro objeto de estudio, especialmente en lo que concierne a la transición histórica de la pintura a la fotografía en la producción de retratos. En ese sentido, los casos ya mencionados de la familia Fernández Blanco –los daguerrotipos y el cuadro de María Luisa Lacasa, por un lado, y la *carte de visite* de Valentín Fernández Blanco y Rodrigo, por el otro– resultan ilustrativos de dos modalidades de retrato póstumo similares en pose y encuadre –un cadáver con los ojos abiertos, fotografiado de frente en posición vertical sobre fondo neutro; cuadro centrado en la cabeza, los hombros y el torso–, pero con soportes que determinan usos y finalidades claramente diferentes. Los daguerrotipos de María Luisa son imágenes de copia única en pequeño formato, destinadas a guardarse en estuches que se abren en privado a la mirada de sus poseedores –su familia– y su círculo íntimo, los cuales a su vez –en una práctica tan difundida como lo demuestran los avisos de Helsby y Lahore y artículos como el de Burgess (cfr. *supra*)– encargaron una pintura de gran formato que, expuesta en una pared de la casa ante un abanico más amplio de relaciones familiares y sociales, reelabora la imagen póstuma devolviéndonos a la retratada tal como se la veía en vida.

De otro lado, Valentín fue el sujeto de un retrato que careció de toda reformulación pictórica posterior¹⁴² y que, realizado bajo un sistema de copias múltiples, circuló en una trama indeterminada pero previsible de allegados que, presumiblemente, lo integraron al universo de referentes sociales y familiares representado en sus álbumes fotográficos.

Esa diferencia de usos se vincula con el modo en que la presencia, inexorablemente explícita, del cadáver en la imagen fue una característica claramente distintiva del retrato fotográfico respecto de toda otra forma anterior de representación *post-mortem*.¹⁴³ Si algo distingue al fotógrafo del pintor en la tarea de retratar a un individuo (vivo o muerto) es precisamente la índole indicial del dispositivo, que plantea ineludiblemente la necesidad de construir sentido a partir de lo “real literal” (Barthes 2009:13) impreso en la placa sensible por acción de la luz. Así, el intento barthesiano de sistematizar en una serie de categorías el análisis de los modos de “connotación” propios de la fotografía no es otra cosa que un señalamiento de la necesidad de establecer de qué modos tanto el autor como los receptores de una fotografía elaboran y controlan el sentido de una

¹⁴² La pinacoteca familiar así como el archivo de cartas y otros documentos escritos fueron donados íntegros por Isaac Fernández Blanco al Museo que lleva su nombre. No hay en ellos rastro alguno de que se hubiera producido alguna vez un retrato pintado a partir de la fotografía de Valentín.

¹⁴³ La distancia entre uno y otro modo de representación equivale a la que existía entre fotografía y arte para Charles Baudelaire, quien en su célebre reseña del Salón de 1859 proclamó la necesidad de que la fotografía, en tanto medio mecánico de representación, se ciñera a su papel de “sirvienta” de las bellas artes fungiendo precisamente del modo en que fue utilizada por Fiorini: como un boceto de la obra final. Sobre la amplia influencia de esta noción en el pensamiento de la época sobre la fotografía, cfr. Dubois (1986:24 y ss.). Por lo que respecta a la Argentina, un artículo de mi autoría señala las correspondencias entre el pensamiento de Baudelaire y el de Eduardo Schiaffino, expresadas en su evaluación sobre el gusto artístico en Buenos Aires publicada en 1883, así como su relación con el contexto intelectual argentino del último tercio del siglo XIX a propósito de las relaciones entre fotografía, literatura, arte y ciencia (Guerra 2009a).

imagen cuya propia legitimación social como dispositivo de representación (cfr. Tagg 2005) se basa, precisamente, en aquello que lo diferencia radicalmente de la pintura: la imposibilidad de crear *ex nihilo* una representación de la realidad.

En ese sentido, los recursos puestos en juego por los fotógrafos, visibles en las imágenes y descritos en artículos y tratados como los ya referidos, fueron otras tantas respuestas al problema de cómo producir un retrato –esto es, una representación de la fisonomía del individuo pero también de su inserción en una trama social de pertenencia¹⁴⁴– a partir del registro de un cadáver; qué herramientas de las arriba mencionadas –pose, composición de la escena, distribución de objetos y personas, elección de lugar, ángulo de toma, iluminación, foco– desplegar, y cómo hacerlo para insertar la imagen del muerto en el contexto de significación propio de esta clase de retratos.

El más elemental de estos recursos fue sin dudas el de fotografiar al difunto de frente, tomándolo generalmente de busto y en posición vertical, es decir, reproduciendo las convenciones estándar del retrato de busto de sujetos vivos: es el caso de Valentín, pero también de la señora de Inchauspe fotografiada en Dolores (Fig. 2.76) y del doble registro del P. Fray Jesús Estévez, retratado –en un aprovechamiento de las variaciones de pose propiciadas, como ya se señaló, por el sistema *cabinet*– con los ojos abiertos y cerrados (Fig. 2.77). Estos dos últimos casos tienen en común el tendido por detrás del difunto de una tela a modo de fondo, como se ve en otros retratos (Fig. 2.1, 2.80 y 2.98) y recomendaban los textos de Burgess y otros (Burgess 1855:80; Harrison 1851 *in* Ruby 1995:56-57); aunque, a diferencia del caso de Dolores, en los retratos del fraile los pliegues de la tela en torno a su cabeza sugieren la utilización del recurso, señalado más arriba, de ocultar un sistema artificial de sostén, en este caso probablemente un apoyacabezas.

Ahora bien, del relevamiento realizado se desprende que la opción más frecuente fue, con todo, la de mostrar al difunto yacente, sea en su féretro (Figs. 2.79, 2.93, 2.95 y 2.105), sea en mesas o túmulos más o menos improvisados en su casa (Figs. 2.80 a 2.83), sea en sus lechos de muerte (Figs. 2.78, 2.81, 2.87 y 2.91-2.92).

Como se ve en esta rápida enumeración, estas opciones son comunes a los más diversos sectores sociales, desde la burguesía de nivel socioeconómico medio a alto que acudía a las galerías de pose de Witcomb en Buenos Aires, Rosario o Mar del Plata hasta los habitantes de los ranchos de adobe donde fueron tomados algunos de los retratos indicados. En todos los casos el muerto

¹⁴⁴ Además de la semejanza pura y dura, señala Disdéri, es necesario captar “las intenciones de la naturaleza manifiestas en este individuo, con las modificaciones o los desarrollos esenciales aportados por las costumbres, las ideas, la vida social” (*in* Frizot & Ducros 1987:38, trad. propia: *les intentions de la nature manifestées sur cet individu, avec les modifications ou les développements essentiels apportés par les habitudes, les idées, la vie sociale*).

yacente es la figura central de la imagen: ya sea que se encuadre sólo su cabeza¹⁴⁵ como en el caso del gobernador mendocino Juan Cornelio Moyano (Fig. 2.78), ya sea que se exhiba el cuerpo entero como en la mayor parte de los casos relevados.

Más inclusivas, las tomas de cuerpo entero permiten además la composición de escenas más complejas: al igual que en varios retratos de niños donde la presencia de un adulto refuerza la pertenencia a un núcleo familiar concreto (Figs. 2.29, 2.55 y 2.64 entre otras), los adultos fotografiados de cuerpo entero suelen estar acompañados de sus parientes, que de ese modo escenificaron para la cámara una última –a veces también primera– representación de sus vínculos familiares. Así, una resolución habitual de la escena es la que nos ofrece la fotografía de Meduri del cadáver de un inmigrante italiano sentado en lo que parece un patio de su casa, rodeado por sus hermanos, esposa y descendencia (Fig. 2.84). Otros casos, como los de las familias santafesinas Lassaga y Welcher o la retratada por Emilio Galassi (Figs. 2.80 a 2.82), relevados por Príamo, evidencian cierta rigidez en la colaboración entre el fotógrafo y los retratados para resolver la distribución de las figuras en el cuadro: en el primero, las dos mujeres de la familia –presumiblemente su esposa a la izquierda y su hija a la derecha– constituyen, con su profusión de faldas y pañoletas, dos volúmenes simétricos que enmarcan el esquema ortogonal definido por el difunto y su hijo, cuyo carácter de sucesor del jefe de familia parece enfatizarse mediante su ubicación al centro, pero también en el hecho de que sea el único en mirar a cámara y en mantener contacto con el muerto, al que sostiene en la posición rebatida que permite, con la ayuda de un suplemento bajo el cuerpo, asegurar la mayor visibilidad en el retrato. Del mismo modo, la esposa y los tres hijos de Welcher se ordenan de manera esquemáticamente escalonada tras la figura yacente del padre, ubicado en primer plano y también algo rebatido hacia la cámara.

Además de presentar a la familia reunida por última vez, estas fotografías registran en la mayoría de los casos el rito de la exhibición del cadáver durante el velorio. A propósito de esta práctica y de su inscripción en lo que Van Gennep caracterizaba como la fase transicional del rito de paso (cfr. *supra*, Cap. 1 de esta tesis), Laura Panizo señala que “la exposición del cuerpo muerto juega un rol fundamental” en el desarrollo del ritual en la medida en que “obliga a los familiares a preparar el cadáver para que conviva con los vivos hasta la reparación definitiva”¹⁴⁶ (Panizo 2008:7-8), pero también porque “se le da lugar al muerto de tener una última permanencia con los vivos y a los vivos una última permanencia con el muerto”, que ofrece a los deudos una instancia

¹⁴⁵ Lo que la prensa de fin de siglo sistematizará bajo el término “cabeza yacente”, como se verá más adelante.

¹⁴⁶ Especialmente en el período histórico correspondiente a estas imágenes, cuando la preparación del cadáver para el velorio recaía mayoritariamente en los familiares.

de contacto físico que se manifiesta en llantos, caricias, “conversaciones” con el cadáver y otras acciones (*Ibidem*:10 y ss.).

Es precisamente esta instancia del rito, visible en las fotografías de niños analizadas más arriba, lo que aparece a su vez representado en las de adultos, ya sea que se los exhiba en sus camas o en el féretro: escenarios de aparición correlativa y que reflejan dos formas igualmente habituales de velar a un muerto en la primera mitad del siglo XX, cuando los velorios se realizaban invariablemente en la casa familiar¹⁴⁷. En ese sentido, una diferencia fundamental entre estas fotografías y las de niños realizadas en el estudio es precisamente el modo en que visibilizan la relación de pertenencia entre el difunto y el espacio del hogar en que se ubica.

Resultan pertinentes, a ese respecto, las ya clásicas observaciones de Eric Hobsbawm (1987) sobre la correspondencia entre el surgimiento de la noción burguesa de individuo en la Europa del siglo XIX y la creciente importancia del hogar como refugio y garante último –en tanto ámbito que resguarda las acciones privadas– de la libertad individual y el mundo afectivo. En un estudio que profundiza esta cuestión y sus variantes a lo largo de la historia moderna, Michelle Perrot (2011:23) postuló, a propósito de la inscripción identitaria del individuo en el espacio en que vive, que existe “una fisonomía de los interiores similar a la del rostro” toda vez que aquéllos, al igual que éste en la óptica positivista, “revelan el estatus, el carácter, las vicisitudes y las ambiciones de quienes los habitan”.

Focalizado en el dormitorio moderno, el estudio de Perrot señala en la habitación mortuoria su carácter de “puesta en escena” y “escenario ejemplar” de los modos de morir consagrados por cada contexto histórico-cultural y atravesados por variables tan diversas como la posibilidad de salvación del alma –y aun el acceso a la santidad o la consumación del matrimonio místico en el caso de beatos o religiosos–, la duración y características fisiológicas de la fase terminal, la lucidez y conciencia del moribundo respecto de su propio estado, la existencia e intervención del aparato médico u hospitalario, y el carácter más público, familiar o solitario de la experiencia de morir, entre otras que determinan una muerte “regulada, organizada como si fuera un concierto”¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Del relevamiento de una muestra representativa de avisos fúnebres en *La Nación* y *La Prensa* en el período correlativo a la aparición de fotografías póstumas de adultos en el archivo Witcomb –1890 a 1950– se desprende la referencia recurrente a la “casa mortuoria” como un domicilio siempre variable: es decir, no correspondiente al local de una sala velatoria, práctica que se impondrá paulatinamente durante la segunda mitad del siglo.

¹⁴⁸ Cfr. Perrot (2011:246-248). A propósito de esta “regulación” la autora cita la afirmación de Foucault sobre la necesidad de “escribir una historia de los espacios, que sería, al mismo tiempo, una historia de los poderes, desde las estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat (...). El anclaje espacial es una forma político-económica que debe ser estudiada en detalle” (cit. en *ibidem*:14).

Más allá de la complejidad de estas variables –y la necesidad de matizar críticamente un análisis tan propenso a las generalizaciones como los de Ariès–, la observación resulta pertinente en la medida en que echa luz sobre el modo en que la escena se organiza para la toma fotográfica en las imágenes que muestran al muerto en su cama. Así, el retrato del difunto Álvarez por Witcomb (Fig. 2.87) presenta su cadáver recostado en posición semierguida en un lecho de cabecera labrada ubicado en un típico interior burgués de fin de siglo, definido a partir de unos pocos elementos: paredes empapeladas, almohadones con funda de encaje blanco al igual que las sábanas, mesa de noche con libros. La propia vestimenta del muerto que asoma bajo la ropa de cama –traje negro con camisa de cuello palomita y corbata de plastrón– confirma la pertenencia de clase que sugieren estos elementos, pero también señala la presencia implícita de la familia, físicamente ausente de la imagen, al exhibir los signos inequívocos de que alguien, tras la muerte del retratado, se ocupó de retirarlo del lecho, desvestirlo, asearlo, vestirlo y, *last but not least*, encargarse y pagar su retrato, que en los registros de Witcomb figura como pedido por un hijo del difunto y retirado por su viuda¹⁴⁹.

En ese sentido la toma del retrato póstumo a domicilio propició –como lo hacían los retratos de personas vivas en su casa– la ubicación del sujeto en ese mismo epicentro de la vida privada y la pertenencia de clase al que remitían de modo ficticio las escenografías de salas de estar, bibliotecas o jardines recurrentemente construidas en los estudios mediante telones pintados y muebles. En el caso del estudio Witcomb, que como los otros adoptó sistemáticamente el uso de estos recursos, escenas como la de Álvarez se repiten en retratos realizados a lo largo de un extenso período temporal, como el de la mujer –cuatro décadas posterior– de la Fig. 2.96, yacente en una cama con cabecera de un modelo similar y cuyas sábanas dejan ver una cinta de seda de la que cuelga un medallón, probablemente con una imagen religiosa. Pero también se entrevé este tipo de puesta en el recorte de la copia pegada en el Álbum 43 de 1897 (Fig. 2.85), donde una superficie de madera labrada –cabecera de cama o respaldo de silla: en cualquier caso, parte de un mobiliario suntuoso– asoma tras la cabeza y el torso del difunto, quien al igual que Álvarez fue vestido de traje.

Esta recurrencia en la utilización de ciertos recursos sugiere –como en las similitudes, analizadas más arriba, de resoluciones de pose y escenografía entre retratos infantiles– la existencia de una serie de saberes técnicos compartidos o transmitidos entre operadores de un mismo estudio, y que responden a una trama más amplia de transferencia de conocimientos entre colegas. Por otro lado,

¹⁴⁹ Cfr. AGN Witcomb (1-índ. 11:1). En su relato ya citado, Nadar (1900) ironizaba sobre el “excesivo amor” de que era objeto el difunto retratado por él, cuyas copias fueron retiradas en el estudio simultáneamente por su esposa y su amante. Más allá de la humorada, el episodio señala el estatuto que la comitencia y la circulación de las fotografías podían tener, tanto para el fotógrafo como para sus clientes, en los lazos afectivos entre los individuos.

algunos casos evidencian particularmente el aprovechamiento por parte del fotógrafo de las posibilidades estéticas habilitadas por la técnica fotográfica, ostensiblemente más versátil en estas imágenes tardías de Witcomb que en las de Christiano Junior o las suyas propias de fines del siglo XIX. En el retrato de la Fig. 2.96, por ejemplo, el foco se gradúa para enfatizar el rostro y los hombros de la difunta, dejando en una zona nítida sus rasgos, el medallón y la mantilla que cubre los hombros mientras el resto se diluye gradualmente hacia los lados, en un desenfoque que deja ver apenas lo necesario de los elementos del entorno, como la cabecera. Más audaz, el fotógrafo de las Figs. 2.91 y 2.92 eligió dejar el rostro a medias iluminado –seguramente el que le permitía la luz natural de una ventana– tomándolo, en el segundo de los retratos, a contraluz, de modo tal que el perfil ofrecido a la cámara queda en sombras, delineado sólo lo suficiente por la luz que recorre su contorno. A la vez, el rostro de la muerta y su cabello adornado con flores forman la única zona enfocada, que se recorta de un entorno casi totalmente fuera de foco –la almohada, la ropa de cama, la cabecera y la habitación al fondo– donde se entrevé, apenas lo necesario, unos pocos elementos que completan la escena: el capullo de flor que se dobla sobre su cabeza, los barrotes de la cabecera, las mantas y flores sobre su pecho, el borde de la mesa de luz junto a la cama.

Recursos similares se utilizarán con singular maestría en el retrato de la señora Barros y Arana (Figs. 2.97 y 2.98). Muerta en 1944, la anciana fue tomada a través del espejo combado de su *boudoir* de modo de incluir, desenfocadas pero inconfundibles, las fotografías de ella misma en su infancia y en su casamiento, entre otros recuerdos de su vida que cuelgan de la pared. Los estantes con libros que asoman a la derecha y los que se ven reflejados en el espejo completan un rico universo personal de referencias¹⁵⁰ inscripto en el espacio íntimo de la retratada, en el que sólo ella aparece perfectamente en foco. Cabe destacar, por otra parte, que el archivo de negativos relevado por Príamo reveló la existencia de otras dos fotografías póstumas de la misma clienta, de las que no había copias pegadas en el álbum de registro, quizás porque el cliente o el propio estudio las desestimaron.¹⁵¹ En ellas se ve a la difunta tomada sucesivamente desde ambos perfiles, con una sábana blanca tendida como fondo. Ahora bien, en la que la muestra desde su lado izquierdo –oculto al espejo– se observa una cicatriz y un hundimiento del párpado en la órbita del ojo, como si éste faltara. Dado que, para mostrar el lado que debió parecerle más interesante de la habitación, el fotógrafo se vería obligado a enfocarla desde ese lado, parece

¹⁵⁰ Referencias que incluyen –ignoramos cuán deliberadamente– una amplia lista de utilidades del espejo en la historia del retrato, desde la pintura flamenca del siglo XV y el barroco español hasta los experimentos fotográficos de Man Ray y Kertész o su contemporánea argentina, la retratista de celebridades Annemarie Heinrich (cfr. AAVV 2015).

¹⁵¹ Aunque en general se ignora la razón de los faltantes de copias en los álbumes, tanto de Witcomb como de los otros estudios incorporados a su archivo, parece razonable pensar que los álbumes recogían sólo las copias que hubieran sido efectivamente entregadas al cliente.

evidente que el recurso del espejo le permitió conciliar esa necesidad con la de tomar el otro perfil del rostro de la muerta.

Ejemplos como estos, producidos en un arco temporal de cuatro décadas, muestran hasta qué punto las fotografías póstumas de Witcomb desplegaron recursos técnicos y estéticos análogos a los utilizados en los retratos de sujetos vivos en la misma época (Figs. 2.99 y 2.100), del mismo modo que los retratos póstumos de estudio analizados en el apartado anterior compartían escenarios, poses y criterios compositivos con las fotografías de individuos vivos. Cabe señalar, además, que estos usos del claroscuro, el *flo* o el desenfoque, ya presentes en numerosos retratos de la década de 1910, se volverían de rigor en los fotógrafos más solicitados por las *élites* entre esa década y las tres siguientes, como Frans Van Riel –quien junto a Witcomb puso de moda ese estilo en exclusivas revistas ilustradas como *Plus Ultra* o *El Hogar*– Nicolás Schönfeld o Siwul Wilenski, quien haría lo mismo desde las páginas de *Mundo Social*. Simultáneamente –y en un proceso complejo cuyo análisis exhaustivo excede el marco de esta tesis– la aparición, desde las décadas del '20 y el '30, de revistas fotográficas con una fuerte orientación esteticista, como el *Correo Fotográfico Sudamericano*, *Foto-Magazine* –órgano de la sección fotográfica de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes– o *Fotocámara* sistematizaría en nuestro medio la puesta en circulación de un amplio *corpus* de saberes técnicos y debates sobre el potencial estético de las herramientas específicamente fotográficas de construcción de la imagen¹⁵².

Cabe una última mención a las fotografías de difuntos yacentes en su féretro, tomadas, como las otras, en un espacio de pertenencia del muerto –generalmente su propia casa o, en el caso de la monja de la Fig. 2.101, el convento donde profesara– donde se realizaba el velorio (Fig. 2.93, 2.95, 2.104 y 2.105). En estos casos la presencia del ataúd añade una referencia particularmente explícita al rito funerario, pero también a la creciente incidencia que desde fines del siglo XIX, y especialmente a partir de la primera década del XX, tendrían las empresas de pompas fúnebres como organizadores privilegiados del mismo. En ese sentido, la particular relación que existió entre la industria fotográfica y la consolidación comercial de las principales cocherías de Buenos Aires a comienzos del siglo XX es un tema que se retomará en el Capítulo 4 de esta tesis; baste señalar, por ahora, que el cuidado y el esfuerzo económico, variable en cada caso, puestos en la organización de la capilla ardiente, la adquisición del ataúd y el alquiler de una caravana de coches para el cortejo fueron aspectos cuya representación en una última fotografía tuvo una importancia análoga a la de los indicadores de pertenencia social y familiar enumerados hasta aquí.

¹⁵² Sobre este período histórico, relativamente poco investigado fuera del interés por las búsquedas vanguardistas de Horacio Coppola y Grete Stern (Cuarterolo 2013; Bertúa 2012; AAVV 2009 y 2008), cfr. principalmente Sara Facio (1995), Valeria González (2010) y AAVV (2015).

Capítulo 3

Fotografías *post-mortem* en la temprana prensa ilustrada argentina

La era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente.

Roland Barthes, *La cámara lúcida*, 1980

El 8 de noviembre de 1902 el semanario ilustrado *Caras y Caretas* publicó una curiosa fotografía como parte de una de sus habituales notas de color. Realizado pocos días antes en un estudio de la localidad de Tres Arroyos, el retrato mostraba a un hombre joven —el francés Bautista Patthanay, jornalero de una estancia de los alrededores— tomado de cuerpo entero, de pie con un fondo de paisaje pintado y apuntándose con un revólver a la cabeza.

No se trata, claro está, de un retrato póstumo, aunque ciertas coincidencias de origen claramente involuntario lo acercan al ficticio y muy anterior autorretrato como “ahogado” de su compatriota Bayard, citado al comienzo del capítulo precedente (Fig. 3.1; cfr. *supra*). No hay dudas de que una larga lista de diferencias de orden histórico, técnico, geográfico y hasta compositivo y de pose separan a una y otra imagen, cuyos autores por otra parte estuvieron lejos de conocer cada uno la existencia del otro. Pero es precisamente esa desconexión lo que vuelve significativas algunas de estas diferencias, al igual que ciertas coincidencias básicas en el procedimiento: principalmente, en el modo en que uno y otro retratado se sirvieron de la cámara fotográfica para representar una escena de su propia muerte cuyo carácter necesariamente ficticio fue condición de posibilidad para la propia existencia de la imagen. En ese sentido, si la presencia de Bayard, artesano de un dispositivo en fase experimental, fue indispensable en prácticamente todas las etapas de la realización y puesta en circulación de su autorretrato —preparación de las placas, manejo de la cámara, pose, revelado, escritura del texto y envío de la imagen— y es justamente eso lo que sostiene su aporía fotográfica ante la Academia de Ciencias, la fotografía de Patthanay sólo fue posible, según el propio relato de *Caras y Caretas*, cuando éste hubo exhibido ante los operadores del estudio el tambor vacío del arma, que demostraba que se trataba de una broma.

Sólo que en este caso el sentido literal de la imagen se vio brutalmente ratificado cuando el francés, dejando encargadas las copias, volvió a su casa y se descerrajó un tiro en la sien.

Aunque, como se dijo, este retrato no pertenece al *corpus* de fotografías póstumas analizado en la presente tesis, el caso es ilustrativo de algunos aspectos clave de la circulación de fotografías en la prensa de fines del siglo XIX y principios del XX y el proceso más amplio, del que este fenómeno formó parte, de la inserción de la imagen en diversos circuitos de consumo masivo.

La fotografía de Patthanay fue publicada en un artículo de tono más bien jocoso, titulado “Uno que se mata para ‘salir’ en ‘Caras y Caretas’”, donde se ironizaba sobre el papel de la prensa ilustrada como un espejo de la sociedad en el que los sujetos aprendían a mirarse y reconocerse; así como sobre los mecanismos de deseo que la imagen, en el marco de este dispositivo, ponía en funcionamiento en relación con las expectativas de notoriedad experimentadas por anónimos ciudadanos de la emergente sociedad de masas. Al poner el foco en estas cuestiones –por ejemplo, cuando se dice que el suicida “deseaba conquistar la fama y no sabía cómo”– el artículo conseguía tomar distancia de los aspectos más indudablemente trágicos de la historia mediante recursos como el de llamar a Patthanay “el aspirante a cadáver”, “francés de nacionalidad y suicida por vocación” y afirmar que “el progreso no es una mentira, y el suicidio ha progresado”; pero también, y sobre todo, haciendo hincapié en el hecho de que el francés, que murió sin pasar por el estudio a retirar las copias, había afirmado a algunos conocidos que “pronto verían su retrato” en el popular semanario.

De este modo la revista no sólo se desligaba de toda responsabilidad ética al señalar –ostensible minimización de su propio lugar de enunciador– que la publicación obedecía al mero acatamiento de la última voluntad del suicida¹⁵³. También ponía en evidencia el funcionamiento de un complejo, impersonal y aceitado dispositivo de producción y exhibición masiva de imágenes en el que el suicida parece haber delegado la mayor parte de la operatoria, dado que su intervención se limitó a las únicas dos instancias en que su presencia era indispensable (posar y matarse), y el resto de las acciones –exposición, revelado y copiado de las placas; retiro y pago de las copias; envío a la revista para su publicación, y notificación de la anécdota a los redactores– habían caído, diferencia fundamental con el caso Bayard, en manos de terceros. Al mismo tiempo, si posar para un retrato era un acto privado lo suficientemente común para ser materialmente accesible a un peón de campo en un estudio de provincia, Patthanay parece haber sabido –toda vez que, contra lo que afirma *Caras y Caretas*, sus palabras sobre la publicación del retrato fueron menos la expresión de un deseo que de la *seguridad* de que así sería– que la combinación de este

¹⁵³ “Nosotros”, concluía el artículo, “recordando los deseos de Patthanay, no queremos hacer, con esta nota, la apología del suicidio sino cumplir la última voluntad del muerto” (*Caras y Caretas* 1902, n. 214).

acto con otro tan declaradamente íntimo como el suicidio podía otorgar a su historia un carácter lo suficientemente singular como para ganar la relevancia pública necesaria para su aparición en un medio periodístico.

El presente capítulo se ocupará, precisamente, de analizar algunos de estos mecanismos en relación con el retrato fotográfico *post-mortem* y su inserción en los circuitos de consumo masivo impulsados por el desarrollo de la prensa ilustrada desde fines del siglo XIX.

La fotografía en la prensa ilustrada, entre lo público y lo privado

La importancia de la prensa ilustrada finisecular en la inserción de la fotografía en la cultura de masas ha sido demostrada por un amplio *corpus* de trabajos dentro y fuera de la Argentina.¹⁵⁴ Por lo que respecta a nuestro país, el papel jugado en este proceso por *Caras y Caretas* ha sido asimismo objeto de diversos análisis, provenientes tanto de la historia de la literatura como de la historia cultural y la historia del arte, entre otros que han puesto de relieve su papel como agente y portavoz del proceso de modernización. En ese contexto, si las tesis de doctorado de Eduardo Romano (2004) y Geraldine Rogers (2008) constituían estudios particularmente totalizadores y focalizados en cuestiones ligadas a la relación de la revista con la cultura de masas y las transformaciones operadas en el periodismo y la literatura, la más reciente de Sandra Szir (2012) se centró en cambio en los problemas –parcialmente abordados por Rogers en un marco de temas más amplio– más específicamente ligados a lo visual y su articulación con las innovaciones introducidas por la revista en el plano tecnológico, que determinaron la emergencia de nuevas modalidades de producción y puesta en circulación de contenidos periodísticos, los que se vieron por otra parte reorientados hacia una novedosa y creciente presencia de la imagen como elemento discursivo. Como señala Szir, este salto cualitativo en el protagonismo de lo visual propició, a su vez, una radical transformación en las prácticas de lectura, de un modo tal que los lectores devinieron espectadores del mundo misceláneo, multifacético y atrayente que –conforme al modelo editorial del *magazine* (cfr. Ohmann 1996)– se les ofrecía en las páginas de las revistas a través de notas periodísticas, caricaturas o publicidades.

¹⁵⁴ Sobre *Caras y Caretas* y la prensa ilustrada argentina, cfr. principalmente los trabajos de Sandra Szir (2012, 2009, 2007 y 2004), Geraldine Rogers (2008) y Eduardo Romano (2004). Desde la historia del arte, además, diversos trabajos recientes se han ocupado de una serie de aspectos fundamentales de la inserción de la imagen en la prensa ilustrada argentina del período que estudiamos, entre otros Malosetti & Gené (2013 y 2009), Tell (2009) y Cuarterolo (2013). Fuera de la Argentina nos hemos interesado particularmente por el modo en que trabajos provenientes de la historia cultural se han ocupado también de estos problemas, especialmente Peter Fritzsche (2008) a propósito de la prensa berlinesa de comienzos de siglo y su relación con las transformaciones de la vida urbana; Jean Watelet (1998) sobre la prensa ilustrada francesa, y Richard Ohmann (1996), Ellen Garvey (1996) y Jackson Lears (1994) sobre la retórica del consumo en los *magazines* norteamericanos, un tema sobre el que volveremos en el próximo capítulo.

En ese contexto, la principal innovación técnica aportada por este tipo de revistas y sistematizada por primera vez en nuestro medio por *Caras y Caretas* –esto es, el sistema de impresión de fotograbados en medios tonos o *halftone*¹⁵⁵– no sólo facilitó la incorporación de un volumen creciente de imágenes en publicaciones de tirada masiva que se vendían a precios populares.¹⁵⁶ También propició, al permitir la diagramación e impresión simultáneas de reproducciones fotográficas y textos, la emergencia de al menos dos novedades: la primera fue la publicación de imágenes producidas por medios enteramente fotomecánicos, lo cual eliminaba la mediación manual hasta entonces inevitable en la reproducción de fotografías en la prensa a través de técnicas de grabado como la litografía. Ello no sólo permitió agilizar el proceso de producción con la consecuente aceleración de los tiempos de edición y el abaratamiento de los costos: también habilitó una postura editorial radicalmente diferente respecto de la imagen, en la medida en que este nuevo sistema de impresión preservaba la riqueza de matices y la textura visual característicos de la fotografía, así como su carácter distintivo de imagen analógica y mecánicamente reproducible; lo que permitía, en el marco de un régimen de verdad ampliamente extendido a fines del siglo XIX (cfr. Tell 2009; Tagg 2005; Dubois 1986), una decidida toma de posición en torno a la fotografía como documento fidedigno de la realidad.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Como puntualiza Szir (2012:193), el procedimiento del *halftone* o fotograbado en medios tonos perfeccionado hacia 1880 “combinaba la utilización de la gelatina bicromatada sensible a la luz con la trama de líneas horizontales y verticales a través de la cual se fotografía el original para producir un negativo, produciendo la ruptura del tono continuo de una imagen en una colección de puntos discontinuos. La gelatina bicromatada, debido a su sensibilidad, se endurece cuando recibe luz, pero permanece suave y soluble en las otras zonas. Al colocar una trama de líneas horizontales y verticales durante la exposición fotográfica entre la transparencia y la superficie impresora sensibilizada, las áreas más claras de la imagen transmiten rayos intensos de luz a través de los orificios de la trama, y se expanden por detrás de cada orificio y exponen un área relativamente grande de la plancha. Las zonas más oscuras de la transparencia transmiten rayos tan tenues que exponen un área mucho más pequeña de la superficie del bloque o plancha, aun pasando a través de orificios de igual tamaño. En el impreso final resultante esas áreas más grandes y más pequeñas se imprimen como marcas de tinta más grandes y más pequeñas. Siendo casi imperceptibles los puntos cuando son vistos a una distancia de lectura normal, pueden reproducirse exitosamente los tonos más oscuros y más pálidos del original”. Aplicada industrialmente desde la década de 1890, las ventajas que ofrecía esta técnica para la reproducción de imágenes en la prensa se basaban principalmente, además de en su bajo costo, en la posibilidad de imprimir en la misma página imagen y texto, lo que además de acelerar los tiempos de producción permitió una interacción más estrecha entre los contenidos escritos y las ilustraciones; más allá de su aplicabilidad a la reproducción de cualquier tipo de imagen –dibujos, caricaturas, fotografías– en lo específicamente referente a estas últimas la riqueza de matices que permitía esta técnica, aplicada por primera vez en la Argentina desde 1894 y sistematizada a partir de su utilización por *Caras y Caretas*, tenía la ventaja particular de respetar la trama visual de la imagen fotográfica, eliminando mediaciones manuales que alteraban inevitablemente los mecanismos específicamente fotográficos de construcción de sentido.

¹⁵⁶ Según datos extraídos principalmente de la propia revista –dado que no existía en ese momento un organismo oficial encargado de recopilar este tipo de información– la tirada del primer número de *Caras y Caretas* fue de 15.000 ejemplares en dos ediciones, valor que se cuadruplicó para 1900 y seguiría una tendencia ascendente por lo menos hasta mediados de la década de 1920: 80.000 ejemplares en 1904; 109.700 en 1910, cuando se agregó un número especial dedicado al Centenario que duplicó largamente esa cifra, y 112.000 ejemplares en 1913. Las tiradas se revelan, como demuestra Szir (2012), equivalentes a las de un diario y establecían un corte drástico con el rango de valores hasta entonces habitual en las revistas y publicaciones periódicas que se vendían por suscripción –es decir, se financiaba la impresión con la venta previa del ejemplar– así como en los libros, en ningún caso mayor a unos 500 ejemplares. En cuanto al precio, dado que *Caras y Caretas* –en otra novedad sobre la que volveremos en el próximo capítulo– no dependía de la venta de ejemplares para su financiamiento, centrado en la publicidad, la revista se vendió a un valor irrisoriamente bajo –25 centavos el ejemplar en los primeros dos números; 20 centavos desde el n° 3 hasta el cierre en 1941– que garantizó su carácter de publicación popular y su llegada a un público masivo. Sobre estos y otros datos estadísticos de la revista, cfr. Szir (2012:54-71) y Rogers (2008:360-363).

¹⁵⁷ Sobre este último aspecto nos remitimos a la muy citada polémica que *Caras y Caretas* sostuvo en mayo de 1900 con *El Diario*, a partir de un editorial donde este último calificaba de predatoria e invasiva de la privacidad ajena la labor de los fotógrafos de prensa cuyos productos, además, cuestionaba por poco fiables. A esto respondió el semanario con un artículo que

El otro factor cuya emergencia fue característica de este tipo de prensa fue una importante renovación de la puesta en página de las imágenes. En la medida en que el *halftone* permitía variar el tamaño de las reproducciones y esto se articuló, a su vez, con la posibilidad de una mayor diversidad en los diseños tipográficos, las imágenes y los textos comenzaron a interactuar de un modo que no sólo marcó un decidido protagonismo de las primeras; sino que además, el texto impreso apareció en bloques crecientemente fragmentados que, además de integrarlo a la diagramación visual de la página, facilitaban su adaptación a las nuevas prácticas de lectura que Beatriz Sarlo definió como características de este formato: esto es, tramos breves que, como el folletín, el poema o el cuento se abarcan de una sentada y requieren “impacto, familiaridad lingüística y temática (...) y resoluciones claras de los nudos argumentales, así como de las problemáticas ideológica, psicológica o moral que pongan en escena” (Sarlo 1984:XVII). A su vez, como señala Szir (2012:245 y ss.), la relación que la imagen comenzó a sostener con el texto al que ilustra no sólo asumiría una nueva complejidad, atravesada por vínculos variables que incluyen la ratificación, la problematización o la postulación de sentidos complementarios respecto del significado literal del texto; sino que con frecuencia esta complejidad sería explícitamente invocada y explotada por el discurso editorial de la revista.

Este último punto nos remite a los cambios que este nuevo estatuto de lo visual impulsado por el modelo del *magazine* determinó en la política editorial del semanario, la que a su vez influyó de manera decisiva en las prácticas de consumo de imágenes, y especialmente fotografías, en los cada vez más amplios sectores de público lector a los que llegaban *Caras y Caretas* y los medios que más tarde continuaron y difundieron este modelo, como *PBT* o *Fray Mocho*. En ese sentido cobra una especial relevancia el modo en que estas revistas incorporaron las reproducciones fotográficas a sus contenidos periodísticos o publicitarios; pero también, y sobre todo, los discursos y las prácticas mediante las cuales sus editores buscaron activamente transmitir a sus lectores una serie de nociones y herramientas interpretativas relacionadas con los vínculos complejos que la imagen analógica mantiene con la realidad.

Así, si una parte importante de la postura editorial de *Caras y Caretas* se estructuró en torno a una defensa decidida de la fotografía como un medio moderno, eficaz y fidedigno de representación – postura que, como señalamos más arriba, en más de una ocasión se explicitó en sus editoriales (cfr. *supra*; Tell 2009 y Guerra 2010b)– con frecuencia sus responsables insertaron esta postura

postulaba una encendida defensa de las ventajas del documento fotográfico como el vehículo informativo más completo, objetivo y rápido de obtener, al decir que “otro muy distinto sería el conocimiento que se tiene de los hombres públicos, si reemplazaran con un fotógrafo al repórter que llevan permanentemente montado en la nariz. Desengañese *El Diario*: la única información que se impone es la gráfica, á base de magnesio, de kerosene o de simple fósforo, pues con cualquiera de los tres sistemas se obtiene mayor claridad que con la información á base de tinta” (Pellicer *in Caras y Caretas* 1900, n. 83; cfr. Tell 2009 & *in* Malosetti & Gené 2009; Szir 2012; y Rogers 2008).

en el marco de una labor más amplia y orientada a la formación de lectores modernos. De ese modo, la política editorial que consagró a *Caras y Caretas* como una auténtica “guía para la vida moderna” (cfr. Rogers 2008:49 y ss.) se materializó respecto de la imagen en diversas prácticas editoriales, frecuentemente lúdicas –concursos, chistes, caricaturas ostensiblemente contrastadas con fotografías, fotomontajes, imágenes *pop-up*, entre otras¹⁵⁸– que cumplieron la tarea de transmitir a los lectores las herramientas de interpretación crítica necesarias para una adecuada recepción de las imágenes, formando –acorde con la visión de sí misma como agente de innovación que tenía y exhibía la revista– lectores activamente receptivos de lo novedoso.

Desde ese punto de vista, la relevancia de estos medios para nuestro trabajo se desprende principalmente de dos aspectos de su significación para la historia de la imagen.

El primero es el protagonismo del retrato en los procesos arriba señalados. En todos los números de *Caras y Caretas*, y especialmente en los primeros años, los retratos individuales o grupales de personajes con diversos grados de relevancia pública o protagonismo en la noticia en cuestión constituyeron un género mayoritario en la ilustración de todo tipo de reportajes de actualidad: desde políticos y sociales hasta policiales, necrológicos, efemérides y notas satíricas o costumbristas, entre otras. En ese sentido, si Lila Caimari (2004:186) se refiere al “vértigo facial” en las imágenes que ilustran las noticias sobre crímenes –retratos del criminal o del sospechoso, de sus perseguidores, de cadáveres de víctimas y de testigos u otros personajes secundarios del drama– Rogers (2008:220 y ss.) a su vez destaca la frecuente representación, mediante retratos fotográficos, de la familia como referente estable y universal de un orden burgués perturbado por los fenómenos de movilidad social y geográfica que caracterizaron el ingreso en la sociedad de masas. Estos y otros fenómenos, integrados al funcionamiento de *Caras y Caretas* como una suerte de “álbum familiar ampliado” de la sociedad (Szir 2004), nos interesan en la medida en que la publicación de retratos póstumos tuvo una notoria presencia entre las ilustraciones de los más diversos contenidos periodísticos del semanario, tanto en la crónica policial, ya señalada, como en las noticias de accidentes o desastres naturales y –*last but not least*– en los reportajes, con frecuencia extensos y ubicados en la sección central de la revista, sobre la muerte y los funerales de figuras públicas de variable importancia. En todos estos registros, y de maneras diversas que serán analizadas en este capítulo, la imagen del rostro y el cuerpo del muerto daba pública cuenta de su identidad individual y su inscripción social de un modo que, según propone esta tesis, mantiene una estrecha relación con las categorías interpretativas y las prácticas de construcción de

¹⁵⁸ En otra parte (Guerra 2010b) nos hemos detenido sobre algunos aspectos de la interacción entre fotografía y caricatura tal como la planteaba, por lo general de un modo evidentemente deliberado, la estructura editorial de *Caras y Caretas*, como cuando –especialmente en los primeros números, que son también los de menor número de páginas– se reproducía, a vuelta de página de la fotografía de un personaje o de una secuencia fotográfica sobre un determinado tema, una o varias caricaturas que retomaban satíricamente el mismo asunto.

sentido que en el capítulo anterior señalamos como características del retrato póstumo consumido en el ámbito privado.

Es precisamente a propósito de esta última cuestión que consideramos indispensable el análisis de las prácticas discursivas y editoriales puestas en juego por la prensa ilustrada en relación con los retratos póstumos para una comprensión más adecuada del modo en que éstos funcionaban en el ámbito de las familias y la vida privada. Esto se desprende principalmente de la importancia que los medios ilustrados de masas de comienzos del siglo XX revistieron, precisamente, en la reformulación de los límites y los vínculos entre lo público y lo privado, un tema del que también nos ocuparemos en las páginas que siguen.

Su descanso y calma

Un caso particularmente conocido dentro del *corpus* de fotografías póstumas producidas en la Argentina resulta ilustrativo del proceso de inserción de las prácticas de representación *post-mortem* en el contexto público y masivo de los medios ilustrados desde los últimos años del siglo XIX.

El 11 de septiembre de 1888 Domingo Faustino Sarmiento moría a los 77 años en Asunción del Paraguay, a cuyo clima cálido se expatriara por razones de salud desde el invierno del año anterior. Instalado en un alojamiento provisorio del barrio de la Recoleta –una casa anexa al Hotel Cancha Sociedad– mientras acondicionaba el chalet isotérmico prefabricado adonde se mudaría definitivamente, Sarmiento sufrió desde el 4 de septiembre una indisposición cardíaca que lo postró en su cuarto y le acarrearía la muerte una semana después, en la madrugada del 11.

Según detallan diversas crónicas,¹⁵⁹ poco más tarde el ministro argentino Martín García Mérou llamó al fotógrafo Manuel San Martín, quien en las primeras horas del día retrató el cadáver en al menos tres tomas: una en el lecho donde muriera, y las otras dos, en su sillón de lectura. Sobre la primera de estas imágenes refiere Alejandro Candelón, uno de los médicos de Sarmiento, que si bien “la majestad de la muerte había impreso en él, caracteres de insospechable y genial grandeza” (Candelón 1911:48) la fotografía se hizo sin embargo “en oposición a las opiniones del artista” en la medida en que, yacente el cuerpo boca arriba, el escaso contraste entre la palidez del rostro y el blanco de las ropas de cama lo convertía en “un manchón blanco, sin relieve ni

¹⁵⁹ Para una reconstrucción detallada de los últimos días de Sarmiento y las estadías de sus últimos años en Paraguay, cfr. principalmente García Mérou (*in La Prensa Argentina* 1888), Candelón (1911) y la compilación de recortes de prensa paraguaya publicada en AAVV (1988), además de Jurado (1920).

contrastes de luz”, un problema que como ya vimos resultaba habitual en estos casos (*Ibidem*:49-50; Fig. 3.2).

Muy diferente fue en cambio el resultado de la segunda tentativa, cuya difusión –notoriamente más amplia que en el caso anterior– a través de la venta de copias y la reproducción en la prensa resultaría ilustrativa de su capacidad para condensar una serie de construcciones de sentido recurrentes en relación con la muerte de Sarmiento y su proyección como figura pública.

Como se ve en la Fig. 3.3, la imagen se realizó en el mismo cuarto donde estuviera la cama, que fue desplazada y sustituida por el sillón donde Sarmiento pasara la mayor parte de su postración leyendo o descansando: un sillón rodante de respaldo alto y asiento de resortes, provisto de apoyapiés, atril de lectura giratorio y portavelas. Allí fue trasladado el cuerpo para la realización de al menos dos fotografías tomadas desde el mismo ángulo y con leves diferencias entre sí, que la toma de la Fig. 3.3 evidencia –respecto de la versión de la Fig. 3.4– en un ligero desplazamiento del encuadre hacia arriba –probablemente para mejorar la inclusión de los cuadros del fondo– y el corrimiento hacia la izquierda de la silla plegable, seguramente con el fin de aislar la figura del difunto al centro y equilibrar la composición respecto del escritorio ubicado al otro lado: desplazamientos que, en cualquier caso, evidencian el tipo de operaciones habituales, como señalamos antes, en la composición de esta clase de escenarios póstumos.¹⁶⁰ El cadáver fue vestido con un saco cruzado oscuro, destinado quizás a favorecer el contraste con la palidez del rostro –fallido, como vimos, en la primera toma– pero también a armonizar visualmente la tonalidad de la mitad superior del cuerpo con la de la manta que cubre las piernas, cuya proyección hacia adelante y llamativa extensión más allá del apoyapiés sugieren lo que el relato de Candelón confirma: que el *rigor mortis* impidió flexionar los miembros inferiores, por lo que se inclinó el cuerpo hacia atrás disimulando su envaramiento bajo los pliegues de dicha manta.

¹⁶⁰ Candelón caracteriza la labor de realización de la imagen como una tarea colaborativa arduamente discutida entre el fotógrafo y los miembros presentes del entorno de Sarmiento: así, una vez concebida la idea de ubicar el cuerpo en el sillón “los consejos empezaron a surgir, a cual más desacertado y con la mejor voluntad, se coartaba la libertad del artista, único competente entre los presentes. Por fin, cuatro personas robustas alzaron al extinto, con las precauciones del caso y trataron de sentarlo en el sillón... ¡Vana tarea!... la rigidez cadavérica se había manifestado ya (...). Nuevo conciliábulo. (...) se inclinó ligeramente el conjunto del sillón, se orientó su apéndice pedal, en posición conveniente y, vuelto a colocar el cuerpo en dicho mueble, se disimuló su rigidez envolviendo sus extremidades inferiores y parte del abdomen, en un género de color oscuro. (...) Y para dar mayor realce a lo obrado, no faltó un comedido que colocara en la mano derecha del difunto, una pantalla común” (Candelón 1911:50-51). La presencia de este último objeto no parece haber gozado de una aceptación unánime, como lo muestran las diversas reproducciones de una y otra versión de la imagen del sillón que circularon por la prensa y la venta de copias, donde este elemento se elimina frecuentemente mediante el retoque (Figs. 3.3 a 3.5, 3.7, 3.14 y 3.15).

Fuera del testimonio de Candelón, desconocido hasta 1911, sólo García Mérou se había explayado sobre la realización de las fotografías en su relato detallado de su participación en los hechos, destinado a acallar los rumores de mal desempeño echados a rodar por algunos medios paraguayos. Llegado a la *Cancha* inmediatamente después del fallecimiento el embajador se retiró a su casa a cambiar su traje por uno de luto, despachar telegramas y tomar un baño. De paso, relata, “voy a ver al fotógrafo San Martín, y lo despierto para que vaya a tomar fotografías del general en su lecho de muerte”. Llegado a su casa, recibe un llamado: “Se trata de copiar la fotografía y el Sr. San Martín exige mi presencia. Regreso con él, y juntos desarrollamos las placas. Algunas están perdidas por falta de luz, pero hay dos muy buenas que pueden aprovecharse” (*in La Prensa Argentina* 1888:5).

Sugestivamente calificada por el médico de “verdadero retrato” y de “cuadro histórico” (Candelón 1911:50), la fotografía del sillón en sus dos versiones exhibe el cadáver de Sarmiento al centro de una escena plagada de referencias a su vida personal, política e intelectual: desde el escritorio atestado de libros y papeles ubicado a la derecha, hasta los cuadros del fondo, uno al menos –el que parece una copia de la *Rêverie* de Charles Chaplin, a la izquierda– pintado por su nieta Eugenia Belín y, bajo la mesa, un cajón de vino sanjuanino con ejemplares de la *Vida de Dominguito*, homenaje a su hijo muerto en la Guerra del Paraguay y una de sus últimas obras concluidas. La sencillez del mobiliario –a tono con sus reflexiones en *Recuerdos de provincia* sobre el sentido republicano de los muebles en la era posrevolucionaria¹⁶¹– así como la “humilde habitación de madera” de dos varas cuadradas (*La Prensa Argentina* 1888:2) en que se encuentra el difunto configuran un escenario tan representativo de la personalidad y las costumbres austeras de Sarmiento en su vida cotidiana como del modo en que estos rasgos serían recogidos en un tópico fuertemente recurrente en los discursos, artículos de prensa y pasajes biográficos producidos en torno a su muerte: el de la apoteosis del intelectual republicano contraído al trabajo hasta su último aliento.

En ese sentido, si una abundante literatura sistematizó la asociación entre la personalidad intransigente y combativa del sanjuanino y la relevancia política de su labor intelectual¹⁶², su “caída en combate”¹⁶³ no podía ser menos que la repentina interrupción de esta tarea por la muerte. Así lo sugiere uno de los tantos discursos pronunciados en 1888 que, tras caracterizarlo como un “atleta que cae”, señala que “exánime ya, no suelta de sus potentes manos el libro, (...) tabla de salvación para la patria; muere, dándole al libro el último soplo de su vida” (Silva 1888). Sea el “libro” una lectura –la *Filosofía sintética* del positivista Herbert Spencer, que hojeara en sus últimos días (*La Prensa Argentina* 1888)– o un trabajo en curso –la traducción de un artículo político norteamericano– la segunda de estas opciones sería retomada años después por Leopoldo Lugones en la primera biografía oficial del sanjuanino, publicada en 1911.

Allí, en un tono hiperbólico digno de su biografiado Lugones menciona la última frase inconclusa de esa traducción (“que un quinto de los votantes del país se acerca a las urnas electorales con un

¹⁶¹ Nacido el año siguiente a la Revolución de Mayo de 1810, Sarmiento (1950:666) consignó en su autobiografía el modo en que la mentalidad ilustrada transformó los espacios de la vida privada sustituyendo, en las casas, al “estrado, aquella poética costumbre oriental (...) tan adecuada para la holganza femenil”, por “las sillas en que una a una y en hileras, como soldados en formación, pasa el ojo revista en nuestras salas modernas”.

¹⁶² Cfr. entre otros tópicos el del “ser enorme y extraño” con que lo definiera Paul Groussac (1896:638), o el cristiano “carente (...) de las virtudes evangélicas: la humildad, la caridad, el amor al prójimo” de Manuel Gálvez (1945:803). Para Lugones (1960:8): “nadie lo recuerda ya sino bajo aquel aspecto de peñasco rugoso en que habíanle anticipado carne de estatua, con una especie de saña genial, los azares de su vida violenta”.

¹⁶³ Este tópico es igualmente recurrente y se encuentra, por ejemplo, en los discursos fúnebres pronunciados por el Ministro del Interior Eduardo Wilde, quien definía a Sarmiento como un “hombre de combate y de progreso”, y el vicepresidente Carlos Pellegrini, quien caracterizó su muerte como la entrega de “su mortal vestidura á la tierra como el soldado antiguo se despojaba, después de ruda lucha, de su trabajada armadura” (Pellegrini in *El Sud Americano* 1888, n. 6:103).

interés pecuniario...”) como “el epitafio trunco de la democracia, escrito por ese ilustre moribundo” (Lugones 1960:84); pero también, y sobre todo, como la prueba de una supuesta inmediatez temporal entre la tarea de escritura y el instante de la muerte, impresa en la página como un registro literalmente mecánico recogido por el organismo del moribundo:

Aquella pluma tan fulgurada por todas las electricidades combatientes y creadoras, quedó suspensa para siempre en la línea inconclusa de una traducción (...). La letra de esa carilla describe un estremecimiento senil, como si en la mano redactora hubiese tiritado el frío de la muerte. O dijérase la línea del sismógrafo perturbada por el terremoto que se acerca (Lugones 1960:84).¹⁶⁴

El imaginario tardopositivista de esta metáfora pseudo-galvánica¹⁶⁵ del cuerpo atravesado por corrientes eléctricas lleva al extremo la asociación, presente en tantas otras fuentes, entre la conformación orgánica y fisonómica de Sarmiento y su carácter de agente “natural” de progreso.¹⁶⁶ Pero también naturaliza –en una biografía encomendada por el Estado en el contexto del Centenario y del proceso de elaboración de un panteón de próceres históricos¹⁶⁷– un desplazamiento del sentido de su fotografía póstuma más conocida, que convierte la imagen de su cadáver en un entorno construido *ad hoc* en el “espontáneo” registro documental del escenario de una muerte que lo sorprende en el estudio y en pleno trabajo. Así, si el verdadero escenario de la

¹⁶⁴ La traducción es la del artículo *Reforma del servicio federal* publicado en la revista *Political Science Quarterly*. La imagen del libro tiene asimismo una presencia enigmática en los últimos días de Sarmiento quien, según varias fuentes, la víspera de su muerte afirmó “He escrito un libro tres veces y lo he vuelto a romper ¡Tenía cosas muy buenas!”, sentencia cuyo sentido se ignora (García Mérou in *La Prensa Argentina* 1888:3).

¹⁶⁵ Nos referimos a las investigaciones del médico italiano Luigi Galvani, quien a fines del siglo XVIII descubrió el carácter eléctrico de los impulsos nerviosos y cuyos experimentos plantearon la posibilidad, abundantemente retomada por la literatura del siglo XIX, de revivir organismos muertos mediante la aplicación de corriente eléctrica. El propio Sarmiento echaba mano en 1847 del manejo vulgar de las teorías de Galvani en un pasaje de sus *Viajes*, donde afirma ante las ruinas de Pompeya que “es lástima que no pueda aplicarse a las ciudades muertas por sofocación, como a los seres animados, el galvanismo, para hacer la tentativa de volver a la vida este cadáver guardado diez i siete siglos” (Sarmiento 1886:277). Comparable metáfora –que pone en juego, además, un sistema de categorías donde los líderes políticos se relacionan con el público como los transmisores de un impulso eléctrico o magnético, al mejor estilo de la inspiración poética en el *Ion* de Platón– se pondría en juego más adelante a propósito de Bartolomé Mitre, al que la oración fúnebre de Félix Bocayuva comparaba con “la aguja de un inmenso fonógrafo [que deja], indeleble, la impresión vibrátil y sonora de sus propios ensueños, que irán, a través de los tiempos y de los accidentes de la historia, repitiendo en el disco de vuestra alma la canción del amor y del trabajo” (*Caras y Caretas* 1906, n. 382).

¹⁶⁶ Cabe destacar en ese sentido el papel de agente de dispersión de progreso que Lugones atribuye a los actos más cotidianos de Sarmiento, como la construcción de un chalet de hierro isotérmico de origen belga, que “constituía un experimento de importancia regional”, o la perforación de un pozo de agua que lo tuviera ocupado las últimas semanas “prestando a toda la ciudad un señalado servicio de higiene” (Lugones 1960:84) en que resuenan, inevitablemente, los ecos de las obras de saneamiento emprendidas durante su presidencia tras la epidemia de fiebre amarilla, momento fundacional de las políticas higienistas que acompañaron la conformación del Estado argentino (cfr. Salessi 1995).

¹⁶⁷ En ese sentido, la publicación del primer estudio biográfico extenso sobre Sarmiento –publicada en el centenario de su nacimiento y al año siguiente del de la Revolución de Mayo y por encargo del senador y presidente de la Universidad de La Plata Joaquín V. González– resulta inescindible de las políticas de Estado desarrolladas no sólo en la conmemoración del Centenario en 1910, sino también en el proceso histórico de reformulación de la estrategia pedagógica estatal que cobró especial visibilidad en los primeros años del siglo y apuntó a la consolidación de un repertorio de símbolos y referentes históricos de carácter patrio, destinadas a fomentar –especialmente a través de la educación primaria– el sentimiento de lo nacional en el marco de la “comunidad imaginada” (Anderson 1993) argentina (cfr. Terán 2008, Gasió 2007 y Salessi 1995). Sobre el papel de las bellas artes en este proceso, cfr. Amigo (1995) y Malosetti Costa (2012), entre otros.

muerte de Sarmiento fue –como se sabía desde un principio– la “camita de hierro” mencionada por García Mérou (*in La Prensa Argentina* 1888:3) y registrada en la primera toma, en este punto de su biografía Lugones reedita oblicuamente la anécdota iluminista del *mehr Licht* de Goethe al afirmar que

sus últimas palabras formularon un deseo de luz. Dijo a su nieto Julio Belín que habíalo sentido despierto (...): ‘Ponme en el sillón para ver amanecer’. Al acomodarlo en su poltrona de leer, frente a la ventana todavía llena de noche, expiró sin que lo notaran. (...) Y Sarmiento murió así, de la más bella muerte, eslabonada con límpida integridad a la lógica de la más fecunda vida (Lugones 1960:84).

Ciertamente, no podía ser más explícita que en este pasaje la habitual operación metonímica que – conforme a mecanismos de elaboración de sentidos en torno a la muerte que analizamos a lo largo de los capítulos anteriores– convierte a las circunstancias de la muerte en una instancia representativa de la vida que la precede. Si Sarmiento dedicó literalmente sus últimas fuerzas ya a la mejora del sistema de sufragio de las repúblicas modernas –curiosa observación formulada por Lugones en el marco del debate por la Ley Sáenz Peña, sancionada meses después–, ya a la modernización tecnológica y sanitaria de la ciudad que lo recibiera, sus últimas palabras y el emplazamiento físico de su muerte debían necesariamente estar a la altura de las circunstancias.

Si este grosero desplazamiento de sentido resulta comprensible en el contexto del Centenario en el que escribe Lugones, lo más interesante es que, con todo, no era nuevo: de hecho, se remontaba al preciso momento de la puesta en circulación de la imagen, como lo demuestra el suelto periodístico publicado en Asunción el 19 de septiembre de 1888 donde se especifica que “son dos los cuadros: uno en su sillón, dormido antes de morir, y otro, muerto en el lecho antes del embalsamamiento” (*in AAVV* 1988:87). Proveniente –es importante destacarlo– no del fotógrafo, sino de la redacción del diario, este comentario es ilustrativo del carácter complejo que revisten los vínculos entre fotografía y realidad; pero muy especialmente del modo en que –como fuera ampliamente señalado desde Walter Benjamin en adelante¹⁶⁸– la literalidad inherente a la representación fotográfica vuelve imprescindible la articulación con un texto para anclar el sentido, de suyo equívoco, de la imagen.

¹⁶⁸ Benjamin afirma que, con la consolidación de la reproductibilidad a gran escala de la fotografía a fines del siglo XIX y su sistematización en la prensa como documento informativo de alcance masivo, las fotografías se convierten en “pruebas en el proceso histórico” y como tales, “exigen una recepción en un sentido determinado”, sentido que el dispositivo texto-imagen de la prensa ilustrada proporcionará al lector en forma de epígrafes (Benjamin 1989:31). Para una perspectiva histórica de esta cuestión, cfr. Dubois (1986).

En nuestro caso, la creencia en el poder denotativo de la fotografía –sostenida por un régimen de verdad ampliamente vigente y ubicado al centro de las expectativas modernas proyectadas sobre la imagen analógica (Tell 2009; Dubois 1986)– atribuye a su sentido literal un carácter de verdad histórica más allá de la existencia de operaciones deliberadas de construcción de sentido cuya existencia, conocida o no por los cronistas, no fue óbice para que su resultado se juzgara conforme a la mayor o menor adecuación de la imagen a la narrativa más extendida y consensuada sobre la muerte del prócer. Si algo exhibe el abultado *corpus* de testimonios, relatos e interpretaciones de la escena de la muerte de Sarmiento –ya sea que se analice el episodio en sí, o las fotografías del muerto, o ambos– es precisamente la riqueza de posibilidades que existe en ese sentido: riqueza que se trasluce en el ambivalente comentario de Candelón sobre la fotografía de Sarmiento en el sillón, de la cual, si por una parte deplora la decisión de presentarlo “como agonizante, falseando la historia y mintiendo a la posteridad”, más adelante se ve obligado a reconocer que la imagen “llevaba el camino de ser la base de un documento histórico... de un cuadro nacional” (Candelón 1911:50-51).

Tanto del testimonio del médico como de la reconstrucción propuesta por Lugones se desprende hasta qué punto las posibilidades de los retratos póstumos en el sillón para consagrar un sentido canónico de la muerte de Sarmiento acorde con su proyección como figura pública eran notoriamente mayores que las que podía tener la borrosa imagen del sanjuanino acostado en su lecho. Y ello queda demostrado precisamente en el variado y cronológicamente extendido espectro de soportes gráficos que, ya desde la época del deceso y especialmente una década después, impulsaron la inserción de la imagen del sillón en diversos circuitos de distribución masiva.

El ingreso de esta imagen en la prensa ilustrada se produjo a poco menos de un mes de la muerte del sanjuanino y a dos semanas de la repatriación de sus restos –que fue también, evidentemente, el momento de llegada al país de las primeras copias del retrato–, cuando una de las fotografías de Sarmiento en el sillón fue reproducida en la portada del quincenario *El Sud Americano* del 5 de octubre de 1888. En ese número aparecían también los discursos pronunciados en la ocasión por las autoridades oficiales –el vicepresidente Carlos Pellegrini, el ministro del Interior, Eduardo Wilde, y el presidente de la Comisión Popular de homenaje, Aristóbulo del Valle– y la carta del embajador chileno ofreciendo su bandera para cubrir el ataúd, junto a una compilación a doble página de seis grabados que documentaban diversos momentos del viaje, la llegada de los restos a Buenos Aires y la tumba de Dominguito Sarmiento donde fueron depositados provisoriamente (Fig. 3.6).

Tras esa instancia inaugural en un medio de circulación relativamente limitada y condicionada por un sistema de reproducción mediado por la traslación manual de la imagen¹⁶⁹, la difusión del retrato de Sarmiento entraría en una etapa decididamente masiva una década más tarde, cuando la publicación de *Caras y Caretas* inició el uso sistemático del *halftone* para la reproducción mecánica de fotografías en la prensa. En ese contexto, y en el marco de la política editorial caracterizada más arriba, el semanario favoreció ampliamente la publicación de fotografías tanto de actualidad como de tipo retrospectivo, especialmente en los casos de efemérides.

Fue así que en el primer número cercano al aniversario de la muerte de Sarmiento, el 9 de septiembre de 1899, *Caras y Caretas* publicó una nota biográfica de cuatro páginas ilustrada con 16 fotograbados en tamaños y formatos diversos, desde retratos pictóricos y fotográficos de Sarmiento a diversas edades –incluyendo la pintura más conocida que lo muestra sentado en un escritorio, y el daguerrotipo con el uniforme de Caseros– hasta fotografías de objetos y escenas emblemáticas de su vida, como el tintero apoyado sobre un tomo de sus obras completas o los prisioneros tomados al Chacho Peñaloza (Fig. 3.7). En ese contexto una de las imágenes más destacadas es precisamente la reproducción a media página del retrato póstumo en el sillón –la versión alternativa a la publicada en *El Sud Americano*– con un epígrafe cuya ambigua referencia como una “instantánea tomada poco después de expirar” en su “habitación mortuoria” refuerza sutilmente el mito de la muerte en el sillón. La tónica se repetiría en febrero de 1911 en ocasión del centenario de Sarmiento (Fig. 3.8), y aun en septiembre de 1938, cuando un número especial dedicó 144 páginas al cincuentenario de su muerte con notas e ilustraciones que daban cuenta de diversos aspectos de su vida, así como de la inminente creación del Museo Histórico Sarmiento. Entre las fotografías de objetos donados al efecto por su nieto Augusto Belín se destaca la del sillón de lectura, que en un catálogo de 1935 confeccionado por él mismo aparecía como “Sillón mortuorio (...) el cual sirvió a Sarmiento en Rosario de la Frontera y los dos últimos años en el Paraguay y murió en él” (Belín Sarmiento 1935:10); aunque la fotografía póstuma propiamente dicha no se publica en este número, una cronología titulada *Síntesis de una vida ejemplar* se ilustra con cuatro viñetas dibujadas por Batlle, de las cuales la última y de mayor tamaño –el doble que las otras– reproduce la característica figura del cadáver sedente, con la sola

¹⁶⁹ Como era todavía habitual en las publicaciones ilustradas de las décadas de 1880 y 1890, las imágenes en *El Sud Americano* se reproducían mediante la litografía, que implicaba el copiado manual de la imagen sobre la plancha que sería luego entintada. Esta mediación indispensable, compartida con las otras técnicas utilizadas hasta entonces –el huecogrado en metal, la xilografía o el grabado en madera de boj– y sólo eliminada con la adopción del fotograbado en medio tono o *halftone*, se diferenciaba de éste precisamente en el modo en que el vínculo indicial entre fotografía y realidad quedaba neutralizado por su conversión al formato dibujado. Por lo que respecta a la tirada, *El Sud Americano* se manejaba en el rango de venta por suscripción y tiradas limitadas a algunos cientos de ejemplares señalado en la nota 4 (cfr. *supra*), con una frecuencia quincenal y no más de una decena de imágenes por número. Para un análisis del devenir histórico de las técnicas de reproducción de imágenes en la prensa argentina del siglo XIX y sus implicancias en las prácticas de lectura y la cultura visual, cfr. Szir (2012:170-236).

modificación de corregir la posición de la cabeza, que aparece caída sobre el pecho como si el prócer hubiera realmente fallecido allí (Fig. 3.9).

Estas imágenes publicadas a lo largo de medio siglo son ilustrativas de la inserción que los retratos póstumos de Sarmiento en el sillón tuvieron en el proceso de masificación de la fotografía en la Argentina a partir de los últimos años del siglo XIX; proceso en el que la reproducción de fotograbados en medios tonos jugó un papel central, especialmente visible en la prensa ilustrada encabezada históricamente por *Caras y Caretas*; pero también en publicaciones conmemorativas que, conforme a una práctica editorial y educativa ampliamente recurrida en el marco histórico del Centenario, echaron mano de la imagen como un recurso didáctico y mnemotécnico central.

Es este el caso del libro *La República Argentina en el primer centenario de su independencia*, editado en 1910 en el marco de las efemérides por el centenario de la Revolución de Mayo. Dedicado, como otras publicaciones de la época, a exhibir ante el público la imagen de una nación unida, económicamente pujante e integrada al concierto de los países civilizados, el álbum despliega a lo largo de 500 páginas un sinnúmero de imágenes, en su mayoría retratos de figuras destacadas de la historia o la actualidad y representaciones de hechos históricos relevantes. En el caso de las imágenes del pasado se trata mayoritariamente de retratos pintados y cuadros de historia que, como era habitual, se reproducen despojados de toda referencia a su propio contexto de producción –autor, soporte, título, fecha– para subordinarse a un texto del que funcionan como meras ilustraciones. En ese sentido, varias pinturas que reconstruyen la muerte de próceres –como la *Muerte del General San Martín* de María Obligado de Soto y Calvo, o la de autor anónimo que representa los últimos momentos de Mariano Moreno (Fig. 3.10, 3.11 y 3.12)– aparecen a la par de retratos fotográficos y fotografías de monumentos, lugares y objetos históricos como otros tantos documentos visuales de los hechos relatados, en una práctica editorial que tiende a anular las diferencias ontológicas entre uno y otro sistema de representación.

Es precisamente en este sentido que funciona el retrato póstumo de Sarmiento, reproducido en la página correspondiente a su obra de gobierno (Fig. 3.13) en una versión cuyos abundantes retoques exceden la necesidad técnica de adecuar los contrastes para la impresión en *halftone* e intervienen decididamente varios elementos de la composición: entre ellos la pared del fondo que aparece lisa, probablemente para recortar con más claridad la silla que aparece detrás del difunto; la alfombra, cuyos bordes doblados hacia arriba desaparecen, y muy especialmente el rostro, que aparece sonriente y con los ojos entrecerrados como si el anciano, aquí con la pantalla en la mano, durmiera. El uso de esta fotografía para otras versiones del “cuadro histórico” señalado por Candelón se evidencia también en la reproducción fotográfica conservada en el Archivo General de la Nación de una pintura de autor y destino desconocidos, probablemente hecha para una

publicación similar que no hemos hallado (Fig. 3.14); el Archivo guarda asimismo una copia del retrato perteneciente al fondo de *Caras y Caretas* (Fig. 3.4) cuyas marcas en forma de “K” señalan el contorno a recortarse para una publicación, destinada quizás –ya que la revista siempre reprodujo la fotografía completa– a la viñeta de 1938 que reproduce el mismo encuadre.

En todo caso, estos ejemplos evidencian la amplia inserción que el retrato póstumo de Sarmiento en el sillón tendría en las décadas siguientes en diversos circuitos de consumo masivo de imágenes, que incluyó, como ejemplifica la Fig. 3.15 –que señala a su vez el alcance nacional de esta circulación– la impresión de tarjetas postales conmemorativas; inserción que, como se vería en un plazo temporal más extenso, proyectaría el sentido canónico de esta imagen mucho más allá del soporte fotográfico o impreso para alcanzar incluso los medios audiovisuales en programas televisivos de ficción histórica de comienzos del siglo XXI, donde el final de la vida del sanjuanino vuelve a sorprenderlo, como era de esperarse, escribiendo y en su sillón (Fig. 3.16).¹⁷⁰

Sin llegar, con todo, tan lejos en el tiempo nos detendremos a continuación en algunos casos que ejemplifican el proceso de sistematización del uso de retratos póstumos en la prensa ilustrada de comienzos del siglo XX, y las prácticas editoriales de construcción de sentido en torno a la fotografía que este fenómeno contribuyó a consolidar.

***Caras y Caretas* y la muerte patricia**

“Como se encierra un panorama en una imagen fotográfica, podríamos encerrar la personalidad de Mitre en el espacio de una nota necrológica. Pero necesitaríamos que en estos momentos de confusión y de dolor nuestra mente alcanzara á fijar la armonía de las perspectivas con la cristalina limpidez y la perfecta exactitud de un objetivo”. Con estas elocuentes palabras comenzaba el diario *La Nación* (1906:1) la noticia, publicada el 20 de enero de 1906, del fallecimiento del general Bartolomé Mitre ocurrida la víspera.

El redactor, cuyo dolido *nosotros* sintetiza la responsabilidad editorial de los hijos y nietos del difunto fundador del diario, parece haber encontrado en la fotografía la metáfora más adecuada para expresar el ideal de impersonal objetividad que la misión periodística de informar imponía a

¹⁷⁰ El ejemplo de la Fig. 3.16 corresponde a la secuencia de la muerte de Sarmiento en un capítulo de la serie de ficción histórica *Algo habrán hecho*, emitido en 2006. La primera imagen pertenece a un plano en el que Sarmiento, vivo, dormita con un libro en la mano esperando la llegada de su amante Aurelia Vélez. El plano siguiente lo muestra ya muerto en el mismo emplazamiento, para luego pasar a un plano general de la escena que se funde con la fotografía, la cual es finalmente enmarcada e inserta en un “álbum” del que, como señalan a continuación los conductores, “conseguimos la última figurita” (*Algo habrán hecho* 2006:22’04”-22’55”). En otra recreación televisiva, emitida por el canal estatal Encuentro en septiembre de 2011, se ve a Sarmiento cayendo muerto en plena labor de escritura: sentado ante su escritorio, comienza a toser, se sofoca, sacude la campanilla, se pone de pie y cae al suelo inerte mientras una mujer acude vanamente a socorrerlo. Si el sillón ha sido eliminado y nada recuerda literalmente a la escena de la fotografía ni al relato de Lugones, su sentido de fondo se mantiene (*Presidentes argentinos* 2011:41’45”-42’15”).

una familia agobiada por el luto. Pero en un sentido más concreto, el comentario coloca además al dispositivo al centro de una conflictiva articulación entre las esferas pública y privada, de un modo que ilustra las diferentes maneras en que una y otra pueden verse afectadas por la muerte de un individuo particularmente relevante –al menos desde la perspectiva de esta familia– para ambas.

Conviene entonces analizar, a partir de este y otros casos contemporáneos –a diferencia del de Sarmiento, cuya incorporación al circuito masivo fue como vimos posterior–, el impacto que algunas muertes de figuras públicas tuvieron en la sociedad a través de los dispositivos de circulación masiva de fotografías en la prensa, consolidados desde comienzos del siglo XX; así como de los diversos discursos textuales que, en modos variables, articularon su sentido con el de las imágenes.

Como lo ha estudiado Sandra Gayol, la muerte de Mitre inició un ciclo de grandes funerales de Estado que se extendió hasta 1914 y se integró como un correlato mortuorio al “cuadro glamoroso diseñado y pensado para los vivos” con que el país, y especialmente la ciudad de Buenos Aires, se preparaba –en su renovación arquitectónica y urbanística, en la realización de exposiciones y festejos y en una activa producción impresa– para celebrar el Centenario (Gayol 2012:2). En ese contexto de “frenesí conmemorativo desplegado en visitas al cementerio, estatuas, acuñación de monedas y de medallas con la efigie del homenajeado”, señala la autora, la pompa fúnebre desplegada en torno a los “grandes hombres” fallecidos en esos años constituyó un singular “esfuerzo de construcción simbólica que, liderado por el mismo Estado, apuntó a transmitir unidad e identificación nacional a través de los restos” de dichas figuras (*Ibidem*:3), que fueron el centro de un complejo aparato ritual que incluyó banderas a media asta en todos los edificios públicos, buques y fortalezas militares; armado de la capilla ardiente en la Casa de Gobierno, y conducción de los restos al cementerio de la Recoleta acompañados del personal de los tres poderes del Estado, el cuerpo diplomático extranjero y las reparticiones oficiales, en una “burocratización del ceremonial” donde “el Estado daba muestras de su poder y presentaba la versión oficial del evento y de sí mismo” (*Ibidem*:6-7 y ss.).

La retórica desplegada en estos funerales, en los que la apelación al orden y a la unidad nacional encarnada en el muerto –y tautológicamente demostrada en las actitudes públicamente desplegadas frente a él– fue una constante, la prensa fue un agente discursivo fundamental. En el caso de Mitre *La Nación* había hecho público su mal estado de salud desde el 1° de diciembre, fecha a partir de la cual se inició una cobertura prácticamente diaria de la enfermedad del general en los sesenta días que siguieron hasta su agonía y muerte y en la que, como se desprende del contenido de las notas, ningún detalle del devenir orgánico del moribundo fue omitido en el

abundante despliegue de partes médicos e informaciones sobre su alimentación, sus posiciones en el lecho o las palabras ocasionalmente pronunciadas; pero tampoco se olvidó mencionar –y aquí se explicita la articulación de estas muertes entre lo público y lo privado¹⁷¹– los nombres de todos y cada uno de los visitantes que pasaron cada día a presentar sus respetos y mostrar interés por su salud, cuya lista, del Presidente de la Nación abajo, ocupa a veces columnas enteras.

Correlativo a este prolífico despliegue textual fue el recurso a la fotografía, que se inició precisamente en *La Nación* y tendría su máxima expresión, como era de esperarse, en *Caras y Caretas*. En ese sentido es interesante que el mismo diario que lamentaba su incapacidad de ser “fotográficamente” objetivo en un tema como este –y que fuera, a la vez, pionero en la inserción de fotografías en la prensa diaria¹⁷²– haya sido además el primero en publicar no sólo el previsible retrato de perfil del general que ilustra la nota citada al comienzo de este apartado; sino también, y sobre todo, su fotografía tomada en el lecho de muerte, publicada al día siguiente (Fig. 3.17).

En la imagen se ve a Mitre yacente en su cama sobre el lado izquierdo, en una habitación cuyo mobiliario y objetos exhiben el habitual compendio de referencias al universo privado y la pertenencia de clase del moribundo, así como los elementos que señalan la atención de su enfermedad por parte de su entorno. Con todo y no ser ostentosos, el mobiliario y la decoración del cuarto denotan una calidad muy diferente de la que se veía en la sencilla habitación mortuoria de Sarmiento: la mesa de noche de caoba con cubierta de mármol, la cama de bronce, el ropero con espejo de cuerpo entero y el llamador eléctrico en la pared configuran, junto a los seis retratos de la cabecera –tres grandes cuadros al óleo de su difunta esposa Delfina y sus hijos muertos en la juventud, Jorge y Adolfo; dos daguerrotipos de Mitre y su esposa, y otra fotografía suya en papel¹⁷³– el imaginario y la pertenencia privada característicos de un hogar burgués moderno y bien equipado, que se completa con los libros que rodean la cabecera y los elementos relativos al

¹⁷¹ El muerto, señala Gayol (2012:8), “pierde rápidamente todo vestigio de sujeto particular y privado, deviene completamente público para convertirse en reservorio de la nación, en una de sus expresiones materiales”.

¹⁷² La inclusión de fotograbados en los diarios argentinos comenzó –al exiguo ritmo de una imagen por día que imponían los tiempos de la prensa rotativa en combinación con la frecuencia diaria– con *La Prensa* en 1903 y *La Nación* en 1904 (Rogers 2008:99).

¹⁷³ En un registro análogo, el 10 de febrero de ese año el periódico francés *L'Illustration* presentó la fotografía del rey Christian IX de Dinamarca en su lecho de muerte como la evidencia palpable de “su proverbial simplicidad”, al exhibir “sobre su modesta cama de estudiante” y en una habitación desprovista de todo lujo “cuyo mobiliario un rico burgués hubiera encontrado vulgar y mezquino”, su “bella figura a la que la suprema serenidad daba la apariencia de un sueño tranquilo [y que] parecía guardar la huella de una sonrisa de adiós dirigida a la imagen querida de la difunta reina, a los retratos de sus hijos y nietos, a tantos recuerdos de familia...” (*L'Illustration* 1906:92, trad. propia de la que ofrecemos una cita más extensa del original: ... *sa proverbiale simplicité ; jamais rien ne l'affirma d'une façon plus saisissante que l'aspect de la chambre mortuaire du souverain [...] étendu sur son modeste petit lit d'étudiant, dans sa chambre à coucher du château d'Amalienborg, dépourvue, selon ses goûts, de tout luxe et de tout appareil. Et, parmi les premières fleurs apportées en hommage, sa belle figure, a qui la suprême sérénité donnait l'apparence d'un calme sommeil, semblait garder l'empreinte d'un sourire d'adieu adressé a la chère image de la défunte reine, aux portraits de ses enfants et de ses petits-enfants, à tant de souvenirs de famille, joie de ses yeux et de son cœur, décor préféré de cet asile intime, dont un riche bourgeois eut trouvé l'ameublement vulgaire et mesquin*).

cuidado más cotidiano de un enfermo, como los recipientes de uso médico que se ven sobre la mesa de luz a la derecha e incluso, bajo la cama, la taza de noche¹⁷⁴.

Si una imagen como esta resume, al igual que la de Sarmiento, todo lo ya señalado sobre el carácter escenográfico y normativo de la habitación del moribundo como la materialización de una “segunda fisonomía” que evidencia las virtudes personales y la inscripción social y familiar de quien la habita (cfr. Perrot 2011), también presenta un escenario particularmente funcional a la proyección pública de tales virtudes, tanto más potente cuanto más inserta en el circuito de consumo masivo facilitado por los medios gráficos.

En ese sentido apunta Gayol que la primera etapa del velorio de esta y otras figuras se cumplió en su propio hogar, lo que contribuía –antes del traslado a la Casa de Gobierno donde el Estado tomaba el control definitivo de la pompa oficial– a reafirmar en el difunto su condición de ciudadano inscripto en un ámbito privado, donde “si bien la ceremonia está abierta a la comunidad y a los representantes del gobierno, es la familia la que tiene el mayor control (...) sobre los objetos-símbolos que contienen el espacio donde se muestra al muerto” (Gayol 2012:8). Ahora bien, el carácter relativamente íntimo de esta primera instancia en comparación con las ulteriores se complementa con la ostensible proyección pública que le otorgó su cobertura escrita y gráfica por parte de la prensa, tal como se materializó especialmente en el número de *Caras y Caretas* editado a la semana siguiente del deceso.

Acorde con la importancia del personaje y las repercusiones de su muerte –y emulando el esfuerzo de producción de cinco años atrás a propósito del jubileo del general– la espectacular cobertura desplegada por el semanario dedicó 27 de las 88 páginas de ese número a una larga serie de imágenes y textos situados en el cuerpo central de la revista que comienza por su muerte

¹⁷⁴ Resulta particularmente interesante la presencia de este objeto, tan ligado a los aspectos fisiológicos más íntimos de la figura retratada como recurrentemente incluido en todas las versiones de al menos dos de los retratos de nuestro *corpus*: el de Mitre moribundo y el de Sarmiento en su silla. En el primer caso el retoque destinado a reforzar contrastes entre grises para la reproducción en *half-tone* no sólo respetó, sino que resaltó los contornos del objeto (Fig. 3.17), procedimiento repetido en la versión aún más retocada de *PBT* (Fig. 3.32) y también en la acuarela de Cao basada en un apunte manual, publicado una semana antes de la fotografía (Fig. 3.31). En el caso de Sarmiento es posible que la taza de noche se encontrara inicialmente también bajo la cama y, oculta por ésta en la primera toma, quedara al descubierto al desplazar el lecho para poner el sillón en su lugar. Pero la crónica del procedimiento de realización de la toma por San Martín emana un grado de premeditación y atención minuciosa a los detalles –en las manipulaciones del cuerpo, los desplazamientos de muebles, la corrección del encuadre de una toma a otra, la eliminación de la pantalla mediante el retoque en algunas copias– que lleva a descartar toda posibilidad de que la escupidera, cuyo color blanco se recorta tan claramente sobre la alfombra oscura, haya quedado allí simplemente por accidente; más aun teniendo en cuenta que aquí también, en las reproducciones mediadas por dibujo manual como la de *El Sud Americano*, así como en la pintura de la Fig. 3.14 o el fotograbado muy retocado de la Fig. 3.13 tampoco fue eliminada. En ese sentido, si la caricatura hallada en un periódico francés de 1910 (Fig. 3.6) parece apelar a la presencia de la taza de noche bajo la cama como referencia convencional a la habitación de un enfermo, nuestras imágenes le darían un sentido similar en el marco de una articulación estrecha entre los pormenores más íntimos de las muertes de estas figuras notables –presentes también, como se señaló antes, en la prensa escrita, en descripciones de la agonía que no ahorraron detalles, por ejemplo, sobre los gritos de dolor de Pellegrini o las palabras pronunciadas en el último encuentro con su esposa (cfr. Gayol 2012)– y la relevancia periodística que el carácter público del moribundo otorga a estos detalles. En ese sentido, cfr. asimismo Candelón (1911) y su descripción pormenorizada de la agonía, muerte y embalsamamiento de Sarmiento, descripción en parte anticipada por el testimonio de García Mérou (in *La Prensa Argentina* 1888) y también, más adelante en este capítulo, la caracterización heroica de la agonía de Mitre por su médico de cabecera.

y recorre ordenadamente todas las etapas del funeral. La secuencia se inicia, así, en la casa mortuoria, con una gran reproducción a media página de la fotografía ya mencionada del general agonizante, seguida de una serie de instantáneas de diversas personalidades entrando o saliendo de la casa –Monseñor Espinosa, una nieta de Mitre, el intendente, el Vicepresidente y varios ministros, entre otros– que ocupa poco más de dos páginas completas (Fig. 3.18). Algunos epígrafes demuestran en esta parte la preocupación del semanario por destacar la relación de inmediatez entre el acontecimiento y su registro por un fotógrafo evidentemente apostado de manera permanente frente a la vivienda, en una práctica que ya había sido señalada cáusticamente por *El Diario* a propósito de la “intromisión” de estos profesionales en los funerales de figuras ilustres¹⁷⁵: ese tono recurrente de primicia se ve, por ejemplo, en el modo en que se presenta al ayudante de Mitre “dando la primer noticia del fallecimiento (4:40 a.m.)”, al R. P. Bragues como el “primero en acudir a la casa mortuoria”; al Dr. Guillermo Udaondo, “uno de los primeros” en llegar, o al médico del general saliendo “camino de su casa, minutos después de haber comprobado la defunción” (*Caras y Caretas* 1906, n. 382).

Este registro minucioso –que, significativamente, cierra el capítulo de las visitas oficiales con una panorámica de anónimos ciudadanos reunidos en la galería del primer piso– se continuará a lo largo de las fases sucesivas del ceremonial. Vemos, así, el armado de la guardia de honor y la aglomeración de gente frente a la casa mortuoria (Fig. 3.19), el traslado de los restos a la Casa de Gobierno y la capilla ardiente allí emplazada (Fig. 3.20) y la secuencia final del multitudinario cortejo que acompañó los restos hasta el cementerio, cerrada por la fotografía de su tumba cubierta de coronas, flores y crespones (Fig. 3.21); pero también, imágenes de la “ciudad enlutada” –edificios públicos, tranvías y faroles cubiertos con paños y crespones negros que dan a Buenos Aires “un aspecto de solemnidad, de tristeza, de muerte” (Fig. 3.22) y una última galería de retratos de Mitre que exhibe el devenir de su fisonomía a lo largo de su vida pública, entre 1841 y su aparición postrera en el jubileo de 1901 (Fig. 3.23). De ese modo los retratos individuales del general vivo –y aun moribundo– funcionan como la apertura y el cierre de un intenso despliegue de imágenes que dan cuenta de las repercusiones públicas de su muerte, tanto en lo que respecta a las esferas institucionales –el Estado y la Iglesia, los representantes de Estados extranjeros– como en un público anónimo y masivo al que las fotografías otorgan un lugar de destacado protagonismo, especialmente en el acompañamiento al cementerio que adquiere, encuadrado por el prolijo ordenamiento de las tropas y los coches oficiales, las características de un multitudinario desfile (Fig. 3.21). Resulta interesante en ese sentido que la

¹⁷⁵ “¿Se muere un hombre más o menos ilustre?”, preguntaba *El Diario* en el editorial ya citado: “Pues la familia que, llorosa, lo amortaja en la habitación oscura, esquivando toda curiosidad profana, se ve de pronto envuelta en la explosión de esa luz teatral y bajo el ojo implacable de la máquina fotográfica” (Pellicer in *Caras y Caretas* 1900, n. 83).

última instantánea callejera (Fig. 3.22) se ocupe de los vendedores de retratos de Mitre: una escena que visibiliza una instancia popular de participación en el duelo, pero también la capacidad de proyección masiva que la reproductibilidad técnica de la imagen habilita para la evocación de los difuntos.

En el marco de ese papel jugado por el retrato, tres son las imágenes que muestran al general en circunstancias concretamente ligadas a la muerte: su cabeza yacente, dibujada en un gran primer plano a página completa en la portada interna (Fig. 3.26); a vuelta de página de ésta, la fotografía en el lecho de muerte; y un poco más adelante, un dibujo supuestamente tomado “del natural” por Giménez que representa a Mitre en su féretro durante el velorio (Fig. 3.27). Si en las dos primeras el difunto aparece solo –en la primera, su cabeza aislada de todo otro elemento; en la segunda, rodeado de indicios de la presencia familiar y los cuidados médicos–, en la tercera la sala se ve colmada por una nutrida concurrencia cuyo carácter predominantemente anónimo destaca por contraste la presencia de la familia junto al féretro: Emilio Mitre, único hijo varón sobreviviente y por ende, depositario simbólico de su legado político, intelectual y periodístico, y dos mujeres, hijas o nietas del difunto. La presencia reconocible de los deudos y el epígrafe –“La familia velando el cadáver en la biblioteca del general Mitre”– destacan precisamente ese carácter privado que la escena comparte, al menos en términos de su emplazamiento, con las otras dos: la del moribundo en su habitación particular y la de su cabeza yacente, basada en una fotografía también tomada en esta fase del velorio (Fig. 3.28). En ese sentido resulta notable el contraste entre estas imágenes y las dos grandes fotografías de la capilla ardiente montada en la Casa de Gobierno (Fig. 3.20), una de las cuales muestra sólo las coronas –“parte” de ellas, tan masivas y anónimas como la concurrencia– y la otra, una vista general de la capilla tomada desde los pies del ataúd, donde el cadáver es apenas visible y el protagonismo recae más bien en el aparato ritual que lo rodea: el catafalco, la bandera que lo amortaja, la guardia de honor y, en primer plano, el conocido chambergo de Mitre y su uniforme de campaña, elementos menos ligados a su estampa íntima que a su actuación pública en las esferas cívica y militar.¹⁷⁶

Parece claro el modo en que las representaciones visuales –fotográficas o no– del muerto replican, confirmándolo, este pasaje de lo privado a lo público que se establecía desde la propia organización del servicio fúnebre; pero esto se materializa también en los títulos y el orden de publicación de las notas evocativas de diversos aspectos de su personalidad que se intercalan con

¹⁷⁶ Sobre el tratamiento dedicado a la primera de estas prendas, para entonces ya incorporada al acervo del Museo Histórico Nacional, vale la pena citar la última de las semblanzas escritas publicadas en este número de *Caras y Caretas*, cuyo autor concluye por exhortar a que “cuando sea amagada la gran obra nacional del patricio y las instituciones peligren, y cuando el pueblo sienta la necesidad suprema de las acciones reivindicatorias, vamos a las calles y a las plazas y llevemos a su estatua en bronce fuerte y eterno como su gloria, junto con las palpitaciones de nuestros corazones, el símbolo del Grande: su ‘chambergo’!” (*Caras y Caretas* 1906, n. 382).

el reportaje escrito y fotográfico dedicado al funeral. Así, “Recuerdos íntimos” –un anecdotario estrictamente personal escrito por su biógrafo José Juan Biedma– y “Evocación” –una semblanza íntima por el periodista Julio Piquet– se ubican antes de la nota dedicada al traslado a la Casa de Gobierno; tras ésta se suceden los “Apuntes diversos” de Adolfo Carranza, donde lo personal se mezcla más decididamente con lo político, “Valor estoico” –una anécdota suya en el sitio de Buenos Aires de 1853– “Mitre militar”, “Mitre orador” y “Mitre masón”; en tanto “Periodistas extranjeros”, la nota que remite a la esfera más amplia de la repercusión del hecho en el periodismo mundial, se publica a continuación del entierro, al igual que “Páginas íntimas” que es, pese al título, una compilación de reproducciones de autógrafos del general, casi todos ligados a asuntos oficiales.

La tónica general de estas semblanzas da cuenta de diversos modos de la significación histórica y política del personaje y su gravitación en la vida social argentina; pero una de ellas articula de manera peculiar esa dimensión de la figura de Mitre con sus aspectos más íntimos, estableciendo un diálogo directo con la imagen de su lecho de muerte.

Escrita por su médico de cabecera, “Mitre enfermo” evocaba las vicisitudes fisiológicas y la fortaleza demostrada por el paciente durante sus “dos meses de incesante y terrible lucha con la enfermedad”. En un tono que oscila entre el ditirambo y la autoridad de quien transmite principios científicos en términos sencillos para el vulgo,¹⁷⁷ el artículo se vale precisamente de esta posición del enunciador para demostrar “científicamente” el carácter de individuo excepcional que revestía, incluso en este terreno, el historiador, poeta, político, periodista, filólogo y militar que acababa de fallecer. Pero estas virtudes personales son a su vez explícitamente proyectadas sobre su accionar en la esfera pública cuando, apelando a la metáfora, ensayada en Sarmiento, de la muerte como el último combate, afirma el médico que durante su enfermedad

Mitre se ha mantenido tan fuerte, abnegado, sereno y grande, como en los momentos más solemnes de su vida fecunda, cuando sus hechos gloriosos de militar inculcaban en el corazón de los argentinos el sentimiento de la patria (...). Mitre enfermo ha sido fiel a su propia tradición, su enfermedad larga y terrible ha sido la confirmación incontestable de su grandeza moral (...). Durante dos meses ha recibido los terribles golpes de su enfermedad implacable sin proferir una sola queja, sin sufrir el más ligero quebranto del ánimo, sin la más leve expresión de sufrimiento, con la misma serenidad estoica con que recibió un balazo en la frente en el campo de batalla y se mantuvo de pie para dar la medida del temple y fortaleza de su alma invencible é inmortal (*Caras y Caretas* 1906, n. 382).

¹⁷⁷ “La psico-fisiología y la patología general”, señala Piñero, “no dicen nada sobre las virtualidades contenidas en potencia en una organización de élite. Son la psico-fisiología y la patología individual las únicas que nos suministran la verdad concreta á este respecto y nos explican el secreto de la prodigiosa actividad y resistencia de los seres excepcionales” (*Caras y Caretas* 1906, n. 382).

Si hay una imagen que pueda aspirar a condensar este tipo de proyecciones de sentido¹⁷⁸ sobre los últimos momentos de Mitre –tanto o más que la de Sarmiento en su silla, confundida en más de una ocasión, como vimos, con un registro de su agonía– es precisamente la fotografía en su lecho de muerte, cuyo éxito en este sentido se evidencia en su reiterada aparición en esos días: no sólo *La Nación* la había publicado originalmente el 21 de enero, sino que la propia *Caras y Caretas* había reproducido el día anterior, en una precipitada edición de pocas páginas, un apunte de Cao de la misma escena, probablemente tomado del natural (Fig. 3.31), y el semanario infantil *PBT* también publicaría un fotograbado muy retocado de la misma fotografía en su edición del 27 de enero (Fig. 3.32). Dirigido por quien fuera redactor de *Caras y Caretas* hasta 1903 –el español Eustaquio Pellicer– *PBT* replicó en un todo la estrategia editorial desplegada por aquella publicando, o bien imágenes diferentes de las mismas situaciones –como las instantáneas tomadas frente a la casa mortuoria (Fig. 3.34)– o bien, incluso, la versión fotográfica de imágenes que *Caras y Caretas* reprodujo en formato dibujado, como es el caso de la cabeza yacente de la portada (Fig. 3.29) y de la imagen del féretro en la biblioteca, correlato fotográfico y sin público del apunte de Giménez (Fig. 3.35).

Más allá de las diferencias o coincidencias parciales entre las imágenes de uno y otro semanario, ambas publicaciones coinciden en el énfasis, ya señalado en *Caras y Caretas*, otorgado a la inscripción en el contexto privado de las representaciones visuales del cuerpo muerto o moribundo de Mitre. En ese sentido es probable que el denso retoque aplicado a la fotografía del lecho no sólo se deba a la consabida necesidad técnica del *halftone*: de hecho, la versión menos retocada –la de *Caras y Caretas*– también exhibe una cantidad inusual de pinceladas añadidas que remarcan contornos y diferencias de grises, posiblemente debidas a una deficiente situación de iluminación e incluso que el enfermo, aún vivo y en semejante trance, se moviera en el momento de la toma. Pero más allá de esta cuestión, en el caso de la reproducción en *PBT* el recurso parece especialmente funcional a su armonización visual con la imagen reproducida debajo y con la que funciona de modo virtualmente secuencial: el “apunte del natural” de Sanuy del general Mitre ya muerto, tendido de espaldas sobre su lecho, con las manos cruzadas sobre el vientre (Fig. 3.33).

En todo caso, el ejemplo paralelo de *PBT* ratifica el protagonismo que la prensa ilustrada tendería a proyectar sobre la representación de la muerte de estas figuras en el ámbito privado de su hogar:

¹⁷⁸ El recurso se mostraría eficaz por largo tiempo: a la vuelta de un siglo la revista *Caras* sustituiría Pavón y La Verde por el levantamiento de Semana Santa y la hiperinflación al afirmar, en su semblanza póstuma de Raúl Alfonsín, que “la tranquilidad de haber sido siempre coherente con las ideas de las que estaba ‘persuadido’, lo ayud[ó] a darle batalla a la más difícil de las amenazas: un cáncer de pulmón con metástasis ósea” (*Caras* 2009).

una actitud que *Caras y Caretas* replicaría, ese año, en los menos espectaculares reportajes dedicados a las muertes de Manuel Quintana y Carlos Pellegrini.

En ese sentido, si las seis páginas dedicadas en el primer caso al Presidente fallecido en ejercicio despliegan un estilo similar de cobertura gráfica –visitas de pésame, imágenes del lecho vacío y del escritorio del difunto, retratos suyos a diversas edades y la secuencia de instantáneas del velorio, cortejo y entierro (Fig. 3.42)–, tres de las cuatro imágenes con mayor presencia en página son –además de su retrato (vivo) a página completa en la portada interna– una fotografía del público que rodea su féretro apenas visible y cerrado en la capilla ardiente, y dos dibujos que muestran el cadáver en su casa: el primero, en un plano abierto que muestra la guardia de honor y algunas personalidades oficiales, como el Ministro de Guerra Luis María Campos, de pie junto a la cabecera; y en el segundo, su cabeza yacente en primer plano, dibujada por Peláez a partir de una fotografía (Fig. 3.44). Análogo en sus líneas generales fue el reportaje gráfico de ocho páginas dedicado cuatro meses más tarde a Pellegrini, claramente dominado por la gran panorámica a doble página de la multitud en el entierro, pero también, en la página anterior, por el dibujo de Zavattaro –muy probablemente basado en una fotografía que, de existir, no hemos encontrado– que lo presenta yacente boca arriba en su lecho, ya muerto, con las manos cruzadas bajo las mantas y un gran crucifijo¹⁷⁹ sobre la almohada (Fig. 3.46).

Por lo demás, el ciclo subsiguiente de funerales de ex jefes de Estado y otras figuras prominentes de la política daría al semanario más de una ocasión para reproducir fotografías del homenajeado en su féretro, por lo general tomadas también en la casa mortuoria, como sucedió en 1907 con Luis Sáenz Peña y dos años después con Emilio Mitre (Figs. 3.47 y 3.49) y como casi seguramente fue también el caso del general Julio Argentino Roca (Fig. 3.50) cuyo último retrato –que la diagramación superpone ambiguamente entre las imágenes de su casa y las de su traslado a la casa de Gobierno– no parece posterior a esta instancia, donde se detiene la breve cobertura de menos de una página dedicada por el semanario.

Ahora bien, entre estos dos últimos casos y los anteriores hay una diferencia de técnica y soporte que vale la pena señalar: si en los retratos póstumos de Mitre (h) y Roca el fotograbado reproduce directamente una copia fotográfica, en los ejemplos anteriores la reproducción aparece recurrentemente mediada por un dibujo manual. Aunque, como dijimos, no se ha constatado la

¹⁷⁹ Gayol destaca el protagonismo que la religión no dejó de tener en estas muertes de notables del Centenario, cuya extracción política liberal y su protagonismo en el proceso de laicización del Estado no fue contradictorio con la presencia de los auxilios religiosos como parte del repertorio mínimo de la “buena muerte” privada. En los casos de Sáenz Peña y Quintana las fotografías originales dejan ver sendos crucifijos sobre el pecho (Figs. 3.45 y 3.48), y aunque este detalle desaparece en los grabados publicados, las fotografías tomadas por *Caras y Caretas* de la cama vacía de este último muestran el crucifijo y el retrato del Papa sobre su mesa de luz y dos escapularios en la cabecera (Fig. 3.43). En este panorama el caso de Sarmiento, que murió rechazando explícitamente los sacramentos, reviste un carácter claramente excepcional.

existencia de una fotografía previa en el caso de Pellegrini, el encuadre y el punto de vista del dibujo de Zavattaro sugieren fuertemente esa posibilidad, al igual que el tratamiento realista de detalles como las sombras proyectadas de los objetos o la barba crecida del difunto, que lo diferencian ostensiblemente del “apunte del natural” de Mitre por Sanuy o el dibujo de Cao de la Fig. 3.31. Por otra parte, el esfuerzo adicional que suponía hacer un croquis del natural en circunstancias como estas lo convirtieron en un mérito adicional a ser destacado por el epígrafe, como efectivamente sucede en las Figs. 3.27 y 3.33 y no ocurre en este caso.

Este soslayo de la reproducción fotográfica resulta por lo menos llamativo si tenemos en cuenta no sólo el hecho de que todas las demás imágenes en cada cobertura son fotografías –exceptuando alguna que otra caricatura, viñeta evocativa o dibujo alegórico como el de la portada del número dedicado a Mitre, con una República llorando ante su tumba (Fig. 3.25)–; sino también el estatuto, plenamente confirmado por estos reportajes, que *Caras y Caretas* asignaba a la imagen analógica como un documento tan fiel como moderno de la realidad, cuya relevancia periodística y pertinencia editorial quedaban generalmente fuera de discusión (cfr. Szir 2012 y 2004; Rogers 2008 y Caimari 2004).

Si la sustitución de la fotografía por un dibujo se basó evidentemente en una decisión deliberada –ya que la opción de publicar la primera parece haber existido en todos los casos–, los motivos de esta decisión podrían relacionarse con las posibilidades ofrecidas por el dibujo manual para la reproducción selectiva de los detalles de la imagen y, por ende, la elaboración de un retrato inscripto en un marco espacial y temporal más ambiguo que el proporcionado por la toma fotográfica. En los ejemplos mencionados esto permitió, por ejemplo, eliminar el contorno del ataúd ubicando la “cabeza yacente” –término recurrente en los epígrafes, que jamás mencionan el féretro ni la situación específica en que se encuentra– en un entorno impreciso, despojado de referencias espaciales que permitan situar la imagen en un momento determinado del ritual –por lo demás, registrado y relatado paso a paso– y que en algún caso, de hecho, parece sugerir más bien su ubicación en el lecho de muerte. Esto último se ve claramente en el dibujo de Quintana (Fig. 3.44), pero también en el de Mitre publicado en la página principal de *Caras y Caretas* (Fig. 3.26) y también en una fotografía del perfil derecho del general tomado en primer plano (Fig. 3.39) la cual, retocada mediante gruesas pinceladas blancas que eliminan por completo los detalles del féretro, la mortaja y el candelabro, se reprodujo al comienzo del segundo tomo de la biografía de Mitre por José M. Niño (donde constituye la única imagen, junto a la del general vivo que ilustra el primer tomo; Fig. 3.40) y parece, además, haber circulado a través de la venta de copias en pequeño formato, como lo sugiere la que se guarda en el Museo Histórico Nacional

(Fig. 3.41). Idéntico procedimiento se adoptó en el fotograbado –aquí sí, tomado directamente de la fotografía– que muestra a Luis Sáenz Peña en su féretro (Fig. 3.48).

Por otra parte, esta última fotografía póstuma de Mitre forma parte de una serie de cuatro (Figs. 3.36 a 3.39), utilizadas indistintamente por este semanario y por *PBT* –y una de ellas reproducida por *Plus Ultra* en ocasión del centenario de su nacimiento (Fig. 3.30)– realizadas por el peruano Salomón Vargas Machuca, director del departamento fotográfico de *Caras y Caretas* entre 1898 y 1922 (Cuarterolo 2013:191) e insertas, a su vez, en un álbum de retratos del general que se guarda en el Museo Mitre y que habría sido obsequiado por el fotógrafo a la familia.

Otra vertiente de esta inscripción del cadáver de Mitre en su ámbito privado se evidencia en la particular atención que se le dedicara en números sucesivos precisamente a su vivienda, de cuya expropiación con destino a museo da cuenta *Caras y Caretas* pocos meses después de su muerte, en un reportaje ilustrado de varias páginas donde se dedica una especial atención a dos de las habitaciones de la casa. Una de ellas es la biblioteca, que reúne lo que el reportaje destaca como lo más importante del legado tangible del general –su colección bibliográfica y documental– pero donde también tuviera lugar el velorio, como se preocupa especialmente por señalar el semanario indicando, mediante referencias numéricas al pie de una fotografía, la mesa utilizada como catafalco (Figs. 3.52 y 3.53). Y la otra, de más está decirlo, es su habitación mortuoria (Fig. 3.54), cuya apertura al público en el marco de la museificación de la vivienda materializó su carácter de “altar” que “los peregrinos, con patriótica devoción, visitarán en los días conmemorativos” (*Caras y Caretas* 1906, n. 405): expectativas cuyo pleno cumplimiento se registra en la fotografía que el semanario publicara más tarde en ocasión del primer aniversario de la muerte del general, donde se observa una nutrida concurrencia reunida en torno a su cama vacía (Fig. 3.55).

Vale la pena una última observación, a propósito de la relevancia pública que los dispositivos analizados de circulación de imágenes y textos asignaron a esta y otras referencias visuales al universo íntimo del moribundo.

Como es sabido, la muerte de Mitre en enero de 1906 fue el punto de partida de un ciclo histórico de fallecimientos de referentes clave de la escena política argentina de los últimos treinta años. En ese sentido, el “año de los grandes funerales” (Gayol 2012:3) continuó, como vimos, con el deceso del presidente Quintana el 12 de marzo y el de Pellegrini el 17 de julio, pero también con los de Francisco Uruburu, el 10 de febrero, y Bernardo de Irigoyen el 27 de diciembre, todos merecedores de una cobertura de prensa de variable importancia como ya vimos en los casos arriba analizados. La serie se extendió a lo largo de los años siguientes –Luis Sáenz Peña en 1907, Miguel Juárez Celman y Emilio Mitre en 1909, Eduardo Wilde y Lucio Mansilla en 1913, para

nombrar sólo los más resonantes— y se clausuró en 1914 con los fallecimientos de Roque Sáenz Peña el 9 de agosto, Julio Argentino Roca el 19 de octubre y José Evaristo Urriburu cuatro días después. Así, en una auténtica “muerte natural” de un ciclo histórico —el del régimen conservador del ochenta—, a excepción de Figueroa Alcorta y Victorino de la Plaza nadie que hubiera ejercido la jefatura de Estado entre 1880 y 1914 quedaba vivo para fines de este último año en el que, por lo demás, el poder se encontraba ya en manos de la histórica fuerza opositora del régimen, el radicalismo liderado por Hipólito Yrigoyen.

En ese sentido, y como ha sido señalado en diversos trabajos sobre el tema (Rock 2006; Lobato 2000; Botana 2005), la seguidilla de muertes de notables aportó un factor adicional de desestabilización al panorama de desintegración de las fuerzas hegemónicas del régimen conservador que venía operándose desde la década de 1890. Dicha crisis se había expresado tras el comienzo del siglo en instancias como la división del Partido Autonomista Nacional en 1901, tras la ruptura entre Roca y Pellegrini por el proyecto de unificación de la deuda pública interna, pero también en la emergencia de disidencias políticas —socialistas, radicales— que reclamaban la reforma del sistema electoral, y cuya mayor amenaza se materializó en el conato revolucionario de 1905. Fue en ese contexto que Quintana, el sucesor de Roca designado por una endogámica Convención de Notables a la que *La Nación* llegó a tildar —oportuno olvido del papel del General Mitre en la política del “acuerdo” una década antes— de “parodia absurda de la verdadera opinión pública” (Rock 2006:280), falleció dejando en manos del vicepresidente un gobierno sumamente debilitado por las presiones simultáneas de los grupos conservadores y reformistas así como de algunos gobernadores de provincia, especialmente el bonaerense Marcelino Ugarte.

En este incierto panorama José Figueroa Alcorta, un político joven proveniente del interior y sólo superficialmente cercano a Roca, debió fortalecer una autoridad central minada por estos factores, pero también por una escena política cuyo agotamiento e inestabilidad creciente se materializaron en buena medida en la seguidilla de muertes por causas naturales de los referentes de las diversas fuerzas. En un sistema de partidos políticos estructurados fundamentalmente en torno a las personalidades carismáticas de sus líderes y fundadores,¹⁸⁰ la desaparición física de éstos por fallecimiento (casos Mitre y Pellegrini) o alejamiento de la política (como el de Roca desde 1908, ratificado por su muerte seis años después) contribuyó a su vez a la desintegración y reagrupamiento en diversas direcciones —como ocurrió con Emilio Mitre, heredero de una parte de las divididas fuerzas mitristas y muerto, a su vez, tres años después que su padre— de sus respectivos partidos.

¹⁸⁰ En 1905 Rodolfo Romero se quejaba en *Enfermedades de la política argentina* de que los partidos políticos fueran siempre “istas” (mitristas, roquistas) en vez de discutir política “prescindiendo de los hombres (...) y poniendo primero a sus principios” (in Rock 2006:284).

El modo en que estas situaciones de vaciamiento, liquidación o reestructuración de las diversas fuerzas políticas afectó o favoreció la coyuntura del nuevo presidente fue el tema de numerosas caricaturas de tapa de *Caras y Caretas*, que con frecuencia subrayó, además, el papel jugado por la muerte en este proceso. Verdaderas radiografías en clave humorística del asunto político más importante de la semana, las portadas del semanario editorializaban sobre temas e informaciones ampliamente conocidos por la opinión pública y sobre los cuales, como señala Rogers (2008), establecían una prudente distancia satírica que evitaba cualquier compromiso partidario así como toda crítica de fondo a las bases del sistema institucional. Si en ese sentido, el juego de la caricatura con la connivencia del espectador (Gené 2005 y 2004) funciona de modo sincrónico – mediante la referencia a una coyuntura social y política inmediata, formulada sobre la base de un conjunto de valores ideológicos, políticos y estéticos que se asumen como compartidos entre el lector y la publicación–, el sentido complementariamente *diacrónico* de este pacto de lectura se explicita en la reapropiación paródica de imágenes y conceptos difundidos anteriormente por el mismo medio, estableciendo una continuidad a lo largo del tiempo, y sostenido de un número a otro, del vínculo con el lector¹⁸¹.

Fue a través de este tipo de mecanismos que *Caras y Caretas* reflexionó satíricamente, a lo largo de decenas de portadas desplegadas especialmente entre 1906 y 1907, sobre la difícil posición de Figueroa Alcorta en ese inestable escenario político, pero también sobre los eventuales beneficios que el carácter proverbialmente ambicioso del nuevo mandatario le permitía extraer de esta coyuntura. Es en ese sentido que, por ejemplo, el 10 de marzo de 1906 una “Quiromancia electoral” analizaba la “mano blanda” del “mandatario de verano” –todavía en ejercicio temporal del cargo por enfermedad de Quintana, quien moriría días después– cuya sombra se ve dominada por el perfil del general Roca (*Caras y Caretas* 1906, n. 388), del mismo modo en que un mes antes la portada interna caracterizaba al vicepresidente como un improvisado alquimista mezclando “pellegrinato de soda”, “ugarticina de hierro” y otros compuestos por el estilo (*Ibidem* 1906, n. 384). Pero sería sin dudas la secuencia de muertes de notables la que tomaría diversos y recurrentes grados de protagonismo en estos editoriales satíricos durante los meses ulteriores. Así, por ejemplo, la tapa siguiente al número del 17 de marzo donde se daba cuenta de la muerte y funerales del presidente Quintana presentaba, bajo el título “La sartén por el mango”, a Figueroa Alcorta en una cocina, con cinta de luto en el brazo izquierdo y dando vuelta una tortilla con el rostro de Pellegrini (Fig. 3.56), en clara alusión a los vaivenes de la relación entre éste, reconvertido en férreo defensor de la reforma electoral y opositor al régimen imperante, y el

¹⁸¹ Sobre la materialización de este imaginario de la fidelidad del lector en concursos que premiaban con entradas al teatro la identificación de contenidos visuales en números anteriores, cfr. Guerra (2010b).

nuevo presidente, quien asumiría una posición cercana para ganarse el apoyo de los reformistas (Rock 2006; Botana 2005). Fallecido Pellegrini, otras caricaturas profundizarían más tarde sobre el modo en que la muerte sobrevolaba el escenario político, como la del padre que habiendo testado, se despide de su llorosa familia para marchar a ocupar un cargo en el gobierno, o las señoras que discuten sobre las dificultades para encontrar “servicio doméstico y jefes de partido” (*Caras y Caretas* 1906, n. 415 y 409); pero sin dudas fue la portada siguiente a la del número dedicado a la muerte del *gringo* la que resumió con mayor contundencia el papel todavía incierto que el presidente recién asumido habría de jugar en un escenario semejante.

Titulada “No es para tanto”, la caricatura del 28 de julio mostraba a Figueroa Alcorta ingresando a una habitación donde Ignacio Irigoyen y Marcelino Ugarte (gobernadores bonaerenses entrante y saliente, respectivamente) se apresuran a tocarse las llaves y el corazón, en evidente alusión a la fama de *jettatore* –un vocablo popular de la Argentina inmigratoria, consagrado ante las clases dirigentes por el reciente estreno de la obra de Laferrère¹⁸²– que por entonces comenzaba a atribuirse al Presidente, precisamente a raíz de la seguidilla de muertes que posibilitó y condicionó al mismo tiempo su administración. Enmarcada en una significativa viñeta en forma de herradura, la escena se encuentra presidida precisamente por una galería de retratos que cuelga en la pared del fondo y donde se distingue claramente los rostros de Mitre, Quintana, Uriburu y Pellegrini (Fig. 3.57).

En ese *corpus* de indicadores¹⁸³ –complementarios a la cobertura periodística de sus muertes y funerales– de la proyección pública del deceso de figuras notables de la política, un ejemplo particular aporta una lectura adicional a las imágenes hasta aquí analizadas, así como a los mecanismos de asignación de sentido puestos en juego por la prensa ilustrada.

Se trata de la caricatura de Cao que ilustra la tapa del número 383 de *Caras y Caretas*, publicado a la semana siguiente del que cubriera la muerte y exequias de Bartolomé Mitre. Titulada “Como chico con zapatos nuevos”, la imagen nos muestra a Figueroa Alcorta –aún vicepresidente en un

¹⁸² Escrita por el diputado conservador Gregorio de Laferrère y estrenada en 1904, *Jettatore!* recogía un término –el de la *jettatura* o “yeta”, entendida como “poder de influir maléficamente sobre los demás, ya sea consciente o inconscientemente” (Gobello *in* Salessi 1995:218)– proveniente del habla popular inmigrante y al que, como señala Jorge Salessi, los pedagogos positivistas de comienzos de siglo combatieron arduamente como al residuo indeseado de un primitivismo aportado por los grupos inmigrantes, a ser corregido mediante una educación nacionalista. En ese sentido Carlos Octavio Bunge escribiría en 1911, a propósito de la necesidad de fomentar un culto a los símbolos y referentes patrios que “No existiendo una religión verdaderamente nacional (...), el relativo idealismo hereditario de la raza posee sólo como válvula de escape, por así decirlo, el culto de la tradición y las leyendas locales. Quitad este culto a los niños, y ellos, no teniendo con qué poblar la respectiva región de su alma, suplirán lo que la enseñanza no da con supersticiones tan torpes y perversas como la *jettatura*” (*in* Salessi 1995:218); cfr. asimismo los capítulos dedicados a Bunge y José María Ramos Mejía por Oscar Terán (2008:83-206).

¹⁸³ Otro ejemplo elocuente es la caricatura de tapa del primer número de 1907, sobre la que volveremos en el Capítulo 4 (Fig. 4.1). Más tarde, poco después de la muerte de Emilio Mitre en mayo de 1909, otra portada muestra bajo el título “Adelante los que quedan” –cáustica referencia a la consigna dejada por Alem en su nota suicida– a dos ancianos Roca y Uriburu, a esa altura los únicos ex mandatarios vivos, sentados en un banco de plaza y encomendándose a Dios al descubrir que “cinco presidentes han caído bajo esta presidencia, y aún falta un año y cinco meses” (*Caras y Caretas* 1909, n. 551).

ejercicio provisorio que la muerte de Quintana volvería permanente— en actitud de aferrarse desesperadamente al bastón y la banda presidenciales, cuya propiedad reclama en una cartela versificada que reproduce una forma infantil de *ex libris* ampliamente extendida en la época:

Si estos chismes se perdieran
como ocurre alguna vez,
suplico al que los encuentre
que los sepa devolver
á la casa de gobierno
y á nombre de Don José
(*Caras y Caretas* 1906, n. 383)

Si la evocación del lenguaje y la actitud de un “chico” apunta a ridiculizar la posición de un mandatario joven y presuntamente débil en un contexto de jefes de partido de extendida trayectoria, no resulta menor que los afanes del presidente por retener los atributos de un espacio de poder que en el fondo no le pertenece se desplieguen, precisamente, en un escenario que replica punto por punto el de la última gran batalla del general Mitre, tal como la misma *Caras y Caretas* lo mostrara sólo una semana antes ante miles de lectores. Nos referimos, claro, a la cama y el cuarto de enfermo del general, cuya fotografía comparte con esta caricatura la suficiente cantidad de detalles reproducidos de modo prácticamente literal —la forma de la mano derecha, la posición de la cama, los cuadros— como para que la referencia no deje lugar a dudas (Fig. 3.58).

A la vez que estos detalles en común explicitan el vínculo entre ambas imágenes, la reformulación satírica de algunos elementos de la fotografía original explicita la distancia que el discurso político de la caricatura busca establecer entre una y otra escena. Así, si la posición del cuerpo de Mitre echado de lado, su boca entreabierta y su rostro algo crispado explicitaban su condición de moribundo en el último trance y prestaban respaldo visual a los discursos exaltadores del sufrimiento estoico con que enfrentó la muerte, los ojos entrecerrados y el cuerpo de Figueroa Alcorta, doblado sobre sí mismo en actitud de colocar el cartel junto a la cama no podían contraponerse de modo más directo a la dignidad patricia del moribundo, contrapesada aquí en el revolverse insomne de un hombre mezquinamente preocupado por los aspectos menos trascendentes del ejercicio del poder.

Si consideramos, con Giorgio Agamben (2005:60), el lugar de la parodia como un “opuesto simétrico” de la ficción que, a diferencia de ésta, vuelve “insoportablemente real” el asunto del que se ocupa, parece evidente que la caricatura de Cao, lejos de satirizar la muerte de Mitre destaca más bien su carácter de modelo ideal e inalcanzable para cualquiera; pero muy

especialmente para el peleele ambicioso y desprovisto de mérito que –al menos en la perspectiva presuntamente compartida entre el autor del dibujo, el aparato editorial que lo respalda y el sentido común atribuido a los poco menos de cien mil lectores que acusa el sello de tirada impreso al pie de la imagen– regiría los destinos del país durante los siguientes cuatro años.

Imagen, muerte y diferenciación social. Políticas editoriales y deslizamientos de sentido

La publicación de retratos póstumos como los analizados más arriba formó parte, a su vez, de una práctica editorial más amplia e integrada a las políticas de circulación masiva de imágenes en la prensa ilustrada del período. En ese contexto, vale la pena considerar los casos analizados en relación con otras variantes de registro fotográfico *post-mortem* cuya inclusión en el corpus de nuestro trabajo puede ser útil para iluminar algunos aspectos adicionales del fenómeno que estudiamos.

Como se señaló al comienzo de este capítulo, el modelo del *magazine* al que *Caras y Caretas* respondía en sus lineamientos editoriales básicos se caracterizaba no sólo por el novedoso protagonismo otorgado a las imágenes, sino también por el modo en que éstas funcionaban como otras tantas vías de acceso a una realidad entendida como un inagotable y variopinto espectáculo. Historiadores culturales como Richard Ohmann (1996) y Ellen Garvey (1996) han subrayado en ese sentido la filiación etimológica del término con el francés *magasin*, que permite según ellos entender a las revistas ilustradas de fin de siglo como auténticos “almacenes, poblados de una profusa y miscelánea mercadería” y depositarios, a la par de las tiendas departamentales, los museos y los pabellones de las exposiciones internacionales, “de lo extraño y lo notable, pero también de lugares comunes”¹⁸⁴. Ahora bien, fue precisamente en el marco de este renovado interés por la imagen que las revistas ilustradas fomentaron activamente la reconversión a lo visual de buena parte de sus contenidos editoriales, en una reformulación de las prácticas de lectura que, como afirma Szir (2012), desplazaría al público receptor de una posición de lector hacia la de espectador.

En ese contexto, atravesado por una heterogeneidad temática que avalaba potencialmente cualquier contenido, sugerimos que la publicación de fotografías de individuos muertos en circunstancias drásticamente diferentes a las de los notables mencionados hasta aquí funcionó como un contraejemplo de los sentidos que el tratamiento editorial de *Caras y Caretas* proyectó sobre aquellas imágenes.

¹⁸⁴ Ohmann (1996:223 y ss.), trad. propia: *Much more than earlier magazines, these were indeed like warehouses, profusely and quite miscellaneously stocked. (...) Like museums of a slightly earlier time, these magazines were storehouses of the odd and the notable, but also of the commonplace.*

En este punto resulta pertinente lo que Allan Sekula (2003) señala en un trabajo clásico a propósito del funcionamiento del retrato fotográfico en el marco de un sistema más amplio de asignaciones de sentido, atravesadas simultáneamente por dos funciones, honorífica y represiva. Si la difusión del retrato fotográfico de estudio impulsó una extensión del alcance social de lo que el autor denomina “la presentación ceremonial del yo burgués” –instrumentada en poses, vestimentas y escenografías que connotan, como vimos, un *corpus* selectivo de referencias variablemente reales o ficticias a una determinada pertenencia de clase–, el sentido de esta mirada sobre los individuos se completó por su inserción en un dispositivo de mayor alcance que incluía también su “reverso oculto y objetivizador” (Sekula 2003:141) en las fotografías de archivo policial.

En una mirada sobre lo fotográfico fuertemente atravesada por las tesis de Michel Foucault (2008), Sekula destaca en ese sentido el modo en que la primera fase histórica de la masificación del retrato fotográfico –la protagonizada por el sistema negativo-positivo y la difusión de la *carte-de-visite* a partir de la década de 1850– se desarrolló correlativamente a la de la adopción sistemática de la fotografía por los dispositivos estatales de vigilancia y disciplinamiento social, que derivó en la conformación de vastos archivos fotográficos policiales como el desarrollado por Alphonse Bertillon en París en la década de 1880. Desde esta conformación de lo que el autor propone entender como un “archivo generalizado”, la fotografía articuló en un solo dispositivo funciones de la representación fisonómica que anteriormente funcionaran en dos instancias material y conceptualmente diferentes –el retrato honorífico, pintado o esculpido, y la ilustración médica y anatómica–, unificándolas bajo un mismo sistema de representación al que se subordinaron “otros archivos subordinados, territorializados: archivos cuya independencia semántica queda habitualmente oscurecida por la ‘coherencia’ y la ‘exclusividad mutua’ de los grupos sociales incluidos en cada uno de ellos” (Sekula 2003:141-143 y ss.).

Si de esta línea argumental se desprende claramente la pertinencia de incorporar estos “otros archivos” –policial, médico, forense, antropológico– al análisis del sistema de convenciones que rigió el retrato fotográfico burgués en el siglo XIX, el protagonismo de este problema en la historia del retrato fotográfico en la Argentina fue ampliamente demostrado por trabajos como los de Verónica Tell (2009), Mercedes García Ferrari (2010), y Marta Penhos (2005b), entre otros. Mientras que esta última analiza los protocolos científicos que determinaron una serie de convenciones compartidas entre la fotografía de archivo policial y la representación del rostro del indígena, las otras dos autoras se ocuparon –de modo más central en García Ferrari– de los mecanismos de incriminación pública que la inserción de la fotografía policial en la prensa

policial especializada puso en funcionamiento ya desde la década de 1870 (cfr. Tell 2009:76 para un caso tipo en la *Revista de Policía*).

Fue en el marco de ese proceso que se produjo la inserción de la fotografía de crónica policial en la prensa ilustrada de fin de siglo, cuyas implicancias para la representación pública del delincuente fueran a su vez estudiadas por Lila Caimari (2004). En su análisis del tratamiento de la noticia policial en *Caras y Caretas* la autora señala algunos aspectos del problema que nos interesan particularmente. El primero es el modo en que el énfasis en lo visual impulsado por el semanario otorgó un inédito protagonismo a la escena y las circunstancias del crimen, cuya representación se desplegó generosamente en fotograbados de objetos, personas y espacios que ubicaban al público en un lugar de paridad con el periodista y el detective que investigaban el hecho. En la práctica esto se tradujo en una recurrente apelación a la fotografía del cadáver de la víctima, cuya publicación explicitaba el carácter instrumental y moralizante atribuido a la imagen y estrechamente ligado a la intención, en ocasiones enunciada abiertamente por el propio medio, de interpelar la sensibilidad del público –y por extensión, del poder estatal– para prevenir la repetición de ese tipo de hechos. Así, por ejemplo, frente al horroroso “crimen de Coronel Vidal” –una madre y sus cinco hijos pequeños, muertos a golpes y puñaladas para luego violar el cadáver de la mujer y robar sus pertenencias– *Caras y Caretas* desafió decididamente la delicadeza de sus lectores al publicar la fotografía de los seis cadáveres (Fig. 3.59), con la intención explícita de fijar el crimen en la memoria y facilitar un castigo que llegaría cuando el público y los agentes de justicia *vieran* dicho horror:

Violentísimo es para nosotros dar cabida en estas páginas a informaciones de tal naturaleza, pero vencemos la repugnancia que nos inspiran, proponiéndonos que a la vista de estos horripilantes cuadros (...) se conmuevan aquellos que están en el deber, no sólo de prevenir, sino de castigar tan bárbaros atentados (*Caras y Caretas* 1901, n. 162).¹⁸⁵

Pero ese protagonismo de lo visual tendría también otras consecuencias. Si bien como señala Caimari (2004:184) la imagen de los niños asesinados “expulsa la historia de su asesino” del foco de interés –contrastando con el énfasis en el perfil criminológico del delincuente en la prensa no ilustrada–, la traducción de buena parte del contenido de la crónica al terreno de la imagen

¹⁸⁵ La nota, de paso, transparenta algunas preocupaciones de época relacionadas con el proyecto de Estado moderno y uno de sus instrumentos centrales, la inmigración (el matrimonio asaltado era calabrés): “estos casos son los que deshonran al país y exhiben la vida de nuestras campañas con colores siniestros, obligando al extranjero a refugiarse en Buenos Aires” (*Ibidem*). El impacto del caso fue recogido poco después por Juan Vucetich (1902) en un suelto publicado en los *Archivos de Psiquiatría y Criminalística* donde se elogiaba la labor en el caso del comisario inspector Francisco Díaz.

devolvería un renovado protagonismo a las categorías provenientes del ámbito científico, especialmente la frenología, la fisiognomía y la antropología criminal de tradición lombrosiana. Fue en el marco de este “sentido común criminológico” (*Ibidem*:189) que la prensa ilustrada contribuyó sensiblemente a popularizar, naturalizándolas, categorías de análisis que para fines del siglo XIX ya eran objeto de fuertes cuestionamientos en los foros científicos y académicos de los que provenían (*Ibidem*); pero que, sistematizadas de modo acrítico, pasaron a formar parte de las herramientas interpretativas no sólo de las fotografías de criminales ocasionalmente publicadas por los periódicos, sino también de un gran número de representaciones –retratos fotográficos pero también caricaturas y novedosos dispositivos científicos de análisis visual, como radiografías– del cuerpo y el rostro de miembros de la *élite* dirigente. Así, si una nota de 1899 dedicada a la novedad de los rayos X aprovechaba para deslizar a propósito de una radiografía de tórax del general Roca la confirmación de que éste “tiene corazón” (*Caras y Caretas* 1899, n. 59), una infinidad de notas de color y de artículos paródicos de la importancia que el propio semanario otorgaba a los progresos técnicos del dispositivo fotográfico y especialmente a su aplicación criminalística¹⁸⁶ se apropiaba satíricamente de este tipo de categorías en “estudios” de diversos aspectos frenológicos o fisiognómicos de la clase gobernante: desde la forma de sus narices (cfr. “Nasología” en *Caras y Caretas* 1905, n. 350) hasta la de sus cráneos (“Leyendo en los cráneos. Moldes de cabezas” en *Caras y Caretas* 1900, n. 90) o, como en la portada del 5 de marzo de 1904, en escenas caricaturescas que directamente sometían a sus miembros a la mirada científico-disciplinaria generalmente volcada sobre las clases subalternas¹⁸⁷ (Fig. 3.61).

El recurso a estas categorías –herencia tardía de su aplicación en su aplicación historiográfica en trabajos del último tercio del siglo XIX como *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina* de José María Ramos Mejía (1878/1882)– fue asimismo recurrente en la retórica con que los muertos notables analizados en el apartado anterior fueron descriptos y representados ante el público. Así, por ejemplo, buena parte de la caracterización de la personalidad de Sarmiento

¹⁸⁶ La importancia que *Caras y Caretas* concedió a estos temas se refleja en el espacio dedicado a través de notas como “Cien mil retratos contemporáneos. ¿Existen dos hombres iguales?” (Fig. 3.60), sobre el método de identificación antropométrica fundado por Bertillon, así como el reportaje fotográfico sobre “El museo criminal de Lombroso” (*Caras y Caretas* 1906, n. 396) y el que muestra a Juan Vucetich en su Oficina de Identificación de la Provincia de Buenos Aires (cfr. “Oficina antropométrica de La Plata” en *Caras y Caretas* 1903, n. 225); pero también en su utilización directa en notas policiales, como la que da cuenta de la captura de una ladrona de casas capturada en Viena de la que se publican sus fotografías de frente y de perfil (cfr. “Famosa ladrona, asaltadora de casas” en *Caras y Caretas* 1903, n. 239). Sobre la presencia de estos temas en la prensa ilustrada, cfr. Caimari (2004) y Szir (2012); en cuanto al tema, más específico y arduamente revisitado en los últimos años, de la articulación entre prensa e institución policial encarnado en el escritor, periodista de *Caras y Caretas* y ex comisario José S. Álvarez (Fray Mocho), autor de la *Galería de ladrones de la Capital*, cfr. Rogers (2009).

¹⁸⁷ En ese sentido, y más allá de la ratificación de las jerarquías sociales que implica mostrar a la clase dirigente sometida –en un registro visual explícitamente ficticio como la caricatura– al tipo de análisis que jamás se verían obligados a sufrir en la vida real, Caimari (2004:191) señala la amenaza de reversibilidad de la mirada lombrosiana que subyace a la exhortación de *La Vanguardia*, en 1899, a la publicación en las revistas criminológicas de “los retratos de todos los diputados” responsables de la aprobación de un proyecto impulsado por el gobierno y fuertemente cuestionado por dicho medio.

por Lugones descansa en una extensa utilización de tecnicismos de corte frenológico y neurológico,¹⁸⁸ como cuando comienza su libro –por lo demás, fuertemente interesado por la iconografía sarmientina y el modo variable en que cada retrato se ajusta a la “verdadera” esencia del prócer¹⁸⁹– afirmando que “la naturaleza hizo en grande” al sanjuanino, a quien el público recuerda unánimemente “bajo aquel aspecto de peñasco rugoso en que habíanle anticipado carne de estatua (...) los azares de su vida violenta” y cuyo

cráneo, de irregularidad dolicocefala, comporta una aproximación animal (...). La *norma frontalis* de Sarmiento, o sea el aspecto anterior de su cráneo, manifiesta la tendencia piramidal, comúnmente desventajosa, de los individuos llamados por Vogt *tectocéfalos* (Lugones 1960:7 y 11, subrayado original).

Si el trasfondo de vulgarización del conocimiento científico presente en este texto –que evidencia su tono didáctico en la explicación añadida a los latinajos o el uso de cursivas para los términos extraños para un lector no iniciado– subyace también, en *Caras y Caretas*, a las múltiples referencias serias o jocosas a la terminología lombrosiana señaladas más arriba, también se evidencia en el protagonismo otorgado en varias necrológicas de figuras notables a las “galerías fisonómicas” del difunto. Es el caso de los veinte retratos de Mitre que lo muestran a lo largo de seis décadas de su vida (Fig. 3.23), pero también el de Pellegrini, al que un mismo número del semanario dedica dos secuencias de este tipo, la primera ordenada cronológicamente y orientada más bien en torno a determinados hitos de su carrera personal y política –su familia e infancia, su actuación como ministro o presidente– y la otra, conformada por trece retratos que los epígrafes definen con términos como “risueño”, “cauteloso”, “imperioso” y otros estados de carácter, aquí directa y explícitamente asociados al rostro (Fig. 3.62). Adoptada al año siguiente con Bernardo de Irigoyen –de la misma generación que Mitre y por lo tanto, también protagonista directo del

¹⁸⁸ Es en ese contexto que se inserta la referencia, en el pasaje citado a continuación, al médico y neurólogo alemán Oskar Vogt, fundador a comienzos de siglo del Institut für Hirnforschung en Berlín y del *Journal für Psychologie und Neurologie*, de decisiva importancia para la neurociencia del siglo XX, aunque quizás su actuación más resonante haya tenido lugar después, cuando fue convocado en 1925 a Moscú a estudiar el cerebro de Lenin a fin de establecer las bases fisiológicas del talento (cfr. Silveira 1960).

¹⁸⁹ Amén de la tradición científica citada, desarrollada en el marco del positivismo –frenología, fisiognomía, antropología criminal lombrosiana– la noción de verdad esencial transmitida por el retrato no deja de tener reminiscencias a la tradición cristiana de la *vera efigies* a la que aludimos tangencialmente en el Capítulo 1 a propósito de los retratos de santos, pero cuya expresión central serían las imágenes *achaeropoieticas*. Como se sabe, la historia de estos retratos de santos producto de una supuesta intervención divina sin mediación de la mano del hombre se remonta al rostro de Cristo plasmado en la Verónica y a su cuerpo grabado en el Santo Sudario que según la tradición lo amortajara en su tumba, así como al retrato de la Virgen por San Lucas y a un extenso *corpus* de imágenes que incluye ejemplos hispanoamericanos como la Virgen de Guadalupe en México. Sobre la relación entre la materialidad de las imágenes de culto y la mimesis pictórica, cfr. Pérez Sánchez (1992) en torno al concepto de “trampantojo de lo divino”, aplicado a cierto género de pinturas de imágenes de bulto producidas en España. En nuestro *corpus*, las nociones de exactitud científica y veracidad proyectadas sobre el dispositivo fotográfico como “huella física” de la realidad se cruzan de un modo particular con el significado de este tipo de representaciones cuando *Caras y Caretas*, por ejemplo, dedica un artículo (“El sudario de Cristo. Reproducción fotográfica de la imagen del Redentor”) a demostrar a partir de los resultados de un experimento científico realizado en Turín el carácter de “imagen verídica, fotográfica de Jesucristo” de la Sábana Santa (*Caras y Caretas* 1902, n. 190).

proceso fundacional de la nación–, la práctica tendrá un uso extendido, como lo demuestra la galería de actitudes de Hipólito Yrigoyen publicada a doble página en julio de 1933 (Fig. 3.63).

Pero en lo que respecta específicamente a la fotografía póstuma, la crónica policial ofreció al semanario un terreno fértil para la publicación de imágenes cuyo sentido se encontraba en las antípodas del escenario de muertes ejemplares en que se inscribieran aquellos difuntos de la *élite*. Cadáveres NN de víctimas de asesinatos, descuartizados, cuerpos hallados sin causa aparente de muerte y criminales abatidos conformaron una extensa galería cuyos retratos *Caras y Caretas* no vaciló en difundir amparándose, o bien en la resonancia previa del caso en la opinión pública, o bien en la utilidad social de la revista como instancia de visibilización conducente a la identificación de un cuerpo no reclamado –como la desconocida de los dientes postizos que apareciera en el lago de un parque (*Caras y Caretas* 1900, n. 117)–, o bien en el carácter de reconvención moral que podía ofrecer tanto la imagen de la víctima utilizada para reclamar justicia, como la del cadáver de un criminal abatido por la policía o ejecutado en cumplimiento de la pena capital. Así, si en el caso de la niña muerta por hambre y maltratos cuyo cadáver se encontrara en un baldío de Belgrano (Fig. 3.64) “su fisonomía está diciendo los terribles sufrimientos que flagelaron su infantil cuerpecito” (*Caras y Caretas* 1906, n. 381), el cadáver del “matrero Trujillo” fotografiado en una comisaría de General Villegas ofrece un final moralizante a las andanzas de quien fuera hasta hacía poco el azote de la región (Fig. 3.65). En este último caso, el modo particularmente descuidado de disponer el cuerpo para la toma –sentado en el suelo con la boca abierta, las ropas desarregladas y ensangrentadas, las piernas despatarradas y con una bota salida– contrasta visiblemente con el aliño que exhiben los dos agentes que lograron abatirlo, retratados en posición de firmes y dispuestos en la página de modo de “flanquear” el cadáver del bandido.

En el último capítulo retomaremos el análisis de estas cuestiones a propósito del uso de la fotografía en contextos institucionales de administración de cadáveres no identificados o judicializados a comienzos del siglo XX. En referencia al modo en que *Caras y Caretas* visibilizó la emergencia de dichas instituciones mediante la referencia directa a ellas –ya sea a la Morgue inaugurada en 1908 o a su antecesora provisoria ubicada en el Depósito de Contraventores 24 de Noviembre (cfr. Salessi 1995)–, el reportaje dedicado al asesinato del comerciante Pastor Castillo puede ser entendido, al menos desde el punto de vista de las referencias visuales inscriptas en las imágenes, como un contraejemplo de los retratos del “buen morir” burgués ampliamente ejemplificado en el *corpus* analizado en el capítulo precedente. Dueño de una cigarrería y de una mediana prosperidad visible en su retrato tomado en vida, así como en la fachada de su vivienda céntrica y el mobiliario y decoración de su cuarto –el ropero y la cama de madera labrada, el gran

retrato al óleo (Fig. 3.66)–, la imagen de su cadáver semidesnudo y descuidadamente colocado en un ataúd abierto en el Depósito se combina con el colchón ensangrentado de su habitación para configurar una imagen tan distante de la pulcritud, la serenidad hogareña y la contención familiar desplegadas en los retratos póstumos de Witcomb y Paillet como lejos estaban los hechos que le dieron relevancia pública del carácter modélico de las heroicas agonías de Mitre o Pellegrini.

Con todo, un último caso puede ser ilustrativo de los desplazamientos de sentido que podían operarse entre uno y otro modo de concebir e interpretar una representación visual de la muerte en los medios gráficos.

A fines de diciembre de 1899 se conoció en Buenos Aires la noticia de la condena a muerte del uruguayo Antonio Cháñez, quien poco antes había conmovido a la sociedad montevideana al asesinar a su propia madre. En este caso la proverbial prioridad otorgada por *Caras y Caretas* a la imagen se materializó en dos números sucesivos: el del 23 de diciembre, donde un breve suelto sobre el caso se ilustraba con dos grandes retratos del reo y del cadáver de su víctima (Fig. 3.67), y el de la semana siguiente, que reproducía una detallada cobertura gráfica del fusilamiento.

Si la primera de estas notas ratificaba el sentido incriminatorio de la publicación del retrato al yuxtaponer las fotografías de víctima y victimario junto a comentarios escritos que no dejan dudas sobre la caracterización de uno y otra –persona “humilde y laboriosa” la primera, ultimada mientras dormía sin que mediara provocación; “feroz asesino” el segundo, cuyo fusilamiento “se imponía como un desagravio a la opinión pública” (*Caras y Caretas* 1899, n. 64)–, la posterior publicación de la secuencia fotográfica de la ejecución de Cháñez suscitaba en cambio algunas consideraciones éticas al respecto por parte del propio semanario. Así, el redactor del artículo comienza admitiendo –en un plural de primera persona en que confluye la cúpula editorial de la revista– haber vacilado sobre la conveniencia de publicar la cobertura de un hecho como este “comprendiendo todo lo que de doloroso y poco agradable había de tener semejante tarea”, aunque poco tarda en desplazar la responsabilidad principal hacia la “malsana curiosidad del público” que determina el afán de informarse incluso sobre “lo que nuestra moderna sensibilidad debía huir de conocer, tenga su origen en una degeneración ó desequilibrio psicológico” (cfr. “Fusilamiento del parricida Cháñez” en *Caras y Caretas* 1899, n. 65). Sea cual fuere la causa, el artículo se desentiende de ella rápidamente para ocuparse de dar la crónica detallada de las últimas horas del reo, ilustrada por siete grandes fotografías que muestran la guardia formada en el patio de la cárcel, la llegada del condenado y su conducción hasta el banquillo, los últimos consuelos brindados por el sacerdote, la formación del piquete, el cadáver tras la descarga y el tiro de gracia, y la aglomeración de público en torno del banquillo momentos después de la ejecución (Fig. 3.68).

Ahora bien, si las conclusiones de *Caras y Caretas* sobre su propia decisión de publicar las imágenes destacaban la importancia de visibilizar el castigo como parte de su cumplimiento – actitud en la que, como destaca Caimari (2004:183-186), la prensa ilustrada contrapesaba la tendencia general al ocultamiento de las ejecuciones de la vista del público (cfr. Foucault 2008b)– y, en ese sentido, ratificaban la actitud condenatoria del crimen y su perpetrador anticipada una semana antes, la visión crítica brindada por otro medio resulta interesante por el modo en que explicita otras lecturas posibles de estas imágenes.

En esos días el periódico *Don Quijote* y especialmente su suplemento *La mujer* se encontraban en pleno desarrollo de una agresiva campaña contra *Caras y Caretas* a la que acusaban de frívola, venal y aun –en un término recurrente en la época para referirse a un modo excesivamente directo de representar la realidad, sea por escrito o visualmente– “pornográfica”¹⁹⁰. Desde su explícita diferenciación respecto del perfil editorial de aquella revista, *Don Quijote* –semanario satírico de la vieja escuela, políticamente comprometido, de tiradas limitadas que se vendían por suscripción y desprovisto de fotografías u otras imágenes más allá de su doble página central de caricaturas políticas– convirtió precisamente a la imagen en el foco principal de esta campaña, toda vez que para su editor, Eduardo Sojo, la prescindencia partidaria de sus competidores y la distante liviandad con que trataban los temas eran consecuencia directa de una actitud complaciente frente al poder y una priorización de la venta de ejemplares por sobre toda consideración ética.

En ese contexto, la publicación de las notas ilustradas referidas a Cháñez ofreció a *Don Quijote* una excelente oportunidad para atacar a su competidora sobre la base del mismo cuestionamiento que la propia *Caras y Caretas* –previendo quizá este tipo de repercusiones– formulara en la segunda de sus notas. Así, la página central del periódico de Sojo reprodujo el 31 de diciembre – al día siguiente de publicada la secuencia del fusilamiento– cuatro viñetas dedicadas a este tema: en la dedicada al fusilamiento propiamente dicho, un “pelotón” de fotógrafos de prensa se suma al piquete para apuntar sus cámaras hacia el reo (Fig. 3.69). Titulada “Revistas científicas que ilustran al pueblo”, la imagen presenta a los fotógrafos doblados tras sus aparatos –cita acaso involuntaria de las espaldas curvadas y los rostros anónimos del pelotón pintado por Goya en el *Tres de mayo de 1808*– de modo tal que sus rostros quedan ocultos tras el paño negro y se destacan en cambio sus traseros, que miran al espectador y portan sendos letreros con el nombre del medio del que cada uno es corresponsal: “La Bajeza”, “El Embrutecedor del Pueblo”, “La

¹⁹⁰ En un trabajo anterior sobre literatura naturalista y fotografía en la Argentina de fines del siglo XIX hemos discutido específicamente el uso recurrente del término “pornográfico” con que Lucio V. Mansilla y otros detractores del naturalismo –tanto el de Émile Zola y Gustave Flaubert como el de Eugenio Cambaceres o Julián Martel– condenaban esta tendencia literaria a la que excluían de toda consideración estética por la excesiva crudeza de sus descripciones de la realidad social. Dicha crudeza, que tanto defensores como adversarios del naturalismo atribuían a una impronta deliberadamente científicista –como cuando Zola comparaba al escritor con el médico forense– a la que unos y otros equiparaban, también, con el dispositivo fotográfico (cfr. Guerra 2009a).

Barbarie, Revista Literaria”, “La Brutalidad Humana, Revista Artística” y por último, en primer plano, el único periódico cuyo nombre no es ficticio, “Caras y Caretas”. Al pie, un comentario termina de explicitar la posición de los autores al señalar que “Las revistas ilustradas mandan sus fotógrafos á la ejecución de Chánez en Montevideo. ‘La Mujer’ no ha querido asistir á ese acto por respeto á la civilización”.

Ahora bien, si aquí los argumentos de fondo de la lectura satírica no difieren drásticamente –fuera de la intención francamente condenatoria de *Don Quijote*– de la formulada por la propia *Caras y Caretas* en el artículo señalado, las otras tres viñetas plantean en cambio una interesante visión alternativa sobre el funcionamiento de la fotografía en la prensa, las expectativas de realismo que despertaba y su relación con los mecanismos de construcción de la celebridad desplegados por la prensa.

En una secuencia de tres viñetas publicadas en el mismo número, *Don Quijote* muestra la negociación entre Chánez y los responsables de *Caras y Caretas* –Eustaquio Pellicer y Fray Mocho– a quienes el futuro asesino visita en sus oficinas para ofrecerles matar a su madre “Si Vds. dan mi retrato,/ de frente, en página grande”. La segunda viñeta transcurre en la habitación de Chánez donde, aceptada la propuesta, el parricidio se consuma literalmente frente a la cámara de Fray Mocho, lo que desliza una interesante apreciación sobre las expectativas de inmediatez proyectadas sobre el dispositivo toda vez que fotografiar los rastros del hecho –el cadáver de la víctima, la escena del crimen, el asesino capturado por la policía– “equivale”, en la óptica de Sojo y por extensión en la de sus lectores, a registrar el hecho mientras ocurre. La tercera viñeta, por último, exhibe el cumplimiento de la contraparte en un ejemplar abierto de *Caras y Caretas* donde, como reza el epígrafe, “después de ser fusilado/ publican del matador/ un retrato con laureles/ para hacerle más honor”: a página completa, la fisonomía feroz de Chánez aparece, efectivamente, rodeada de laureles y una Fama (Fig. 3.70).

Dejando fuera –en la medida en que debemos asumir un punto de vista mínimamente compartido entre el periódico y sus lectores– la evidente intención de *Don Quijote* de desprestigiar a una publicación con la que competía en el mercado, resulta por demás interesante el deslizamiento de sentidos sobre el que se estructura esta secuencia y especialmente la imagen final. Si para *Caras y Caretas* la reproducción de las fotografías de Chánez y su madre y víctima se basaba en una posición claramente condenatoria del hecho, también es innegable que la caricatura de Sojo hacía visible a una lectura posible y alternativa, al menos para una parte del público lector, de la publicación de esas imágenes: después de todo, y aunque el parricidio es un crimen lo suficientemente aberrante como para descartar por descabellada la posibilidad de que alguien lo cometa por simple afán de celebridad, el caso Patthanay reduciría considerablemente, apenas un

par de años más tarde –al menos en la propia mirada de *Caras y Caretas*, que no parece interesada en explicar de otro modo el suicidio del francés–, la brecha entre lo posible y lo descabellado.

Pero incluso más allá de esto, nos parece clave señalar las pocas aunque ostensibles diferencias iconográficas entre los dos retratos fotográficos de Cháñez –vivo, recién capturado y sentado en una silla; muerto, atado y colgando del banquillo en que acaban de fusilarlo– y la versión caricaturesca que lo muestra de brazos cruzados, en actitud desafiante y enmarcado por los símbolos de celebridad que *Caras y Caretas* reservaba, más bien, para los muertos ilustres. Si para el primer semanario ilustrado de tirada masiva de la Argentina los mecanismos fotográficos de construcción de sentido resultaban –al menos en el contexto editorial al que pertenecían– lo suficientemente inequívocos para descartar la posibilidad de confundir los usos honorífico y represivo, laudatorio y condenatorio, de los retratos de “celebridades” de tan diverso cuño, la mirada de *Don Quijote* recordaba con tanta eficacia como espíritu capcioso la posibilidad de una semiosis más amplia.

Capítulo 4

Imagen, prácticas mortuorias y prensa ilustrada

¿Acaso no se ha visto ya en los cementerios parisienses a la “premiere” de los grandes modistos, enviadas por sus patrones para examinar las nuevas modas de luto y “maniqués” elegantes para exhibir trajes negros así como van a ostentar trajes claros en las carreras? ¡Oh, se ve de todo en los cementerios! Y la muchedumbre circula en las avenidas de las necrópolis como en una amplia galería de cuadros.

Boletín de la Asociación Argentina de Cremación, 1924

En la portada del primer número de *Caras y Caretas* de 1907, una caricatura de Cao reflexionaba sobre un aspecto adicional del “año de los funerales” que acababa de terminar. En ella se ve una habitación donde el presidente conversa con Emilio Mitre, diputado y heredero político de su padre Bartolomé, quien acaba de volver de viaje. Figueroa Alcorta, con aire abatido –se iniciaba quizás el año más difícil de su gobierno, coronado por el cierre del Congreso a comienzos de 1908¹⁹¹– lo recibe con un “sin novedad” al que su interlocutor, mirando por la ventana, responde “¡Ya lo veo! ¡Todo sigue lo mismo!”. Afuera se ve pasar una carroza fúnebre (Fig. 4.1).

Si la viñeta retomaba un tema de agenda política arduamente revisitado en los últimos meses y nuevamente actualizado pocos días antes –el 29 de diciembre sepultaban en la Recoleta a Bernardo de Irigoyen–, la incorporación de este último elemento invocaba además un fenómeno de presencia recurrente en las páginas del semanario, no ya durante 1906 sino, más bien,

¹⁹¹ Como ha señalado entre otros David Rock, Figueroa Alcorta heredó una presidencia sumamente debilitada durante los quince meses que había durado el mandato de Quintana, tensionado entre las demandas de reforma electoral y la apuesta del general Roca a una relativa continuidad en su ausencia. Tras su muerte, el vicepresidente a cargo sobrevivió, a fuerza de alianzas políticas con parte de los sectores reformistas, al peso renovado de la figura de Roca, de quien llegó a rumorearse que preparaba un golpe de Estado. En medio de un mapa político en cuya desestabilización tuvo un papel no menor la seguidilla de muertes de líderes a lo largo de 1906, la situación sólo se resolvió definitivamente a favor del presidente a comienzos de 1908, cuando, en respuesta a la negativa del Poder Legislativo a aprobar el presupuesto para ese año, Figueroa Alcorta clausuró el Congreso por la fuerza policial y amenazó con la intervención de cualquier provincia que se le opusiera. En ese contexto, tras decretar la vigencia del presupuesto del año anterior, “el control irrestricto de los fondos dio al presidente un dominio total sobre las fuentes de patronazgo y los subsidios a las provincias”, facilitándole la imposición de sus propios candidatos en las elecciones parlamentarias de marzo de ese año (Rock 2006:298 y ss.)

prácticamente desde sus comienzos. Nos referimos, claro, a la pompa fúnebre urbana y su elemento más emblemático, la carroza.

Calificadas por un cronista finisecular de “pequeña muestra del espíritu innovador del siglo” (Latino 1984:208), las empresas de alquiler de coches y servicio funerario habían florecido de forma particularmente notoria en el mercado porteño de los últimos años y ocupaban, como se intentará demostrar, un espacio central en el imaginario del progreso y su proyección sobre las prácticas mortuorias. Si, como señala en ese sentido Ariès (1999), la emergencia y expansión de la actividad de los *croque-morts* fue un elemento clave del proceso de mercantilización del rito funerario así como de su alienación y estandarización en el marco del capitalismo de masas del último siglo, este proceso cobró en nuestro país una temprana visibilidad que fue, a su vez, indicadora de la intensidad y celeridad de las transformaciones operadas por la modernidad en los ámbitos urbanos, sobre todo en Buenos Aires.

El presente capítulo se ocupará precisamente de algunos aspectos de este proceso y muy especialmente, de su visibilización en la prensa ilustrada de masas, tanto a través de las diversas instancias periodísticas de enunciación –desde reportajes políticos de actualidad y necrologías hasta caricaturas– como en un espacio particularmente representativo de las relaciones instrumentadas por este tipo de prensa entre capitalismo, cultura visual y prácticas modernas de lectura y recepción de imágenes: la publicidad.

La civilización de la muerte

Como se desprende de un amplio *corpus* de literatura testimonial del último tercio del siglo XIX, las actitudes ante la muerte y las prácticas funerarias ocuparon un lugar central en el imaginario de la temprana modernidad argentina. En ese sentido, los ejemplos mencionados en el Capítulo 2 de esta tesis a propósito de los velorios de angelito representan sólo un aspecto de la frecuencia y homogeneidad de puntos de vista con que diversos cronistas erigidos en portavoces de la mirada ilustrada –ya fueran testigos finiseculares de un siglo cuyas transformaciones relataban en tono autobiográfico o bien, desde fechas más tempranas, viajeros y periodistas europeos de paso– se ocuparon de prácticas cuya distancia con las formas “civilizadas” del duelo europeo les generaba dosis parejas de fascinación y rechazo.

Así, ya en 1826 el británico Francis Bond Head, instalado por unos días en las inmediaciones de dos cementerios recientemente inaugurados en las afueras de Buenos Aires (el Inglés¹⁹² y el de la Recoleta), se asombraba de las ostensibles diferencias que notaba entre cualquier entierro realizado en éstos y los del Viejo Mundo, donde “la tontería, vanidad y vejación de espíritu en que se ha vivido acompañan al hombre al sepulcro; y (...) los buenos sentimientos de los vivos son dominados por la pompa vana y la ostentación que escarnece el funeral de los muertos” (Bond Head 1986:22). Bien distinto es el cuadro en Sudamérica, tal como lo plantea el autor en un pasaje que vale la pena citar completo:

Fui un día a la Recoleta, y en momentos en que yo llegaba el carrito fúnebre se detuvo en la puerta. El sepulturero recibió una boleta del conductor, la leyó y la metió al bolsillo; el conductor subió luego al carro y, sacando el cadáver de una criatura de ocho meses lo entregó al hombre, que lo llevó balanceando del brazo al cementerio amurallado en cuadro, y lo seguí. Fue a un sitio a diez yardas de un rincón, y, luego, sin poner el pie en la pala ni levantar la tierra, rasguñó el terreno no tan hondo como surco de arado. Mientras hacía esto, la pobre criatura yacía de espaldas en el suelo, ante nosotros, con un ojo abierto y otro cerrado, la cara sin lavar y atada la cintura con un pedacito de tela sucia: el hombre, mientras hablaba conmigo, metió al niño en el surco, empujó con la pala los brazos al costado del cadáver y, echándole [tan] poca tierra encima que se veía parte de la tela, se alejó y lo dejó. Tomé la pala e iba a enterrar yo mismo al pobre niño, cuando recordé que, por mi condición de extranjero, posiblemente se tendría por ofensa, y, por tanto, me encaminé a la entrada. Encontré al mismo hombre con un ayudante llevando una angarilla con el cuerpo de un hombre viejísimo, seguido por el hijo, de unos cuarenta años; todos los del grupo riñeron y disputaron algunos minutos después de haber llevado el cadáver al borde de la fosa. Esta fosa era de siete pies de ancho y se había cavado desde un muro al otro del cementerio; los cadáveres se enterraban de a cuatro, apilados, y había un tabique movable de madera que se adelantaba un paso cada vez que se completaba un número de cuatro cadáveres. Un cuerpo estaba ya sepultado; el hijo saltó abajo, y mientras estaba así parado sobre un cadáver y apoyándose en tres, los dos sepultureros le entregaron a su padre, vestido con mortaja blanca ordinaria. La sepultura era tan estrecha que el hombre tuvo gran dificultad para acomodar el cuerpo, pero, tan pronto como lo consiguió, habló al cadáver del anciano padre y lo besó con gran sentimiento: la situación de padre e hijo, aunque muy rara, parecía en aquel momento perfectamente natural. Al esforzarse para salir de la fosa, el hombre estuvo a punto de tropezar con una mujer de la pila de cadáveres que tenía detrás; y cuando salió, los dos sepultureros con palas empezaron a echar tierra sobre el rostro y

¹⁹² Nos referimos al primer cementerio protestante, inaugurado en 1821 en el lote actualmente comprendido por las calles Juncal, Esmeralda y Suipacha junto a la iglesia del Socorro y en lo que por entonces era un barrio de quintas. El cementerio funcionó hasta 1833 cuando fue reemplazado por el ubicado en la actual plaza Primero de Mayo, en Pasco e Hipólito Yrigoyen.

vestidura blanca del anciano hasta cubrirlo con una capa muy delgada de tierra: entonces los dos hombres saltaron al fondo con pesados pisonos de madera, y realmente apisonaron el cuerpo de modo tal que, de estar el hombre vivo, habría muerto; y luego todos salimos del cementerio (*Ibidem*:23-24).

Entierros sin ataúd, fosas comunes, cuerpos pisoteados y peleas entre los integrantes del cortejo conforman otras tantas postales de una barbarie cuya característica incuria hacia los muertos es correlativa a una atávica sinceridad del sentimiento, encarnada aquí en el hijo piadoso que besa el rostro de su padre con la misma “perfecta naturalidad” con que verá después cómo lo aplastan los sepultureros para optimizar el espacio del foso. Tan distante de lo que el cronista estaba acostumbrado a ver en su país natal como de los solemnes funerales de *élite* celebrados en Buenos Aires en la misma época (como el del ministro norteamericano César Augusto Rodney en 1824 o el gobernador Manuel Dorrego cinco años después)¹⁹³, la descripción comparte con las de otros cronistas el asombro ante la aceptación de una presencia cotidiana de la muerte, exteriorizada – tanto en la periferia social y geográfica de Buenos Aires como en los pueblos del interior– en el carácter público y festivo de los velorios¹⁹⁴ y en la precariedad con que los muertos, en contextos de escasa infraestructura en materia de transporte funerario¹⁹⁵, son llevados en angarillas, a pulso y aun, como el peón entrerriano de un estanciero inglés en 1861, montados a caballo:

El muerto había sido vestido y colocado por sus camaradas en la posición acostumbrada (montado) sobre su propio caballo: las piernas bien atadas al recado; una estaca con horqueta en la punta, adecuadamente puesta, servía de soporte a la cabeza, bajo la barba, y mediante otras varias ataduras y fajas, el cuerpo se mantenía firme y daba la impresión de

¹⁹³ Para el funeral de Rodney, al que fueron invitados la plana mayor del Ejército, los ministros y los jefes de todos los departamentos, el Gobierno ordenó apostar un batallón de infantería en el lugar de la sepultura y la realización de una salva desde el Fuerte a la salida del cadáver de la casa mortuoria, otra por las piezas de artillería apostadas junto a la tumba al entrar al cementerio, y una descarga por el batallón al dársele sepultura, además de la erección de un monumento sepulcral (Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires 1874a:55-56). Los funerales decretados a Dorrego por Rosas al año de su fusilamiento duraron tres días durante los cuales se realizaron misas, oraciones y un aparatoso cortejo acompañado por honras militares y guardias de diversos cuarteles. En el Fuerte se montó una capilla ardiente con profusión de crespones negros y música solemne y se decretaron salvas de cañones y banderas a media asta. Del cortejo, que contó con carruajes y caballos con crespones negros, participaron los miembros del Gobierno, espectadores de luto y una orquesta que ejecutó el *Requiem* de Mozart (Liñan & Diodati in Godoy & Hourcade 1993:156-157).

¹⁹⁴ Una postal similar a la recurrente en los velorios de angelito es la que relata Paolo Mantegazza (1916:70) sobre los funerales de adultos en Entre Ríos en 1867: “al velorio se invita a todos los parientes y amigos; por sí mismos se invitan los vecinos, los parásitos y los holgazanes. El objeto es velar una noche, rogando en favor del alma que ha partido, pero entre uno y otro rosario, se toma mate, se come, se bebe y se juega. La descarada gritería de los jugadores y el rastro de las palabras de amor, interrumpe el murmullo triste y lento del *De profundis*, al que se dedican algunos pocos deudos”.

¹⁹⁵ En otro pasaje Bond Head (1986:22) se refiere al “cochecito fúnebre para niños, que realmente pensé fuera un carro de saltimbancos. Era un armazón liviana y abierta, rodeada de barandillas sobre ruedas pintadas de blanco, con cortinas de seda celeste, y tirada al galope por un muchachito vestido de colorado y con enorme penacho blanco en el sombrero. Un día, volviendo a casa en mi caballo, me alcanzó este carrito (sin cortinas, etcétera) que transportaba el cadáver de un negrito, casi desnudo. Galopé al costado a cierta distancia. El muchacho, con el rápido movimiento del vehículo, bailaba unas veces sobre la espalda y otras sobre el rostro; en ocasiones un brazo o pierna salía por la barandilla y dos o tres veces realmente creí que el muchacho iba a caer del carruaje”.

que estaba en vida. El hermano del muerto montó entonces en su caballo y como ambos animales estaban acostumbrados a viajar juntos, anduvo todo el día con el cadáver en esa posición y llegó a La Victoria donde le dio piadosa sepultura. Aquello me pareció tan romántico, tan terrible y tan agreste al mismo tiempo como espectáculo, que no pude menos de imaginar la impresión que habría sentido quien se encontrara en el camino con aquella extraña pareja y lo terrorífico del contraste entre el agitado movimiento del caballo al galope y la pálida faz del jinete muerto (Hinchliff 1955: 246-247).

Ocasionalmente tensionada entre la celebración del progreso y la nostalgia por las formas premodernas del duelo,¹⁹⁶ este tipo de mirada se multiplicó en la literatura autobiográfica del último tercio del siglo XIX, cuando una serie de miembros de la *élite* ilustrada se erigió, a través de la evocación de su infancia y juventud, en intérprete de las transformaciones introducidas por la modernidad en las prácticas de sociabilidad urbana. Cronistas como José Antonio Wilde, Manuel Bilbao o Santiago Calzadilla, entre otros¹⁹⁷, plasmaron así sus impresiones de un panorama atravesado por la consolidación del Estado liberal y muy especialmente por la aplicación –iniciada en la “feliz experiencia” rivadaviana, retomada y profundizada por los funcionarios higienistas desde la década de 1870– de una serie de políticas de inspiración ilustrada, orientadas a la separación estricta de las esferas cotidianas de la vida y la muerte. En ese sentido, medidas tempranas como la prohibición de enterrar en las iglesias, la creación de cementerios públicos en las afueras de la ciudad o el abandono de la costumbre de exhibir en público los cadáveres no identificados –“triste y repelente espectáculo” del que “los progresos de la civilización nos han librado” (Wilde 1960:159)– eran celebradas en estos textos –junto a la proscripción de las corridas de toros sin descornar y de la portación de arma blanca, o la segregación de mataderos y saladeros– como otras tantas manifestaciones de un Estado que ponía coto a la barbarie implícita en esa “excesiva” convivencia con la muerte.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Así, por ejemplo, el periodista José Ceppi celebraba en 1886 el abandono por “la gente bien educada” de la “inconcebible costumbre de expresar con dulces y botellas, ó sea con una especie de festín, el profundo dolor causado por la muerte de algún miembro de la familia”, lo que no le impide a su vez mostrarse crítico de la fatuidad y el mercantilismo que caracterizan el más refinado rito fúnebre urbano, como cuando deplora que una viuda reciente “gastara en coches é invitaciones lo que más tarde le hubiera bastado para colocar dignamente á sus hijos”, toda vez que en Buenos Aires “la jerarquía de un muerto y hasta el grado de dolor de la familia se calcula hoy por el número de coches que siguen el carro fúnebre” (Latino 1984:203-208).

¹⁹⁷ Cfr. asimismo Lucio V. López (1960), Manuel Bilbao (1902), Octavio Battolla (1908), Vicente Quesada (Gálvez 1888) y el anteriormente citado de Garrigós (1964). Sobre la literatura testimonial argentina del período, cfr. Adolfo Prieto (1982).

¹⁹⁸ El decreto de Martín Rodríguez del 13 de diciembre de 1821 ordena la creación de dos cementerios públicos en nombre de “la sanidad, la comodidad y la decencia del país” y prohíbe “hacer sepultura alguna en los enterratorios que han servido hasta el presente”, es decir, en las naves y camposantos de las iglesias (Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires 1873b:111-112). Un decreto posterior, del 4 de enero, revoca una autorización provisoria a enterrar en la Catedral ante el “espectáculo horroroso” que ofrecía dicho cementerio en pleno verano frente a la Plaza Mayor, ordenando derivar los entierros a las otras parroquias sólo hasta que se efectivice la puesta en funciones del cementerio público (*Ibidem* 1873a:4). Éste, previsto su emplazamiento en el Miserere, será finalmente ubicado en terrenos del convento de los recoletos, donde se creó por decreto del 8 de julio de 1822 el Cementerio del Norte (*Ibidem*:127). También del 4 de enero de 1822 es el decreto que obliga a descornar los toros antes de las

Esta mirada cristalizadora del sentido de un pasado rústico tendría un alcance masivo a partir de su presencia en un amplio *corpus* de ficciones costumbristas publicadas por *Caras y Caretas* desde sus primeros números. Un ejemplo ilustrativo es el cuento *Funeraria* de Godofredo Daireaux, publicado en enero de 1902: Patricio, un peón de campo medio inglés, muere en duelo criollo y es objeto de un pintoresco funeral a cargo del pulpero, quien improvisará un ataúd con tablas y clavos reutilizados de cajones de bebidas; tras un velorio al que acude todo el pueblo y donde “se tomaron bastantes copas; (...) se arreglaron dos carreras para el domingo siguiente, y (...) si el dueño de casa lo hubiera permitido, hubiera sollozado la guitarra algún canto” (Daireaux *in Caras y Caretas* 1902, n. 170), el difunto es trasladado en carreta durante ocho horas de camino de tierra –con seis paradas en boliches– por dos achispados “cocheros” que descubren, llegados a la comisaría, que el cadáver se les ha caído en el trayecto. Desandadas unas leguas, Patricio aparece boca abajo en un lodazal.

Si, como señala Sandra Szir en línea con Graciela Montaldo, lo rural emerge en la literatura finisecular como un “residuo en una cultura urbana cosmopolita” que aglutina, desde la construcción imaginaria de un pasado compartido, “el tiempo fracturado por la modernización” (Szir 2009:118), nuestro relato da cuenta precisamente de algunas tensiones entre viejas y nuevas prácticas, ya en el propio episodio de la muerte –un peón *gringo* superado por los códigos locales del duelo a cuchillo– pero también en las etiquetas de Cinzano y Bitter de los Vascos, visibles en las tablas sin pulir ni pintar del cajón: indicadores de un paisaje alterado por la inmigración, la industrialización y el comercio y que inciden a su vez en el rito fúnebre, toda vez que la propia posibilidad de elaborar un ataúd –miserio y todo– por contar el almacén con las herramientas necesarias permite desoír a los viejos, que sugerían sepultar al peón “á la moda antigua”, esto es, envuelto en un cuero de potro (Daireaux *in Caras y Caretas* 1902, n. 170).

Diversos aspectos de la alteración del *mos maiorum* rural se evocan en infinidad de relatos, como aquel de 1900 donde un velorio de angelito es el contexto para la protesta de un viejo campesino contra la intromisión reguladora del Estado: “... no es como aura, que ya no quieren bailar; festejábamos en ocasiones hasta tres y cuatro días (...). Todo es por la maldita justicia, compadre, que hasta con los dijuntos tiene que hacer!” (Torres *in Caras y Caretas* 1900, n. 73)¹⁹⁹. Definido desde la inercia y la recepción pasiva y reticente de los cambios aportados por una modernidad

corridas (*Ibidem*:4). Sobre la segregación de mataderos y saladeros cfr. Liñan & Diodati (*in* Godoy & Hourcade 1993) y Salessi (1995) para la continuación de estas políticas bajo la égida del higienismo estatal de fin de siglo, con el cierre del Matadero del Alto y el Cementerio del Sur tras la epidemia de fiebre amarilla de 1871. Estas y otras medidas similares formaron parte de lo que José Pedro Barrán (1990), en una correcta proyección rioplatense del enfoque de Ariès, caracterizó como la “muerte bárbara”; en relación con los discursos finiseculares de la superación de un pasado “bárbaro” en lo que hace a las prácticas mortuorias, cfr. Svampa (1994) para un análisis del concepto de barbarie como una instancia incorporada al propio pasado.

¹⁹⁹ Es justamente esa intervención lo que dos décadas antes reclamaba la mirada ilustrada de Wilde (1960:161) sobre los velorios de angelito, cuando acotaba que “las autoridades deben velar que estos actos inmorales no se repitan”.

invariablemente intrusa, el campo funciona con frecuencia como un espacio donde la muerte, expulsada o enmascarada en los ámbitos urbanos, permanece plenamente visible en un folklore plagado de historias de aparecidos, funerales pueblerinos y una violencia cotidiana expresada en faenas rurales, duelos criollos y crímenes pasionales. Un clima lúgubre que lo impregna todo se manifiesta, así, en *Sandia! Sandia!* donde el pregón del viejo vendedor que pasa por el pueblo –a quien acompañan “un chiquillo enteco” con “ojos de cordero a medio morir” y un perro “de esos símbolos de lealtad, que siguen á sus amos hasta el patíbulo”– suena “como invocación á los difuntos, melancólico, prolongado, henchido de tristeza, lleno de ganas de morir”, y su paso “parece una llamada al Santo Viático” (Grandmontagne *in Caras y Caretas* 1900, , n. 75). Si, en contraste con este panorama, *El velorio del barroso* contraponía –en la fábula de un funeral celebrado por animales a un buey– esa vivencia “natural” de la muerte en el campo con la fatuidad subyacente al cumplimiento de un protocolo social,²⁰⁰ *Bajo los álamos* ofrecía en cambio una reveladora asociación entre el refinamiento del aparato funerario urbano y la sospecha de desapego afectivo que subyace a la contratación de un servicio fúnebre cuya mercantilización le asigna connotaciones de *status*. Publicado en 1900, el cuento presenta la escena nocturna de dos esqueletos conversando en el cementerio:

– Mi mujer, que decía amarme frenéticamente, regateó hasta la usura mi entierro. El cajón fue una ridícula imitación de ébano y diez carruajes formaron el acompañamiento (...). Una parca con la guadaña en la mano y un ángel llorando, aumentan considerablemente el precio del fúnebre. Si mi mujer hubiera podido, me manda en la cucaracha, el carro del hospital. (...)

– ¡Qué saturado de perfumes está el aire! Se diría que habitamos un jardín.

– Son las flores que ha traído el nuevo vecino. Ya pasarán los días, perderá su carne y (...) entonces no tendrá ramos ni cruces de rosas, ni versos, ni tarjetas, ni sollozos, y el olvido, que es una segunda piedra funeraria, cubrirá su sepultura (M.Q. *in Caras y Caretas* 1900, n. 71).

Tanto para los animales pseudo-socializados que velan al buey en medio de la pampa, como para los sectores medios urbanos –tensionados entre la necesidad de cumplir con la etiqueta del luto y sus limitaciones económicas que los obligan a regatear cada detalle–, el acceso efímero y

²⁰⁰ Desollado y abandonado a los caranchos por los hombres, el buey es objeto de un homenaje por parte de otros animales en el que “como en los duelos humanos, había allí esos tipos ambiguos, indiferentes, que van al velorio por jugar a las prendas y al entierro por andar en coche” (Bernárdez *in Caras y Caretas* 1898, n. 10).

esporádico a una práctica tradicionalmente asociada a las *élites* como el uso de coche²⁰¹ introduce un elemento disruptivo de la autenticidad del compromiso afectivo con el duelo: esto es, el consumo, y el consiguiente disfrute, de un producto comercial cargado de connotaciones de ascenso social. De otra parte, la caracterización de la pompa fúnebre como un servicio estructurado por las leyes de la oferta y la demanda y la variable acumulación de productos manufacturados –cantidad de coches, material del ataúd, accesorios de la carroza, arreglos florales, tarjetas– lo somete, como ha señalado Ariès (1999), a la lógica despersonalizada del mercado y a una típicamente moderna “inestabilidad de los sentimientos del hombre”, para usar el término de Eduardo Wilde, que amenaza la perdurabilidad del recuerdo.

En ese sentido, la referencia de M.Q. nos remite precisamente a la articulación ofrecida por el contexto urbano entre el refinamiento de la etiqueta funeraria y el crecimiento de un mercado de consumo, y especialmente al protagonismo que en este fenómeno tendrían las empresas de alquiler de coches y servicio fúnebre.

Señaladas por la historiografía de las prácticas mortuorias como un agente fundamental de inserción de las prácticas de duelo y la pompa fúnebre en la órbita del capitalismo,²⁰² las empresas funerarias protagonizaron a lo largo del siglo XIX un proceso de creciente profesionalización y estandarización del rito, que transfirió gradualmente las tareas de preparación del cadáver y armado de la capilla ardiente –tradicionalmente en manos de los familiares del difunto e incorporadas a la fase transicional del ritual de pasaje (cfr. Panizo 2008)– a trabajadores especializados que convirtieron estas tareas en parte de un servicio ofrecido en el mercado. Este proceso, que tendría una singular incidencia en las actitudes culturales ante la muerte en el seno de la sociedad burguesa (cfr. Ariès 1999), fue particularmente evidente en Buenos Aires a partir del último tercio del siglo XIX, cuando la consolidación del Estado liberal aseguró un marco de relativa estabilidad política y económica que propició, junto al fenómeno crecientemente masivo de la inmigración, el incremento de la población urbana y el desarrollo de un mercado de consumo interno (Rocchi 1999). En ese contexto, que favorecería la emergencia histórica de la clase media (cfr. Adamovsky 2012), las empresas dedicadas a la fabricación o alquiler de coches de tracción a sangre se vieron beneficiadas por la elevada rentabilidad que les ofrecía el posicionamiento del servicio de traslado de cadáveres como un artículo suntuario en el marco de

²⁰¹ Calzadilla (1982) contrapone sarcásticamente el “tener coche a la puerta” como señal de status con ese “triumfo de la democracia” que representa el tranvía. Una década después la misma variable será invocada en los anuncios de cocherías en *Caras y Caretas* (cfr. *infra*), esta vez en términos de una ampliación social del acceso al alquiler de coche particular; el correlato funerario de esta práctica –el alquiler de carrozas– tendrá a su vez el suyo en el *tramway* fúnebre platense que el semanario presentará en octubre de 1900 como una muestra del “comunismo [*sic*] que se va imponiendo en la vida, [y que] debía triunfar también en lo que se refiere a la muerte” (*Caras y Caretas* 1900, n. 106).

²⁰² Sobre este tema, cfr. Ariès (2008; 1999 y 1975), Lomnitz (2006), Bertherat & Chevandier (2008), Jiménez Aboitiz (2012) y Ferrer (2003).

una creciente sofisticación de la etiqueta funeraria, cuyos códigos se sistematizaron en tratados de la vida social de amplia circulación como los de la Baronesa de Staffe.²⁰³ La proyección de esta etiqueta en el mercado asumió la forma de una importante producción y demanda de artículos destinados a abastecer sus necesidades (Peña 1998), tanto a través del servicio fúnebre, que se convirtió en un importante indicador social de *status* y buen gusto, como de la elaboración y venta de vestimentas y accesorios personales de luto y medio luto: desde abanicos, sombrillas y joyas (Figs. 4.2 a 4.4) hasta crespones y elementos de correspondencia –sobres, papel de carta de marco negro, tarjetas de pésame– y también, por supuesto, la oferta fotográfica cuyo análisis desarrollamos en los capítulos precedentes.

Así, por ejemplo, el catálogo ilustrado de una de las principales empresas funerarias de Buenos Aires a fin de siglo –la del español Marcial Mirás– no sólo desplegaba en grandes fotografías sus diversos modelos de carrozas y coches de acompañamiento así como de ataúdes y capillas ardientes (Figs. 4.5 a 4.9), sino que además incorporaba un surtido de vestidos femeninos de luto y medio luto, provistos por la empresa norteamericana National Casket & Co., a cuyo catálogo pertenece la página de figurines incorporada al de Mirás (Fig. 4.12). El ejemplo anticipa los anuncios y catálogos ilustrados de ropa de luto publicados desde comienzos del siglo XX por grandes tiendas porteñas como Harrod's, Los Lutos y Gath & Chaves (Figs. 4.10 y 4.11), y es ilustrativo del modo en que la pompa fúnebre se había posicionado para entonces como una actividad compleja y abarcadora de una amplia gama de actividades: entre otras, la preparación y mantenimiento –cuando no la fabricación– de lujosos carruajes para el traslado del ataúd, así como de coches de acompañamiento para deudos y transporte de coronas, que podían formar cortejos de varias decenas de vehículos²⁰⁴; la posesión, mantenimiento y aderezo de sendas tropas de caballos de tiro, en números y razas suficientes para responder a necesidades variables según las tarifas; la provisión de ataúdes, en la mayoría de los casos también de fabricación propia, y accesorios para la capilla ardiente como cirios, candelabros, crespones y tapices negros, así como un adecuado surtido de uniformes y servicios de peluquería para un plantel fijo de cocheros y

²⁰³ Se conoce bajo este seudónimo a la francesa Blanche-Augustine-Angèle Soyer, autora de diversos tratados para el comportamiento en sociedad y la vida familiar, de los cuales el más célebre es *Usages du monde: règles du savoir-vivre dans la société moderne*, publicado en 1889 y traducido al castellano en Montevideo cuatro años más tarde, cuando la versión francesa había alcanzado las 75 ediciones. En este libro, autoproclamado heredero de tratados cortesanos del siglo XVIII como *La civilité puérile et honnête*, de amplia circulación todavía a fines del siglo XIX, se transmitía una serie de normas para el comportamiento en sociedad que incluye la organización y el comportamiento en los funerales, la etiqueta de las demostraciones de duelo y la duración del luto y las visitas de condolencia, entre otras (Staffe 1893). Muchas de estas reglas serían a su vez popularizadas en las primeras décadas del siglo XX por revistas orientadas al público femenino como *El Hogar* (con su sección fija “El luto y la moda”, cfr. *El Hogar* 1908), *Chabela* y otras.

²⁰⁴ El tarifario de Mirás de 1895 y el anuncio de Artayeta Castex de 1900 ofrecen cincuenta carruajes de acompañamiento para la categoría más alta, aunque algunas necrológicas publicadas en *Caras y Caretas* dan cuenta de cortejos de doscientos coches. El servicio de diez coches y cajón imitación de ébano descrito en *Bajo los álamos* corresponde en el álbum de Mirás a la categoría más baja de servicio fúnebre con carroza a cuatro caballos, el mínimo convencionalmente aceptable para el entierro de un individuo de clase media.

lacayos. La necesidad, satisfecha en grados diversos, de disponer de la infraestructura necesaria para cubrir estas y otras necesidades planteadas por el servicio en un mercado competitivo diferenciaba radicalmente a las empresas funerarias de fin de siglo de sus equivalentes de sesenta o setenta años atrás, cuando la demanda era más estrecha y esporádica y tendía a caer en manos de prestadores más especializados –enterradores, cocheros o fabricantes de ataúdes– que podían, eventualmente, tomar a su cargo una organización más general del servicio fúnebre.²⁰⁵

Ahora bien, si volvemos sobre la importancia, caracterizada en el capítulo precedente, de la prensa ilustrada como indicador, agente y portavoz de las transformaciones operadas por la modernidad en la vida cotidiana y las prácticas de sociabilidad, resulta de particular relevancia el tipo de presencia que estas empresas, y el servicio que ofrecían, tendrían en los semanarios ilustrados y especialmente en *Caras y Caretas* en los primeros años del siglo XX.

Dicha presencia fue tanto más recurrente cuanto que no sólo el servicio funerario comenzó a ejercer, en tanto oferta suntuaria, un novedoso atractivo sobre los consumidores de clase media, sino que sus proveedores lo eran asimismo de los carruajes utilizados en otras instancias centrales del ocio y la exhibición social burgueses: desde los paseos por los bosques de Palermo y las veladas en el Teatro Colón hasta el carnaval, el Corso de las Flores y, en un plano más privado, la celebración de bautismos y casamientos. Desde ese punto de vista –y del de la presencia que también estas últimas actividades tenían en esa multifacética ventana al espectáculo de la vida social que era *Caras y Caretas*– resulta comprensible la frecuencia y la diversidad de instancias discursivas con que el semanario se ocupaba de las cocherías; especialmente en aquellos aspectos

²⁰⁵ En el decreto del 17 de julio de 1822 que reglamenta el funcionamiento del Cementerio del Norte creado nueve días antes se pone a cargo de la Policía la provisión de carros y personal para el traslado de cadáveres al cementerio desde la casa mortuoria a cambio de un arancel de ocho, cuatro y dos pesos para la primera, segunda y tercera clase, con la obligación de trasladar gratis a los pobres de solemnidad. Este servicio, que se mantendría posteriormente, no era incompatible con su ejercicio por parte de particulares, aunque en esos años la oferta de coches de alquiler para cualquier uso, incluyendo el funerario, era sumamente escasa al igual que la posesión de coche propio, reservado a una muy reducida *élite* (Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires 1873a:132-133; s/d 1858). El *Almanaque* de 1826 menciona un total de siete casas bajo la categoría “alquiladores de caballos y de coches”, de las que cabe suponer que algunos de ellos lo serían sólo de caballos (s/d 1968). Entre ellas se encuentra la que Calzadilla (1982:15) menciona como “la sola cochería” existente, la del pardo Roque Pintos, ex criado de sus abuelos cuyo coche, que perteneciera a la Virreina Vieja, “llamaba la atención con sus cuatro pares de mulas negras, a la Daumond, y por el traje de sus jockeys negros”. Aparentemente fue el primero en amasar en esta actividad una fortuna que le permitió, incluso, la compra de un título de nobleza en España. Don Roque o Roqedón, como lo recuerdan cáusticamente los representantes de la *élite* finisecular por esta iniciativa –fallida a sus ojos– de autolegitimación social, protagonizó un episodio recurrentemente invocado por esta misma literatura como el contraejemplo primitivo del grado de refinamiento que las pompas fúnebres habían alcanzado a fin de siglo: uno de sus difuntos, el comerciante Jerónimo Mund, resucitó a fuerza de barquinazos en el camino al cementerio ganándose el apodo de Jerónimo Mundo, que había “ido y vuelto del otro mundo” (Bilbao 1934:121; Battolla 1908).

Un destacado caso temprano de prestación de un servicio fúnebre más completo que el solo traslado de cadáveres es el del ferretero y tabernero londinense John Whitaker, radicado en Buenos Aires en 1826 y quien hacia 1829 comenzó a ocuparse de “tomar los pedidos, asignar lotes, cobrar y registrar funerales” en el cementerio protestante, así como de fabricar ataúdes de madera y de plomo y artículos para las capillas ardientes. Su actividad, que desarrolló hasta su muerte en 1845, se ampliaría rápidamente a la organización general del servicio fúnebre, tanto para protestantes como para católicos incluyendo, entre estos últimos, al general Juan Ramón Balcarce en 1836 y Encarnación Ezcurra de Rosas en 1838; y hasta es probable, según Maxine Hanon, que la suya haya sido la primera empresa en prestar un servicio que sólo se volvería habitual en la segunda mitad del siglo XX: el de facilitar un local propio como sala velatoria (Hanon 2004:67-68 y ss.).

de su industria que las ligaban al imaginario de modernidad, progreso y cosmopolitismo con que la vida en Buenos Aires aparecía, en sus páginas, tan recurrentemente asociada.

El registro más explícito de este proceder fue sin duda el de los reportajes dedicados a los principales empresarios de coches de Buenos Aires, cuyo origen predominantemente inmigrante los convertía, además, en casos particularmente emblemáticos de las posibilidades de movilidad social ofrecidas por el capitalismo liberal de fin de siglo.²⁰⁶ Es en ese contexto que el hijo de genoveses Lázaro Costa aparecía en el primer número de 1906 al frente de uno de los “grandes establecimientos industriales” de la ciudad, en una nota de dos páginas que reseñaba su historia destacando su capital actual de 200.000 pesos y sus carruajes “á la altura de los trenes más aristocráticos y lujosos, (...) vistosos sin ostentación, elegantes sin caer en lo *rastaquouère*”, ilustrado con sendas fotografías del interior y exterior del local (Fig. 4.13, *Caras y Caretas* 1906, n. 378). Esta nota, publicada junto a otras sobre la fábrica de calzado Goodyear Welt, la importadora Curt Berger y la chocolatera Águila, entre otras, exaltaba de modo característico la capacidad de progreso de un empresario cuyo capital sumara apenas 15.000 pesos en 1887, y continuaba en ese sentido una serie iniciada en años precedentes con otro de sus colegas, el gallego Marcial Mirás.

Activo en el mercado local desde 1883, Mirás gozaba a fin de siglo de una notoriedad en el mercado que lo había hecho merecedor de cuatro de estos reportajes en *Caras y Caretas* entre 1898 y 1900²⁰⁷. En todos ellos su figura es algo hiperbólicamente destacada como la de un renovador de las prácticas de comercialización del servicio funerario, lo que recogía en realidad el impacto de una agresiva política de autopromoción²⁰⁸ que el propio empresario desarrollara a fines de la década de 1890, a partir de una resonante campaña impulsada en su contra por un *trust*

²⁰⁶ Cfr. Cibotti (in Lobato 2000) y Devoto (2002). Sobre el contrapunto que estructuraba la “república alberdiana” entre un orden político restrictivo y un orden económico dinamizado desde la promesa de igualdad y la movilidad social, cfr. Botana (2005:234-236).

²⁰⁷ Cfr. *Caras y Caretas* (1898, n. 5; 1899, n. 25; 1900, n. 68), el último con dos reportajes independientes, “En la inauguración de la nueva casa de Mirás” y “La casa Mirás”. El reportaje del número 5 se inscribe en un interesante marco de referencias, tanto por la comparación explícita que formula con los tiempos de Jerónimo Mundo (cfr. *supra*) a diferencia del cual “los enterrados por Mirás no mueven ni un dedo y van á su destino sin protesta”, como por el sentido que la nota adquiere al inicio de un número en buena parte dedicado al reciente Día de Difuntos, con un reportaje a doble página central sobre esta festividad ilustrado con once fotografías de los principales cementerios porteños, al que siguen las cáusticas reflexiones de Luis García sobre estos “días de desolación obligada é impuesta por la costumbre” (García in *Caras y Caretas* 1898, n. 5), el poema de Belisario Roldán dedicado al buitre y, entre éste y la nota sobre cementerios, el *Reportaje endiablado* de Roberto Payró, una interesante ficción literaria donde el narrador, el propio Payró –escritor y empleado de la revista– entrevista a un Satanás de frac que le cuenta, en una contraparte caricaturesca del reportaje a Mirás, las modernizaciones que ha introducido en el infierno con la incorporación de conmutador telefónico, hornos eléctricos y un sistema de gerenciamiento que lo convierte en una sociedad anónima (Payró in *Ibidem*).

²⁰⁸ En ese sentido resulta interesante que buena parte de las publicaciones de prensa que registran este proceso se encuentren compiladas junto a otros documentos –cartas de agradecimiento de diversas entidades sociales, tarjetas de pésame de familias notables, recortes de diarios y revistas que dan cuenta de diversos funerales de importancia en los que participara la empresa, entre otros– en un voluminoso álbum de prensa confeccionado por el propio Mirás, hoy conservado por sus descendientes. El álbum se inicia precisamente con los recortes de las solicitadas intercambiadas por el empresario y sus 42 contrincantes de los que hablamos a continuación de esta nota.

formado por cuarenta y dos de sus colegas más importantes. Desarrollado durante 1894, el enfrentamiento se basó en la publicación sostenida de solicitadas en *El Diario* donde los autotitulados “Los 42” formulaban contra su competidor una serie de denuncias de deslealtad comercial que, más allá de su veracidad o falsedad, resultan reveladoras de una política de inserción en el mercado basada en una franca ruptura de prácticas de mercadeo sancionadas por la costumbre. Así, si a sus ojos Mirás aparecía como un comerciante inescrupuloso que reducía los costos a un nivel irrisorio al precio de sacrificar la calidad y de expandir su cartera de clientes invadiendo las zonas geográficas tradicionalmente monopolizadas por sus colegas –cuando no “anticipando la desgracia” de familias con moribundos a las cuales enviaba un agente con el tarifario²⁰⁹– el español negó tajantemente estas denuncias a la vez que las capitalizaba convirtiéndolas, en su propia retórica, en un símbolo de la colisión entre viejas y nuevas concepciones de la organización y comercialización de un servicio. Si, como se argumentará más adelante, sus anuncios en *Caras y Caretas* sugieren en este empresario recurrentemente calificado de “yankee”²¹⁰ un relativo manejo de las estrategias norteamericanas de racionalización productiva y comercialización en serie, en todo caso el resultado favorable de la contienda con sus colegas respaldó la política comercial de Mirás al menos en dos sentidos: uno fue la visible reestructuración general de las tarifas del servicio fúnebre en Buenos Aires cuyo valor promedio se redujo, en los años inmediatos a la campaña mediática contra “los 42”, en alrededor de un 50 %, posibilitando un acceso inédito a este tipo de servicios por los emergentes sectores medios urbanos²¹¹. El otro resultado fue precisamente el modo en que esta “democratización” de la

²⁰⁹ Arduamente repetida a lo largo de los meses siguientes la solicitada publicada a comienzos de agosto de 1894 en *El Diario* anunciaba que “Los 42 Empresarios de Pompas Fúnebres que suscriben perseguirán á toda empresa del ramo que no guarde con el público las debidas consideraciones. Estos 42 Empresarios no aceptan: 1° Que haya dueño de cochería que mantenga empleados ó agentes que estén en acecho de miembros de familia que se encuentren gravemente enfermos. 2° Que esos mismos dueños de cochería envíen tarifas mortuorias á las familias que tienen enfermos anunciándoles la clase de entierro que debe llevar. 3° Que la falta de escrupulosidad de tales dueños de cochería llega hasta el punto de perjudicar al público vendiéndoles ataúdes deficientes en calidad y construcción. Por lo tanto, ha llegado el momento de demostrar al público, que hay empresarios que están dispuestos á mantener incólume la dignidad que requiere toda industria lícita. NO OLVIDAR Que estos 42 empresarios hacen y harán los servicios fúnebres con 25 % menos que los precios que cobra la cochería de M. MIRAS de la calle BALCARCE” (“Los 42 Empresarios de Pompas Fúnebres” in Mirás ca.1900-1928:3 y ss., subrayados originales). Entre los firmantes se encontraban algunas de las más importantes empresas que desarrollaran su actividad durante la segunda mitad del siglo XIX y que tendrían, como Iribarne o Lázaro Costa –por entonces Grillo & Costa–, una prolongada y destacada actuación en el siglo siguiente. Desarrollada por cerca de un año, la contienda comercial incluyó, además del intercambio de acusaciones por fraude y maniobras desleales publicadas en sendos avisos en *El Diario*, *La Nación* y *La Prensa*, la instalación por “los 42” de una oficina enfrente de la de su competidor y un desafío de Mirás, no respondido, a someter la comparación de sus carruajes al veredicto público.

En todo caso, el álbum de fotografías de modelos de carrozas y capillas ardientes de las Figs. 4.5 a 4.9 demuestra que el tarifario existió y muy probablemente haya sido usado del modo que denunciaban sus adversarios. No hemos encontrado, por otra parte, indicios de un álbum similar de la misma época pertenecientes a alguno de éstos, aunque no descartamos que hayan existido.

²¹⁰ Cfr. entre otras *La Razón de Montevideo* (1896) y una solicitada de ca. 1895 de Mirás (ca. 1900-1928:8). La *Revue Illustrée du Rio de la Plata* destaca en agosto de 1895 el “espíritu Yankee” del empresario así como sus nuevos ataúdes norteamericanos “de una riqueza excepcional, forrados de peluche, con doble cajón de cobre y tapizados internamente de raso” y las “las capillas *chancellors* introducidas por primera vez por el Sr. Mirás de Norte-América, el concepto más sublime del arte y de lo ideal” que “preside y casi halaga, si es permitido usar de la expresión, las manifestaciones más íntimas del dolor” (s/d 1895).

²¹¹ En su catálogo de 1895 Mirás establece una tarifa que va de un máximo de \$2.200 por un servicio de primera clase con carroza fúnebre de seis caballos a un mínimo de \$220 para la categoría más baja de entierro de segunda, con carroza de dos caballos, un rango de precios entre un 40 y 50% menor al de las tarifas promedio en el mercado. La tendencia, con todo, seguirá descendiendo

pompa fúnebre catapultó la fama del “vencedor de los 42” (Dos de Bastos 1895) como una suerte de exitoso filántropo cuyo triunfo contra las viejas estructuras encarnadas en sus competidores lo convertía en un referente emblemático de las prácticas comerciales inherentes al naciente mercado de consumo masivo.²¹²

En ese contexto resulta comprensible la presencia de Mirás en sendos reportajes laudatorios publicados en revistas ilustradas de los años inmediatos a esta campaña, como *Buenos Aires. Revista Semanal*, la *Revista Argentina* y la *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, entre otras que reprodujeron fotograbados de sus carrozas atadas frente a la fachada de su local en San Telmo (Fig. 4.14), pero también en caricaturas de *Don Quijote* donde la fisonomía del español – simultáneamente presente en avisos de formato caricaturesco, publicados en el *Almanaque* del semanario (Fig. 4.16)– se reconoce en el empresario fúnebre cercano a las esferas del poder que interviene en el “entierro” de algún actor del escenario político de actualidad, sea un personaje de la *élite* gobernante (Fig. 4.17), sea un proyecto –como el de la conversión fija al patrón oro, llorado por la “viuda” Pellegrini en 1899 (Fig. 4.15)– o bien, como en la Fig. 4.18, de un proceso eleccionario encarnado en una República yacente con palma de martirio y llevada en una carroza de esta empresa por el “cochero” Roca (el zorro que fuma en el pescante) y los “lacayos” Pellegrini y Ugarte entre otros²¹³. Consecuencia última de su resonante éxito comercial, esta familiaridad con la clase gobernante atribuida a Mirás se replica en la *boutade* con que *Caras y Caretas* remata, en un reportaje de 1900, la descripción de su local de dos pisos y más de mil metros cuadrados de planta, recientemente inaugurado en la esquina de Balcarce y Alsina²¹⁴: tras destacar los “espléndidos establos, higiénicos, frescos y ventilados” y las magníficas instalaciones de sastrería, ropería y depósito de coches equipado con elevador eléctrico –destinadas a atender la

en los años siguientes: el servicio a 4 caballos de categoría intermedia por el que Mirás cobra \$950 en 1895 aparecerá publicado a \$600 por Artayeta Castex en 1900, y a partir de esta fecha los avisos en *Caras y Caretas* publicarán tarifas de un tercio de este valor para servicios cuya descripción es sensiblemente más escueta, por lo que cabe suponer, por ejemplo, que los \$160 que Artayeta (\$200 en el caso de Lázaro Costa y \$180 en el de Mirás) dice cobrar en 1902 por un servicio de 4 caballos del que no especifica detalles como el número de coches de acompañamiento constituirían la tarifa de base de un servicio cuyo precio final real debía ser mayor. En todo caso, más allá de estos detalles resulta claro el brusco descenso producido en los precios de este rubro en los últimos cinco años del siglo XIX.

²¹² El *Almanaque Gallego* de 1895 califica a Mirás de “revolucionario de buena ley, innovador y humanitario”, un tópico repetido en otros reportajes (Dos de Bastos 1895:75).

²¹³ Para ese momento Mirás había prestado sus servicios en los funerales del Duque de Licignano, embajador italiano en Buenos Aires (*La Prensa* 1894), del político mitrista y ex ministro de Instrucción Pública Eduardo Costa (Mirás ca. 1900-1928:49) y de Leandro N. Alem (cfr. carta de agradecimiento de la UCR, en Mirás ca. 1900-1928:34), además de ocuparse de la decoración de la nave central de la Catedral y la erección del túmulo en los funerales del político español Antonio Cánovas del Castillo en 1897 (Mirás ca. 1900-1928:33 y 47) y colaborar en diversas actividades de la Comisión Pro Mausoleo a Manuel Belgrano (*Ibidem*:34).

²¹⁴ A vuelta de página se afirma, en una nota de igual formato dedicada al recién inaugurado Metropole Hotel, que “las construcciones de la Avenida de Mayo han hecho más por nuestra cultura y por nuestra educación, que doce mamotretos de doctrina artística” y “los pueblos que cuidan más de su *confort*, son los más adelantados” (*Caras y Caretas* 1900, n. 68), aseveraciones que también valen para la nota a doble página sobre el nuevo Teatro Colón en proyecto, un poco antes en el mismo número.

friolera de 170 empleados y 180 caballos²¹⁵–, el artículo describe el depósito de arneses donde el presidente Roca “piensa dejar guardadas las riendas del Estado” durante sus vacaciones.

Tan obvia como transparente, la humorada personificaba en el funerario español las aspiraciones a *self made man* –rico, exitoso, innovador, cercano al poder– que la revista, acertadamente, atribuía a la generalidad de sus lectores en el marco de las expectativas de ascenso social inherentes al capitalismo. Pero también formaba parte de una serie de recurrentes apariciones mediáticas de Mirás –y eventualmente, de otros empresarios– cuyo correlato visual desbordó rápidamente las ocasionales caricaturas de Demócrito o los reportajes ilustrados sobre su casa, para integrarse a instancias de representación de las prácticas funerarias urbanas cuya presencia en sus páginas era tan regular como estructural al funcionamiento de la imagen en los medios masivos de prensa. A estos mecanismos de puesta en circulación de imágenes, y a su posible incidencia en algunas transformaciones que atravesaron las prácticas funerarias en la sociedad de masas del siglo XX, nos referiremos en las páginas que siguen.

Publicidad, imagen y prensa

Aparte las instancias mencionadas, desde el inicio de *Caras y Caretas* la pompa fúnebre se hizo presente en sus páginas en forma mucho más regular a través de notas necrológicas de personajes de variable prominencia social.²¹⁶ En estos casos –que, especialmente en los primeros años del semanario, ocupaban un lugar recurrentemente destacado en el cuerpo central de la revista y aun su página principal– la nota se ilustraba con grandes fotograbados que confirmaban la relevancia periodística y social del acontecimiento al exhibir, o bien una multitudinaria concurrencia al entierro, o bien la importancia del aparato ritual encarnada en los suntuosos carruajes que lo integraban (Figs. 4.20 a 4.22). Insertos en el variopinto espectáculo del mundo ofrecido por la prensa a través de las imágenes (cfr. Ohmann 1996; Szir 2012), es probable que estos artículos – que en ocasiones tuvieron una función publicitaria colateral, al ponderar la calidad del servicio

²¹⁵ El número de empleados que acusa la nota supera el promedio de las casas más importantes de fin de siglo según el Censo Comercial de 1895, como la cochería de Bernardo Cabral que declaraba 145 empleados (cfr. Segundo Censo de la República Argentina (1895).

²¹⁶ Estas notas, cuya relevancia evidentemente se decidía, o bien por la importancia que revestía el difunto –como en las figuras públicas mencionadas en el capítulo precedente– o bien por tratarse de casos particularmente resonantes que hubieran determinado la organización de un funeral excepcionalmente solemne o multitudinario: lo segundo parece ser el caso del entierro de Carlos Pina, comisario de la seccional de Belgrano asesinado durante las elecciones de marzo de 1902 en un episodio que el semanario no duda en calificar de “resabio de las antiguas costumbres electorales”, tan “odiosas y repudiadas” como contradictorias de “los progresos realizados en los demás órdenes de cosas”. Con todo y su brevedad, el artículo de *Caras y Caretas* detalla la presencia de autoridades nacionales en un funeral cuya importancia contribuye a destacar el carácter repudiable del asesinato (*Caras y Caretas* 1902, n. 180).

brindado por una empresa en particular²¹⁷– hayan contribuido de manera decisiva no sólo a naturalizar la presencia de carrozas y cortejos fúnebres como parte del paisaje cotidiano urbano; sino también, incluso, a consolidar en el imaginario de los lectores la asociación entre una adecuada elaboración ritual de la muerte y el recurso a las opciones más elegantes y costosas de la pompa provista por el mercado.

En ese sentido, si en el primero de los cuentos mencionados más arriba la irónica referencia al ataúd de Patricio –tablas reutilizadas, sin pintar ni pulir y mal empalmadas con clavos enderezados a martillazos– como un “féretro artísticamente trabajado” (Daireaux *in Caras y Caretas* 1902, n. 170) alude tangencialmente a este marco implícito de referencias, lo hace también a la retórica desplegada en otra instancia tanto o más fundamental que los reportajes y las necrológicas debe ser analizada para una más adecuada comprensión de estos fenómenos. Nos referimos a la publicidad.

Como ha sido abundantemente señalado,²¹⁸ la prensa ilustrada de comienzos del siglo XX impulsó una transformación radical del lenguaje publicitario, que tradujo los avisos a la retórica

²¹⁷ La práctica, por supuesto, no es nueva y parece más bien un residuo de la modalidad de cobertura minuciosamente descriptiva que fuera característica de la prensa no ilustrada del siglo XIX. Así, en *La Prensa Argentina* la crónica de las honras fúnebres de Sarmiento dedica varios párrafos a ponderar la carroza fúnebre provista por la casa Cabral –futuro integrante de “los 42” que cerraría tras la campaña, reapareciendo luego en los avisos de *Caras y Caretas* bajo el nombre de Artayeta Castex–, tirado por “doce caballos negros llevados de la brida por otros tantos palafreneros que vestían traje negro galoneado de oro” y que contaba con “una gran plataforma tapizada de terciopelo negro, sobre la cual se levantaba una gradería. De los cuatro costados de la plataforma pendían gruesos cortinados de terciopelo sobriamente bordados de oro (...). En el frente, y en el lado opuesto se destacaba sobre los paños fúnebres una gran S de metal, entre palmas bordadas. En el centro de los cortinados laterales, se veía el escudo nacional recamado de oro, y á uno y otro lado del mismo palmas igualmente bordadas. De la plataforma así dispuesta se elevaba la gradería, tapizada también de terciopelo negro. En el penúltimo contra-peldaño, en sus cuatro lados, veíase, bordado de oro, un pequeño escudo nacional, y en el último el nombre del extinto bordado en los costados laterales. Por fin, sobre la grada superior descansaba el féretro, envuelto en las banderas argentina, oriental, paraguaya y chilena y sobre él el quepí emblema de la gerarquía militar del finado. En los cuatro ángulos de la plataforma, al pié de la gradería veíase una pequeña balaustrada enlutada. Era el puesto designado para la guardia de honor inmediata (...). Las insignias correspondientes á cada arma estaban bordadas en los cortinados que colgaban debajo de cada balaustrada. El aspecto general del carro encargado por el gobierno á la casa de Cabral y C^a era severo. Sobrio en los adornos, las pesadas cortinas y los bordados distribuidos con gusto, dábanle un carácter muy apropiado á su objeto”. Un espacio equivalente se dedica al carro de las coronas provisto por las empresas de Audino e Iribarne (*La Prensa Argentina* 1888:4).

Si bien en pasajes más breves que responden a la reestructuración general del texto periodístico en el marco de la prensa ilustrada, la continuidad de esta práctica en *Caras y Caretas* se verifica, por ejemplo, en las “tres carrozas de la casa Iribarne, atalajadas lujosamente” que encabezaron el entierro del General Levalle del que da cuenta una nota ilustrada de tres páginas a la vuelta de la página principal (*Caras y Caretas* 1902, n. 175). La doble necrológica del número 30, dedicada a Emilio Castro y Agustina Maza de Rodríguez Larreta, no sólo exhibe una vistosa fotografía en primer plano del coche de coronas de esta última, sino que termina la nota señalando que uno y otro sepelio, “confiados á la casa de Mirás, revistieron una austera solemnidad concordante con la intensidad del sentimiento público que en verdadera manifestación social acompañó á los extintos” (*Caras y Caretas* 1899, n. 30). La misma casa se ocupó del catafalco y la decoración de la Catedral durante los funerales del arzobispo Castellano (*Caras y Caretas* 1900, n. 73) y de Jacobo Peuser, ambos consignados en la página principal de la revista (*Caras y Caretas* 1901, n. 163), así como del traslado del féretro del Ministro de Marina de Roca, Comodoro Martín Rivadavia en 1901 (Fig. 4.22) mientras que su competidor Audino “supo interpretar la idiosincrasia del extinto” Leonardo Pereyra, en cuyos funerales de marzo de 1899 se destaca la imponente carroza fúnebre cuya fotografía frente al pórtico de la Recoleta reproduce el semanario (*Caras y Caretas* 1899, n. 24).

²¹⁸ Sobre los vínculos específicos entre la publicidad y la prensa ilustrada de masas de fin del siglo XIX en adelante, cfr. los estudios planteados desde la historia cultural por Richard Ohmann (1996), Ellen Garvey (1996) y Jackson Lears (1994) cuyo modelo, focalizado en Norteamérica, es aplicado a la Argentina por Sandra Szir (2012; & Félix-Didier 2001). Otros trabajos significativos sobre publicidad en la Argentina son el de Alberto Borrini (1998) y, más focalizados en la relación entre la publicidad, las prácticas de consumo y la estructura del mercado argentino a fines del siglo XIX, los de Fernando Rocchi (1999 y 1998).

predominantemente visual que estructuraba el conjunto de la publicación. En consecuencia los anuncios abandonaron el formato típico del siglo XIX, caracterizado por largos y apretados textos descriptivos del producto, la casa oferente y las tarifas, sustituyéndolo por otro que privilegiaba la pregnancia mediante el uso destacado de imágenes y una drástica reducción cuantitativa del texto, enriquecido por su parte con una mayor variedad de tamaños y tipografías y su combinación con espacios en blanco. Este cambio formal de los avisos favoreció a su vez su integración en el dispositivo más amplio de entretenimiento visual propuesto por la revista, que –como advierte Ohmann en un pasaje que ya hemos citado– convirtió a los *magazines* en un correlato impreso de las tiendas departamentales y las vidrieras que poblaban la zona céntrica de las grandes urbes (cfr. *supra*, nota 31 cap. 2) y con las que la imagen publicitaria compartía las funciones relativas a presentar el producto ante los ojos del consumidor.

Una de las vertientes más comunes de esta retórica visual –la que exhibe ante el potencial cliente una escena típica de necesidad o uso del producto– se implementó en un anuncio de la funeraria Fontana y Gutiérrez publicado en *Caras y Caretas* durante 1898: inserto en una página a color de seis viñetas de igual formato, el dibujo muestra a un enfermo de edad, vestido de entrecasa y sentado en un sillón junto a una mesa de noche con remedios (Fig. 4.23). Su delgadez, su rostro compungido y el modo en que se toma el pecho sugieren un estado terminal que el epígrafe ratifica junto a su carácter de posible cliente:

De este señor tan flacucho,
dicen Fontana y Gutiérrez
que quiere morir pronto
sólo porque ellos lo entierren
(*Caras y Caretas* 1898, n. 1).

Correlato caricaturesco y publicitario de las imágenes de moribundos y difuntos analizadas en los capítulos precedentes, con las que comparte las referencias a la muerte burguesa en el hogar, el anuncio tiene en común con los otros de esa página –la elegante clientela del Restaurant Americano y el Aue’s Keller, la tintorería Prat donde hasta el Sol se quita las manchas– la articulación entre la necesidad del producto y una pertenencia de clase indicada en el sillón capitoné, la ropa del enfermo –bata, pantuflas, gorro de dormir– y su ubicación en un espacio indudablemente privado. Análogo en ese sentido al artículo según el cual Mirás “nos ha hecho risueña y agradable la idea de morir” (*Caras y Caretas* 1899, n. 25), el deseo de emulación social confluye aquí con una asociación entre consumo y placer tan central a la retórica capitalista del

consumo como estructural al lenguaje publicitario moderno (cfr. Lears 1994; Ohmann 1996; Rocchi 1998; Appadurai 1991; Žižek 2003).

Este tipo de asociación a través de la imagen en las publicidades de empresas funerarias se verá profundizado y sistematizado en las páginas de *Caras y Caretas* desde poco después de 1900, cuando algunos de estos anunciantes comienzan a publicar de manera regular grandes avisos, generalmente a página completa y casi totalmente ocupados por una ilustración: al principio, la ilustración más bien genérica de un coche de paseo (Fig. 4.24) y, desde 1902, fotograbados de alguno de los productos que componen la oferta –una carroza fúnebre, un modelo de capilla ardiente o el depósito de coches–, en todos los casos junto a un breve texto laudatorio de la calidad del servicio, con una mínima referencia a las tarifas y el nombre y dirección de la empresa (Figs. 4.25 a 4.28). Si esta estrategia parece directamente derivada del sistema de venta por catálogo ilustrado inaugurado por Mirás, también representa una adaptación de los anuncios de servicio fúnebre al formato introducido en los primeros números del semanario por empresas de otros rubros, como los cigarrillos, los productos de belleza y los comestibles (Figs. 4.29 y 4.30) e implicaban, como lo muestran las Figs. 4.31 y 4.32, un quiebre radical con la composición típicamente decimonónica de anuncios extensamente textuales como los que la funeraria Artayeta Castex publicaba todavía en 1901. En todo caso, este nuevo formato sostendría, junto a los reportajes ilustrados de necrológicas, una continuidad en la presencia visual de las funerarias en las páginas de *Caras y Caretas* a partir de su aplicación sistemática, durante buena parte de la primera década del siglo XX, por tres de estas empresas: las de Marcial Mirás, Lázaro Costa y Artayeta Castex.

Ahora bien, si las imágenes fueron aquí el centro de una “estrategia fundamental para construir al lector como consumidor” (Szir 2012:385), ello se instrumentó de maneras diversas. Como señala Ohmann –quien siguiendo a J. Walter Thompson, pionero de la publicidad norteamericana del siglo XX, califica a las imágenes de “atajos a la persuasión” destinadas a “emboscar la atención del lector, producir rápidamente simpatía y quedar en la memoria”²¹⁹– lo visual funciona en los anuncios a partir de un proceso de abstracción de su contenido textual y sus connotaciones sociales y culturales. Pensada desde la tríada peirciana ícono-índice-símbolo (cfr. Peirce 1997), la categorización de este autor atribuye a las imágenes publicitarias la capacidad de presentar de manera directa y convincente determinados aspectos del producto o servicio ofrecido, que son extraídos de su marco original de referencia e insertos en un nuevo contexto discursivo donde la imagen funciona, o bien como la representación pretendidamente transparente y objetiva del

²¹⁹ Cfr. Ohmann (1996:180), trad. propia: *Pictures, especially, were seen as short cuts to persuasion (...). The newer advertising set out to ambush the reader's attention, produce affect quickly, and lodge in the memory.*

producto mismo, que sustituye total o parcialmente a su descripción escrita; o bien como indicador de un determinado escenario de pertenencia sociocultural –los *social tableaux* donde los usuarios del producto se presentan “de modo de sugerir sus relaciones con otros y con una estructura social mayor” (Ohmann 1996:185)–; o bien, por último, bajo la forma de un símbolo que remite, más que al producto en sí o a su uso, al más abstracto y complejo concepto de la marca.

En ese sentido, la introducción de la imagen en el lenguaje publicitario habilitó modos de enunciación que buscaron trascender los aspectos específicos del producto y del contrato que su adquisición implica entre cliente y fabricante, para desplegar un imaginario más amplio de pertenencia social, sofisticación, identificación con la modernidad y otros aspectos de lo que Jackson Lears caracteriza como la “promesa de auto-transformación por la compra”²²⁰. Pero en un sentido más profundo, este fenómeno materializó lo que Fernando Rocchi (1999:303) define como un puente “tan directo como abstracto”, tendido entre el fabricante (presente bajo la forma de un enunciador en primera persona) y un lector-consumidor hipotético, y que acortó la creciente distancia establecida entre uno y otro por el propio desarrollo del capitalismo industrial de masas y la ampliación a nivel nacional y regional de los circuitos de distribución. En ese contexto, señala asimismo Wolfgang Fritz Haug (1989), en los albores del capitalismo industrial de masas del siglo XX la respuesta con que los fabricantes buscaron conjurar el peligro de la competencia a nivel local de otros productos de un mismo género fue la construcción de un ficticio lazo de confianza con los clientes a través de una instancia igualmente ficcional de diálogo: la publicidad, que desplazó la atención de las características específicas del producto o servicio ofrecido a la marca, entendida como una entidad abstracta y simbólica que sustituye “el concepto genérico [del producto] por el nombre de un capital individual” (Haug 1989:146).

Ahora bien, la principal razón por la que nos detenemos en estos aspectos del desarrollo del lenguaje publicitario de comienzos de siglo es precisamente por la importancia que esta reformulación de las relaciones entre imagen y texto en los avisos parece haber tenido en el proceso de inserción de los ritos funerarios en el mercado de consumo masivo: un fenómeno que Ariès (1999) considera parte fundamental de la reconversión de las actitudes ante la muerte propias del horizonte cultural del occidente industrializado en el siglo XX, y que consideramos tanto más relevante cuanto que su estudio puede contribuir a una mejor comprensión del contexto de prácticas de circulación y consumo de imágenes en que se insertó a su vez, en torno al cambio de siglo, la práctica del retrato fotográfico *post-mortem*.

²²⁰ Cfr. Lears (1994:42), trad. propia: *the self-transformation through purchase*.

Al mismo tiempo –y dada la novedosa proyección pública que los medios masivos de prensa dieron al retrato póstumo– nos parece fundamental analizar este fenómeno en el marco más amplio de las prácticas editoriales desarrolladas por estos medios, entre las cuales la publicidad –fundamento económico último de las revistas y, también, del carácter de mercancía y espectáculo del que las imágenes revestían el mundo representado en sus páginas (Szir 2012; Ohmann 1996; Garvey 1996)– ocupó un espacio claramente protagónico. Mucho más relevante resulta esta cuestión si, como ocurre al menos en la Argentina a través de *Caras y Caretas*, el relevamiento de fuentes demuestra que todos y cada uno de los mecanismos retóricos que formaron parte de esta transformación en la publicidad gráfica de comienzos del siglo XX se pusieron en juego de manera sistemática, por primera vez, en los avisos de empresas de pompa fúnebre.

Consideremos algunos anuncios de Mirás publicados a partir de 1902. En el de la Fig. 4.33 la página está casi totalmente ocupada por la imagen, rodeada por una viñeta circular y una orla *art nouveau*, de una sonriente joven rubia, de pelo ensortijado y hombros desnudos. El texto al pie consigna estas breves palabras, parcialmente destacadas en mayúsculas y por tamaño:

BUENO, BARATO

Estos son los dos extremos que muy difícilmente se tocan.

PERO

Con la constancia, la corrección, la puntualidad, y sus tarifas, lo consigue

MIRÁS

(*Caras y Caretas* 1902, n. 207, mayúsculas en original)

El ejemplo ilustra hasta qué punto una primera consecuencia visible de la opción publicitaria por la imagen es un extremo laconismo del texto, y con éste, la renuncia total o parcial a la función tradicional del anuncio como soporte de informaciones prácticas –verdaderas o no– sobre las características del producto ofrecido, su valor de mercado y el modo de adquirirlo: en ese sentido los avisos del mismo anunciante publicados en medios con menor énfasis en la imagen, como los diarios o el periódico *Don Quijote* –y aun en espacios más reducidos y marginales de la propia *Caras y Caretas*–, muestran una conciencia equivalente de la importancia del impacto visual del anuncio al reducir visiblemente la cantidad de texto explicativo, agrandando la tipografía y dejando espacios en blanco (Fig. 4.32).

Pero una segunda consecuencia es lo que Ohmann (1996) define como la construcción de un significado flotante de la imagen publicitaria, a partir de su relación ostensiblemente arbitraria

con un texto cuyo sentido se ha vuelto asimismo más críptico. Así, si los ejemplos anteriores preservaban un mínimo de pretensión ilustrativa en el vínculo entre imagen y palabra –el “flacucho” cliente moribundo, la carroza o el féretro con que se presta el servicio descripto–, dicha pretensión se ha dejado aquí completamente de lado, al menos en su faceta más lineal. ¿De qué manera, si no, podría ilustrar la belleza sonriente de nuestro anuncio los conceptos de “bueno” y “barato” que son el centro de la argumentación? ¿O qué relación podemos establecer entre la imagen del bebé fumando en el aviso de la Fig. 4.34 y la extensa parrafada adjunta sobre asuntos de inversión de capital y preservación del vínculo entre calidad y precio, o entre la niña de rostro angelical que en la Fig. 4.35 sostiene una rosa contra su pecho y el recordatorio de la necesidad de adaptarse al ritmo cambiante de la vida moderna?

De otra parte, en algunos casos este vínculo es tanto más claro cuanto más estrafalario y explícitamente arbitrario, de un modo que ejemplifica las reflexiones de Lears y Ohmann sobre la presencia de lo carnavalesco –en su sentido bajtiniano de subversión festiva de la lógica y el orden establecido– en los orígenes de la publicidad.²²¹ Así, la importancia de “ver la diferencia” entre lo negro y lo blanco, metáfora a su vez de la necesidad de comparar concienzudamente tarifas y precios, es ilustrada por el visible contraste entre las ropitas radiantemente blancas y la piel negra de un bebé (Fig. 4.37), mientras que la niñita “acorralada” contra una pared encuentra en la consigna lanzada en el encabezado (“¡No paséis de aquí sin deteneros un momento!”) el mejor aliado para convocar la atención dispersa del lector que hojea indiferente las páginas de la revista (Fig. 4.36).

Ese juego sistemático y deliberado con las conexiones de sentido entre imagen y texto favoreció, además de una variedad potencialmente infinita de combinaciones (Figs. 4.40 a 4.42), una heterogeneidad de contenidos tanto más llamativa para el lector cuanto mayor era la necesidad de renovar, semana tras semana, la capacidad de sorprenderlo, divertirlo o asombrarlo. En esa miscelánea temática correlativa a la de la propia revista, la marca del anunciante se destaca como el criterio ordenador en la medida en que su presencia es lo único que todos los avisos de Mirás tienen en común, toda vez que su nombre aparece invariablemente al pie del texto para ratificar los términos de la comunicación ficticia con el lector, definida por el uso sistemático de la primera y segunda personas. El empresario fortalecía de este modo –al desentenderse de los aspectos más inmediatos de la competencia entre colegas, como la discusión de detalles del

²²¹ En una hipótesis retomada por Ohmann, Lears relaciona el primer soporte masivo del uso de imágenes en la publicidad norteamericana –la tarjeta publicitaria– con una tradición preexistente de lo mágico y lo carnavalesco presente en lo que considera el antecedente más importante de la publicidad y el concepto de marca: la venta ambulante de *patent medicines*, tónicos y otros productos dudosamente medicinales desarrollada durante el siglo XIX en Estados Unidos. Según ambos autores, la incorporación de estos tópicos a la lógica industrial y corporativa de fin de siglo introduce en el discurso publicitario un elemento de irracionalidad que abre las puertas a lo absurdo, lo cómico y lo estrafalario en la relación entre la imagen y el sentido del anuncio (cfr. Ohmann 1996:194-202 y ss.; Lears 1994:102-113 y 142-153).

servicio o la comparación de precios– el monopolio simbólico sobre una serie de valores abstractos que se asociaban expresa, genérica y excluyentemente con el servicio ofrecido, como se ve en sus referencias recurrentes a la elegancia, lo *chic* y el buen gusto, pero también en sus “conversaciones” con el lector, al que se dirigía en segunda persona para explicarle, en términos sencillos, problemas complejos de la relación entre costo y valor de mercado en el marco de la producción en serie (Figs. 4.39 y 4.50).

En relación con este último punto, cabe destacar en el caso particular de Mirás su manejo de un repertorio temático tan ausente en la retórica de sus colegas como en los anuncios contemporáneos de otros rubros. Nos referimos a una terminología presente en muchas de sus didácticas explicaciones y claramente vinculada a ciertas prácticas de racionalización del sistema productivo, implementadas en la industria norteamericana desde fines del siglo XIX y divulgadas internacionalmente poco después. En ese proceso tuvieron una particular importancia las teorías de Frederick Winslow Taylor sobre la organización científica del trabajo, difundidas en el ámbito empresarial estadounidense a partir de su labor como conferencista y asesor desde la década de 1880 y especialmente a través de publicaciones, desde la temprana *Piece rating system* de 1895 hasta su obra fundamental, *Principles of scientific management* de 1911 (Taylor 1985). Entre una y otra publicación, la doctrina de Taylor y, luego, el modelo de producción desarrollado por Henry Ford durante la primera década del siglo XX inauguraron el ciclo histórico de la organización racional del sistema productivo en el marco de la industria de masas.²²² Si, como ha demostrado Mirta Zaida Lobato, en la incipiente industrialización argentina de ese período no puede hablarse de una aplicación orgánica de la doctrina de Taylor hasta 1907 y especialmente hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial,²²³ por otro lado es posible que en los años previos estas teorías circularan e incluso se implementaran asistemáticamente por empresarios que, habiéndolas conocido mediante lecturas o viajes, hayan podido “imaginar a su vez formas de organización eficiente del trabajo, tamizando sus lecturas de acuerdo a las posibilidades de sus actividades y recursos” (Lobato entrev. 2011) en el marco de una expansión generalizada del discurso reivindicativo de la producción eficiente.

En ese contexto cobra una particular relevancia el modo en que el propio Mirás, en sus anuncios, se refiere precisamente a sus viajes por Europa y los Estados Unidos²²⁴ como una instancia de

²²² Para Lobato (1988) el modelo fordista difundido durante la Primera Guerra Mundial es una “nueva instancia” de la organización científica del trabajo que profundiza y complementa el modelo de Taylor en la medida en que, si éste optimizaba los recursos humanos, Ford lo hacía con los materiales.

²²³ Según la autora, la introducción de la doctrina taylorista en el campo industrial argentino “se produjo con la compra del frigorífico The La Plata Cold Storage por parte de la empresa Swift en el año 1907, la adquisición un año más tarde por Morris y Armour del frigorífico La Blanca de Avellaneda y en 1915 la instalación de su nueva planta en Berisso” (*Ibidem*:14).

²²⁴ Tan llamativa como difícil de comprobar es la afirmación de la *Revue Illustrée du Rio de la Plata* según la cual Mirás tenía un corresponsal nada menos que en la coronación del zar Nicolás II, así como en los festejos simultáneos de la colectividad rusa en

capacitación e incorporación de novedades: más allá de la existencia real de estos viajes –y, en el caso de haberse producido, del provecho concreto que el empresario pudo haber sacado de ellos en ese sentido– las referencias son, en todo caso, indicadores de un horizonte de expectativas orientado en torno a las políticas de racionalización productiva que por entonces se hallaban ya en aplicación en los países más industrializados. La presencia de este imaginario es fuertemente sugerida por una serie de sentencias relativas a la relación costo-beneficio, utilizadas por el español como *slogans* que combinan la finalidad didáctica con la necesidad de legitimar ante los consumidores el cumplimiento de ciertos estándares de calidad del servicio frente a una drástica reducción de sus precios de mercado: frases especialmente elocuentes y entusiastamente repetidas como “muchos pocos hacen un gran mucho” (*Caras y Caretas* 1902, n. 198), “ganar poco para trabajar mucho” y “trabajad bien, trabajad barato: trabajaréis mucho. Ganando poco, ganaréis mucho”. Aunque es demasiado temprano para pensar en una influencia de la doctrina fordista en un fabricante de coches argentino²²⁵, no lo parece tanto para encontrar en el discurso de Mirás los indicadores de la posible presencia de un sistema de producción basado en un cierto grado de estandarización y comercialización seriada del servicio, así como algún tipo de integración vertical²²⁶ que le permitiera sostener la rentabilidad frente a la ostensible reducción de precios por unidad que muestran sus anuncios. En todo caso, y más allá de la evidente necesidad de profundizar el conocimiento (todavía muy escaso) de esta fase histórica temprana de la industrialización argentina, el recurrente uso publicitario de estos términos demuestra –junto a la insistencia en la necesidad de actualizarse, estar a la moda, atender a las normas cambiantes del “buen gusto” y el confort y, en definitiva “ser modernos”– el estrecho compromiso simbólico con la retórica de la modernidad tan frecuente en el discurso y la política editorial que caracterizaban, como ya hemos señalado, a *Caras y Caretas*²²⁷.

París, “encargado de enviarle todos los figurines y descripciones que tengan atinencia con el ramo de carrocería, cabalgatas, alegorías, etc.” para incorporarlos a su servicio (s/d 1895).

²²⁵ Una historia de la industria automotriz en la Argentina debería revisar por otra parte su relación con la industria de la pompa fúnebre, al menos en lo que concierne a la introducción de automóviles y electromóviles en el servicio funerario, una actividad en la que Mirás fue igualmente pionero como lo indican algunas fuentes de época (*La Nación* 1897 y *Buenos Aires* 1898).

²²⁶ En economía se conoce como “integración vertical” a una dinámica de autoabastecimiento donde una misma empresa controla directamente diversas fases del proceso productivo, un fenómeno particularmente importante en el origen de la industria norteamericana del automóvil (Langlois & Robertson 2000; cfr. también García Ruiz 1994). En nuestro caso esta noción se aplicaría al grado en que manufacturas específicas como las de carrozas y ataúdes, la confección de uniformes para los lacayos o la cría de caballos de tiro están o no incorporadas al proceso de producción de cada empresa. Ciertamente, una reconstrucción en profundidad de estos aspectos para cada caso excede los límites y los intereses de esta tesis y merecen ser el objeto de una investigación sistemática. Pero una diferencia significativa en este sentido parece desprenderse, al menos en el caso de Mirás, no sólo de sus precios de mercado sensiblemente más bajos que los de sus colegas a fines del siglo XIX, sino también del número de empleados que mantenía y, sobre todo, de la diferencia de magnitud de sus instalaciones, visibles en los planos presentados ante Obras Sanitarias: si el local de Mirás inaugurado en 1900 ocupaba un terreno de alrededor de 1500 m² (Obras Sanitarias de la Nación 1899), ello representaba el triple del que Lázaro Costa manejaba todavía en 1927 en su local de La Rioja 280 (530 m², cfr. Obras Sanitarias de la Nación 1927) y de los 460 m² que ocupaba en 1897 la casa Iribarne en Callao 420 (Obras Sanitarias de la Nación 1897). Como se dijo, sigue pendiente una investigación más detallada de la incidencia real de estos datos.

²²⁷ Parte de esta retórica de lo moderno eran las igualmente recurrentes referencias de Mirás a los rayos X, el teléfono, la electricidad, el automóvil y otros dispositivos tecnológicos (Figs. 4.38 y 4.48).

Por otra parte, un indicador tangencial de esta receptividad de Mirás a las estrategias comerciales aplicadas en Europa y Estados Unidos es precisamente el origen de muchas ilustraciones de sus anuncios, provenientes de un amplio circuito internacional de producción y circulación masiva de imágenes fotomecánicas que abarcaba desde tarjetas postales y figuritas coleccionables hasta las publicidades en revistas extranjeras. Así, por ejemplo, la imagen del bebé negro de la Fig. 4.37 fue tomada, como se ve, de una tarjeta publicitaria inglesa del jabón Sunlight, editada a fines del siglo XIX y reproducida a su vez en los periódicos *The Graphic* y *The Illustrated London News* entre 1901 y 1902²²⁸, mientras que la púber de la rosa en el pecho, emblema de lo *chic* y lo nuevo en el anuncio de la Fig. 4.35, procede de una postal romántica húngara reproducida a su vez en una figurita coleccionable de los Cigarrillos Londres (Figs. 4.43 y 4.44). Por otra parte, si el recurso, igualmente frecuente, a una vasta galería mundial de celebridades del mundo moderno – desde estadistas argentinos y extranjeros como el General Roca o el Príncipe de Gales hasta científicos de renombre como Alexander Von Humboldt– echaba mano de la industria de la tarjeta postal o los grabados de revistas y periódicos ilustrados, el especial énfasis que en algunos de estos avisos se hace sobre la ética del trabajo, el ahorro y la autosuperación como vías al éxito y la riqueza muestra su vertiente más explícitamente anglosajona y protestante en imágenes de origen tan exótico como la del granjero cuáquero de la Fig. 4.39, que ilustra precisamente estos conceptos.

Unas y otras imágenes –representativas de un vasto repertorio reproducido cada semana a lo largo de varios años de la primera década del siglo XX– exhiben la estrecha relación existente entre las transformaciones operadas en el lenguaje publicitario y el proceso de inserción de la imagen en un amplio circuito de distribución masiva, facilitado por el desarrollo de medios fotomecánicos de reproducción; pero además, y de un modo particularmente relevante para nuestro trabajo, demuestran la activa participación que en la fase inicial de este proceso tuvieron, al menos en la Argentina, las empresas proveedoras de servicios fúnebres. Si ello plantea, como dijimos más arriba, la necesidad de repensar el complejo problema de las relaciones entre la modernidad occidental del siglo XX y las alteraciones que ésta pudo haber introducido en las prácticas funerarias, un último aspecto de esta renovación publicitaria de comienzos de siglo pone de relieve algunas cuestiones que consideramos particularmente relevantes.

²²⁸ Ohmann (1996) destaca en los avisos de jabón –un producto tradicional, pero presentado a fin de siglo bajo formatos y envases nuevos– su recurrente asociación con la limpieza como un valor distintivo de la civilización blanca, un tópico frecuentemente destacado en relación con la piel oscura de “salvajes” y negros.

Eros y Tánatos en la temprana publicidad ilustrada

Además de todo lo que ya se dijo en relación con los mecanismos visuales de construcción de sentido y su funcionamiento en la publicidad, el anuncio de la Fig. 4.33 pone de relieve un aspecto adicional de la apropiación publicitaria de imágenes provenientes de los dispositivos de reproducción y circulación masiva en el marco de lo que Tagg (2005) caracteriza como la “segunda industrialización” del dispositivo fotográfico, desarrollada en torno al final del siglo XIX.

Como ha demostrado un *corpus* creciente de trabajos planteados predominantemente desde el análisis sociológico de los medios y la historia cultural, el uso publicitario de imágenes que representan los cuerpos y rostros de mujeres jóvenes y convencionalmente atractivas funciona –en el marco de un régimen de mirada hegemónicamente masculino y heterosexual– como la representación simultánea de un bien de consumo y de un medio para promoverlo, a partir de su capacidad para motorizar un deseo que el dispositivo del anuncio se ocupa de canalizar hacia el producto.²²⁹ Así, como señala Eugenia Tarzibachi (2011:263-264 y ss.), en este tipo de avisos una operación de cosificación de la mujer reduce su ser a un cuerpo único y estandarizado que, convertido en una imagen inserta en la publicidad a la par del producto, se coloca en un plano de equivalencia con éste que los vuelve mutuamente intercambiables en tanto bienes de consumo.

Por otra parte, el proceso de inserción de estas imágenes en la publicidad masiva de las revistas ilustradas fue concomitante con el desarrollo de una prolífica industria de la imagen erótica y pornográfica, cuya masificación se produjo de la mano de soportes como la fotografía *amateur*, la tarjeta postal, la reproducción de imágenes en la prensa y el cine.²³⁰ En revistas ilustradas de comienzos de siglo como *Caras y Caretas*, la necesidad comercial de responder a una amplia

²²⁹ Además de la bibliografía anteriormente citada a propósito de la publicidad, para este tema cfr. especialmente los trabajos de Eugenia Tarzibachi (2011 y 2010) y Oscar Traversa (1997) para la Argentina y, en un sentido más general, Leonor Arfuch (1995) y Sutt Jhally (2009). Para una historia de la discusión teórica sobre el sujeto masculino de la mirada en la tradición occidental, cfr. además Laura Mulvey (1988), John Berger (2000) y la revisión crítica de algunos tópicos centrales de la teoría feminista de la mirada en Rosalind Krauss (1993) y Kobena Mercer (1999), entre otros. Para el lugar del cuerpo femenino en la cultura visual argentina de fin de siglo XIX y comienzos del XX, cfr. Malosetti Costa (2007; et al. 2014).

²³⁰ Tagg (2005) señala en ese sentido el papel que tuvo la pornografía en la temprana fijación de políticas estatales sobre la entidad jurídica del fotógrafo como autor así como de la necesidad de un control institucional de la noción de propiedad intelectual. Pero más allá de este fenómeno en particular, las imágenes de temática sexual y erótica formaron parte fundamental del proceso de masificación de la fotografía por el papel que jugaron como catalizadores, junto al retrato, de la demanda comercial de daguerrotipos y fotografías en papel en diversas técnicas y formatos –albúmina y gelatina sobre papel, cartes-de-visite y postales, tarjetas estereoscópicas, entre otras–, lo que posibilitó desde el punto de vista económico la expansión internacional de la fotografía. Sobre este tema cfr. Montero (2006) y Cuarterolo (2013) para la presencia de imágenes de este género en el mercado fotográfico argentino de fin de siglo y sus conexiones con la prensa ilustrada y el cine, así como Alexander (*in* Malosetti Costa et al. 2014); asimismo, para la producción de desnudos en la fotografía *amateur* argentina cfr. Priamo (1999).

Cabe señalar la observación de Amaury García Rodríguez sobre el giro visual que dio el sentido del término “pornografía” de manera simultánea a su uso progresivo para definir las imágenes –fotográficas– de contenido sexual durante la segunda mitad del siglo XIX. Así, si el sentido del término en la antigua Grecia era netamente literario (de *porn*, prostituta y *grafos*, escritura), desde 1864 los diccionarios europeos incorporaron la acepción visual con que lo pornográfico se asocia, de modo prácticamente excluyente –y habiendo perdido su sentido literario a manos de lo “erótico”– en la actualidad (García Rodríguez 2001).

variedad de intereses determinó, además de un contenido misceláneo y la elusión de todo compromiso político faccioso (cfr. Rogers 2008), una orientación temática familiar que vedaba la inclusión de este tipo de contenidos, cuya visibilización en la prensa argentina de masas debería esperar hasta la década de 1920 –más exactamente 1926, con la salida del semanario picaresco *Media Noche*– cuando el crecimiento y la especialización del mercado editorial favorecieron la aparición de revistas destinadas a nichos de interés más específicos²³¹.

Con todo y estas limitaciones, sin embargo, *Caras y Caretas* desplegó en fecha temprana unos pocos pero claros indicadores de la conciencia de sus responsables acerca de las posibilidades ofrecidas por la reproductibilidad técnica de la imagen para la circulación de un género ampliamente presente en el mercado fotográfico desde fines del siglo XIX (Cuarterolo 2013; Alexander *in* Malosetti Costa 2014). Así, por ejemplo, en una serie de avisos de cigarrillos Turista publicados en 1899 la imagen grabada de una incuestionable pareja burguesa que pasea por el campo solía aparecer acompañada de un texto que ofrecía, como premio canjeable por paquetes vacíos, “cuentos gráficos sólo para hombres” (*Caras y Caretas* 1899, n. 65); ahora bien, lo interesante de esta inequívoca oferta es que sólo aparecía cuando el anuncio –que por lo demás no variaba– salía en las páginas interiores de la revista. Cuando el aviso iba en contratapa –mucho más visible y en colores– la referencia era eliminada, lo que evidencia claramente la conciencia que los editores del semanario tenían acerca de sus límites en este campo.

Son precisamente estos dispositivos particularmente propicios para el acopio y la fruición privada de imágenes de grados variables de erotismo –postales, figuritas coleccionables de cigarrillos como las de las Figs. 4.44 a 4.47– los que aparecen en esa misma época en los avisos de Mirás en *Caras y Caretas*, que desde 1902 desplegaron un abundante y variado *corpus* de fotografías de mujeres, extraídas de un vasto repertorio provisto por una industria local y extranjera dedicada a la emisión y reimpresión de retratos de *démi-mondaines*, actrices y bailarinas de los teatros y cabarets parisinos cuya proyección internacional las convirtió en precursoras del *star-system* de la cultura de masas del siglo XX (Garval 2012). Lucy Gérard, Cléo de Mérode, Liane de Puggy y La Bella Otero son sólo algunos de los nombres más célebres de una amplia constelación popularizada a través de *portrait-cabinets*, postales vendidas a precios populares y figuritas obsequiadas en paquetes de cigarrillos: registros cuyo coleccionismo catalizó, de la mano del deseo y del culto a la celebridad y a la par de la expansión de la prensa ilustrada, la etapa finisecular de la masificación de la fotografía. También fue este, precisamente, el origen de un amplio *corpus* de imágenes variablemente sugestivas de bellezas célebres, utilizadas

²³¹ Sobre este proceso de especialización que cobra visibilidad a partir de las décadas del '20 y el '30, especialmente desde la fundación de Editorial Atlántida en 1918, cfr. Mandelovich (1981).

sistemáticamente por Mirás y cuya proverbial desconexión con el tema concreto del anuncio –a su vez, como ya vimos, total o parcialmente desligado de la especificidad del servicio ofrecido– las convertía en eficaces anzuelos para la atención de un lector disperso²³² al que proporcionaban un *impasse* tan agradable como llamativo en el denso fluir de noticias, publicidades y caricaturas que desfilaban ante sus ojos.

Así, por ejemplo, dos figuritas de los cigarrillos ingleses Ogden nos permiten reconocer a la actriz francesa Lucy Gérard (Figs. 4.45 y 4.47) en la escotada modelo que en la Fig. 4.48 acompaña las reflexiones del anunciante sobre la electricidad como la fuente de energía del siglo XX, y en la Fig. 4.42, unas líneas referentes a la importancia del ahorro y la inversión inteligente; o a Carolina “La Bella” Otero, célebre actriz y bailarina española del Folies Bergère retratada por Reutlinger, en la morena de *strapless* y cintura de avispa con una pandereta por sombrero, que sonríe en el anuncio de las tarifas para el carnaval de 1904 (Fig. 4.49). Otra bailarina estrella del mismo cabaret, modelo de artistas como Klimt, Degas y Falguière y amante del rey Leopoldo II de Bélgica: la francesa Cléo de Mérode, aparece como la dama de vestido oscuro que ilustra el voluntarista elogio de la conciliación entre lo bueno y lo barato formulado en el anuncio de la Fig. 4.50.

Cosificadamente anónimas, estas y otras beldades de la época funcionaron como lo que eran, o al menos como las postulaba un mercado de la imagen mecánicamente reproducible que tan pronto las integró a las prácticas del coleccionismo e intercambio de imágenes en el ámbito social y familiar como al consumo más privado de imágenes eróticas y pornográficas: esto es, unidades decorativas de un sistema publicitario que, vaciando de su sentido primario imágenes, textos y aun servicios, las resignificaba ubicándolas en una trama discursiva más amplia donde su función oscilaba entre el entretenimiento, la generación de un sentimiento de inserción en los consumos suntuarios de las clases altas y, por supuesto, la activación de un deseo sexual sublimado en el consumo de un servicio de coches.

Resulta interesante en ese sentido el efecto de emulación que los anuncios de Mirás tuvieron en sus principales competidores: así, por ejemplo, si desde 1903 Lázaro Costa comenzó a incorporar desembozadamente el contenido de algunos textos del español (Figs. 4.51 y 4.53), la imitación de su retórica visual se materializó ante todo, precisamente, en el uso sistemático y prolongado de imágenes de mujeres. Así, desde la cortesana de hombros desnudos que acaricia un gato y proclama su adicción a los carruajes descubiertos de la empresa en la Fig. 4.52 o la “desdeñosa”

²³² El sentido con que usamos el término remite tanto a la “percepción distraída” con que Walter Benjamin (1989) asocia la práctica de recepción de fotografías en los medios como a la noción de lector errante de Michel De Certeau en el sentido que le da Szir (2012).

cuyo *spleen* llega hasta el límite inconcebible de rechazar a un galán que gasta coche de Costa (*Caras y Caretas* 1903, n. 247), hasta una amplia gama de doncellas casaderas cuyo príncipe azul va en *landó* a las veladas del Colón, todas estas imágenes conforman un repertorio cuya vastedad y uniformidad de soportes dada por la reproducción en *halftone* las convierten en otras tantas unidades mutuamente equivalentes e intercambiables²³³, parte del universo de connotaciones de confort y *status* con el que busca asociarse a todos los servicios prestados por la casa incluyendo – y en lugar destacado, aun en los anuncios relativos al carnaval o las bodas– el funerario (Figs. 4.52 y 4.54). Quizás pocos ejemplos resulten tan ilustrativos de este carácter decorativo y objetualizado de la imagen de la mujer en esta retórica publicitaria como este último, el “abanico de bellezas” semidesnudas con que la empresa de Costa obsequia en enero de 1903 a sus clientes. Aparte la diversa participación de estas y otras empresas en funerales de variable consideración social, el éxito de este tipo de estrategias comerciales se vería confirmado en el largo plazo por el lugar de preeminencia que Mirás y Lázaro Costa ocuparían en el mercado local de la pompa fúnebre durante el siglo siguiente.²³⁴ Pero en un sentido más amplio y cronológicamente inmediato, las publicidades de *Caras y Caretas* evidencian un efecto de contagio rápidamente extendido a los anuncios de otros rubros comerciales, que no sólo comenzaron a sistematizar el uso de imágenes y la reducción drástica del texto en beneficio de una retórica más explícita de la marca; sino que también incorporaron una iconografía mucho más heterogénea, reproduciendo el esquema de desconexión temática entre las imágenes y la descripción textual del producto.²³⁵ En ese proceso la incorporación de grabados y reproducciones fotográficas tomados de avisos de

²³³ A propósito de la articulación entre capitalismo y reproductibilidad técnica de la imagen analógica, Jonathan Crary propone homologar a la fotografía y el dinero en tanto ambos constituyen “sistemas totalizadores que engloban y unifican a todos los sujetos dentro de una misma red de valoración y deseo. (...) la fotografía es también un gran nivelador, un democratizador, un ‘mero símbolo’ (...). Ambos son formas mágicas que establecen un conjunto nuevo de relaciones abstractas entre individuos y cosas e imponen esas relaciones con lo real” (Crary 2008:31).

²³⁴ A lo largo del siglo XX Mirás y Lázaro Costa mantuvieron un lugar de preeminencia en el mercado que incluyó, además de proveer a sectores socioeconómicos altos, el trabajo recurrente de uno u otro para la Presidencia de la Nación: así, por ejemplo, si los funerales de Juan Domingo Perón en 1974 estuvieron a cargo del primero, el segundo realizó los de Néstor Kirchner en 2010, pero también los de Eva Perón en 1952 –por recomendación del propio titular de Mirás según Estela Álvarez Costa (entrev. 2010), bisnieta de Lázaro y última propietaria familiar de la empresa– y otros como el de Eduardo Justo, hijo del Presidente Agustín P. Justo, en 1938. En la década de 1990 ambas empresas fueron adquiridas junto a otras del ramo y varios cementerios privados por el *holding* norteamericano SCI, que en 2005 volvió a venderlas a un consorcio formado por Julio Zorraquín –propietario del cementerio Jardín de Paz– y la familia chilena Abalos. Mirás, para entonces ya bajo el nombre de Casa Callao, cerró en 2008 y Lázaro Costa continúa en actividad (*Clarín* 2005 y 1998; Serra entrev. 2010).

²³⁵ Aunque la inclusión de estos temas en publicidades de *Caras y Caretas* estaba lejos de ser una invención de Mirás –véase el niño negro que sirve Chocolate Godet o la bataclana de Cigarrillos Somay (Figs. 4.29 y 4.30)–, en todo caso el español les otorgó un protagonismo discursivo claramente inédito en el medio publicitario local. Debe recordarse que esta práctica, sistematizada por el español y luego por Lázaro Costa, era relativamente habitual en una época incipiente de la autonomía profesional del creativo publicitario, en la que los grabados y motivos decorativos de los anuncios eran laxamente apropiados y reutilizados: como lo demuestra la Fig. 4.30, es este el caso del niño de Godet, proveniente de una publicidad de ese año de *The Illustrated London News*.

revistas extranjeras, separadas de su contexto original y libremente reutilizadas, como en el caso de las Figs. 4.55 y 4.56, se volvería notoriamente más frecuente de 1903 en adelante²³⁶.

Visto desde esta perspectiva, el análisis del uso de la publicidad por parte de la industria funeraria en los inicios de su inserción en el mercado de consumo masivo del siglo XX resulta de una particular importancia para la comprensión del modo en que estos fenómenos pudieron afectar, en los años sucesivos, el devenir de las prácticas mortuorias y los ritos de duelo. En ese sentido, el *corpus* arriba analizado nos reenvía a una serie de problemas metodológicos relativos a la historiografía de las prácticas mortuorias para los que un análisis en profundidad de la historia de la pompa fúnebre, y en especial de sus estrategias de inserción en el mercado, podría ofrecer algunas respuestas.

Si el visible retroceso de las referencias explícitas a la muerte y sus vínculos específicos y directos con el servicio ofrecido es una de las consecuencias más patentes del giro hacia lo visual desarrollado en las publicidades de funerarias a comienzos de siglo, una interpretación lineal de las hipótesis más conocidas e influyentes de Ariès encontraría en este fenómeno una respuesta bastante clara a la pregunta por los fundamentos de la “interdicción de la muerte” que este autor y una extensa tradición historiográfica ulterior han definido como una de las características de la actitud cultural predominante en el Occidente industrializado durante el último siglo (cfr. Gayol & Kessler 2011). De hecho, y en lo que hace específicamente al fenómeno de conversión de los ritos de preparación del muerto a la lógica capitalista de la oferta y demanda, Ariès demostró –fundándose en una lectura crítica de trabajos preexistentes como los de Jessica Mitford (2000) y Geoffrey Gorer (1965; 1955)– las conexiones existentes entre el desarrollo de una cultura del consumo en el marco de la industria capitalista de masas y el silenciamiento de las referencias a la muerte, en la medida en que éstas interfieren, en su hipótesis, con la “prioridad del bienestar y el consumo” (Ariès 2008:229-230) propio de las sociedades industrializadas del siglo XX²³⁷.

En ese sentido no resulta extraño que el historiador francés encuentre en un horizonte cultural tan diferente del suyo propio como los Estados Unidos un ejemplo emblemático –materializado en la sofisticada regulación profesional del duelo por los *funeral directors* y muy especialmente en la extendida práctica del embalsamamiento– de la estrecha relación entre un “cierto rechazo a

²³⁶ De hecho resulta interesante que la imitación del motivo de Pears Soap del mensaje de Marte sea prácticamente simultánea (con dos números de diferencia) a la de la imagen del bebé negro, como si un mismo ejemplar de *The Illustrated London News* hubiera sido visto y aprovechado para una misma operación por dos anunciantes diferentes. El caso merece ser investigado en el marco de un estudio sistemático de los modos de producción de publicidad en la Argentina de esos años, cuando la labor de las escasas agencias publicitarias existentes, como la de Juan Ravenscroft fundada en 1898, se limitaba a la venta de espacios y el diseño de los anuncios quedaba generalmente a cargo, o bien del propio anunciante –como parece ser el caso de Mirás o Costa– o bien, como sugiere el aviso de Fontana y Gutiérrez, de los propios dibujantes de la revista (cfr. Szir 2012; Rocchi 1998).

²³⁷ A propósito de esta priorización del “bienestar” mediado por el consumo como un imperativo del capitalismo, cfr. el análisis de Slavoj Žižek (2003) en torno de la compulsión al goce.

admitir la muerte” y la reducción de ésta a la condición de “objeto de comercio y de beneficios”, toda vez que “no se vende bien lo que carece de valor por ser demasiado familiar y común [como en la Europa medieval], ni lo que produce miedo, horror o pena” como en la Europa postbarroca y especialmente la Francia romántica, antes de los mecanismos de obliteración y segregación de la muerte que el autor observa en la modernidad del siglo XX (Ariès 2008:82-83 y ss.).

Huelga decir que el problema es tanto más complejo cuanto que el enfoque de Ariès ha sido repetidamente matizado desde la crítica, desde las imputaciones de funcionalismo por Norbert Elias –quien señalaba un cierto grado de idealización del Medioevo como un período uniformemente desprovisto de conflictos con la muerte (Elias 2009)– hasta la acusación de eurocentrismo por Lomnitz, mencionada en la Introducción a esta tesis (cfr. *supra*).²³⁸

Ahora bien, en ese contexto quizás tenga sentido preguntarse cuánto podrían aportar a la discusión algunos de los planteos formulados de manera prácticamente contemporánea por Michel Foucault sobre el estatuto de la vida y la muerte en el marco de la reorganización de los poderes estatales en la modernidad. Nos referimos principalmente a sus argumentaciones en torno a la “biopolítica” y la “gubernamentalidad” desarrolladas por el filósofo en la última década de su carrera como una continuación²³⁹ del esquema, propuesto en 1975 en *Vigilar y castigar*, que articulaba poder y conocimiento como fundamento de un Estado moderno fuertemente orientado hacia la organización racional de las fuerzas vitales de sus ciudadanos. En ese contexto, términos como “biopolítica” y “biopoder” aparecen al final del primer tomo de su *Historia de la sexualidad* de 1976, pero también en sus cursos de 1976 a 1979 en el Collège de France (Miller 1996) como

²³⁸ La dificultad, señalada por Lomnitz, para saltar los límites del relato general planteado por el historiador de mentalidades es clara en algunos trabajos sobre fotografía póstuma, aun en aquellos que postulan su refutación *via* la demostración de la persistencia de la práctica de retratar a los muertos. Así, por ejemplo, las conclusiones de De la Cruz Lichet (2010:564) sobre la continuidad de esta práctica en el siglo XX apuntan, entre otras cosas, a mostrar el limitado alcance del tabú moderno de la muerte. Pero su trabajo no sólo resulta fuertemente deudor, desde el punto de vista metodológico, de las categorías de análisis propuestas por Ariès; sino que también otorga, desde la propia definición del objeto de estudio, un protagonismo a las áreas rurales de Galicia que contribuye a reafirmar una de las hipótesis de fondo del historiador francés: aquella que relaciona directamente el fenómeno de la interdicción de la muerte con el grado de inserción de una determinada comunidad cultural en el proceso de industrialización del siglo XX. De un modo similar, el trabajo de Ruby (1995:164) comienza calificando de “mito” la hipótesis de la extinción del género a comienzos del siglo XX y concluye refutándolo al demostrar su amplia presencia entre las prácticas de retrato privado y *amateur* masificadas en Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XX; aunque la señala como una práctica inscrita en las clases medias y medias-bajas y especialmente frecuente “entre personas con una fuerte identidad étnica, especialmente afroamericanos, asiáticos, polacos, rusos e italoamericanos. Mientras que es menos común entre los WASP (...) se la encuentra también entre los escoceses e irlandeses presbiterianos y luteranos alemanes de Juniata County, Pennsylvania. No he descubierto razón alguna para esta distribución cultural excepto que la práctica fue traída a los Estados Unidos con las migraciones” (traducción mía: *it is a middler-and-lower-middle-class activity. It is found more frequently among people with a strong ethnic identity, particularly African Americans, Asian Americans, Polish Americans, Russian Americans, and Italian Americans. While it is less common among WASPs (...) it is found among the Scotch-Irish Presbyterians and German Lutherans who live in Juniata County, Pennsylvania. I have not discovered any reason for this cultural distribution except that the practice was brought to the United States when people emigrated*). Es decir, para Ruby la permanencia de esta práctica estaría ligada al mantenimiento de tradiciones ancestrales en el seno de comunidades renuentes a una total integración a la modernidad protestante norteamericana. Del mismo modo, las exposiciones y textos mexicanos antes mencionados hacen hincapié en las fotografías tomadas en áreas rurales (Aceves Piña 1998 y 1988).

²³⁹ Como puntualiza James Miller (1996:323), *el mismo día* de 1974 en que Foucault terminó el borrador definitivo de *Vigilar y castigar* comenzó la escritura de *La voluntad de saber*, precisamente por la parte que en la versión definitiva se convertiría en el último capítulo, en el que plantea sus hipótesis sobre la biopolítica.

las categorías desde las cuales el autor analiza el retroceso moderno de las prácticas de punición capital como parte de un fenómeno más amplio de desarrollo de dispositivos de preservación, regulación y control por un poder político menos interesado en suministrar la muerte que en administrar la vida.

Si este proceso implica para Foucault una progresiva retirada de la muerte de los discursos y las prácticas por los que esta relación de poderes se manifiesta (cfr. López 2013), ello establece una zona de coincidencia entre sus trabajos y los de Ariès que es, también, el punto donde sus caminos metodológicos se separan,²⁴⁰ principalmente por sus diferencias en cuanto a los fundamentos del fenómeno de obliteración de la muerte en el marco de la sociedad de consumo del siglo XX: si para Ariès la desaparición o minimización de las referencias a la muerte en la cultura occidental del siglo XX es el indicador de un sentimiento de rechazo que se manifiesta en diversas prácticas represivas, el análisis de Foucault sitúa esas prácticas en una perspectiva más amplia, que incluye la pregunta por las producciones *positivas* de discursos y prácticas de poder de las que las instancias negativas –interdicciones, silenciamientos– constituyen sólo una parte. Así, si el objetivo de su trabajo intenta tomar distancia de “los privilegios que de ordinario se otorgan a la economía de escasez y a los principios de rarefacción” para centrarse en “instancias de producción discursiva (que ciertamente también manejan silencios) [y] de producción de poder (cuya función es a veces prohibir)” (Foucault 2008a:18), los silencios que el Occidente industrializado proyectaría sobre la muerte cobran para Foucault una dimensión enteramente diferente toda vez que

... el viejo derecho de *hacer* morir y *dejar* vivir fue reemplazado por el poder de hacer *vivir* o de *arrojar* a la muerte. Quizás se explique así esa descalificación de la muerte señalada por la reciente caída en desuso de los rituales que la acompañaban. El cuidado puesto en esquivar la muerte está ligado menos a una nueva angustia que la tornaría insoportable para nuestras sociedades que al hecho de que los procedimientos de poder no han dejado de apartarse de ella (*Ibidem*:130, subrayados originales).²⁴¹

²⁴⁰ Cabe señalar a este respecto el desarrollo prácticamente paralelo de los trabajos de Ariès y Foucault sobre estos temas: divulgadas desde los años '60 por medio de conferencias, las investigaciones del primero empezaron a publicarse durante 1975, cuando las reflexiones de Foucault sobre la biopolítica comenzaban a tomar forma entre la publicación de *Vigilar y castigar* y la escritura de *La voluntad de saber*. En adelante los trabajos de ambos, con todo y compartir en parte el área de interés, no tendrían instancias de diálogo más allá de la elogiosa reseña de *L'homme devant la mort* por Foucault (1978; cfr. Miller 1996).

²⁴¹ De otra parte, no deja de llamar la atención el modo en que el alejamiento de la muerte por parte de los procedimientos de poder se relaciona directamente con el interés que éstos demostraron, especialmente durante el siglo XX, por un aspecto de la vida cuya supuesta interdicción es para Ariès equivalente, complementaria y paradigmática de la que sufriría la muerte: la sexualidad. Objeto central del análisis de Foucault, la inflación de los discursos sobre la sexualidad –que incluye la recurrente afirmación de su carácter prohibido– ofrece para el autor el ejemplo más cabal de las limitaciones metodológicas que implica la hipótesis de la represión. En ese sentido, si la difundida afirmación de que el sexo es uno de los grandes tabúes del siglo XX forma parte, a su vez, de un voluminoso conjunto de discursos y prácticas que la ubican en el plano más explícito de la discusión pública, cabe preguntarse hasta qué punto no es posible proyectar este tipo de reflexiones sobre el tema de la muerte, sobre el cual el propio Ariès (1975:3) no se priva de asombrarse ante la multiplicidad de discursos historiográficos, antropológicos, filosóficos y médicos que se le dedican en el mismo ciclo de la historia que parece haberla expulsado de la esfera cotidiana.

Si nos detenemos en estas consideraciones es precisamente por el modo en que estos pares de términos en tensión –prohibición vs producción positiva, silenciamiento de la muerte vs exaltación del goce– parecen tener un particular punto de encuentro en esta retórica publicitaria que, en los albores de la industria capitalista de masas, encontró en la oferta sublimada de sexo un recurso eficaz para insertar una serie de prácticas ligadas a la muerte en el marco de un esquema de asociaciones entre consumo y placer. Si para algunos anunciantes y periodistas argentinos de fin del siglo XIX el deseo del consumidor por el producto se traduce en su vertiente más literal como el ansia de un moribundo de ser enterrado por una determinada empresa, o en el rostro amable y aun deseable de una muerte cubierta por el velo de lo *chic*²⁴², la más importante novedad introducida por Mirás parece ser, en cambio, su aguda lectura de los términos que definirían en el siglo que comenzaba el vínculo entre la adquisición de un servicio en el mercado, cualquiera que fuese, y una serie de connotaciones de *status* y autorrealización tan concomitantes con el acto de consumir como desligadas de la identidad concreta del producto. En ese contexto sugerimos que el silenciamiento, entre mayoritario y total, de las referencias publicitarias a la especificidad del servicio –traslados de cadáveres, tipo y material del ataúd, número y estilo de carruajes para el cortejo fúnebre– se debió menos a la incompatibilidad con una presunta interdicción de la muerte que a la necesidad de abstraer el discurso publicitario de estos términos puntuales de la negociación (aquel “regateo miserable” del que se quejaba el esqueleto en el cuento citado más arriba) en beneficio de lo verdaderamente prioritario: la promesa de acceso, siquiera efímero, alquilado y postrero, a una actividad tan suntuaria como demostrativa de un ascenso social, real o ilusorio.

Resulta interesante, con todo, que pocos años después de introducir estas novedades los anuncios de Mirás sean también los primeros en explicitar la estricta separación entre las secciones de carruajes de paseo y de servicio fúnebre, como lo aclaran insistentemente sus avisos de 1907 cuando afirman que sus lujosos *remises* “en ningún caso” se utilizan para entierros, toda vez que el servicio fúnebre constituye en esta empresa una “sección completamente independiente de la de

²⁴² Un artículo titulado “Mirás de fiesta” y publicado en *El Diario* de septiembre de 1894 comenta entre las tarifas del español un “servicio de rechupete que da hasta ganas de morirse para aprovecharlo” y anuncia que Mirás hará en breve una “lotería funeraria” cuyo primer premio es una “capilla ardiente y entapizado general; exequias solemnes, túmulo suntuoso, orquesta, comunidades, concurrencia selecta, coche Luis XV, rusos del kremlin, lacayos etíopes” (*El Diario* 1894). Igualmente revelador es otro suelto del mismo medio (*El Diario* 1896) que reseña la “gran fiesta” con que el español celebró la bendición de su carroza nupcial, cosa “nunca vista hasta ahora entre nosotros” donde “el champagne hacía rebosar la alegría en los corazones” y que terminó en un “baile en que, entre muchas personas, han dado unas vueltas muchas bellas señoritas y los primeros reporters de nuestros principales diarios”. Esos “extraordinarios éxitos del *savoir faire*”, concluye el cronista, “van causando lenta y constantemente una reforma en nuestras costumbres sociales, sujetas a la imperativa ley del buen gusto, del que, hoy por hoy, el Sr. Mirás es el pontífice máximo”.

carruajes de paseo” (*Caras y Caretas* 1907, n. 467): el compromiso entre consumo y placer parece haber encontrado, después de todo, alguno de sus límites.

Capítulo 5

Coda sobre fotografía, morgue y cremación

Sucede con los restos humanos lo que con los retratos de familia; éstos como aquéllos, sufren la consecuencia de la inestabilidad de los sentimientos del hombre; los retratos de los padres, esposos, hermanos, figuran con grandes honores, en los primeros tiempos, colgados en las paredes de las salas, a la par de los espejos; después pasan a adornar las piezas interiores; luego se amontonan en los desvanes y por último suele encontrárselos tras de algún mueble viejo, al remover los trastos desusados. El olvido da con los restos de los seres queridos en los osarios, como con los retratos en los últimos rincones de las casas!

Eduardo Wilde, *Curso de higiene pública*, 1878

Cabe dedicar todavía unas páginas a un último *corpus* de imágenes, vinculadas a una serie de prácticas y discursos institucionales relativos a la muerte y que, en buena medida, funcionan como un aspecto complementario del “régimen de verdad” (Tagg 2005) en el que se desarrollaron la producción de retratos fotográficos *post-mortem* y su inserción en los dispositivos de circulación masiva de imágenes analizados hasta aquí.

Dichas prácticas y discursos, cuya emergencia y expansión fueron tan correlativas a la consolidación del régimen estatal liberal de fines del siglo XIX como al desarrollo del mercado fotográfico, la prensa ilustrada y las empresas de servicio fúnebre, se organizaron y proyectaron públicamente *a posteriori* en una publicación periódica cuyos contenidos dialogaron de variadas maneras con cada uno de estos tres fenómenos. Más allá de la seguramente escasa masividad de este producto –tan especializado como alejado del circuito de consumo popular de revistas como *Caras y Caretas* de las que, sin embargo, adoptó los modos más característicos de vinculación entre imagen y palabra–, de su salida irregular y relativamente breve –catorce números en ocho años, con una frecuencia de bimestral a trienal y ocasionales ediciones de dos números en uno– y de su inscripción temporal posterior al período que hemos examinado más de cerca para la prensa

ilustrada –la década del '20–, la revista en cuestión nos interesa precisamente por el modo en que sus páginas intentaron proyectar hacia el conjunto de la sociedad una postura institucional sobre las prácticas mortuorias estrechamente ligada a la agenda estatal del último medio siglo, y que, en ese sentido, se materializó en políticas de higiene pública fuertemente enfocadas en la administración del destino de los cuerpos muertos así como en sus representaciones fotográficas.

Nos referimos particularmente a la práctica de la cremación, cuya implementación y regulación por el Estado fue fervientemente impulsada por las *élites* dirigentes desde el último tercio del siglo XIX a través de una prolífica producción discursiva y visual, recogida y sistematizada desde 1923 en una publicación periódica que intentó otorgar a sus contenidos una proyección masiva implicada en su formato de revista ilustrada y su distribución gratuita: el *Boletín de la Asociación Argentina de Cremación*.

Si un fenómeno como este, a cuyo análisis dedicaremos las páginas que siguen, se relaciona estrechamente con el estatuto central que tuvo la fotografía, en tanto dispositivo moderno de representación, en la conformación del Estado (cfr. Tell 2009), se enmarca –en un sentido más específico– en una serie de consideraciones teóricas ya abordadas aquí, y relativas a la vinculación de la fotografía con las prácticas institucionales de control y disciplinamiento social.

Como hemos señalado, autores como John Tagg (2005) y especialmente Allan Sekula (2003) se ocuparon –en trabajos explícitamente deudores del Foucault de *Vigilar y castigar*– del modo en que la masificación del retrato fotográfico contribuyó desde mediados del siglo XIX a naturalizar una normativa del cuerpo y de su representación, tanto a través de la estandarización de las poses en el retrato de estudio (cfr. Ertem 2006) como de una serie de ritos sociales de intercambio y atesoramiento de fotografías que capitalizaban el carácter de prueba culturalmente asignado a las fotografías, convirtiéndolas en un indicador de pertenencia de clase de los retratados. En el sentido más específico en que Sekula desarrolla su planteo, ese poder de connotación del retrato fotográfico se insertó a su vez en un esquema más amplio, definido por el autor como un doble registro simultáneamente honorífico y represivo, donde la creciente difusión social en sentido vertical del retrato de estudio fue correlativa a los usos científicos de la fotografía: más concretamente al registro y clasificación, en el marco disciplinar de la antropología, la medicina y la criminología, de individuos marginales o externos a la órbita social civilizada y burguesa que se ubicaron al centro de las preocupaciones de los aparatos disciplinarios y punitivos del Estado²⁴³.

²⁴³ Además de los autores ya mencionados, cfr. Penhos (2005b) y Giordano (2012) para los usos antropológicos de la fotografía en la Argentina. Aparte la tradición foucaultiana que hemos discutido en los capítulos anteriores, la noción de “aparato disciplinario” estatal que tomamos aquí se basa en el uso que hace Tagg (2005:36 y ss.) del concepto de “aparatos ideológicos del Estado” de Althusser, del que rescata la concepción de la ideología como el “efecto de instituciones, prácticas y formas de sometimiento de

Ahora bien, si en el Capítulo 3 de esta tesis establecimos un correlato de ese registro dual en el modo en que ciertos retratos fotográficos *post-mortem* ligados a procedencias sociales y circunstancias mortuorias diferentes circularon en un mismo soporte de difusión masiva –los fotograbados publicados por *Caras y Caretas* y otros periódicos similares de comienzos de siglo–, el caso del comerciante Castillo, fotografiado en la morgue del Depósito de Contraventores adonde fuera llevado tras su asesinato, nos lleva a preguntarnos por los vínculos concretos de la fotografía con estas instituciones tan atravesadas por su inscripción en el marco de estos aparatos estatales como por su carácter de dispositivos de exhibición pública de cuerpos muertos.

En ese sentido, si como es sabido la palabra “morgue” deriva precisamente de una concepción disciplinaria de la mirada en el contexto de la institución carcelaria,²⁴⁴ trabajos como el de Bruno Bertherat (2002) sobre la Morgue de París han demostrado la estrecha relación que mantuvo el dispositivo fotográfico –de manera contemporánea a su inserción en las instituciones médicas y policiales– con el carácter particularmente exhibitivo que los depósitos de cadáveres asumieron durante el siglo XIX²⁴⁵. En el caso argentino, Jorge Salessi enfatiza el modo en que este modelo

carácter definido” y como un “método indispensable de organización y dirección de las relaciones sociales”, aunque distanciándose a la vez, en una postura que compartimos, de los aspectos más deterministas de tal planteo, especialmente en lo que respecta al papel monolítico y unilateral del Estado como la materialización de un “poder previamente instaurado”, atravesado por el cumplimiento de una función “asignada de antemano por el poder y por la unidad de objetivos y de ideología de una clase ya dominante”. Tagg se acerca a Foucault precisamente en pos de dar cuenta de la complejidad, el esquema descentrado y las direcciones múltiples en que se mueven las relaciones de poder.

²⁴⁴ Desde el siglo XVII los sótanos de la prisión del Grand Châtelet en París servían como depósito de cadáveres anónimos, no reclamados o de prisioneros, que las monjas catalinas se ocupaban de enterrar en el Cimetière des Innocents como parte de sus obras pías. Ya desde esa época, algunos escritores denominaban a este espacio con el neologismo *morgue*: término que, según el *Repertoire de Jurisprudence* de 1768, deriva del verbo “morguer” utilizado desde el siglo XVI y que significa “mirar fijamente, como se hace con un cadáver al que cuesta reconocer” (Guillot 1887:29, trad. propia: *regarder fixement, comme l'on fait à l'égard du cadavre que l'on ne peut reconnaître*). Esta forma específica de enfocar la mirada sobre un rostro era una habilidad particular desarrollada por vigilantes y carceleros, como un método para fijar en la memoria la fisonomía de sus prisioneros al estilo de las rondas de “manyamiento” implementadas por la policía argentina a comienzos del siglo XX (cfr. Salessi 1995 y García Ferrari 2010). Esta etimología en común, respaldada por la práctica y por la contigüidad espacial entre celdas y depósito de cadáveres, explicita el carácter disciplinario que marcó desde su origen a la institución de la morgue como administradora de los cuerpos de prisioneros vivos y muertos (cfr. Bertherat 2002); contigüidad que constituiría a su vez un antecedente directo de la implementación de la conservación y exhibición de cadáveres con fines similares en Buenos Aires, primero en las arcadas de la cárcel colonial –el Cabildo– y luego, ocasionalmente en el Departamento Central de Policía y más sistemáticamente en el Depósito de Contraventores de la calle 24 de Noviembre (Sarrabayrouse 2011; Salessi 1995; Bonnet 1967).

²⁴⁵ A la función inicial de la morgue parisina –recoger los cuerpos que por su anonimato o su origen espurio quedaban excluidos del orden social regulado por los ritos mortuorios– se agregó con el tiempo su utilidad pública como restauradora de identidad, al abrirse sus instalaciones al público en el siglo XVIII para la exhibición de los cuerpos no identificados con el fin de que fueran reconocidos y reclamados por sus deudos. En este nuevo contexto, las instalaciones sombrías e insalubres de la *basse-geôle* del Châtelet debieron ser reacondicionadas para la circulación del público y la conservación y exhibición de los cuerpos. Fue así que en 1804 se inauguró la nueva Morgue de París, ubicada en la Ile de la Cité donde funcionó hasta su cierre al público en 1907. Ahora bien, en su nueva versión la Morgue trascendió largamente sus funciones como espacio de reclamación de cuerpos para convertirse en un verdadero espectáculo público de interés científico. Como lo atestiguan diversos grabados, pinturas y testimonios literarios, la visita a la morgue se constituyó –como el Jardin des Plantes o el Salón– en una actividad de entretenimiento culto a la vez que un espacio de sociabilidad. Los cuerpos se alineaban ante una vidriera que los separaba del público, desnudos y con los genitales cubiertos, y acostados sobre mesas inclinadas desde cuya cabecera un grifo vertía un chorro continuo de agua a fin de prolongar su conservación el mayor tiempo posible: un sistema que desde 1883 se reemplazó por una cámara frigorífica. Según Héran y Bertherat el espectáculo –que en sus mejores épocas alcanzó el promedio de un millón de visitantes anuales– incluía anomalías y curiosidades científicas así como a las víctimas de grandes catástrofes o casos célebres difundidos por la crónica policial, articulando la conformación de un público lector y espectador. Así, el caso de la “mujer descuartizada” que inundó la prensa en 1876 motivó que doscientos mil ciudadanos acudieran a *morguear* el cuerpo de la víctima, cuidadosamente recosido para la ocasión (Bertherat 2002; Héran 2002).

determinó la concepción de la actual Morgue Judicial argentina: así, el proyecto que en 1894 fue elevado por el entonces presidente del Departamento Nacional de Higiene, José María Ramos Mejía, al Ministro del Interior Manuel Quintana proponía la creación de un Instituto Médico Legal dependiente de la Escuela de Medicina de la Universidad de Buenos Aires y destinado tanto a optimizar la formación en el área de los estudiantes de medicina al permitirles presenciar y realizar autopsias,²⁴⁶ como a la adecuada preservación y exhibición pública de cadáveres relacionados con procesos judiciales. Debatido y aprobado en el Congreso dos años más tarde, el proyecto se materializó en julio de 1908 cuando se inauguró –como parte del nuevo edificio de la Escuela Práctica de Medicina en la esquina de Córdoba y Viamonte, la actual Facultad de Ciencias Económicas– la Morgue equipada con un “hemiciclo que servirá para la exposición de cadáveres enfriados y congelados, separado del público por una vidriera que recibirá abundante luz natural” y comunicado con un anfiteatro para la exhibición de disecciones ante los estudiantes de la Escuela, así como con un espacio destinado a las autopsias realizadas en privado para la Justicia (Fernández 1902:300 y ss.).

Si bien es cierto que la fotografía no formó parte de este proyecto ni lo haría en los años inmediatamente subsiguientes como sí lo hiciera en algunos de los modelos europeos en que se inspiraba,²⁴⁷ esta concepción de la Morgue como un dispositivo visual de presentación regulada

Vale la pena citar dos testimonios literarios, de tono más bien crítico. En la entrada del 20 de abril de 1843 de *Choses vues*, Víctor Hugo describe la escena donde al atravesar el Pont-Neuf se cruza con “dos hijos del pueblo, dos niños pobres, uno de alrededor de diez años, el otro de siete, alegres, frescos, sonrientes, en harapos pero llenos de vida y de salud, corriendo, riendo, ociosos y felices. El menor se inclina hacia el mayor y le dice: ¿Pasamos por la Morgue?”. (Hugo 1913:79, trad. propia: *Deux enfants du peuple, deux pauvres gamins, l'un ayant dix ans peut-être, l'autre sept, gais, frais, souriants, en guenilles, mais pleins de vie et de santé, courant, riant, ayant le loisir devant eux et la joie en eux. Le plus petit s'est penché vers le plus grand et lui a dit : Passons-nous à la morgue?*). El otro corresponde a Émile Zola, quien en *Thérèse Raquin*, de 1867, aprovecha la presencia diaria del protagonista en la Morgue en busca del esposo de su amante, asesinado por él mismo, para dar cuenta del amplio espectro social que visitaba el edificio: “obreros que iban a trabajar, llevando bajo el brazo un pan y las herramientas del oficio; (...) chistosos de taller que hacían sonreír a los espectadores con sus agudezas acerca de las muecas de todos y cada uno de los cadáveres: llamaban a quienes habían muerto en un incendio, los carboneros; los ahorcados, los asesinados, los ahogados, los cadáveres agujereados o triturados estimulaban su elocuente guasa y, con voz un tanto trémula, balbucían frases cómicas en el estremecido silencio de la sala. Veíanse también modestos rentistas, ancianos flacos y secos, ociosos que entraban por no tener nada mejor que hacer y fijaban en los cuerpos miradas estúpidas, con mohines de hombres apacibles y quisquillosos. Había muchas mujeres: operarias jóvenes, sonrosadas, de impoluta ropa blanca y faldas limpias, que recorrían ágilmente, de punta a punta, la separación acristalada, dilatando los atentos ojos como si mirasen el escaparate de una tienda de modas; había también mujeres del pueblo, pasmadas con expresión desconsolada, y señoras elegantes que barrían indolentemente el suelo con los vestidos de seda”. Como en Víctor Hugo, “entraban bandadas de chiquillos, niños entre doce y quince años, que corrían a lo largo de la cristalera y sólo se detenían ante los cadáveres femeninos. Apoyaban las manos en el cristal y paseaban descaradas miradas por los pechos desnudos. Se daban codazos, hacían brutales comentarios, aprendían el vicio en la escuela de la muerte. Los golfos jóvenes tienen su primera amante en la Morgue” (Zola 2013:115).

²⁴⁶ “Los alumnos no aprenden autopsias médico-legales, no ven el cadáver de un ahorcado, estrangulado, etc. (...). De ahí que los médicos de nuestra escuela no tengan la preparación suficiente para cumplir la misión que la justicia puede encomendarles y que frecuentemente les encomienda. En los casos en que se necesita un reconocimiento cadavérico en la Capital, intervienen frecuentemente los médicos de policía y otros particulares, á designación espontánea de juez ó á pedido de parte. El cadáver es examinado según los casos, ó en el sitio del suceso, ó en el cementerio, ó en el depósito de Policía, lo que tiene lugar sin la presencia del juez (...) y después que la autopsia ha terminado se inhuman los restos por ser innecesarios para el estado ulterior, á menos de caso de presunto envenenamiento, en que las vísceras son remitidas á uno ó dos químicos” (Ramos Mejía 1894:569-570).

²⁴⁷ Por otra parte, si tenemos en cuenta que en el caso Farbos, la realización de fotografías y otros registros visuales de la cabeza de la víctima se relacionaba menos con una política sistemática de archivo en imágenes a imitación del de la policía que con la necesidad práctica de reconstruir un rostro desfigurado por su avanzado estado de descomposición, parece plausible pensar que el

de cadáveres ante espectadores diferenciados según su ubicación física en el edificio –público lego, profesionales en formación, funcionarios y profesionales forenses– no sólo es correlativa a la inserción del dispositivo fotográfico en organismos como la policía (García Ferrari 2010; Caimari 2004), sino también a un breve y asistemático, pero decisivo, *corpus* preexistente de aplicaciones forenses de la fotografía *post-mortem* desarrolladas durante el último tercio del siglo XIX.

Probablemente el ejemplo más antiguo en este sentido sea el retrato que los hermanos salteños Guillermo y Agustín Manuel Aráoz Ormaechea tomaron al cadáver del general Justo José de Urquiza al día siguiente de su asesinato en su residencia del Palacio San José, el 11 de abril de 1870.

Trasladado el cuerpo del general a la casa de su yerno Benjamín Victorica, donde se organizaría el velorio, los salteños –discípulos del hermano de éste, el pintor y fotógrafo Bernardo Cornelio Victorica, y ocasionales fotógrafos de presos para la policía de Concepción del Uruguay (Sirinián 2006; Gómez 2001)– realizaron un retrato donde se lo muestra de la cintura hacia arriba y con el torso desnudo (Fig. 5.1), en una forma tan poco habitual de presentar el cadáver de un miembro de la *élite* como funcional a su finalidad principal, confirmada por el expediente de la causa judicial iniciada contra sus asesinos: la de servir como evidencia para la Justicia. Así, si tanto el rostro como el cuerpo de Urquiza exhiben las múltiples heridas que le causaron la muerte –el disparo de pistola al lado izquierdo de su nariz y las cinco heridas de arma blanca en diversos lugares del torso–, estos datos serían específicamente interrogados en las declaratorias de dos de los responsables del examen realizado al cadáver en la propia circunstancia del velorio. Según se desprende del expediente, el médico policial Esteban del Castillo –que se había hecho presente “movido de la curiosidad” y “con el objeto de ver simplemente el cadáver” (AGN 1871:75ro)– hizo este reconocimiento con la ayuda de su colega Alejandro Forbes y del escribano Campio Rodríguez a pedido de quien luego sería el propio juez de la causa, el Dr. Lucero. No siendo posible realizar una autopsia por falta del instrumental adecuado, el procedimiento se limitó a una constatación ocular de la naturaleza de las heridas y al sondeo con el dedo de los cortes de arma blanca en algunos de las cuales “no tocaba su profundidad”²⁴⁸.

contar con instalaciones adecuadas para la conservación de los cuerpos mediante el frío y la exhibición directa ante el público en una cámara refrigerada permitía a los responsables de la morgue una utilización a perpetuidad de los cuerpos que los liberaba de la urgencia con que los retratos de Farbos habían “detenido”, siquiera en el plano de la representación, el proceso de degradación de sus facciones.

²⁴⁸ “Preguntado [Del Castillo] cuál era el número de ellas y si recuerda su naturaleza, dijo que mas ó menos eran cuatro ó cinco; que la que tenía en la cara parecía ser mortal, pues con generalidad tienen este carácter las heridas de armas de fuego que afectan la sustancia cerebral, que por lo que hace á las demás no puede decir de una manera cierta si eran ó no mortales por no haber tenido en día de la operación los instrumentos necesarios para un completo y científico examen, aunque recuerda que eran producidas por una arma cortante aguda y que ofrecían alguna profundidad” (AGN 1871:75vo).

Es precisamente en la verificación de estas y otras circunstancias de la muerte del general que se centró el interés del tribunal por el retrato póstumo de la víctima, una de cuyas copias fue inserta a fs. 72 del propio expediente y cuyo carácter probatorio se transparenta en la fórmula con la que el juez interrogó tanto a Del Castillo como a Rodríguez, a quienes pregunta “si conoce la persona que representa el retrato en fotografía que se le pone de manifiesto y si el número de heridas que ofrece á la vista eran las mismas en calidad y número q[u]e tenía el cadáver del General Urquiza” (AGN 1871:75vo).

Si el relato confirma el carácter relativamente excepcional –típicamente entrecruzado, por lo demás, con finalidades comerciales más amplias²⁴⁹– de la decisión de fotografiar un cadáver cuyo examen médico se debió menos a la aplicación de una normativa legal u orden judicial que a la “curiosidad” de un médico visitante a la casa mortuoria²⁵⁰, otros casos posteriores repetirían el procedimiento con muertos más anónimos. Así ocurrió, por ejemplo, con la fotografía realizada a seis víctimas de un naufragio, mayoritariamente inmigrantes, en la década de 1870 (Fig. 5.3), y en 1894, con el caso del descuartizado Farbos, cuya cabeza en un frasco con líquido conservante se exhibió en una “morgue” improvisada en los pasillos del Departamento de Policía (Fig. 5.4).

Ahora bien, este último caso nos interesa precisamente por el modo en que su particular resonancia pública²⁵¹ fue capitalizada para impulsar la creación de la morgue, toda vez que Ramos Mejía sustentó su pedido en que “es público que la Policía no tiene un lugar á propósito para practicar autopsias, ni mucho menos para conservar cadáveres, como ha tenido ocasión de evidenciarse últimamente con el caso del hombre descuartizado” (Ramos Mejía 1894:570). El juez de instrucción encargado de determinar la identidad y las circunstancias de muerte de los restos humanos hallados en diferentes lugares de la Capital entre abril y mayo de 1894 otorgó una especial importancia a su presentación visual ante el público, que se materializó también en la realización por orden suya de una mascarilla mortuoria por Lucio Correa Morales así como fotografías desde diversos ángulos, un busto e incluso un retrato al óleo: parte de este multifacético despliegue de registros visuales se observa en los fotograbados publicados tiempo después por *Caras y Caretas*, especialmente en la imagen del taller del escultor Mazza, quien realizara el busto (Fig. 5.5).

²⁴⁹ Los fotógrafos imprimieron una tirada de 500 ejemplares de la imagen que es de suponer circularon por los canales habituales de la venta de copias (Sirinián 2006). Paralelamente, Enrique Delor tomó una mascarilla mortuoria del general de la que se conservan copias en el Palacio San José y el Museo Histórico Nacional (Fig. 5.2) y que constituiría, hasta donde pudimos constatar, el ejemplo más antiguo conocido de este tipo de registros en nuestro país.

²⁵⁰ Más adelante en su declaración Del Castillo confirma que no ha recibido, en tanto médico de policía, orden alguna de realizar posteriormente otro examen o autopsia del cadáver (AGN 1871:75vo).

²⁵¹ Aunque, como señala Bilbao, el primer descuartizado porteño había aparecido en 1845, la finalidad de su comentario –desmentir la prioridad del caso Farbos– trasluce el impacto que este último, “ruidosísimo e inolvidable” (*Caras y Caretas* 1926, n. 1.446), había tenido en la prensa y la opinión pública de comienzos de siglo: al respecto cfr. *Caras y Caretas* (1901, n. 123; 1901, n. 136; 1907, n. 441; 1932, n. 1.737 y 1939, n. 2.105) y Cúneo & González (1971).

Si el caso Farbos fue un ejemplo particularmente patente de las falencias denunciadas por Ramos Mejía en el campo de la medicina legal, también lo fue de la eficacia que los dispositivos visuales utilizados para la representación y exhibición de los restos ante el público podían tener para la restitución de su identidad, así como para la localización del culpable: a los pocos días dos ciudadanos franceses reconocieron la cabeza como la de su compatriota Francisco Farbos, lo que inició una cadena de reconstrucciones de su asesinato que llevó a la detención del culpable en Europa el 27 de mayo, apenas once días después del hallazgo de la cabeza (*Caras y Caretas* 1939, n. 2.105 y 1922, n. 1.256; Cúneo & González 1971).

Ahora bien, estas implicaciones de la administración estatal del destino de los cuerpos muertos y su representación visual tuvieron una particular importancia en el desarrollo e implementación, históricamente correlativas, de políticas públicas relativas a la cremación de cadáveres.

Medicina, fotografía y cremación

Si el extenso *corpus* historiográfico citado en los capítulos anteriores se ha referido, desde Ariès en adelante, a la mercantilización del rito funerario como una instancia clave de la transformación de las actitudes ante la muerte en la última modernidad occidental, una importancia equivalente se atribuye a la creciente incidencia en la vida cotidiana, desde fines del siglo XIX, del aparato médico-hospitalario y especialmente, del fenómeno definido por el historiador francés como la “medicalización del morir”: esto es, el proceso mediante el cual el control de la fase terminal de los enfermos y moribundos queda cada vez más en manos del aparato médico-hospitalario (Ariès 1999). Al mismo tiempo, si la tendencia generalizada al acortamiento o la supresión de los funerales se verifica –junto a la minimización de las manifestaciones de duelo, presente en fenómenos tan diversos como la flexibilización de los tiempos del luto, la tendencia al abandono del color negro o la represión culpable de las manifestaciones de dolor señalada desde Gorer (1965 y 1955)– como uno de los indicadores del fenómeno más amplio del retroceso de las referencias a la muerte en la vida cotidiana, la creciente incidencia estadística de la sustitución del funeral por la cremación de los restos²⁵² constituye, según esta misma tradición historiográfica, otro de sus signos visibles.

Precisamente estos dos fenómenos –medicina y cremación– tuvieron en la Argentina del último tercio del siglo XIX un protagonismo particularmente destacado en el proceso de modernización del Estado, especialmente a partir de la inserción de las teorías y prácticas higienistas en la agenda

²⁵² Sobre esta última cuestión y su desarrollo histórico en la Argentina a lo largo del siglo XX, cfr. Del Cueto & Piovani (*in* Gayol & Kessler 2015) y Davies & Mates (2010).

de las políticas públicas (cfr. Salessi 1995). Fue precisamente en esos años cuando una persistente militancia en favor de la cremación comenzó a desarrollarse en el accionar de médicos y funcionarios, tanto dentro como fuera de nuestro país. Así, la publicación de estudios como *The Treatment of the Body After Death* por el cirujano de la Reina Victoria Sir Henry Thompson, editado en 1874, o *Cremation of the Dead* de su compatriota William Eassie (1875), junto a la celebración de congresos médicos sobre la cremación como el de Milán en 1874, la creación de asociaciones cremacionistas en Londres y La Haya ese mismo año –así como las de Washington en 1876 y Nueva York en 1882– y presentaciones de prototipos como el horno crematorio del italiano Brunetti, exhibido en la Exposición Universal de Viena de 1873, son sólo algunos de los múltiples indicadores de una creciente vigencia del tema en los foros internacionales²⁵³ que tendría, a su vez, sus ecos tempranos en la Argentina en la tesis del médico masón Juan A. Kelly de 1876 y los *Breves apuntes sobre la cremación* de Bartolomé Novaro, publicados en 1877, así como en las páginas dedicadas a esta práctica en los capítulos XII a XV del *Curso de higiene pública* de Eduardo Wilde (1914), pero también en iniciativas locales de emulación del movimiento asociacionista internacional, como la creación de una primera Sociedad Argentina de Cremación fundada en 1887 y de existencia efímera (Davies & Mates 2010).

En ese contexto, acciones como la construcción de los primeros hornos crematorios o la incineración de una víctima de fiebre amarilla en la Casa de Aislamiento en 1884 se integraron al proceso de conformación de un Estado liberal y laico que durante las décadas finales del siglo XIX desató no pocos conflictos, como el que llevó a la ruptura de relaciones con el Vaticano a partir de la sanción de las leyes de educación pública laica y creación del Registro Civil ese mismo año (Cibotti *in* Lobato 2000; Di Stefano & Zanatta 2000). En ese clima –atravesado también por la reforma del sistema de cementerios impulsada por el intendente Torcuato de Alvear (cfr. Gayol 2009)– la defensa de la cremación adquirió los rasgos de una verdadera batalla cultural, especialmente a partir de su proscripción por la Iglesia en 1886²⁵⁴. En ese año, que fue también el de una epidemia de cólera que se cobró más de 20.000 víctimas, cinco crematorios

²⁵³ Cfr. también otras monografías médicas sobre el tema en Saunders (1881), Dauchez (1889), Fournier (1912), Giménez (1926), Jamieson (1821), Yamané (1900), Armaingaud (1891), Steccanella (1879), Rollinat et al. (1895), Salomon (1890), Sendral (1890) y Goppelsroeder (1890).

²⁵⁴ En términos cronológicos, los debates y acciones en favor de la propagación de la cremación se desarrollaron en el marco histórico señalado por dos decisiones de la Iglesia Católica: su prohibición como rito funerario cristiano mediante bula de León XIII del 19 de mayo de 1886, y el levantamiento de dicha proscripción por decisión de Paulo VI, en 1963. En la Argentina, tras la disolución de la Asociación Argentina de Cremación a comienzos de la década de 1930, una tercera sociedad se formó en la etapa final de la proscripción: la Liga Argentina Pro-Cremación, presidida por el masón y republicano español Miguel Servera Sancho y cuya existencia se prolongó por al menos treinta años, incluyendo entre sus actividades la edición de un segundo boletín (*Cremación*) de presentación mucho menos ambiciosa que su antecesora de los años '20 y de frecuencia anual (Davies & Mates 2010).

fueron construidos en Buenos Aires, Martín García, Ensenada y La Plata²⁵⁵, y en 1887 Buenos Aires se convirtió en la primera ciudad del mundo en establecer la cremación obligatoria para los cadáveres no reclamados en los hospitales, así como los de víctimas de epidemias (Davies & Mates 2010:28-29).

Entre las publicaciones locales de la época –que, como señalamos en la Introducción, conformaron un amplio *corpus* de estudios históricos y etnográficos de las prácticas mortuorias en todo el mundo– probablemente la más importante haya sido *La cremación en América y particularmente en la Argentina*, publicada en 1889 por José Penna, quien como director de la Casa de Aislamiento había inaugurado la cronología oficial de esta práctica en nuestro país al incinerar, el 26 de diciembre de 1884, el cuerpo de un inmigrante francés muerto de fiebre amarilla. La medida fue respaldada por Ramos Mejía, entonces director de la Asistencia Pública, quien más tarde prologaría el libro de su colega en términos que resultan elocuentes de la tónica que asumiría desde esos años la defensa pública de esta práctica.

En ese sentido, si el libro de Penna remonta los fundamentos de su argumentación a una extensa y erudita enumeración –desplegada en seis de los nueve capítulos de la obra– de las múltiples maneras de disponer de los restos humanos desde los tiempos primitivos y la Antigüedad clásica en adelante, pero también en las diversas culturas de la América indígena, la “Introducción” de Ramos Mejía pone en cambio el acento, desde un comienzo, en la importancia preventiva que la cremación reviste en la era moderna frente a “la viruela, el cólera, la fiebre amarilla y la mayor parte de las enfermedades exóticas que nos han azotado (...) así como las endémicas que tienen, hace tiempo, abierto un rumbo á la población de esta ciudad” y contra las cuales constituye un “supremo recurso para los casos en que se ha aplicado últimamente entre nosotros: las grandes epidemias (...) en que no hay tierra suficiente para tanto muerto, ni brazos ni fuerzas para abrirles una fosa” (Ramos Mejía *in* Penna 1889: XVII-XVIII). Agudo intérprete de los temores más recónditos del individuo burgués en relación con la muerte,²⁵⁶ el autor no duda en evocar el recuerdo traumático de las epidemias recientes y especialmente de la fiebre amarilla de 1871 al explayarse sobre los peligros del “destino ignorado” de los restos en circunstancias como aquellas²⁵⁷, que trastocan severamente los protocolos rituales y con ellos, los procesos normales de duelo; pero también anticipa hasta cierto punto, en clave sanitario-sociológica, las

²⁵⁵ Concretamente, el de la Casa de Aislamiento y en los lazaretos de Martín García, La Boca y Ensenada y en el Cementerio de La Plata. Levantados en ocasión de la epidemia de cólera de fines de 1886, para mediados del año siguiente todos habían sido cerrados excepto los dos primeros (*Ibidem*:29).

²⁵⁶ Sobre el miedo al olvido y su incidencia en los ritos funerarios de la *élite* argentina de fines del siglo XIX, cfr. Gayol (2009).

²⁵⁷ Para la crónica de los enterramientos masivos y apresurados en el marco de la epidemia de fiebre amarilla de 1871, cfr. Scenna (2009).

argumentaciones que desplegará más tarde en *Las multitudes argentinas*²⁵⁸ cuando señala el modo en que la masividad del cementerio destruye toda jerarquía de clase al convertir a “la más bella mujer, como el más encumbrado personaje” en “el caso número tantos ó cuantos” sometiéndolos, además, al “desprecio y el escarnio inconsciente” con que los obreros del cementerio, “pobres bárbaros” embrutecidos por la rutina de su trabajo, depositan un cuerpo de cualquier condición social en su tumba “con grandes voces y con ademanes desagradablemente varoniles” (*Ibidem*:XIX).

Ahora bien, esta línea argumentativa se completa con otra (aún) más decididamente gráfica, que se volverá característica de la retórica con que la cremación será defendida en diversos foros y publicaciones en los años subsiguientes.

En efecto, continúa Ramos Mejía,

hay algo más cruel todavía: imaginémonos por un momento un cuerpo en putrefacción, azul, verde, lívido, amarillo el rostro y las carnes de los miembros deformados y hasta en actitudes ridículas por la desigual descomposición de los músculos; el rostro antes apacible y bello de un anciano de fisonomía dulcísima y amable, hinchado y brutalmente desfigurado por el edema final de la descomposición, la cara y el cuerpecito blanco y transparente de un niño querido con la carne perfumada por ese olor peculiar a las carnes lozanas de los niños, abultado como una vejiga, arrojando por la boca líquidos inmundos e inspirando la más atroz repugnancia al padre mismo (*Ibidem*:XIX-XX).

Ciertamente, no podía describirse de un modo más patente el universo de horrores que un cuerpo en descomposición ofrece a la mirada; pero que constituyen, con todo, aquello que los ritos funerarios convencionales –al menos en la órbita judeocristiana occidental²⁵⁹– están destinados a ocultar a la vista de los vivos mediante la inhumación, y que el retrato fotográfico *post-mortem*, a su vez, excluye concienzudamente al fijar en la imagen el estado inmediatamente anterior del cuerpo y el rostro del difunto, cuya ubicación de este lado de la frontera marcada por el rito de

²⁵⁸ “En Ramos Mejía”, señala Oscar Terán (2008:103), “la constitución del objeto multitud desde matrices biológicas definirá la presencia de la masa en la historia como la de una fuerza fenomenal vaciada de inteligencia y raciocinio. Si no por la razón, las muchedumbres están animadas por un puro instinto que las aproxima a la animalidad”. Asimismo destaca el autor la “comparación de Ramos Mejía de los integrantes de la multitud con los miembros del ejército y los pacientes de los hospitales como instituciones productoras de hombres-masa: ‘Individuos sin nombre representativo en ningún sentido, sin fisonomía moral propia: el número de la sala de hospital, el hombre de la designación usual en la milicia, ese es su elemento’” (*Ibidem*:104, subrayado original).

²⁵⁹ Tanto el libro de Penna como el *Boletín* cuyo análisis desarrollaremos a continuación establecen una marcada contraposición entre las formas modernas de incineración y prácticas expresamente asociadas con la alteridad cultural de quienes la practican, como la antropofagia, la momificación o el abandono de los cuerpos para ser devorados por animales. Asimismo es notoria en este tipo de publicaciones una actitud frente a las creencias cristianas que alterna entre el interés por ganarse la simpatía de los creyentes –especialmente insistiendo en la inexistencia de una condena explícita de la práctica por la Biblia– y la acusación de intolerancia formulada recurrentemente contra la Iglesia, menos remilgada, como señala cáusticamente un artículo en el número 1 del *Boletín*, a la hora de quemar personas vivas (*Boletín de la Asociación Argentina de Cremación*, en adelante BAAC 1923, n. 1).

paso se reafirma, como se expuso en el Capítulo 2 de esta tesis, mediante su ubicación en un escenario poblado de referencias a su inscripción en una trama social y familiar de pertenencia. En ese sentido resultan interesantes las resonancias sugestivamente fotográficas del modo en que Ramos Mejía concluye exaltando el fuego del horno como el mejor instrumento para perpetuar el recuerdo de los seres queridos, en la medida en que “toma al cuerpo todavía con el reflejo de la vida, la forma inalterable, el rostro tibio de la última caricia impresa en el rostro” y conserva, cual si de un baño fijador se tratara, “incólume e inmaculado ese recuerdo amado” (*Ibidem*:XX-XXI).

Presente también en el pasaje veladamente sarmientino de Wilde, citado en el encabezado de este capítulo, el entrecruzamiento de lo visual y especialmente de lo fotográfico²⁶⁰ tendrá una instancia particular de sistematización tres décadas más tarde en el *Boletín* publicado por la Asociación Argentina de Cremación.

Fundada en 1922 y más longeva y exitosa que su predecesora, esta segunda sociedad cremacionista estaba asimismo conformada por un vasto grupo de médicos, intelectuales y referentes políticos mayormente integrados a los cuadros medios del funcionariado estatal, lo que sin dudas contribuyó de manera significativa al impulso que este movimiento cobró al menos durante la década del '20 y que se tradujo en una notoria injerencia de sus miembros en las reformas a la legislación sobre cementerios y crematorios introducidas en esos años (cfr. Davies & Mates 2010). Fue precisamente en esta etapa cuando el optimismo de la Asociación se tradujo en la edición, entre 1923 y 1930, de un ambicioso –en términos de sus evidentemente elevados costos de producción, asumidos enteramente por las arcas de la Asociación²⁶¹– de un *Boletín* ilustrado, de circulación gratuita y cuyo objetivo principal era concientizar al público sobre las ventajas de la cremación como forma de disponer de los restos humanos.

Herederero asumido de Wilde, Ramos Mejía, Penna y otros padres fundadores cuya obra contribuyó a difundir, el *Boletín* emprendió una entusiasta labor de difusión a través de la publicación de artículos, conferencias, estadísticas y otros materiales destinados no sólo a mostrar las bondades – desde sanitarias y económicas a estéticas– de la incineración de cadáveres, sino también evidenciar su aval (desde la producción de textos o la simple voluntad de ser cremado) por una

²⁶⁰ En una tónica similar al pasaje de Ramos Mejía, un artículo de Francisco Frangella publicado en el número 12 del *Boletín* destacaba el poder de los crematorios para perpetuar una memoria de la que sólo nos queda, tras el entierro, “de positivo tal vez algún retrato [fotográfico] que continuamente se va borrando” (*BAAC* 1928:77). Su contraste con la cita de Wilde nos remite nuevamente a la diferente relación que la pintura y la fotografía mantienen con el paso del tiempo y la posibilidad de perpetuar lo contingente: si la pintura, más perdurable, se relega a los espacios menos valiosos de la casa, la fotografía se desvanece.

²⁶¹ Además de la profusión de imágenes a tres colores, la cantidad de páginas y el uso ocasional de papel satinado para la impresión de ilustraciones, que determinaban un alto costo de impresión, debe tenerse en cuenta la total ausencia de publicidad y el carácter gratuito de su circulación. En relación con esto, es interesante que en los dos últimos números aparezcan quejas de los editores sobre la falta de solidaridad de los socios que no pagan, así como sobre la merma en la incorporación de socios nuevos, que además de repercutir en sus arcas evidentemente haría peligrar la edición de la revista, que para entonces (fines de la década de 1920) ya había tomado una frecuencia sumamente irregular (*BAAC* 1828-1930).

amplia lista de personalidades de prestigio en el mundo moderno, desde médicos y escritores como los mencionados hasta referentes políticos como Juan B. Justo y José Ingenieros, escritores como Mauritius Maeterlinck y estrellas del espectáculo como Isadora Duncan.

En ese contexto –y en sintonía con el ya señalado entusiasmo con que los medios de prensa de la época se volcaban a la imagen como recurso potenciado por su reproducción mecánica masiva– los responsables del *Boletín* prestaron una especial atención a lo visual como herramienta de persuasión; atención que se hace evidente en la abundancia y variedad de imágenes con que ilustraban sus artículos, pero también en la recurrencia con que el lenguaje escrito de éstos completaba y enriquecía su sentido mediante éfrasis, metáforas y otras referencias fuertemente visuales a los fenómenos descriptos. Esto resulta particularmente llamativo por el modo en que aun procesos como la muerte, la descomposición y la cremación son presentados desde la palabra como otros tantos hechos inscriptos en el terreno de la representación visual e, incluso, en el de la estética, en un lugar que, como se expondrá, resulta tanto o más central a sus argumentaciones como las reivindicaciones de saneamiento del espacio urbano o la racionalidad económica recurrentemente invocadas.

Desde el primer número los artículos del *Boletín* aparecen profusamente ilustrados con una amplia variedad de fotografías, gráficos y dibujos que evidencian la intención de producir una publicación amena, de lenguaje accesible para un público no iniciado y, sobre todo, convincente desde el punto de vista propagandístico. Así lo explicita un editorial publicado en el último número, que recuerda que

las publicaciones europeas sobre cremación se reducen a una simple memoria de las actividades societarias, acompañada de un balance del estado económico (...). Tales publicaciones no pueden llenar su verdadera finalidad de propaganda, pues las memorias de por sí pesadas, no se leen o dicen muy poco (...) los temas deben desarrollarse en forma sencilla, utilizando palabras fáciles y usuales y tratando de hacer interesantes tópicos que para muchos resultan no sólo áridos, sino fuera de lugar (*BAAC* 1928-1930:46).

Esta preocupación por llegar de modo efectivo a un amplio espectro de lectores se traducía en una presentación visual radicalmente diferente de la de equivalentes europeos como el *Bulletin de la Société pour la Propagation de l'Incinération*, de frecuencia anual y, hasta 1939, desprovisto de imágenes a lo largo de cuarenta páginas mayormente dedicadas, como indica el pasaje citado, a la minuta de la asamblea anual de la asociación cremacionista francesa, la actualización de la lista de socios y alguna que otra noticia de actualidad y estadísticas sobre el tema. El *Boletín* argentino

se diferenciaba claramente de este panorama ya desde las 7 páginas ilustradas del total de 36 del primer número –relación que llegará hasta un pico de 41 páginas ilustradas en el total de 108 del penúltimo, sólo siete años después– y su diagramación sencilla pero dinámica, que –en la mejor tradición del *magazine* instalada, como vimos, por *Caras y Caretas*– permite a la mirada errante del lector moderno apoyarse en las variaciones tipográficas, los textos destacados mediante recuadros y, especialmente, un variado repertorio de imágenes (Fig. 5.6).

Los retratos de cremacionistas notables –Penna, Wilde, Ingenieros, Ramos Mejía, entre muchos otros– convivían en el *Boletín* con fotgrabados de cementerios, columbarios y crematorios de todo el mundo, así como con documentos ilustrativos de los ritos funerarios de otras culturas presentes y pasadas –desde las momias del antiguo Egipto o los enterratorios en iglesias del Buenos Aires colonial hasta las Torres del Silencio del Bombay contemporáneo– y, *last but not least*, registros fotográficos de la predicación con el ejemplo llevada a cabo por los líderes de la causa cuando, llegado el turno, se cumplía su disposición de ser cremados en una ceremonia relativamente desprovista de pompa.²⁶² A esto deben sumarse los numerosos y detallados croquis, plantas y alzados de los últimos modelos de hornos crematorios con los que los responsables del *Boletín* buscaban familiarizar al público disipando, de paso –como lo hacía el Crematorio Municipal abriendo sus puertas cada 1 y 2 de noviembre–, el temor popular a la confusión o mezcla de cenizas; y, finalmente, los cuadros y gráficos de barras que mostraban la evolución estadística de la cremación en la Argentina y el mundo.

La importancia que la Asociación asignaba a este *corpus* documental, fruto de un fluido –y ampliamente exhibido²⁶³– intercambio con instituciones cremacionistas de Europa y los Estados Unidos, se evidencia también en el hecho de que, guardadas en su archivo en forma de diapositivas,²⁶⁴ el *Boletín* las ofrecía en préstamo –al igual que su biblioteca– a todo el que quisiera utilizarlas para ilustrar conferencias sobre cremación.

Ahora bien, este aprovechamiento del peso retórico de las imágenes se articulaba a su vez con una recurrente presencia, en los textos impresos, de referencias perceptivas más o menos explícitas –sonoras, olfativas, táctiles y muy especialmente, visuales– en artículos destinados a presentar a sus lectores, del modo más vívido posible, los horrores y peligros que implicaba la descomposición de cadáveres en el marco de las prácticas funerarias tradicionales. En ese sentido, y retomando la línea argumentativa ejemplificada más arriba en el texto de Ramos Mejía, los colaboradores y editores del *Boletín* mostraron una clara conciencia de la necesidad de interpelar

²⁶² Cfr. la cobertura de los funerales de José Ingenieros y Juan B. Justo en *BAAC* (1928).

²⁶³ Cfr. *BAAC* (1923, n. 2-3 y 1926).

²⁶⁴ En el número 2-3 (*BAAC* 1923) se publica la lista completa de 142 diapositivas.

de manera efectiva la sensibilidad del público, más allá de la lógica argumentativa en torno a la falta de espacio en los cementerios o los altos costos de un funeral promedio.

Si el pasaje de Ramos Mejía que citamos aparece reproducido en un gran recuadro en el número 2 (*BAAC*, 1923, n. 2-3:6), un sinnúmero de textos publicados en el Boletín retomaron esa misma postura articulando el énfasis en el carácter minucioso de la descripción de tales horrores con una plena confianza en la capacidad de persuasión que la sola *visión* de estos fenómenos portaría en sí misma. Así lo explicita el anónimo autor de la “Carta de un católico cremacionista a otro que no lo es” cuando señala que fue “la visión” del ataúd de su padre lo que lo hizo cambiar de postura, ya que “cuando lo abrí para reducir sus restos, fue aquello tan horrendo que desde muy joven pensé en las ventajas de la cremación” (*BAAC* 1923, n. 4-5:7). Otro artículo de temática similar (“Cremación y religión”) expresa el anhelo de una intervención más decisiva de los poderes estatales al exclamar que la incineración, verdadera “libertadora de la putrefacción” sería unánimemente invocada en menos de seis meses “¡si la ley obligara, después de tres meses de ser inhumados, a reabrir todas las tumbas y asegurarse del estado de los cuerpos!” (*BAAC* 1924, n. 7:4). Con todo y el tono más bien (afortunadamente) utópico de la invocación, el carácter veladamente admonitorio de esta clase de argumentaciones se vuelve un tanto más firme cuando quien las formula es un destacado miembro de la *élite* gobernante, como es el caso del médico e integrante de la Asociación, Eliseo Cantón –ex diputado e interventor federal, impulsor en el Congreso de la creación y construcción de la Morgue y de varias obras de saneamiento y destacado catedrático en la Facultad de Medicina– quien insiste, tras una gráfica descripción del “hervidero de gusanos” que habita un féretro de plomo, en que “si a todos les fuera dado ver lo que allí pasa a partir del tercer día del fallecimiento, nadie querría para sí ni para los suyos un fin semejante” (*BAAC* 1927, n. 11:11). Pronunciadas estas palabras en una conferencia en la Casa Suiza durante la cual muy probablemente se hayan proyectado diapositivas, cabe recordar el entusiasmo con que su autor se había volcado en el pasado en la utilización didáctica y persuasiva de las imágenes y los recursos museográficos, como lo hiciera en la creación de un Museo de la Clínica Obstétrica y Ginecológica donde “pueden verse cadáveres de mujeres en cinta que preparé varias décadas atrás y que perduran en excelentes condiciones” y cuyas fotografías habían sido publicadas en tamaño natural –junto a las de otras piezas incluyendo fetos, úteros diseccionados, embriones de diversos términos y bebés con malformaciones y patologías diversas– en un monumental *Atlas de anatomía y de clínica obstétrica normal y patológica*, presentado al Congreso Internacional de Medicina e Higiene efectuado en Buenos Aires el 25 de Mayo de 1910 y presidido por el propio Cantón.

Huelga aclarar, pues, que este ánimo de constatación científica de los horrores de un proceso natural generalmente oculto a la vista del público tendría también su correlato en la imagen.

Así, por ejemplo, si “Los obreros de la muerte” era un encabezado que “podría tomarse por el título de algún truculento folletín” (BAAC 1923-1924, n. 6:6) lo era también de una detallada clasificación de las diversas clases de microbios, gusanos y larvas de insectos que devoran los tejidos del cadáver, publicada en un artículo del número 6 del *Boletín* así como en un póster desplegable inserto en el número 4-5. En este último, y en una tónica a mitad de camino entre la lámina científica y la galería de retratos de criminales, se exhibía las imágenes de las nueve “legiones” de insectos presentes en fases sucesivas de la descomposición en sus estados de larva, ninfa y adulto. “Observe Vd. lo que destruirá su cuerpo al no aceptar la cremación”, interpelaba sin tapujos el título, mientras un pie de página extraído del tratado sobre el tema de Eduardo Baca—director del Crematorio Municipal, secretario de la Asociación y primer director del *Boletín*—explicaba que el “polvo” de la sentencia bíblica no es más que el excremento de esa fauna (BAAC 1923, n. 4-5).

Ahora bien, un segundo desplegable inserto en el número siguiente continuaba en esta línea, aunque con un recurso tanto más extremo cuanto correlativo de las descripciones citadas más arriba y, también, de las instancias de representación fotográfica que constituyen nuestro objeto de estudio.

Dispuesto de manera de aprovechar los dos despliegues sucesivos de la lámina—doblada en cuatro— para el juego de contraposiciones entre lo oculto y lo visible, el primer pliegue presentaba bajo el título “Lo que el público ve” la fotografía de un lujoso ataúd cerrado “de bronce o de maderas valiosas”. Sobre él, recuerda el texto al pie, “los deudos colocan el tributo de su cariño a la madre, al padre, a la esposa, a la novia, etc., pensando que está ahí dentro, tranquilo, dormido, bello, hermoso como lo dejó cuando le diera el último beso”.

“Nosotros”, sin embargo, continúa el escrito,

levantaremos la tapa de ese rico ataúd como levantamos esta hoja y un cuadro desagradable se presentará a vuestra vista—imaginaos por un momento a vuestros seres queridos en ese estado de descomposición y luego os preguntamos: ¿qué es preferible? lo que ve o la **cremación inmediata que evita la descomposición como así también toda profanación. CONTÉSTENOS!!!** (BAAC 1923-1924, n. 6; énfasis, mayúsculas y subrayado en el original).

Y en efecto, al terminar de desplegar la lámina nos encontramos con doce explícitas fotografías en primer plano, que exhiben otros tantos rostros de personas de ambos sexos en diversos grados de descomposición (Figs. 5.7 y 5.8).

Dos o tres parecen bebés, el resto, adultos. La mayoría tiene la boca abierta, por la que han expulsado los líquidos que bañan algunos de los rostros, hinchados y deformados. Un hombre fallecido diez días antes ya no tiene ojos. Otro, con dos meses, aún tiene cabello, cejas y bigote. Un cuerpo con cinco meses de muerto exhibe ya una calavera casi limpia, rodeada de la escoria producto del proceso, mientras que en la mujer de al lado, que lleva tres años, todavía son reconocibles el cabello largo y suelto, los ojos y casi todo el rostro. Anónimas, todas las imágenes llevan un epígrafe donde se consigna brevemente el tiempo pasado desde su muerte –de dos días a tres años– y la causa del deceso.

Tan shockeante como indudablemente persuasiva para sus autores, esta galería de los horrores de la descomposición retomaba una estrategia inaugurada en el número anterior, donde –dos páginas antes de la lámina de insectos y larvas– se contraponía los fotograbados de una momia antigua, un cadáver moderno en descomposición y una elegante urna sobre una mesa estilo *art déco*, junto a epígrafes que comparaban el “espectáculo desagradable y horrendo” que constituían las primeras, con la “veneración y respeto” inspiradas por las cenizas contenidas en la última, obtenidas –en una reveladora asociación entre cremación, modernidad y optimización de los tiempos– “en sólo treinta minutos”. La apelación a la segunda persona (“¿Qué prefiere Vd...?”) es también aquí el centro de la argumentación (Fig. 5.9; *BAAC* 1923, n. 4-5).

A la vista de una secuencia similar publicada en 1893 en el *Bulletin* francés (Fig. 5.11) queda clara no sólo la receptividad de los cremacionistas argentinos a las estrategias retóricas de sus colegas europeos, sino también la vehemencia con que buscaron aprovechar al máximo las posibilidades de veracidad y persuasión de la imagen mecánicamente reproducible con el fin de ganar adeptos a la causa. Pero cabe puntualizar una serie de diferencias importantes, que ayudan a la vez a comprender el fenómeno de las campañas a favor de la cremación en la Argentina y sus vínculos con la práctica fotográfica de representación *post-mortem*, especialmente la desarrollada en los años anteriores a la existencia de la revista.

La secuencia publicada en el *Bulletin* resulta tan funcional a las intenciones persuasivas de sus editores como excepcional en el marco de sus políticas editoriales. Como señalamos algunas páginas atrás, en la publicación anual parisina las imágenes fueron un elemento prácticamente inexistente hasta la segunda mitad del siglo XX: reconvertido tras la Segunda Guerra Mundial en *La Flamme Purificatrice*, un pliego trimestral de cuatro páginas, recién se transformaría en una

publicación ilustrada en la década de 1960, por lo que la diferencia de concepto –y de costos, que favorecieron una perdurabilidad a largo plazo de la que careció el *Boletín* argentino de los años '20– queda clara. Las fotografías del póster francés, por otra parte, provienen según el texto que las acompaña de un experimento destinado a establecer los modos y tiempos de descomposición de un conjunto de cadáveres bajo diversas condiciones de aireación del suelo, y fueron reutilizadas por la propia Société pour la Propagation de la Crémation en otras publicaciones de los años subsiguientes, como el libro *Putréfaction ou purification* (Rollinat et al. 1895)²⁶⁵. Ignoramos si hubo otros experimentos de ese tipo, pero la ausencia de tales imágenes en un importante *corpus* de publicaciones francesas sobre el tema relevadas en la Bibliothèque Interuniversitaire Santé de París –la mayor biblioteca médica de Francia y una de las más importantes de Europa, especialmente para el período que estudiamos– sugiere la calidad más bien excepcional, si no del experimento, al menos de su registro fotográfico.

La concepción de las imágenes utilizadas por el *Boletín* argentino es, en ese sentido, radicalmente diferente. Aunque a diferencia de su par europeo el *Boletín* no especifica el origen de las fotografías del desplegable, el estilo unificado de las imágenes –similar distancia al objeto y ángulo de toma, formato 6 x 9 cm en vertical– evidencia su pertenencia a un archivo fotográfico: más precisamente al del propio Crematorio Municipal de Buenos Aires, confeccionado entre 1903 y 1922 y del que Eduardo Baca –el otrora director del *Boletín*– era el responsable en el momento en que las fotografías fueron publicadas tanto en éste como en su libro *La cremación cadavérica*, editado en 1924.

En la ordenanza sancionada por el Concejo Deliberante el 13 de noviembre de 1903 simultáneamente a la inauguración del Crematorio Municipal en la Chacarita, se establecía el protocolo para la cremación obligatoria de cuerpos no reclamados o que pudieran comportar algún tipo de amenaza sanitaria. En ese sentido la ordenanza diferenciaba expresamente las cremaciones realizadas por expresa voluntad de los deudos de aquellas efectuadas a “cadáveres provenientes de la Asistencia Pública, hospitales municipales, nacionales y particulares, de la Policía, de la Oficina de Médicos de los Tribunales, etc., que no hayan sido reclamados por la familia” (BAAC 1923, n. 4-5:1). Para estos últimos se establecía su traslado al crematorio, previa realización de una autopsia que constaría en un protocolo por duplicado, quedando una copia en el establecimiento sanitario en cuestión y enviándose la otra al Registro Civil: ahora bien, tanto

²⁶⁵ De hecho, como se observa en la Fig. 5.10, la ilustración 6 del póster francés (Louis, 47 años, tres de enterrado en suelo aireado artificialmente) reaparece en el esqueleto que el tríptico del número 4-5 del *Boletín* argentino ponía como ejemplo del “foco de podredumbre y pasto de gusanos” generado por la inhumación (Fig. 5.9). La moraleja francesa en todo caso es la misma: “En el horno crematorio, la llama purificadora transforma el cuerpo, en alrededor de una hora, en unos puñados de cenizas blancas y un poco de humo” (*Bulletin de la Société pour la Propagation de l’Incinération* 1893, trad. propia: *Dans l’appareil crématoire, la flamme purificatrice transforme le corps, en près d’une heure, en quelques poignées de cendres blanches et un peu de fumée*).

una como otra copia incluían según lo establecía el art. 3° la fotografía del cadáver, tomada antes de practicarse dicha operación. El registro fotográfico y la autopsia eran igualmente obligatorios para los cuerpos entregados por sus familiares, que debían, además, labrar un acta en el Registro Civil con la participación de dos médicos que despejaran “toda sospecha de muerte violenta o accidental” (*Ibidem*). Según se desprende del mismo artículo del *Boletín*, que en realidad es un adelanto del libro de Baca, una ordenanza de 1910 introdujo una modificación significativa al eliminar la obligatoriedad de fotografía antes de la autopsia y requerirla sólo para “todos los cadáveres destinados a la cremación” cuyos retratos e impresiones digitales se harían por duplicado de modo tal que “una se agregará al protocolo [de la autopsia] y otra a los documentos que acompañan al cadáver al crematorio” (*Ibidem*:2), de lo que se desprende que al menos en principio se preveía que las fotografías se realizaran en el mismo establecimiento sanitario o policial, antes de la partida del cuerpo al cementerio para ser incinerado.

No nos ha sido posible, por ahora, comprobar la existencia de este material fotográfico en el Registro Civil así como en archivos de hospitales porteños, aunque ulteriores investigaciones podrían arrojar un resultado diferente. Sí hemos visto, en cambio, los biblioratos que se guardan en el archivo del Crematorio Municipal fechados entre 1903 (año de la primera ordenanza) y 1922, es decir, hasta la entrada en vigencia (en marzo de 1923) de una nueva ordenanza sancionada a fines de ese año. En dichos biblioratos se guardan fichas como la de la Fig. 5.12: un formulario donde se consignaba los datos personales disponibles del difunto (nombre, edad, nacionalidad, etcétera) junto a la fecha y causa de muerte y el diagnóstico del médico, ya fuera el que lo tratara en vida –en su casa o en el hospital– o quien hiciera la autopsia, tanto para las cremaciones voluntarias como para las compulsivas.

En cualquier caso parece evidente cuál es la procedencia de las doce fotografías publicadas en el *Boletín*, cuyo formato y parámetros de toma son por lo demás análogos a los de la niña de la Fig. 5.12²⁶⁶; a la vez queda claro que, si las fotografías de este archivo no necesariamente mostraban un cadáver en estado avanzado de descomposición, en todo caso la selección de quienes idearon el póster fue coherente con sus intenciones de generar en el público un explícito y visceral rechazo ante la posibilidad de terminar como cualquiera de los anónimos sujetos retratados.

En ese sentido, este origen de las fotografías añade una interesante dimensión al tono entre admonitorio y disciplinario que subyace a las políticas de lo visual sostenidas por el *Boletín* y

²⁶⁶ Por otra parte es notorio que ocho de las doce fotografías del póster pertenezcan a cadáveres de un mes o menos de fallecidos, el resto oscile entre los dos y cinco meses y sólo el último date de tres años: estas fechas, y las causas de defunción apuntadas al pie de cada una, sugieren que en su mayoría se trataría de cuerpos enviados desde los hospitales –ya que la mitad de las muertes se debe a enfermedades que implican un tratamiento médico, como cáncer o tuberculosis, y como lo admite el propio Baca la proporción de cremaciones voluntarias en esa época era ínfima (*BAAC* 1923, n. 4-5:2)– y que los más antiguos podrían ser cuerpos exhumados para su cremación en circunstancias excepcionales pero frecuentes, como el desalojo de una tumba.

especialmente, a su velada y constante amenaza –ocasionalmente concretada mediante la imagen, la palabra o ambas– con exhibir ante sus lectores un espectáculo de la descomposición de sus seres queridos tan habitualmente oculto a su mirada como accesible a la de los científicos y funcionarios encargados de regular las instancias y espacios de contacto entre los cuerpos de los vivos y los muertos.

La participación de la fotografía en los intereses de estas instituciones se evidencia en el alcance generalizado que le otorgó la ordenanza de 1903 –sancionada, recordemos, cuando la construcción del Instituto Médico-Legal ya estaba en marcha– al hacer extensiva la obligatoriedad del registro fotográfico *a todo cuerpo que pasara por la morgue*, fuera o no destinado a la cremación. Las ordenanzas ulteriores fueron acotando, desde 1910, esta práctica al ámbito exclusivo del crematorio, de un modo que sugiere que posiblemente no llegara a implementarse, por razones de orden práctico o económico, del modo sistemático que se esperaba siete años antes. En todo caso, las modificaciones posteriores fueron relegando todavía más el registro fotográfico hasta convertirlo, en 1923, en una práctica excepcional: así, un decreto del intendente Joaquín Llambías de 1917 –destinado, según Baca, a aligerar los trámites para las cremaciones voluntarias y reducir la burocracia en general (BAAC 1923, n. 4-5:2-3.)– eliminaba la fotografía como requisito general y la establecía sólo para los cadáveres de menos de dos meses en cuyos casos “se le dará a la Asistencia Pública una ingerencia inmediata, siendo en tales casos, de rigor la autopsia y la fotografía” del cuerpo.

Ignoramos si esta brusca reducción de la obligatoriedad del retrato obedecía a razones presupuestarias –¿empezaría a parecer un desperdicio de recursos fotografiar un cadáver en tal estado de deterioro que la posibilidad misma de su reconocimiento quedaba cancelada?– o conceptuales –¿resultaba todavía aplicable el término “retrato”, impreso en las fichas del crematorio, a la fotografía de una calavera semidescarnada y rodeada de escoria, o de un rostro ennegrecido y desfigurado como el del cuerpo de tres meses de la Fig. 5.8?–, o ambas, u otras. Lo cierto es que la ordenanza de diciembre de 1922 terminó de convertir a la fotografía *post-mortem* practicada en el ámbito del crematorio en una medida de excepción, al establecerla sólo para algunos casos de cremación voluntaria –de por sí una práctica sumamente minoritaria (cfr. Davies & Mates 2010)– en los que no se cumpliera lo que hasta entonces era condición *sine qua non* para autorizarlas: la presentación de una certificación médica y/o judicial de la inexistencia de causas penales pendientes de investigación en relación con su muerte. En tales casos, establecía el art. 9 en un audaz intento de salvar escollos burocráticos, la Dirección del Crematorio se reservaba la decisión de ordenar igualmente la incineración, “previa autopsia y fotografía del cadáver” (BAAC 1923, n. 1:7).

Si algo parece claro en esta secuencia es el modo en que la utilidad práctica del registro fotográfico para los fines institucionales de la morgue y el crematorio fue desdibujándose en las expectativas de sus responsables a lo largo de las dos primeras décadas del siglo: entre la utopía de un gran archivo estatal de cuerpos muertos que subyace a la ordenanza de 1903 (y a los ficheros que nos dejó en el Crematorio) y su aparente desaparición, tras la ordenanza veinte años posterior, de los archivos. Ahora bien, al cabo de este proceso los mismos funcionarios que dejaron de lado la fotografía como un escollo burocrático parecen haber encontrado simultáneamente su funcionalidad a los fines de elaborar una retórica de alto impacto visual e indiscutible carácter científico, que pusiera los recursos de la imagen analógica al servicio de la exhibición pública de aquello que habitualmente nos está vedado ver.

Cabe recordar, en este punto, que el interés de los cremacionistas por las posibilidades de lo visual estuvo lejos de limitarse a la publicación de imágenes en el *Boletín* o, antes de la existencia de éste, a las evocaciones verbales más o menos vívidas de los horrores sanitarios y estéticos de la descomposición. Si más arriba señalamos la vocación didáctica que un médico higienista como Cantón canalizó en la creación de un Museo de la Clínica Obstétrica y el *Atlas* de muestras en formol de 1910, la profusa utilización de fotograbados y diapositivas por los responsables del *Boletín* se articuló con un activo interés por iniciativas museográficas como las de las exposiciones suizas y soviéticas de las que dan cuenta sendas notas en la revista (*BAAC* 1924, n. 7 y 1924-1925, n. 8) y que resultaron evidentemente inspiradoras de proyectos locales como el del Museo del Crematorio o la sección Cremación del Museo de la Higiene en el Pabellón de las Rosas en Palermo. Aunque nunca se concretaron, estos y otros proyectos –como el de realizar una película documental sobre la cremación, al estilo de films de vulgarización científica como *La mosca y sus peligros* (cfr. Félix-Didier 2012)– revelan el atractivo que para los voceros de la Asociación ejercía la retórica visual en términos de propaganda.

Es en el marco de este interés, por supuesto, que se inserta el aprovechamiento tardío de las fotografías reunidas en el crematorio durante los últimos veinte años. Pero este poder de persuasión que los cremacionistas vieron en las imágenes se desprende también de su carácter vívidamente recordatorio, no sólo del acontecimiento que registran, sino también –y sobre todo– de lo que su propia procedencia, y el hecho de ser publicadas, nos dicen acerca del destino posible que nuestros cuerpos y sus imágenes podrían correr en un futuro no muy lejano. En ese sentido, y como señalamos a propósito de Cantón, el lugar ocupado por el enunciador de estos discursos recurrentemente prescriptivos acerca de lo que debería sernos dado a ver –lo queramos o no– les devuelve toda su densidad de sujetos detentadores de un poder específico y real sobre el destino futuro de los cuerpos de los ciudadanos: como en aquella historia, publicada en el *Boletín*, de la

novia santafesina accidentalmente confrontada con su prometido “deformado por la hinchazón y con hedor a podredumbre” (*BAAC* 1928, n. 12:69), la utopía cremacionista de una sociedad pseudo-panóptica donde la contemplación del horror motorice las mejores decisiones en el terreno de la práctica funeraria se parece, a la vez, a la pesadilla colectiva de sus lectores. Aquella alentada por el temor –siempre latente– de que circunstancias que somos incapaces de controlar nos conviertan en espectadores de nuestra propia caída fuera del orden social, encarnada, tras la muerte, en el peor de los horrores posibles.

En todo caso parece claro hasta qué punto, en la Argentina de comienzos del siglo XX, ni uno ni otro lado de las fronteras de la vida social fueron ajenos –como no lo fueron las que separa el límite entre la vida y la muerte– a las aspiraciones, los temores y los deseos que regularon la práctica fotográfica del retrato, su reproducción y visibilidad masivas y su inserción en la sociabilidad de su tiempo.

Conclusiones

A lo largo de esta tesis nos hemos detenido en una serie de problemas cuyo análisis resulta, según lo consideramos, fundamental para una adecuada comprensión del fenómeno del retrato fotográfico *post-mortem* y su inserción en la cultura de masas argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

En ese sentido, cada capítulo se ocupó de reflexionar sobre cuestiones diversas ubicadas a lo largo de un recorrido cronológico más amplio, que abarca principalmente el primer siglo de existencia de la fotografía y hunde sus raíces en los años finales de la Colonia y los comienzos del período independiente hasta la constitución del Estado. En esos años fundacionales, que lo fueron también de la historia del retrato en la Argentina, la muerte ocupó asimismo una posición peculiar y significativa en este proceso. Como esperamos haber podido demostrar en el Capítulo 1, el indiscutido protagonismo del retrato en la pintura argentina de los primeros dos tercios del siglo XIX estuvo atravesado por una frecuente y generalmente invisibilizada –aunque no por ello menos decisiva– incidencia de la muerte como instancia de producción de las imágenes, de un modo que nos plantea la necesidad de repensar no sólo las relaciones entre la muerte y la representación visual de los individuos, sino, en un sentido más amplio, el propio estatuto de la pintura como dispositivo de representación de la realidad, así como la complejidad de los vínculos entre una y otra. Al mismo tiempo, el desarrollo correlativo y fuertemente interrelacionado del retrato como inscripción visual de la pertenencia social de un sujeto individual y la conciencia de la muerte como un proceso individualizado con repercusiones concretas en la esfera social y familiar del difunto nos recuerda precisamente la importancia de considerar, dentro y fuera de las iconografías específicamente mortuorias, los vínculos existentes e históricamente variables entre la cultura visual y los ritos y prácticas funerarias y de duelo.

En ese contexto la importancia de la fotografía como instancia de estandarización y masificación del retrato, así como su incidencia histórica en un amplio y complejo proceso de reformulación de las relaciones entre imagen y realidad, quedan fuera de duda. Pero además, la instancia póstuma de producción de retratos pone en evidencia ciertos aspectos clave de la relación entre pintura y fotografía –en tanto sistemas manual y analógico, respectivamente, de producción de imágenes– y los vínculos de cada una con la realidad a la que representan.

Con respecto a este último punto, varias cuestiones particularmente relevantes han sido analizadas en las páginas que anteceden. Una de ellas es el modo en que, al menos en la Argentina, fue la propia irrupción de la fotografía en el mercado del retrato la que posibilitó la sistematización de

una serie de convenciones estéticas, compositivas y de pose en la medida en que la propia cualidad de la imagen impedía el enmascaramiento total o parcial de las circunstancias póstumas de producción que era habitual en los retratos pintados rioplatenses durante la primera mitad del siglo. En ese sentido cabe destacar, asimismo, la importancia de reconstruir –a contramano de asimilaciones mecánicas de procesos históricos como las que denuncia Lomnitz (2006) en la historiografía de la muerte– las condiciones concretas en que, en un determinado contexto histórico-cultural, se desarrollaron las diversas modalidades de representación *post-mortem*: ello se vuelve especialmente patente ante la ausencia, en el actual territorio argentino, de una tradición preexistente de retratos de yacentes en la pintura y escultura así como de una producción sostenida de mascarillas mortuorias que, como en la Europa Occidental o Estados Unidos, pero también México o Nueva Granada, sirvieran de “antecedentes” para el retrato póstumo daguerreano y fotográfico.

En nuestro país, por el contrario, y hasta donde ha sido posible comprobarlo, la sistematización de una verdadera iconografía funeraria para los retratos se produjo precisamente a partir de la inserción del daguerrotipo en el mercado local y especialmente de la expansión de la actividad de los estudios fotográficos que trabajaban con el sistema negativo-positivo y con modalidades de tirada múltiple de copias, como la *carte-de-visite* o el *portrait cabinet*. Fue en el marco de esta primera masificación del retrato fotográfico, visible desde el último tercio del siglo XIX, que la producción, abundante y relativamente estandarizada, de imágenes póstumas puso en evidencia la existencia y circulación de un conjunto de saberes y experiencias técnicas, así como de convenciones estéticas, de utilidad específica para la realización de este tipo de retratos cuya evidente transmisión de un fotógrafo a otro, visible en las propias imágenes –así como en los documentos que señalan las redes de intercambios y contactos entre profesionales– nos recuerda la importancia de profundizar en el estudio del desarrollo temprano del campo profesional de la fotografía argentina: un fenómeno en gran medida invisibilizado por la dispersión o pérdida de los documentos pero también por su tardía materialización en revistas especializadas aparecidas al final del siglo XIX, pero que ha sido, en años recientes, objeto de un renovado interés historiográfico.

Una cuestión a la que esta tesis ha otorgado un lugar central es la de los vínculos entre retrato fotográfico, modernidad y cultura de masas tal como se manifestaron en el proceso de inserción de la fotografía, y específicamente –aunque no sólo– del retrato póstumo, en los dispositivos de circulación masiva proporcionados por la prensa ilustrada desde fines del siglo XIX.

El estudio de este fenómeno demostró asimismo la trama compleja de mecanismos de construcción de sentido que atraviesan a la imagen analógica y a su circulación en soportes

periodísticos. En ese sentido, el estudio de una serie de casos de fotografías póstumas de figuras públicas difundidas en revistas de gran alcance popular como *Caras y Caretas* o *PBT* permitió no sólo conocer las modalidades de circulación de dichos retratos y su articulación con los textos e imágenes de los medios que las difundieron: también nos han permitido profundizar en el conocimiento de los vínculos entre texto e imagen en el inicio de su difusión conjunta en los medios de masas, así como los mecanismos de interpretación de las fotografías que éstos pusieron en juego cada semana ante miles de lectores.

El Capítulo 3 intentó dar cuenta precisamente de algunos de estos problemas a través del análisis de una serie de casos que consideramos representativos tanto del género específico del retrato póstumo como de cuestiones relacionadas con su producción y puesta en circulación en contextos editoriales de esta índole, cuya heterogeneidad de contenidos y sus vínculos estrechos con el proceso de modernización, del que fueron agentes activos y entusiastas, determinaron la existencia de un denso y complejo entramado de discursos verbales y visuales cuyo análisis, que consideramos inseparable del de las fotografías *post-mortem* propiamente dichas, arroja resultados concluyentes. Así, por ejemplo, los textos e imágenes que daban cuenta de la muerte y exequias de figuras públicas de amplia notoriedad como Bartolomé Mitre o Domingo Faustino Sarmiento no sólo son reveladores de los mecanismos de recepción que se ponían en juego frente a este tipo de fotografías tanto en el ámbito público como en el privado —esferas que, por otra parte, los medios de prensa masiva contribuyeron activamente a articular y diferenciar entre sí—: también evidencian, en la propia materialidad de su inserción en los medios en los que circulaban, una amplia serie de interacciones con otras instancias discursivas presentes en esas mismas revistas y cuyo género, característicamente diverso, varía entre el periodismo, la sátira y la publicidad, en una heterogeneidad paralela a la de las imágenes que oscilaban, a su vez, entre la reproducción fotográfica, el grabado, la caricatura y la ilustración publicitaria.

En ese contexto cobra una singular relevancia la presencia recurrente de una retórica de la modernidad en un dispositivo tan fundamental para este tipo de prensa —tanto en términos económicos como visuales y culturales— como fue, precisamente, la publicidad, cuya estrecha y decisiva relación con el proceso de modernización de las prácticas funerarias creemos haber demostrado en el Capítulo 4. En ese sentido, el desarrollo de un mercado de la pompa fúnebre en Buenos Aires desde fines del siglo XIX no sólo implicó la inserción del rito y la práctica del duelo en el contexto de la actividad profesional y comercial de los empresarios que lo tomaron a su cargo: también determinó una creciente incidencia en estas prácticas de una retórica de la modernidad que, conforme a la consolidación de un mercado de consumo masivo en el marco de la emergencia histórica de la clase media y las formas asumidas por la industrialización en el siglo

XX, enfatizó las relaciones entre consumo y placer contribuyendo a un complejo proceso de reformulación del estatuto de la muerte en la vida cotidiana. En relación con este último aspecto hemos intentado, asimismo, contribuir a enriquecer el análisis de un fenómeno que ha sido objeto de un vasto campo de reflexión teórica e historiográfica durante los últimos cincuenta años, problematizando –al menos en lo que respecta a los fenómenos específicos estudiados en estas páginas– el uso genérico o lineal de categorías de análisis relativas a fenómenos ampliamente discutidos como la interdicción moderna de la muerte.

Por lo demás, hemos intentado poner de manifiesto la complejidad de los vínculos entre fotografía, vida privada y cultura visual tal como se manifiestan en fenómenos tan diversos como la producción y recepción de retratos fotográficos, la prensa, la retórica publicitaria y su articulación específica con las prácticas mortuorias, o el duelo colectivo ante la muerte de figuras públicas registrado en fotografías de amplia circulación dentro y fuera de los medios. Pero también –y por último, aunque no por ello menos importante– nos hemos ocupado del entramado de expectativas, temores, prejuicios y aspiraciones que condicionaron, en el período histórico estudiado, tanto la práctica del retrato fotográfico y su participación en ritos privados de duelo y evocación de ausentes, como el propio ritual funerario.

En ese sentido, si además de considerar el ritual fúnebre como una manifestación –correlativa a otras, como el retrato– de la trama social, familiar y afectiva en que se inscribe la identidad del difunto, las pensamos con Bataille (2009) y Thomas (1983; 1979) como una forma de conjurar los peligros y las amenazas culturalmente asociadas a la presencia del cadáver, una última esfera de problemas se vuelve particularmente relevante: aquella relacionada precisamente con el rechazo generado por los cuerpos muertos sea –en la óptica médico-higienista– como agentes de contaminación sanitaria, sea como recordatorio de la muerte biológica como proceso de degradación física y pérdida de entidad social. En este punto se vuelve fundamental, como hemos argumentado en los Capítulos 4 y 5, incorporar al análisis las prácticas institucionales de regulación del destino de los cadáveres y, con ellos, del de su pertenencia de clase o su inscripción en el entramado social. Los discursos y las políticas aplicadas en esta área desarrollada como parte central del proceso de conformación del Estado argentino se involucraron en forma directa, por vías que hemos analizado, con el ámbito de las representaciones visuales y especialmente con la fotografía, y demostraron ser un factor de especial importancia para la comprensión –en el marco de mecanismos colectivos de proyección de sentido sobre el retrato como los que analiza Sekula (2003)– del funcionamiento de los retratos fotográficos de difuntos en las prácticas de sociabilidad.

Lejos de pretender la construcción de un relato cerrado y totalizador sobre la historia del retrato fotográfico *post-mortem* en nuestro país durante el primer siglo de existencia de la fotografía, esta tesis ha elegido focalizarse sobre ciertas cuestiones clave que atravesaron el desarrollo de esta práctica, y especialmente, su vinculación con los inicios del proceso histórico de la reproductibilidad masiva de la imagen. Esperamos con ello haber dado cuenta de su importancia, no sólo en lo que concierne al conocimiento de un género de retratos en particular, sino también a sus vinculaciones con problemas de más amplio alcance como los relativos a la muerte, su incidencia social y cultural a lo largo de la historia –y especialmente en la modernidad– y los interrogantes que plantea su relación con las representaciones visuales. Pero más que cualquier otra cosa, confiamos en haber sentado un fundamento válido para futuras investigaciones y propuestas metodológicas en torno a estos y otros aspectos del fenómeno que nos ocupa.

Bibliografía y fuentes

1. Fuentes primarias

1.1. Colecciones fotográficas

1.1.1. Archivos públicos

Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina

Archivo Histórico Provincial de Salta, Argentina

Biblioteca Nacional Argentina, Buenos Aires, Argentina

Bibliothèque Nationale de France, París, Francia

Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján, Argentina

Convento de Santo Domingo, Buenos Aires, Argentina

Fototeca Nacional, México DF, México

Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina

Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina

Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio de Saavedra, Buenos Aires, Argentina

Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires, Argentina

Museo de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina

Museo Mitre, Buenos Aires, Argentina

Museo Pampeano de Chascomús, Argentina

1.1.2. Archivos privados

Colección Abel Alexander, San Miguel, Argentina

Colección Luis Prámo, Buenos Aires, Argentina

Colección Carlos Vertanessian, San Isidro, Argentina

Colección Miguel Angel y Mirta Cuarterolo, Buenos Aires, Argentina

Colección Alfredo Srur, Buenos Aires, Argentina

Colección Aldo Sessa, Buenos Aires, Argentina

Colección Eduardo Sadows, Buenos Aires, Argentina

Colección Maud De Ridder Perrier de Zemborain, Buenos Aires, Argentina

Colección Familia Panichella, Buenos Aires, Argentina

Colección Juan Gómez, Temperley, Argentina

Colección Librería Hilario, Buenos Aires, Argentina

Colección del autor, Buenos Aires, Argentina

1.2. Colecciones de pinturas, grabados y patrimonio funerario

Bibliothèque Nationale de France, París, Francia

Bibliothèque Les Champs Libres, Rennes, Francia

Colección Maud De Ridder Perrier de Zemborain, Buenos Aires, Argentina

Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján, Argentina

Convento de Santo Domingo, Buenos Aires, Argentina

Duomo Collegiata di Sant'Antonio Martire a Fara in Sabina, Rieti, Italia

Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina

Museo Histórico Nacional del Cabildo, Buenos Aires, Argentina

Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina

Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio de Saavedra, Buenos Aires, Argentina

Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires, Argentina

Santa Casa de Ejercicios de Buenos Aires, Argentina

1.3. Colecciones hemerográficas

Boletín de la Asociación Argentina de Cremación, 1923-1930

Bulletin de la Société pour la Propagation de l'Incinération, 1893-1939

Caras y Caretas, 1898-1913

Don Quijote, 1884-1905

El Mosquito, 1871-1888

La Flamme Purificatrice. Correspondance crématiste, 1947-1978

La Nación, 1890-1950

La Prensa, 1890-1950

Le Petit Corbillard Illustré, 1910

L'Illustration, 1843-1910

Revista fotográfica ilustrada del Río de la Plata, 1893-1901

The Illustrated London News, 1842-1905

PBT, 1904-1913

1.3.1. Fuentes hemerográficas citadas

Boletín de la Asociación Argentina de Cremación (1930), n. 13-14, julio

_____ (1928), n. 12, junio

_____ (1927), n. 11, julio

_____ (1926), n. 10, diciembre

_____ (1925), n. 8, julio

_____ (1924), n. 7, noviembre

_____ (1924), n. 6, junio

_____ (1923), n. 4-5, agosto y octubre

_____ (1923), n. 2-3, abril y junio

_____ (1923), n. 1, febrero

Buenos Aires. Revista semanal (1898), 9 de enero

Bulletin de la Societé pour la Propagation de l'Incinération (1893), n. 12

Caras (2009), año XX, n. 1422, 3 de abril

Caras y Caretas (1939), n. 2.105, 4 de febrero

_____ (1932), n. 1.737, 16 de enero

_____ (1926), n. 1.446, 19 de junio

_____ (1922), n. 1.256, 28 de octubre

_____ (1909), n. 551, 24 de abril

_____ (1907), n. 467, 14 de septiembre

_____ (1907), n. 441, 16 de marzo

_____ (1907), n. 431, 5 de enero
_____ (1906), n. 415, 15 de septiembre
_____ (1906), n. 409, 4 de agosto
_____ (1906), n. 405, 7 de julio
_____ (1906), n. 396, 5 de mayo
_____ (1906), n. 384, 10 de febrero
_____ (1906), n. 383, 3 de febrero
_____ (1906), n. 382, 27 de enero
_____ (1906), n. 381, 20 de enero
_____ (1906), n. 378, 1 de enero
_____ (1905), n. 350, 17 de junio
_____ (1903), n. 247, 27 de junio
_____ (1903), n. 239, 2 de mayo
_____ (1903), n. 225, 24 de enero
_____ (1902), n. 214, 8 de noviembre
_____ (1902), n. 207, 20 de septiembre
_____ (1902), n. 204, 30 de agosto
_____ (1902), n. 198, 19 de julio
_____ (1902), n. 190, 24 de mayo
_____ (1902), n. 180, 15 de marzo
_____ (1902), n. 175, 8 de febrero
_____ (1902), n. 170, 4 de enero
_____ (1901), n. 163, 16 de noviembre
_____ (1901), n. 162, 9 de noviembre
_____ (1901), n. 136, 11 de mayo
_____ (1901), n. 123, 9 de febrero
_____ (1900), n. 117, 29 de diciembre

_____ (1900), n. 106, 13 de octubre
_____ (1900), n. 90, 23 de junio
_____ (1900), n. 83, 5 de mayo
_____ (1900), n. 75, 10 de marzo
_____ (1900), n. 73, 24 de febrero
_____ (1900), n. 71, 10 de febrero
_____ (1900), n. 68, 20 de enero
_____ (1899), n. 65, 30 de diciembre
_____ (1899), n. 64, 23 de diciembre
_____ (1899), n. 59, 18 de noviembre
_____ (1899), n. 30, 29 de abril
_____ (1899), n. 25, 25 de marzo
_____ (1899), n. 24, 18 de marzo
_____ (1898), n. 10, 10 de diciembre
_____ (1898), n. 5, 5 de noviembre
_____ (1898), n. 1, 8 de octubre
Clarín (2005), 15 de febrero
_____ (1998), 23 de abril
Don Quijote (1888), año V, n. 6, 23 de septiembre
El Diario (1896), 10 de septiembre
_____ (1894), 5 de septiembre
El Sud Americano (1888), año I, n. 6, 5 de octubre
_____ (1888), año I, n. 5, 20 de septiembre
Gente y la actualidad, n. 842, 15 de septiembre de 1981
El Hogar (1908), año V, n. 103, 30 de abril
La Nación (1906), 20 de enero
La Nación (1897), 22 de septiembre

La Prensa (1894), 18 de diciembre

La Prensa Argentina (1888), n. único, 22 de septiembre de 1888

La Razón de Montevideo (1896), 11 de agosto

La Tribuna (1862), n. 2494, 15 de abril

_____ (1862), n. 2485, 4 de abril

_____ (1862), n. 2414, 4 de enero

_____ (1861), n. s/d, 12 de diciembre

_____ (1861), n. 2363, 1 de noviembre

_____ (1861), n. 2300, 16 de agosto

_____ (1861), n. 2189, 2 de abril

_____ (1860), n. 1976, 7 de julio

_____ (1860), n. 1923, 2 de mayo

_____ (1860), n. 1899, 1 de abril

_____ (1859), n. 1622, 21 de abril

_____ (1859), n. 1621, 20 de abril

_____ (1859), n. 1518, 19 de enero

L'Illustration (1906), n. 3285, 10 de febrero

Dos de Bastos (1895). “Industriales gallegos. D. Marcial Mirás” en *Almanaque Gallego*, noviembre, pp. 74-77

s/d (1895). “Industria nacional. Gran establecimiento de pompas fúnebres y carruajes de paseo de M. Mirás” en *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, 20 de agosto

1.4. Colecciones documentales

Archivo Capitolare Lateranense, Roma, Italia

Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina

Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, Argentina

Biblioteca Nacional Argentina, Buenos Aires, Argentina

Biblioteca Nacional de España, Madrid, España
Bibliothèque Interuniversitaire de Santé, París, Francia
Bibliothèque Nationale de France, París, Francia
Convento de Santo Domingo, Buenos Aires, Argentina
Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CeDodAL)
Colección Carlos Vertanessian, San Isidro, Argentina
Colección Daniel Serra, Buenos Aires, Argentina
Colección Estela Álvarez Costa, Buenos Aires, Argentina
Colección Juan Gómez, Temperley, Argentina
Colección Maud De Ridder Perrier de Zemborain, Buenos Aires, Argentina
Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín, Alemania
Musée d'Orsay, París, Francia
Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina
Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires, Argentina
Museo de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina
Museo Mitre, Buenos Aires, Argentina

1.4.1. Documentos citados

AGN (1871). *Criminal. Juicio seguido contra los autores del asesinato del Gral. Urquiza*. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Fondo J. J. Urquiza, Leg. 379, Sala VII, n. 1841.

AGN (1846-1847). *Da. Antonia Annat con Dn. Juan Benavides por cobro del valor de un retrato*. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Sala IX, Fondo Tribunal civil A-55, n. 16, 1º de septiembre de 1847.

AGN (1757-1809). *Orden de Santo Domingo. Correspondencia con el Cabildo de Buenos Aires*. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Sala IX, Fondo Convento de Santo Domingo.

AGN Witcomb Serie 1, índice detallado 11, p. 1, negativo 42999A

_____ Serie 1, índice detallado 9, p. 23, negativo 34454

_____ Serie 1, índice detallado 8, p. 233, negativo 33737

_____ Serie 1, índice detallado 8, p. 81, negativo 31386

_____ Serie 1, álbum 11, negativo 22423

_____ Serie 1, álbum 6, negativo 17847

Archivo Dominicano de Buenos Aires (1951-1954). *Legajo Fr. José de Zemborain*, Caja 261. Convento de Santo Domingo, Buenos Aires.

_____ (1779-1915). *Libro de inventarios y memorias. Tomo 1º*, Caja 39. Convento de Santo Domingo, Buenos Aires.

_____ (1726-1916). *Notas oficiales eclesiásticas y civiles. Tomo 1º*, Caja 14. Convento de Santo Domingo, Buenos Aires.

_____ (1605-1916). *Documentación histórica. Tomo 1º*, Caja 15. Convento de Santo Domingo, Buenos Aires.

_____ (1912). *Libro de Biografías, ex Necrologías*, Caja 243. Convento de Santo Domingo, Buenos Aires.

_____ (1774-1895). *Libros de Consejos. Tomo 1º*, Caja 16. Convento de Santo Domingo, Buenos Aires.

_____ (1779-1845). *Libros de sacristía: ingresos. Tomo 1º*, Caja 44. Convento de Santo Domingo, Buenos Aires.

_____ (1772-1841). *Actas de la Cofradía del Santísimo Rosario*, Caja 275. Convento de Santo Domingo, Buenos Aires.

_____ (1736-1823). *Libros de Caja. Tomo 1º*, Caja 178. Convento de Santo Domingo, Buenos Aires.

_____ (1677-1819). *Obras y Contratos. Tomo 1º*, Caja 37. Convento de Santo Domingo, Buenos Aires.

Barrio, Néstor y Gowland, Teresa (2000). *Retrato de María Antonia de la Paz. Informe de examen técnico y restauración*. Buenos Aires, mimeo. Archivo Néstor Barrio, Buenos Aires.

Cementerio del Norte (1860-1866). *Inhumación mujeres*. Archivo Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires.

_____ (1843). *Libro donde se subscribirán los cadáveres de las mugeres que se habrán de sepultar en el Cementerio del Norte. Año de 1843*. Archivo Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires.

_____ (1897). *Callao 416/420. Construido 14/3/97*. Agua y Saneamientos Argentinos S.A., Archivo Histórico, Buenos Aires

Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires (1874a). *Año de 1824*. Buenos Aires, Del Mercurio. Col. Maud De Ridder Perrier de Zemborain, Buenos Aires.

_____ (1874b). *Año de 1823*. Buenos Aires, Del Mercurio. Col. Maud De Ridder Perrier de Zemborain, Buenos Aires.

_____ (1873a). *Año de 1822*. Buenos Aires, Del Mercurio. Col. Maud De Ridder Perrier de Zemborain, Buenos Aires.

_____ (1873b). *Año 1821*. Buenos Aires, Rossi. Col. Maud De Ridder Perrier de Zemborain, Buenos Aires.

s/d (1858). *Documentos relativos al contrato de los carros fúnebres*. Buenos Aires, El Orden. Biblioteca Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires.

Segundo Censo de la República Argentina (1895a). *Boletín comercial*. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Sala X, Tomo 111, fol. 618.

Segundo Censo de la República Argentina (1895b). *Boletín comercial*. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Sala X, Tomo 110, fol. 16.

Zemborain, Manuel (1872). *Panegírico, Oración Fúnebre y Breve noticia de Fray José de Zemborain*. Buenos Aires, año del Señor 1860. *Copia del original*. Buenos Aires, manuscrito. Col. Maud De Ridder Perrier de Zemborain, Buenos Aires.

Zemborain, Ramón (1860). *Libro segundo. Breve Noticia y Oración Fúnebre de Fray José Zemborain*. Buenos Aires, manuscrito. Col. Maud De Ridder Perrier de Zemborain, Buenos Aires.

Zemborain, Dorotea (atr.) (s/d). *Panegírico que hizo el Reverendo Padre Fray Ygnacio Grela en obsequio de Fray José de Zemborain*. Buenos Aires, manuscrito. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Fondo Biblioteca Nacional, n. 275.

1.5. Bibliografía primaria

AAVV (1988). *Sarmiento en el Paraguay*. Asunción, Embajada de la República Argentina.

_____ (1987). *Testimonios escritos relativos al origen de la fotografía rioplatense*. Buenos Aires, CIFA.

- _____ (1968). *Almanaque político y de comercio de la ciudad de Buenos Ayres para el año de 1826*. Buenos Aires, De la Flor.
- _____ (1848). *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Barcelona, Antonio Sierra.
- Armaignac, H. (1974). *Viaje por las pampas argentinas. Cacerías por el Quequén Grande y otras andanzas (1869-1874)*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Armaingaud, Dr. (1891). *La crémation au point de vue de l'hygiène*. París, s/d.
- Battolla, Octavio (1908). *La sociedad de antaño*. Buenos Aires, Moloney & De Martino.
- Beaumont, J. A. B. (1957 [1828]). *Viajes por Buenos Aires, Entre Ríos y la Banda Oriental 1826-1827*. Buenos Aires, Hachette.
- Beecher, Henry et al. (1968). "A Definition of Irreversible Coma: Report of the Ad Hoc Committee of the Harvard Medical School to Examine the Definition of Brain Death" en *JAMA. Journal of American Medical Association*, Vol. 205, núm. 6, 5 de agosto, pp. 337-340. Publicado online en <http://www.colorado.edu/philosophy/PHIL4260/Harvard%20Ad%20Hoc%20Committee%20Definition%20of%20Irreversible%20Coma%20JAMA%201968.pdf>, consultado el 05/03/2015.
- Belín Sarmiento, Augusto (1935). *El relicario de Sarmiento en busca de asilo*. Asunción, La Mundial.
- Bilbao, Manuel (1934). *Tradiciones y recuerdos de Buenos Aires*. Buenos Aires, Ferrari.
- _____ (1902). *Buenos Aires, desde su fundación hasta nuestros días. Especialmente el período comprendido en los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires, Imprenta de Juan Alsina.
- Bond Head, Francis (1986 [1826]). *Las pampas y los Andes*. Buenos Aires, Hyspamérica.
- Burgess, Nathan G. (1855). "Taking portraits after death" en *The Photographic and Fine-Art Journal*, Vol. 8, núm. 3, Marzo de 1855, p. 80. New York, publicado online en <http://www.daguerre.org/resource/texts/burgess.html>, consultado el 29/11/2014.
- Calzadilla, Santiago (1982 [1891]). *Las beldades de mi tiempo*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Candelón, Alejandro (2011). "Sarmiento. Última página inédita de su biografía" en *Revista de Derecho, Historia y Letras*, año XIII, T. XXXIX, mayo, pp. 44-76.
- Carducho, Vicente (1979 [1633]). *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, Turner.

Cennini, Cennino (1859 [s. XV]. *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*. Florencia, Felice Le Monnier.

Ceppi, José “Aníbal Latino” (1984 [1886]). *Tipos y costumbres bonaerenses*. Buenos Aires, Hyspamérica.

Daguerre, Louis-Jacques-Mandé (1839). *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*. París, Susse Frères.

Dauchez, H. (1889). *De la crémation et de l'inhumation comparées au point de vue hygiénique, sociale et sanitaire*. Lille, Bureau du Journal des Sciences Médicales.

De Piles, Roger (1708). *Cours de peinture par principes*. París, Estienne.

Disdéri, André Adolphe-Eugène (1855). *Renseignements photographiques indispensables à tous*. París, Gaittet.

Ebelot, Alfredo (2001 [1890]). *La pampa. Costumbres argentinas*. Buenos Aires, Taurus.

Fernández, Juan R. (1902). “Instituto de Medicina Legal y Morgue en el proyecto de construcción de la Escuela Práctica de Medicina” en *Archivos de Psiquiatría y Criminología, aplicadas a las ciencias afines Medicina Legal, Sociología, Derecho, Psicología, Pedagogía*, año I, pp. 296-304.

Frizot, Michel y Ducros, Françoise (1987). *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*. París, Photo Poche.

Gálvez, Víctor (Vicente G. Quesada) (1888). *Memorias de un viejo: Escenas de costumbres de la República Argentina*. Buenos Aires, Peuser.

Garrigós, Zelmira (1964). *Memorias de mi lejana infancia (El Barrio de la Merced en 1880)*. Buenos Aires, San Pedro S. A. Rural.

Goppelsroeder, Friedrich (1890). *Ueber Feuerbestattung*. Mülhausen, Wenz & Peters.

Groussac, Paul (1896). “Un ser enorme y extraño” en *La Biblioteca*, año I, tomo II.

Eassie, William (1875). *Cremation of the dead: its history and bearings upon public health*. Londres, Smith, Elder & Co.

Fournier, Eugène (1912). *A propos de la crémation*. París, Vigot.

Giménez, Ángel (1926). *La cremación de los muertos. La secularización de los cementerios*. Buenos Aires, La Vanguardia.

Hansen, Fray Leonardo (1895[1664]). *Vida admirable de Santa Rosa de Lima, patrona del Nuevo Mundo*. Lima, Centro Católico.

- Hinchliff, Thomas Woodbine (1955 [1863]). *Viaje al Plata en 1861*. Buenos Aires, Hachette.
- Hugo, Victor (1913). *Choses vues*. París, Ollendorff.
- Jamieson, M. (1821). *De l'origine de la cremation ou de l'usage de brûler les corps*. París, s/d.
- Jurado, José Antonio (1920). "Dónde y cómo murió el General Sarmiento" en *La Nación*, 15 de noviembre.
- Lomazzo, Giovan Paolo (1585). *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. Milán, Paolo Gottardo Poncio.
- Mallié, Augusto (Dir.) (1926). *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires. Años 1805 a 1807*. Buenos Aires, Kraft.
- _____ (1925). *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires. Años 1801 a 1804*. Buenos Aires, Kraft.
- Mantegazza, Paolo (1916 [1867]). *Viajes por el Río de la Plata*. Buenos Aires, s/d.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1968 [1940]). *La cabeza de Goliat*. Buenos Aires, CEAL.
- Martínez Paz, Enrique (1918). *Papeles de Don Ambrosio Funes*. Córdoba, Bautista Cubas.
- Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) (1900). *Quand j'étais photographe*. París, Flammarion.
- Niépce, Isidore (1841). *Historique de la découverte improprement nommée Daguerrotypie, précédé d'une notice sur son véritable inventeur Feu M. Joseph-Nicéphore Niépce, de Chalons-sur-Saone, par son fils, Isidore Niépce*. París, Astier.
- Pacheco, Francisco (1649). *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas*. Sevilla, Simón Fajardo.
- _____ (1881-1886). *El libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla, José María Asensio y Toledo.
- Penna, José (1889). *La cremación en América y particularmente en la Argentina*. Buenos Aires, El Censor.
- Ramos Mejía, José María (1894). "Proyecto del Departamento para la creación de un Instituto Médico Legal en Buenos Aires" en *Anales del Departamento Nacional de Higiene*, año IV, n. 20/21, 8 de junio, pp. 569-574.
- _____ (1878/1882) *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*. Buenos Aires, Martín Biedma.

- Rollinat, Maurice et al. (1895). *Putréfaction ou purification*. París, Société pour la Propagation de l'Incinération.
- Salomon, Georges (1890). *La crémation en France (1797-1889)*. París, Dentu.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1950 [1845 y 1850]). *Facundo / Recuerdos de provincia*. Madrid, Aguilar.
- _____ (1886 [1849]). *Viajes por Europa, Africa i América 1845-1847*. Buenos Aires, Lajouane.
- Saunders, W. Sedgwick (1881). *Disposal of refuse*. Salford, J. Roberts.
- Sendral, Émile (1890). *Étude critique sur la crémation*. Lyon, A. Storck.
- Silva, R. (1888). *Discurso fúnebre pronunciado en la Escuela Inf. N° 5 de General Hornos el 21 de septiembre de 1888*, inédito. Archivo Museo Histórico Sarmiento, n. inv. 28.
- Staffe, Baronesa (Blanche-Augustine-Angèle Soyer) (1893 [1889]). *Usos y prácticas sociales. Reglas y consejos para conducirse en la sociedad*. Montevideo, Barreiro y Ramos.
- Steccanella, R. P. (1879). *Guerre aux morts ou Inhumation et Crémation considérées au point de vue historique, hygiénique, économique, religieux*. Dijon, Marchand.
- Taullard, Alfredo (1924). *Cartas privadas de la familia de Rosas*. Buenos Aires, Imprenta López.
- Taylor, Frederick Winslow (1985 [1911]). *Management científico*. Buenos Aires, Hyspamérica.
- Vasari, Giorgio (1759 [1568]). *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma, Niccolò e Marco Pagliarini.
- Vucetich, Juan (1902). "El crimen de Coronel Vidal: Francisco Díaz, La Plata, 1902" en *Archivos de Psiquiatría y Criminología, aplicadas a las ciencias afines Medicina Legal, Sociología, Derecho, Psicología, Pedagogía*, año I, p. 444.
- Wilde, Eduardo (1914 [1878]). "Curso de hygiene pública" en *Obras completas. Primera parte: Científicas. Tomo Tercero*. Buenos Aires, UBA.
- Wilde, José Antonio (1960 [1880]). *Buenos Aires desde 70 años atrás*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Yamané, M. (1900). *Notes sur la crémation au Japon au point de vue économique et hygiénique*. París, Institut International de Bibliographie Scientifique.
- Zola, Émile (2013 [1867]). *Thérèse Raquin*. Barcelona, Alba.

1.6. Fuentes orales

Álvarez Costa, Estela, 2010, Buenos Aires

Alexander, Abel, 2003-2011, Buenos Aires

Barrio, Néstor, 2010-2015, Buenos Aires

Bertherat, Bruno, 2013, Rennes

Bolloch, Joëlle, 2012, París

Cuarterolo, Andrea, 2003-2015, Buenos Aires

De la Cruz Lichet, Virginia, 2013, Madrid

De Ridder Perrier de Zemborain, Maud, 2010-2015, Buenos Aires

Delaporte, François, 2013, París

Gómez, Juan, 2012, Temperley

Gowland, Teresa, 2015, Buenos Aires

Héran, Emmanuelle, 2012, París

Lobato, Mirta Zaida, 2011, Buenos Aires

Péculo, Ricardo, 2011, Buenos Aires

Príamo, Luis, 2003-2015, Buenos Aires

Serra, Daniel, 2010, Buenos Aires

Vertanessian, Carlos, 2012-2015, Buenos Aires

1.7. Bases de datos online

<http://www.irishgenealogy.com.ar/genealogia/K/Kavanagh/James.php>

<https://familysearch.org/>

1.8. Producciones audiovisuales

Algo habrán hecho (2006), Temporada 2, Cap. 3 “Civilización y Barbarie”, emitido por TELEFE

Presidentes argentinos (2011), Temporada 1, Cap. 4 “Sarmiento”, emitido por Canal Encuentro

2. Bibliografía secundaria

- AAVV (2015). *Annemarie Heinrich. Intenciones secretas*. Buenos Aires, MALBA.
- _____ (2009). *Horacio Coppola: los viajes*. Buenos Aires, Jorge Mara.
- _____ (2008). *Horacio Coppola: fotografía*. Buenos Aires, Fundación Telefónica.
- _____ (1997). *Allgemeines Künstler Lexikon*. Munich-Leipzig, Saur.
- _____ (1996). *Fotos antes de las fotos. Daguerrotipos en el sur de América (ca. 1840-1870)*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.
- _____ (1994a). *Memento mori, visions of death c. 1550-1994*. Machida, Machida City Museum of Graphic Arts.
- _____ (1994b). “El triste estado del Archivo General de la Nación” en *Ciencia Hoy*, vol. 5, n. 29, Buenos Aires, publicado online en <http://www.cienciahoy.org.ar/ch/hoy29/mesa01.htm>, consultado el 20/03/2015.
- _____ (1993). *Una arquitectura para la muerte. Actas del Primer Encuentro Internacional sobre los cementerios contemporáneos*. Sevilla, Junta de Andalucía.
- Aceves Piña, Gutierre (1998). “Imágenes de la inocencia eterna” en *Artes de México*, n. 15. México DF.
- _____ (1988). *Tránsito de angelitos: iconografía funeraria infantil - Museo de San Carlos*. México, Secretaría de Educación Pública.
- Adamovsky, Ezequiel (2012). *Historia de la clase media argentina: apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires, Planeta.
- Adelman, Jeremy; Cuarterolo, Miguel Ángel y Príamo, Luis (1995). *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas 1843-1870*. Buenos Aires, Fundación Antorchas.
- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Alarcón, Margarita (2002) “El eterno descanso. El servicio funerario en la Argentina” en *Todo es Historia*, año XXXV, n. 424, noviembre, pp. 50-53.
- Alexander, Abel et al. (2002) *Un país en transición: fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Noroeste: 1867-1883 / Christiano Junior*. Buenos Aires, Fundación Antorchas.
- Allain, Aurélie (2005). “L'ombre de Thanatos dans l'Art du XXe siècle” en *Etudes sur la mort*, no 128, 2005/2, pp. 123-128.

- Allouch, Jean (2006 [1997]). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires, Ediciones Literales.
- Amigo, Roberto (1999). “Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)” en Amigo, Roberto y Doso, Patricia. *Arte Argentino de los Siglos XVIII y/o XIX*. Buenos Aires, FIAAR, pp. 11-56.
- _____ (1995). “Imágenes de la historia en el Centenario: nacionalismo e hispanidad” en Gutman, Margarita y Reese, Thomas (Comps.) *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, EUDEBA, pp. 171-184.
- Anderson, Benedict (1993 [1983]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, FCE.
- Appadurai, Arjun (1991 [1986]). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México, Grijalbo.
- Arias Divito, Juan Carlos (1999). “Cuando los Italianos defendieron a Buenos Aires” en *Revista Historias de la Ciudad*, n° 2, diciembre.
- Ariès, Philippe (2008 [1975]). *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- _____ (1999 [1977]). *El hombre ante la muerte*. Buenos Aires, Taurus.
- _____ (1987 [1960]). *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Madrid, Taurus.
- _____ (1983). *Images de l’homme devant la mort*. París, Seuil.
- _____ (ed.) (1975). *Anthinea. Revue d’études historiques - Les attitudes devant la mort*, n. 8, agosto-septiembre de 1975. Aubenas, SEILC.
- _____ y Duby, Georges (dir.). (1991 [1987]). *Historia de la vida privada*. Buenos Aires, Taurus.
- Bacqué, Marie-Frédérique (2013). *La médecine face à la mort : Alliance ou combat?* París, L’Esprit du temps.
- Baker, George (1996). “Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait” en *October*, n° 76, primavera de 1996. Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, pp. 73-113.
- Barbieri, Sergio (Dir.) (2006). *Patrimonio Artístico Nacional: inventario de bienes muebles. Iglesia y Monasterio de Santa Catalina de Siena de Córdoba*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

_____ (1991). *Patrimonio Artístico Nacional: inventario de bienes muebles. Provincia de Jujuy*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

_____ (1988). *Patrimonio Artístico Nacional: inventario de bienes muebles. Provincia de Salta*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

Barley, Nigel (2000 [1995]). *Bailando sobre la tumba: encuentros con la muerte*. Barcelona, Anagrama.

Barrán, José Pedro (1990). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. T. 2: La muerte "civilizada": 1860-1920*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental. Facultad de Humanidades y Ciencia.

_____; Caetano, Gerardo y Porzecanski, Teresa (Dir.) (1996). *Historias de la vida privada en el Uruguay. T. 1: Entre la honra y el desorden, 1780-1870*. Montevideo, Taurus.

Barthes, Roland (2009 [1961]). "El mensaje fotográfico" en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, pp. 11-30.

_____ (1990 [1980]). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós.

Bassegoda, Bonaventura (2000-2001). "El *Libro de retratos* de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza" en *Locus amoenus*, n. 5, pp. 205-216.

Bataille, Georges (2009 [1957]). *El erotismo*. Buenos Aires, Tusquets.

Batchen, Geoffrey (2004 [1997]). *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.

Bauch, Kurt (1976). *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des XI bis XV Jahrhunderts in Europa*. Berlín-Nueva York, De Gruyter.

Baudry, Patrick (1999). *La place des morts : enjeux et rites*. París, Armand Colin.

Baxandall, Michael (1978 [1972]). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, Gustavo Gili.

Becker, Ernest (1973). *The denial of death*. New York, Free Press.

Bécquer Casaballe, Amado y Cuarterolo, Miguel Ángel (1983). *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*. Buenos Aires, Del Fotógrafo.

Beecher, Henry et al. (1968). "A Definition of Irreversible Coma: Report of the Ad Hoc Committee of the Harvard Medical School to Examine the Definition of Brain Death" en *JAMA*.

Journal of American Medical Association, Vol. 205, núm. 6, 5 de agosto, pp. 337-340. Publicado online en

<http://www.colorado.edu/philosophy/PHIL4260/Harvard%20Ad%20Hoc%20Committee%20Definition%20of%20Irreversible%20Coma%20JAMA%201968.pdf>, consultado el 05/03/2015.

Beguiriztain, P. Justo (1933). *La beata de los Ejercicios*. Buenos Aires, Baiocco.

Belting, Hans (2007 [2002]). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz.

Benjamin, Walter (1989a [1936]). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, pp. 17-57.

_____ (1989b [1931]). “Pequeña historia de la fotografía” en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, pp. 63-83.

Bertherat, Bruno (2002). *La morgue de Paris au XIXe siècle (180-1907). Les origines de l'institut médico-legal*. Tesis de doctorado en Historia. París, Université Paris I.

_____ y Chevandier, Christian (2008) *Paris, dernier voyage. Histoire des Pompes funèbres (XIX-XX siècles)*. París, La Découverte.

Bertúa, Paula (2012). *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*. Buenos Aires, Biblos.

Binsky, Paul (1996). *Medieval death, ritual and representation*. Londres, Cornell University Press.

Bolloch, Joëlle (2007). *Post-mortem*. París, Photo Poche.

Bonnet, Emilio (1967). *Medicina legal*. Buenos Aires, Libreros López.

Borrini, Alberto (1998). *El siglo de la publicidad. 1898-1998. Historias de la publicidad gráfica argentina*. Buenos Aires, Atlántida.

Botana, Natalio (2005 [1977]). *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires, Sudamericana.

Bourdieu, Pierre (1998 [1979]). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.

Bouysse-Cassagne, Thérèse (1997). “De Empédocles a Tunupa: Evangelización, hagiografía y mitos” en *Saberes y memorias en los Andes*. Lima, CREDAL-IFEA.

Braccio, Gabriela (2009). “Lo que ya no podemos ver. Jacobo Fiorini contra Antonino Reyes” en AAVV. *Imágenes perdidas: Censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, pp. 451-459.

_____ (2000). “De la celda a los altares. Rosa de Santa María: una representación de santidad femenina” en *VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género: Voces en conflicto, espacios de disputa*. Buenos Aires, FFyL-UBA. Edición en CD-ROM.

_____ y Tudisco, Gustavo (2001). *Ser y parecer. Identidad y representación en el Mundo Colonial*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.

Bratu, Anca (1992). *Images d'un nouveau lieu de l'au-delà, le Purgatoire: émergence et développement (vers 1350 - vers 1500)*. París, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

_____ (1991). “L'ici-bas et l'au-delà en image: formes de représentation de l'espace et du temps” en *Médiévales*, n° 20, primavera 1991, pp. 75-90.

Broquetas, Magdalena (Comp.) (2012). *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*. Montevideo, CDF.

Bruno, Cayetano (1971). *Historia de la Iglesia en la Argentina. Volumen 7*. Buenos Aires, Don Bosco.

Burger, Janet E. (1989). *French daguerreotypes*. Chicago, University of Chicago Press.

Burgin, Victor (2004 [1982]). “Una relectura de *La cámara lúcida*” en *Ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili, pp. 53-75.

Burns, Stanley B. (1990). *Sleeping beauty. Memorial photography in America*. Altadena, Twelvetrees Press.

Burucúa, José Emilio (1997). “Pintura y escultura en Argentina y Paraguay” en Gutiérrez, Ramón (Dir.) *Barroco iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Barcelona, Lunweg, pp. 403-444.

_____ (1991). “Ambigüedades del primer paisaje rioplatense: el fondo en el retrato del lego Zemborain” en AAVV. *Ciudad/Campo en las artes de Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes CAIA*. Buenos Aires, CAIA, pp. 63-69.

_____ (Dir.) (1999). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Vol. 1*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____ y Kwiatkowski, Nicolás (2015). “Cómo sucedieron estas cosas”. *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires, Katz.

Cabella, Wanda y Pollero, Raquel (2004). “El descenso de la mortalidad infantil en Montevideo y Buenos Aires entre 1890 y 1950” en *I Congreso de la Asociación Latinoamericana de Población*. ALAP, Caxambú, publicado online en http://www.abep.nepo.unicamp.br/site_eventos_alap/PDF/alap2004_395.PDF, consultado el 8 de abril de 2015.

Caimari, Lila (2004). *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Carbonell Camós, Eliseu (2007). “Tiempo y suicidio. Contribución antropológica a una discusión transdisciplinar” en *Gazeta de Antropología*, n. 23, publicado online en <http://hdl.handle.net/10481/7055>, consultado el 24 de enero de 2013.

Cassirer, Ernst (1972 [1923-1929]). *La philosophie des formes symboliques*. París, Minuit.

Cazaux, Sylvie (1998). “Du nouveau sur le Purgatoire: Essai de relecture iconographique de quelques peintures murales du Sud-Ouest” en *Annales du Midi*, vol. 110, n° 224, octubre-diciembre de 1998, pp. 523-531.

Chartier, Roger (2006 [1996]). *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial.

Chastel, André (1957). “L’art et le sentiment de la mort au XVIIe. Siècle” en *Revue du XVIIe. Siècle*” nos. 36-37, p. 293

Chávez, Fermín (1970). *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*. Buenos Aires, Oriente.

Cicerchia, Ricardo (1998). *Historia de la vida privada en la Argentina*. Buenos Aires, Troquel.

Claramunt, Salvador (1988). “La Danza Macabra como exponente de la iconografía de la Muerte en la Baja Edad Media” en Núñez Rodríguez, Manuel y Portela Silva, Ermelindo (Coord.) *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 93-97.

Colin, Araceli (2004). “Funerales de angelitos: ¿rito festivo sin duelo? Rito y desmentida a falta de una vida con historia para un duelo sin memoria” en *Litoral*, n. 34, julio, pp. 85-117.

Copy, Jean-Yves (1986). *Art, société et politique au temps des Ducs de Bretagne. Les gisants haut-bretons*. París, Aux Amateurs de Livres.

Crary, Jonathan (2008 [1990]). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, CENDEAC.

Cuarterolo, Andrea (2013). *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo, Centro de Fotografía de Montevideo.

_____ (2007). “La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata” en Rodríguez, David y Herrera, Limbergh (Comp.) *Imagen de la muerte*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp 83-105, ISBN 978-9972-46-361-7.

_____ (2002a). “La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria” en *Aisthesis*, n. 35. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile.

_____ (2002b). “Fotografiar la muerte” en *Todo es Historia*, año XXXV, n. 424, noviembre, pp. 24-34.

Cúneo, Carlos y González, Abel (1971). *La delincuencia*. Buenos Aires, CEAL.

Cunietti-Ferrando, Arnaldo (2003). “La fotografía del siglo XIX en Entre Ríos” en AAVV. *Memoria del 7º Congreso de Historia de la Fotografía*. Buenos Aires, SIHF, pp. 75-82.

Cruz, Isabel (1998). *La muerte. Transfiguración de la vida*. Santiago, Universidad Católica de Chile.

Davies, Douglas (1997). *Death, ritual and belief. The rethoric of funerary rites*. Londres, Cassell.

_____ y Mates, Lewis (Ed.) (2005). *Encyclopedia of cremation*. Surrey, Ashgate.

De la Canal, J. A. (1944). “Daguerrotipos Porteños” en *Atlántida-Ilustración Argentina*, septiembre. Buenos Aires, Atlántida.

De la Cruz Lichet, Virginia (2013). *El retrato y la muerte: la tradición de la fotografía post-mortem en España*. Madrid, Tempora.

_____ (2010). *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX-XX)*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. Madrid, Universidad Complutense.

Debray, Régis (1994 [1992]). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Buenos Aires, Paidós.

De Certeau, Michel (2006 [1978]). *La escritura de la historia*. México DF, Universidad Iberoamericana.

Dectot, Xavier (2006). *Pierres tombales médiévales. Sculptures de l'au-delà*. París, REMPART-Desclée de Brouwer.

Delaporte, François (2007 [2003]). *Anatomía de las pasiones*. Barranquilla, Uninorte.

- Delmotte, Benjamin (2010). *Esthétique de l'angoisse: le memento mori comme thème esthétique*. París, Presses universitaires de France.
- Derrida, Jacques (1998 [1967]). *De la gramatología*. México, Siglo XXI.
- Devoto, Fernando (2006). *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos.
- _____ (2002). *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- DiMaio, Dominick y Vincent J. M. (2001). *Forensic Pathology*. Boca Raton, CRC Press.
- Dimier, Louis (1908). *Les Danses macabres et l'idée de la mort dans l'art chrétien*. París, Bloud.
- Di Stefano, Roberto y Zanatta, Loris (2000). *Historia de la Iglesia en la Argentina. Desde la Conquista hasta fines del siglo XX*. Buenos Aires, Mondadori.
- Domínguez, Luis Arturo (1960). *Velorio de angelito*. Caracas, Ejecutivo del Estado de Trujillo.
- Dose de Zemborain, Justa (1951). *Vida heroica de José de Zemborain, 1741-1804*. Buenos Aires, La Facultad.
- Droz, Yvan (Comp.) (2003). *La violence et les morts*. Paris, Georg.
- Dubois, Philippe (1986 [1983]). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona, Paidós.
- Durkheim, Emile (2012 [1897]). *El suicidio*. Madrid, Akal.
- Elias, Norbert (2009 [1982]). *La soledad de los moribundos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ertem, Fulya (2006). *Undoing Recognition: A Critical Approach to Pose in Photography*. Tesis de Doctorado en Filosofía del Arte, Diseño y Arquitectura. Ankara, Bilkent University.
- Ezcurra, Mons. Marcos (1980). *Vida de Sor María Antonia de Paz y Figueroa*. Buenos Aires, Difusión.
- Facio, Sara (1995). *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires, La Azotea.
- _____ (1991). *Witcomb. Nuestro ayer*. Buenos Aires, La Azotea.
- _____ y D'Amico, Alicia (1988). "La fotografía 1840-1930", en AA.VV. *Historia General del Arte en la Argentina - Tomo V*. Buenos Aires, ANBA, pp. 12-88.
- Félix-Didier, Paula (2012). *La mosca y sus peligros*. Buenos Aires, mimeo.

_____ y Szir, Sandra (2001). “La relación texto-imagen en los avisos de publicidad gráfica aparecidos en las publicaciones periódicas en Buenos Aires (1898-1910)” en AAVV. *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA. Edición en CD-ROM.

Ferrer, Eulalio (2003). *El lenguaje de la inmortalidad. Pompas fúnebres*. México, FCE.

Ferro, Gabo (2008). *Barbarie y civilización: Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires, Marea.

Fortuny, Natalia (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires, La Luminosa.

Foucault, Michel (2011 [1963]). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires, Siglo XXI.

_____ (2008a [1976]). *Historia de la sexualidad. Tomo 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.

_____ (2008b [1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI.

_____ (1984 [1966]). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI.

_____ (1978) “Une érudition étourdissante” en *Le Matin*, n° 278, p. 25.

Francastel, Pierre y Galiene (1978 [1969]). *El retrato*. Madrid, Cátedra.

Fregni Nagler, Linda (2013). *The Hidden Mother*. s/d, Mack.

Freud, Sigmund (1975 [1917]). “Duelo y melancolía” en *Obras Completas. Vol. XIV*. Buenos Aires: Amorrortu.

Freund, Gisèle (2006 [1974]). *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili.

Fritzsche, Peter (2008 [1996]). *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Frizot, Michel (Dir.) (2001). *Nouvelle histoire de la photographie*. París, Larousse.

Furlong, Guillermo S.J. (1993). *Arte en el Río de la Plata 1530-1810*. Buenos Aires, TEA.

Galassi, Peter. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York, MoMA, 1981.

Gálvez, Manuel (1945) *Vida de Sarmiento*. Buenos Aires, Emecé.

- García Ferrari, Mercedes (2010). *Ladrones conocidos / Sospechosos reservados. Identificación policial en Buenos Aires, 1880-1905*. Buenos Aires, Prometeo.
- García Rodríguez, Amaury (2001). “Desentrañando ‘lo pornográfico’. La xilografía *makura-e*” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII, n. 79, UNAM, pp. 135-152.
- García Ruiz, José Luis (1994). *Historia económica de la empresa moderna*. Madrid, Istmo.
- Garval, Michael (2012). *Cléo de Mérode and the rise of modern celebrity culture*. Surrey, Ashgate.
- Garvey, Ellen Gruber (1996). *The Adman in the Parlor. Magazines and the Gendering of Consumer Culture, 1880s to 1910s*. Nueva York-Oxford, Oxford University Press.
- Gasió, Guillermo (2007). *El señor de todas las palabras: acerca de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, Teseo.
- Gayol, Sandra (2012). “La celebración de los *grandes hombres*: funerales gloriosos y carreras *post mortem* en Argentina” en *Quinto Sol*, Vol. 16, N° 2, julio-diciembre.
- _____ (2009). “La construcción del recuerdo de las élites argentinas en el cementerio de *La Recoleta*: el miedo al olvido y a la invisibilidad social, 1880-1920” en Speckman Guerra, Elisa et al. (Comp.) *Los miedos en la historia*. México DF, UNAM, pp. 207-236.
- _____ (2008). *Honor y duelo en la Argentina moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____ y Kessler, Gabriel (2011). “La muerte en las ciencias sociales: una aproximación” en *Persona y Sociedad*, Vol. XXV, n. 1. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado, pp. 51-74.
- _____ (Ed.) (2015). *Muerte, política y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Edhasa.
- Gené, Marcela (2005). “Caricaturas. Un estereotipo polivalente” en Gené, Marcela et al., *Fuegos cruzados. Representaciones de la Guerra Civil en la prensa argentina (1936-1940)*. Córdoba, Fundación Rafael Botí, pp. 81-87.
- _____ (2004). “Judeocaturas. Caricaturas antisemitas en la prensa nacionalista porteña” en *VI Jornadas de estudios e investigaciones. Artes visuales y música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró.
- Gertsman, Elina (2010). *The dance of death in the middle ages. Image, text, performance*. Turnhout, Brepols.

Gheggi, María Soledad (2008). “Epitafios. Enfoques teóricos aplicados al estudio de las prácticas mortuorias de sociedades del pasado” en AAVV. *Fronteras de la Antropología. IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Buenos Aires, CAAS.

Giordano, Mariana (2012). *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860-1970*. Buenos Aires, El Artenauta.

Godoy, Cristina y Hourcade, Eduardo (Eds.) (1993). *La muerte en la cultura. Ensayos históricos*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario.

Gombrich, Ernst (2007 [1972]). “La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte” en Gombrich, Ernst *et al.* *Arte, percepción y realidad. Conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer, 1970*. Barcelona, Paidós.

_____ (1998). “The mysterious achievement of likeness” en *Tête à tête: Portraits by Henri Cartier-Bresson*. Londres, Thames & Hudson.

_____ (1982 [1960]). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Gustavo Gili.

Gómez, Juan (1986). *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX. 1840-1899*. Buenos Aires, Abadía.

_____ (2001). “El último retrato del Gral. Urquiza” en AAVV. *Memoria del 6º Congreso de Historia de la Fotografía*. Buenos Aires, SIHF, pp. 25-27.

Gómez Sánchez, Diego (1998). “*La muerte edificada: el impulso centrífugo de los cementerios de la ciudad de Cuenca (siglos XI-XX)*”. Cuenca, Universidad Castilla La Mancha.

Gorer, Geoffrey (1965). *Death, Grief, and Mourning (The Literature of death and dying)*. Nueva York, Anchor Books.

_____ (1955). “The pornography of death” en *Encounter. Literature, arts, current affairs*, vol. V, n. 4, October 1955, pp. 49-52.

Gras, Mario César (1946). *El pintor Gras y la iconografía histórica sud americana*. Buenos Aires, El Ateneo.

_____ (1942). *Amadeo Gras, pintor y músico. Su Vida y su Obra*. Buenos Aires, Ed. del autor.

Gringauz, Lucrecia (2009). “Las revistas ilustradas en 1910: otros motivos para la publicidad” en *Questión. Revista especializada en periodismo y comunicación*, vol. I, n. 22, IICOM-UNLP, La Plata. Disponible online en

<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/785>, consultado 20/03/2015.

Guembe, María Laura (2009). *¿Qué construye la fotografía? Algunas hipótesis en torno del retrato fotográfico desde casos de nuestra historia reciente*. Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Guerra, Diego (2014a) “Civilizar por el horror. La reproductibilidad técnica y la exhibición de la podredumbre humana en la retórica cremacionista argentina” en *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, n. 11, diciembre de 2014. Rennes, Université Rennes 2. Publicado online en <http://amerika.revues.org/5716>

_____ (2014b). “Entre el álbum-cementerio y la morgue de papel. La imagen póstuma y la masificación del retrato fotográfico en la Argentina” en *Imágenes de la muerte. VI Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades*. Salta, UNIRIO-CEPIHA (UNSa). Edición en CD-ROM.

_____ (2013a). “*Tu descanso y calma. Representaciones de la muerte en la elaboración de una iconografía histórica argentina*” en De la Cruz Lichet, Virginia (Comp.) *Explorando los nuevos territorios visuales. Realidades expandidas: Entre lo visual y lo virtual*. Madrid, Universidad Francisco de Vitoria, pp. 164-187.

_____ (2013b). “La hora de los hornos. Imágenes y palabras en la retórica cremacionista argentina de los años veinte” en AAVV. *Las redes del arte: intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes. VII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, pp. 351-363. ISBN 978-987-96644-8-3.

_____ (2012). “La carroza de Caronte: discursos sobre la muerte, la modernidad y el consumo en las publicidades de empresas funerarias en *Caras y Caretas* (1898-1904)” en *IX Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes visuales y música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”.

_____ (2011). “Deliciosas criaturas sepultadas. El cuerpo femenino y la mercantilización del luto en la Argentina” en AAVV. *X Congreso Argentino de Antropología Social*. Buenos Aires, CAAS.

_____ (2010a). “Con la muerte en el álbum: la fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX” en *TRACE - Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre*. N. 58, diciembre 2010. México DF, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, pp. 103-112.

_____ (2010b). “Éramos pocos y parió el aura: fotografía y políticas de la imagen en los albores de la reproductibilidad masiva en la Argentina. *Caras y Caretas*, 1898-1910” en *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria”*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

_____ (2010c). “La muerte chic: consumo, modernidad y cultura visual en las publicidades de empresas funerarias en Buenos Aires, 1898-1904”. En *XV Congreso Colombiano de Historia*. Bogotá, Asociación Colombiana de Historiadores. Edición en CD.

_____ (2009a). “*A pesar de que la mía es historia... Naturalismo e imaginarios fotográficos en la literatura argentina del ochenta*” en AAVV. *V Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte*. Buenos Aires, CAIA, 2009.

_____ (2009b). “El reposo aurático de los guerreros: fotografías de próceres muertos en la Argentina del Centenario” en *XII Jornadas Interescuelas - Departamentos de Historia*. Buenos Aires, Jornadas Interescuelas.

_____ (2008). “Instantes decisivos, imágenes veladas. Sobre la decadencia y desaparición del retrato fotográfico de difuntos en Buenos Aires, 1910-1950” en *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Buenos Aires, CAAS.

_____ (2006). “¡Sonría! Lo estamos velando. Notas y preguntas sobre el auge, decadencia y desaparición de la fotografía de difuntos en Buenos Aires” en *VII Encuentro Iberoamericano de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y Arte Funerario*. Buenos Aires, CPPHC.

_____; Souto, Florencia y Vessuri, Agustina (2004). “¿Angelitos a la europea? Fotografía y muerte infantil en la Argentina del siglo XIX” en *VI Jornadas Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Guienne, Véronique (2010). *Sauver, laisser mourir, faire mourir*. Rennes, Presses Universitaires.

Guillot, Adolphe (1887). *Paris qui souffre. La basse Geôle du Grand Châtelet et les Morgues modernes*. París, Rouquette.

Guiomar, Michel (1993). *Principes d'une esthétique de la mort: les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*. París, José Corti.

Halbwachs, Maurice (1930). *Les causes du Suicide*. París, Félix Alcan.

- Haberstein, Robert y Labers, William (1963). *Funeral customs the world over*. Milwaukee, Bulfin.
- Hampe Martínez, Teodoro (2005). “Sobre la imagen de la muerte: el retrato de Santa Rosa de Lima por Angelino Medoro” en AAVV. *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. Manierismo y transición al Barroco*. La Paz, Unión Latina, pp. 77-89. Disponible online en http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18112/1/09_Hampe_Martinez.pdf, consultado el 13/02/2015.
- Hanon, Maxine (2004). “Un inglés socialista en tiempos de Rosas” en *Todo es Historia*, año XXXVII, n. 445, agosto, pp. 64-76.
- Hanus, Michel (2005). “Au-delà de la vie, au-delà de la mort” en *Etudes sur la mort*, vol. 2 n. 128, pp. 11-18.
- Harmant, Pierre (1960). “Anno Lucis 1839 – 1/3” en *Camera*, mayo. Lucerna, s/d, pp. 24-31. Disponible online en http://collodion.claude-marillier.net/PGH/anno_lucisEN1.html, consultado el 23 de mayo de 2015.
- Haug, Wolfgang Fritz (1989). *Publicidad y consumo. Crítica de la estética de mercancías*. México, FCE.
- Heck, Christian (1997). *L'échelle céleste dans l'art du Moyen âge. Une image de la quête du ciel*. París, Flammarion.
- Héran, Emmanuelle (Dir.) *Le dernier portrait*. París, Musée d'Orsay, 2002.
- Hobsbawm, Eric. (1987 [1962]). *Las revoluciones burguesas*. Barcelona, Crítica.
- Hunt, John (1974). *Irish medieval figure sculpture 1200-1600: a study of Irish tombs with notes on costume and armour*. Dublin, Irish University Press.
- Iepson, Sarah (2014). “A lasting touch: Corporeal Affect and the Photograph in Nineteenth-Century America” en *The Daguerreian Annual*, pp. 219-237.
- Jáuregui, Andrea (1992). *Historia de la muerte en el Río de la Plata a partir de sus manifestaciones en la plástica*. Informe final de Beca de Investigación para Graduados (Iniciación). Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, mimeo.
- Jiménez Aboitiz, Ricardo (2012). *¿De la muerte (de)negada a la muerte reivindicada? Análisis de la muerte en la sociedad española actual: muerte sufrida, muerte vivida y discursos sobre la muerte*. Tesis de Doctorado en Sociología. Valladolid, Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, Universidad de Valladolid.

- Johnson, Lyman (2004). *Death, dismemberment and memory: Body politics in Latin America*. New Mexico, University of New Mexico.
- Kantorowicz, Ernst (2012 [1957]). *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid, Akal.
- Kossov, Boris (2004 [1976]). *Hercule Florence: el descubrimiento de la fotografía en Brasil*. México, INAH.
- Krauss, Rosalind (2002). “Los espacios discursivos de la fotografía” en *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- _____ (1993). “Cindy Sherman: Untitled filmstills (1977-1980)” en *Cindy Sherman: Untitled*. Nueva York, Rizzoli.
- Kübler-Ross, Elisabeth (1993 [1969]). *Sobre la muerte y los moribundos*. Barcelona, Grijalbo.
- Langlois, Richard y Robertson, Paul (2000 [1995]). *Empresas, mercados y cambio económico: una teoría dinámica de las instituciones empresariales*. Barcelona, Proyecto A.
- Lara López, Emilio (2005). “La representación social de la muerte a través de la fotografía (Murcia y Jaén 1870-1902): una historia de la imagen burguesa” en *Dialectología y tradiciones populares*, T. LX, Cuaderno II, pp. 129-147.
- Lears, Jackson (1994). *Fables of abundance. A cultural history of advertising in America*. New York, Basic Books.
- Le Breton, David (2006). “Le cadavre ambigu: approche anthropologique” en *Etudes sur la mort*, 2006/1 n. 129, pp. 79-90.
- _____ (1995 [1990]). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Le Goff, Jacques (1981). *La Naissance du Purgatoire*. París, Gallimard.
- Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, André (Eds.) (1988 [1986]). *Historia de la fotografía*. Barcelona, Martínez Roca.
- Lesser, Ricardo (2007). *Vivir la muerte. Historias de vida y de muerte entre 1610 y 1810*. Buenos Aires, Longseller.
- Lesy, Michael (1973). *Wisconsin death trip*. New York, Pantheon Books.
- Llewellyn, Nigel (1991). *Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500 - c. 1800*. Londres, Reaktion Books.

Lobato, Mirta Zaida (Dir.) (2000). *Nueva Historia Argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916). Tomo 5*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____ (1988). *El "taylorismo" en la gran industria exportadora argentina (1907-1945)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Lomnitz, Claudio (2006 [2005]). *Idea de la muerte en México*. México DF, FCE.

López, Cristina (2013). "De la muerte en el contexto de las investigaciones sobre biopolítica de Michel Foucault" en *Filosofía UIS*. Vol. 12, n. 1. Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander. Publicado online en

<http://revistas.uis.edu.co/index.php/revistafilosofiauis/article/view/3513>, consultado el 03/02/2015.

López, Lucio Vicente (1960 [1884]). *La gran aldea. Costumbres bonaerenses*. Buenos Aires, EUDEBA.

López Mato, Omar (2003). *Trayectos póstumos*. Buenos Aires, Camalote.

_____ (2002). "Entierros, velatorios y cementerios en la vieja ciudad" en *Todo es Historia*, año XXXV, n. 424, noviembre 2002, pp. 12-22.

_____ (2001). *Ciudad de ángeles. Historia del cementerio de la Recoleta*. Buenos Aires, Camalote.

_____ y Vizzari, Hernán (2011). *Ángeles de Buenos Aires: historia de los cementerios de la Chacarita, Alemán y Británico*. Buenos Aires, Olmo.

López Méndez, Patricio et al. (2014). *Retratos para una identidad. Fernando García del Molino (1813-1899)*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.

Loup-Sougez, Marie (2004 [1981]). *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra.

Lugones, Leopoldo (1960 [1911]). *Historia de Sarmiento*. Buenos Aires, EUDEBA.

Majluf, Natalia (2013). "De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)" en *Historica*, vol. XXXVII, n.1, pp. 73-108.

Malosetti Costa, Laura (2012). "Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires" en *Caiana*, n. 1, septiembre. Disponible online en http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=2&vol=1, consultado el 3 de marzo de 2015.

_____ (2007 [2001]). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

_____ (2005). “Opacidad de los retratos en la era de la reproductibilidad técnica. El caso de Esteban Echeverría” en AAVV. *Original-Copia... Original? III Congreso de Teoría e Historia de las Artes y XI Jornadas CAIA*. Buenos Aires, CAIA, pp. 243-254.

_____ et al. (2014). *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*. Buenos Aires, MNBA-BN.

_____ y Gené, Marcela (Eds.) (2009) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, EDHASA.

Mandevich, Pablo (1981). *Las revistas*. Buenos Aires, CEAL.

Mandrou, Robert (1959). “Pour une histoire de la Sensibilité” en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. Vol. 14, n. 3, pp. 581-588.

Marcet, Eduardo Luis y Epifanio, Haydeé (2001). “John A. Bennet en Buenos Aires y el ‘Retrato’ del Gobernador Otero” en AAVV. *Memoria del 6º Congreso de Historia de la Fotografía*. Buenos Aires, SIHF, pp. 165-168.

Mariluz Urquijo, José M. (1952). “Artistas poco conocidos de la época de Rosas” en *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, n. 3, Buenos Aires, pp. 83-90.

Marin, Louis (2009). “Poder, representación, imagen” en *Prismas*, n. 13, pp. 135-153. Disponible online en <http://www.scielo.org.ar/pdf/prismas/v13n2/v13n2a01>, consultado el 20/03/2015.

_____ (1993). *Des pouvoirs de l’image. Gloses*. París, Seuil.

_____ (1981). *Le portrait du roi*. París, Minuit.

Martínez, Bárbara (2011). *Ríos de agua, ríos de leche y ríos de sangre: travesías cosmológicas del alma cajonista*. Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Masotta, Carlos (2009). *Álbum postal*. Buenos Aires, La Marca.

Mazzeo, Victoria (2007). “La mortalidad de la primera infancia en la Ciudad de Buenos Aires en el periodo 1860-2002” en *Papeles de Población*, n. 53, julio-septiembre, pp. 241-273.

_____ (2006). “Relaciones entre modernidad, espacio y vida social en Buenos Aires” en *Mundo Urbano*, Año VII, n. 29, publicado online en <http://www.mundourbano.unq.edu.ar/index.php/ano-2006/25-numero-29/190-3-relaciones-entre-modernidad-espacio-y-vida-social-en-buenos-aires>, consultado el 2 de mayo de 2015.

_____ y Pollero, Raquel (2005). “La mortalidad infantil en ambas márgenes del Río de la Plata en la primera mitad del siglo XX. ¿Dos orillas, dos realidades?” en *VIII Jornadas de la*

Asociación de Estudios de Población de la Argentina, publicado online en <http://www.redaepa.org.ar/jornadas/viii/AEPA/B20/Mazzeo%20y%20Pollero.pdf>, consultado el 2 de mayo de 2015.

Meinwald, Dan (1990). *Memento Mori. Death in nineteenth century photography*. Riverside, California Museum of Photography.

Mercer, Kobena (1999). “Los mil falos de Mapplethorpe” en *Fractal*, año 3, v. IV, n.12, enero-abril, pp. 67-83.

Miller, James (1996 [1993]). *La pasión de Michel Foucault*. Santiago de Chile, Andrés Bello.

Mirzoeff, Nicholas (ed.) (2003 [1999]). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós.

_____ (ed.) (1998) *The visual culture reader*. London-New York, Routledge.

Mitchell, William John Thomas (2009 [1994]). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, Akal.

Mitford, Jessica (2000 [1963]). *The American Way of Death (Revisited)*. Nueva York, Vintage.

Montero Alarcón, Alma (2008). *Monjas coronadas: Profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*. México, Museo Nacional del Virreinato.

Mori, Enrique (2004). *La Fotografía Post-mortem en el Perú (Siglo XIX). Catálogo de la exposición realizada en Lima, noviembre 2004*. Lima, mimeo.

Morin, Edgar (1970 [1951]). *L'homme et la mort*. París, Seuil.

Mujica Pinilla, Ramón (2004 [2001]). *Rosa Limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, FCE.

Mulvey, Laura (1988 [1975]). “Placer visual y cine narrativo” en *Documentos de trabajo II* vol. 1. Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV.

Munilla Lacasa, María Lía (2013). *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*. Buenos Aires, Miño y Dávila.

Myers, Jorge (1999). “Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la élite porteña, 1800-1860” en Devoto, Fernando y Madero, Marta (Eds.) *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 1: País antiguo. De la colonia a 1870*. Buenos Aires, Taurus, pp. 107-141.

Nari, Marcela (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político: Buenos Aires, 1890-1940*. Buenos Aires, Biblos.

- Negrete, Claudio (2010). *Necromanía. Historia de una pasión argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Newhall, Beaumont (2002 [1982]). *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Niedermaier, Alejandra (2008). *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires, Leviatán.
- Núñez Rodríguez, Manuel (1988). “El concepto de la muerte en la *aetas imperfecta*: Iconografía del niño” en Núñez Rodríguez, Manuel y Portela Silva, Ermelindo (coord.) *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 37-64
- Ohmann, Richard (1996). *Selling culture. Magazines, market and class in the turn of the century*. London-New York, Verso.
- Ojeda, Alejandra (2009). “Del reclame a la Publicidad. La transición hacia la modernidad publicitaria en la prensa periódica argentina entre 1862 y 1885” en *Pensar la publicidad: revista internacional de investigaciones publicitarias*, v. 3, n. 2, pp. 133-148.
- Orlando, Mirko (2010). *Ripartire dagli addii: uno studio sulla fotografia post-mortem*. Milán, MJM.
- Pacheco, Marcelo (1994a). “Witcomb fue una de las galerías más influyentes de Buenos Aires” en *La Maga*, 9 de marzo, p. 33.
- _____ (1994b). “Un archivo en peligro” en *La Maga*, 9 de marzo, p. 33, Buenos Aires.
- Pagano, José León (1944). *Historia del arte argentino desde los aborígenes hasta el momento actual*. Buenos Aires, L’Amateur.
- Palacios, Natalia (2013). “Dos muertes, múltiples realidades. El caso de Raúl Alfonsín y Néstor Kirchner en la prensa argentina” en *XVII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Buenos Aires, UNGS. Disponible online en http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2013paponencia_palacios.pdf, consultado el 29/11/2014.
- Palma Guzmán, Claudia (2011). *Velorio de Angelito y Canto a lo Divino. El significado de la muerte infantil dentro de un ritual campesino*. Tesis de Licenciatura en Antropología Social. Santiago de Chile, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Panizo, Laura (2011). *Dónde están nuestros muertos. Experiencias rituales de familiares de desaparecidos de la última dictadura militar en la Argentina y de caídos en la Guerra de*

Malvinas. Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____ (2008). “Propuestas para una antropología de la muerte” en AAVV. *Fronteras de la Antropología. IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Buenos Aires, CAAS.

Panofsky, Erwin (1992 [1964]). *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*. Londres, Martin Warnke.

_____ (1972 [1962]). *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza.

Pantelides, Edith (1992). “Más de un siglo de fecundidad en la Argentina: su evolución desde 1869” en *Notas de Población*, Año XX, n. 56, Santiago de Chile, pp. 87-106.

Peirce, Charles Sanders (1997). *Escritos filosóficos*. Zamora, El Colegio de Michoacán.

Penhos, Marta (2010). *Comentario sobre “El velatorio del angelito, costumbre popular chilena” de Ernest Charton*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. Publicado online en <http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/1978>, consultado el 4 de octubre de 2015.

_____ (2005a). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires, Siglo XXI.

_____ (2005b). “Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en AAVV. *Arte y Antropología en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Espigas-Fundación Telefónica- FIAAR.

Peña, J. M. “El luto, la pompa y los bemoles silenciosos” en AAVV. *El diario íntimo de un país. 100 años de vida cotidiana*. B. Aires, *La Nación*, 1998, p. 385-400.

Pérez Sánchez, Alfonso (1992). “Trampantojos a lo divino” en *Lecturas de Historia del Arte*, III. Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, pp.139-155.

Perrot, Michelle (2011 [2009]). *Historia de las alcobas*. México, Fondo de Cultura Económica.

Philips, Christopher (1982). “The Judgement Seat of Photography” en *October*, Vol. 22, otoño de 1982, pp. 27-63.

Pinheiro Koury, Mauro Guilherme (2011). “Luto e Sociedade no Brasil do final do século XX. O imaginário sobre a morte, o morrer, a dor e a perda na cidade de João Pessoa, Paraíba, Brasil” en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, Año III, n. 5, abril-julio de 2011, pp. 6-14.

Prieto, Adolfo (1982 [1966]). *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires, Capítulo.

Ponce, Daniel (2006). "El extraño y muy memorable caso del Dr. Bayard y su cadáver" en *Ojos crueles*, año II, n° 3. Buenos Aires, Imago Mundi, pp. 85-93.

Príamo, Luis (1999). "Fotografía y vida privada (1870-1930)" en Devoto, Fernando y Madero, Marta (Eds.) *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 2: La Argentina plural. 1870-1930*. Buenos Aires, Taurus, pp. 121-135.

_____ (1994). "Sobre la fotografía de difuntos en los medios de comunicación" en *3er Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*. Buenos Aires, Comité Permanente para los Congresos de Historia de la Fotografía, pp. 141-147.

_____ (1990a). "Sobre la fotografía de difuntos (segunda parte)" en *Fotomundo*, n. 270, octubre 1990. Buenos Aires, Ediciones Fotográficas Argentinas, pp. 50-56.

_____ (1990b). "Sobre la fotografía de difuntos (primera parte)" en *Fotomundo*, n. 269, septiembre 1990. Buenos Aires, Ediciones Fotográficas Argentinas, pp. 62-68.

Quiles, Fernando (2006). "Varias imágenes y un pensamiento sobre los retratos de difuntos" en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 15, n°. 30, pp. 355-396.

Renaudet, Isabelle (2005). "De la mort à la mortalité: le récit de mort dans la croisade hygiéniste en Espagne", en Bertrand, Régis *et al.* (dir.) *Les narrations de la mort*. Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 137-147.

_____ (2003). "Mourir en Espagne: autour du garrot et de l'exécution capitale dans l'Espagne contemporaine" en Bertrand, Régis y Carol, Anne (dir.) *L'exécution capitale. Une mort donnée en spectacle XVIe-XXe siècle*. Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 83-106,

Ribera, Adolfo Luis (1985). "La pintura" en A.A.V.V., *Historia General del Arte en la Argentina - Tomo III*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

_____ (1982). *El retrato en Buenos Aires 1580-1870*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Riedl, Titus (2002). *Ultimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro*. São Paulo, Annablume.

Riobó, Julio Felipe (1942). *Primera exposición de daguerrotipos. Fotografías sobre vidrio y fotografías sobre metal*. Chascomús, Ed. del autor.

Robben, Anthonius (Ed.) (2004). *Death, Mourning and Burial. A Cross-cultural Reader*. Australia, Blackwell.

Rocchi, Fernando (1999). "Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860-1940" en Devoto, Fernando y Marta Madero (Eds.) *Historia de la vida privada en Argentina – T. 1: La Argentina plural 1870-1930*. Buenos Aires, Taurus, pp. 301-321.

_____ (1998). "Consumir es un placer. La industria y la expansión de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado" en *Desarrollo económico. Revista de ciencias sociales*. Buenos Aires, IDES, v. 37, n. 148, enero-marzo, pp. 533-558.

Rock, David (2006 [2002]). *La construcción del estado y los movimientos políticos en la Argentina, 1860-1916*. Buenos Aires, Prometeo.

Rogers, Geraldine (2008). *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

_____ (Ed.) (2009). *La galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*. La Plata, EDULP.

Romano, Eduardo (2004). *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos.

Rosenblum, Naomi (1996 [1984]). *Une histoire mondiale de la photographie*. París, Abbeville.

Rosenblum, Robert (1957). "The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism" en *Art Bulletin*, vol. 39, n. 4, diciembre, pp. 279-290.

Rouillé, André (1989). *La Photographie en France. Textes et controverses: une anthologie 1816-1871*. París, Macula.

Rubial García, Antonio (1999). *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*. México, UNAM-FCE.

Ruby, Jay (1995). *Secure the shadow. Death and photography in America*. Cambridge, MIT Press.

Saldaña Retamar, Fr. Reginaldo de la Cruz (1913). *Rasgos Hagio-Biográficos del venerable hermano José del Rosario Zemborain*. Buenos Aires, Escuela Tipográfica Huerfanitos de Don Bosco.

Salessi, Jorge (1995). *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

- Sánchez Maratta, Alberto (Ed.) (2013). *Benjamín Franklin Rawson: historia, costumbres, retratos. Exposición realizada en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de diciembre de 2013 a abril de 2014*. San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson.
- Sarlo, Beatriz (1984). “Prólogo” en Payró, Roberto. *Obras*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Sarrabayrouse, María José (2011). *Poder Judicial y dictadura. El caso de la Morgue*. Buenos Aires, Del Puerto-CELS.
- Scenna, Miguel Ángel (2009 [1974]). *Cuando murió Buenos Aires (1871)*. Buenos Aires, Puerto de Palos.
- Scharf, Aaron (1986 [1968]). *Art and photography*. Londres, Penguin.
- Schenone, Héctor (2008). *Santa María*. Buenos Aires, Educa.
- _____ (1985). “Pintura” en AAVV. *Historia General del Arte en la Argentina - Tomo II*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- _____ et al. (2010). *Patrimonio Artístico Nacional: inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires IV*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- _____ et al. (2006a). *Patrimonio Artístico Nacional: inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires III*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- _____ et al. (2006b). *Patrimonio Artístico Nacional: inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires II*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- _____ et al. (1998). *Patrimonio Artístico Nacional: inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires I*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- Scheper-Hughes, Nancy (1997 [1992]). *La muerte sin llanto. Violencia y vida cotidiana en Brasil*. Barcelona, Ariel.
- Schiaffino, Eduardo (1933). *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires, Del autor.
- Scholten, Frits (2003). *Sumptuous memories. Studies in seventeenth-century Dutch tomb sculpture*. Zwolle, Waanders.
- Schorsch, Anita (1979). “A Key to the Kingdom: The iconography of a mourning picture” en *Winterthur Portfolio*, vol. 14, n. 1, spring 1979. Chicago, University of Chicago Press, pp. 41-71
- Schulkin, Augusto (1958). *Historia de Paysandú. Diccionario biográfico*. Buenos Aires, Von Roosen.

Scocchera, Vanina (2014). “Imágenes del Tránsito: Modelos para el buen vivir en el Convento de San José de Córdoba del Tucumán (segunda mitad siglo XVIII)” en *Imágenes de la muerte. VI Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades*. Salta, UNIRIO-CEPIHA (UNSa). Edición en CD-ROM.

Sebastián, Santiago (1990). *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid, Encuentro.

Séguy, Isabelle (2010). “La muerte de los pequeñitos: entre el dogma y las creencias populares. Francia, de finales de la Antigüedad a la Época Moderna” en *TRACE - Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre*, n. 58, diciembre 2010. México DF, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, pp. 29-39.

Sekula, Allan (2003 [1986]). “El cuerpo y el archivo” en Picazo, Glòria y Ribalta, Jorge (Ed.) *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Gustavo Gili, pp. 137-199.

Silveira, Aníbal (1960). “In memoriam: Oskar Vogt” en *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, Vol.18, n. 1, São Paulo, marzo. Disponible online en http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0004-282X1960000100011&script=sci_arttext, consultado el 3 de septiembre de 2015.

Skoller, Jeffrey (2010). “Recuerdos de la revolución: el cine como trabajo de duelo en *El día que me quieras*” en Mestman, Mariano y Katz, Leandro (Eds.) *Los fantasmas de Ñancahuazú*. Buenos Aires, Lengua Viperina.

Siracusano, Gabriela (2009). “¿No escuchas? ¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las Postrimerías” en *V Encuentro Internacional de Barroco*. La Paz, Unión Latina. Online en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1912449>, consultado el 26 de febrero de 2015.

_____ (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires, FCE.

_____ (ed.) (2010). *La paleta del espanto. Historia del arte, química y conservación en la serie de Postrimerías de Carabuco*. Buenos Aires, UNSAM.

Sontag, Susan (2006 [1977]). *Sobre la fotografía*. México DF, Alfaguara.

Sirinian, Dirán (2006). “Sobre un álbum de fotografía forense. El primer caso de asesinato serial en Mendoza (1916)” en AAVV. *Memoria del 9º Congreso de Historia de la Fotografía*. Buenos Aires, SIHF, pp. 247-257.

Soria Ortega, Andrés (1981). "Sobre biografismo de la época clásica: Francisco Pacheco y Paulo Jovio" en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. IV, pp. 123-143.

Soulages, François (2005 [1998]). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, La Marca.

Stoichita, Victor (2006 [1997]). *Breve historia de la sombra*. Madrid, Siruela.

Svampa, Maristella (1994). *El dilema argentino: Civilización o barbarie*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.

Szir, Sandra (2012). *El semanario popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad. Buenos Aires 1898-1908*. Tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

_____ (2007). *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Buenos Aires, Miño y Dávila.

_____ (2004). "Memoria colectiva y mensaje visual masivo. Experiencia cultural y fotografía en Caras y Caretas" en *VI Jornadas de estudios e investigaciones. Artes visuales y música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró.

Tagg, John (2005 [1988]). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona, Gustavo Gili.

Tarzibachi, Eugenia (2011). "¿Qué pretende usted de mí? Mujer y mirada en dos imágenes publicitarias contemporáneas" en Gutiérrez, María Alicia (comp.) *Voces Polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades*. Buenos Aires, Godot, pp. 260-284.

_____ (2010). "Mujer anzuelo. Desnudar la mirada en la visión de un cuerpo inesperado" en *Pensar la publicidad*, v. 4, n. 1.

Tell, Verónica (2009). *La fotografía en la construcción de relatos de la modernización argentina (1871-1898)*. Tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Tenenti, Alberto (1952). *La vie et la mort à travers l'art du XVe. Siècle*. París, A. Colin.

Terán, Oscar (2008 [2000]). *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires, FCE.

Traversa, Oscar (1997). *Cuerpos de papel: Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Buenos Aires, Gedisa.

- Thomas, Louis-Vincent (1991). *La mort en question. Traces de mort, mort des traces*. París, L'Harmattan.
- _____ (1983 [1975]). *Antropología de la muerte*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1980). *Le cadavre: de la biologie à l'anthropologie*. París, Complexe.
- _____ (1979). *Civilisation et divagations. Mort, fantasmes, science-fiction*. París, Payot.
- _____; Rousset, Bernard y Van Tao, Trinh (Dirs.) (1977). *La mort aujourd'hui*. París, Anthropos.
- Treffort, Cécile (1993). "Le spectacle de la mort dans l'iconographie du haut Moyen Age", en Alexandre-Bidon, Danièle y Treffort, Cécile (Eds.) *À reveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiévale*. Lyon, Presses Universitaires, pp. 67-82.
- Turner, Victor (1998 [1969]). *El proceso ritual*. Madrid, Taurus.
- Van der Zee, James (1978). *The Harlem Book of the Dead*. New York, Morgan & Morgan.
- Veloso Menezes, Fabíola (2011). *Registros do Bem Morrer: retratos mortuários e religiosidade em Juazeiro do Norte-CE*. Tesis de maestría en Artes. Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo.
- Vertanessian, Carlos (s/f). *Juan Manuel de Rosas, retratos y fotografías. Esas modas de gringo*. Buenos Aires, mimeo.
- _____ (2015). "Member's Portfolio: South American Daguerreotypes. Collection of Carlos G. Vertanessian. Part One of Three" en *Daguerreian Journal*, vol. 27, n. 1, enero-marzo.
- _____ (2009). *Primeros daguerrotipos de la Argentina*. Buenos Aires, Reflejos del Plata.
- Vovelle, Michel (1983). *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. París, Gallimard.
- _____ (1978). *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIIIe siècle. Les attitudes devant la mort d'après les clauses de testaments*. París, Seuil.
- Watelet, Jean (1998). *La presse illustrée en France, 1814-1914*. Tesis de Doctorado en Ciencias Políticas, París, Université Paris II.
- Žižek, Slavoj (2003 [1994]). *Las metástasis del Goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires, Paidós.

_____ (2000). *The Fragile Absolute*. Londres, Verso.

PARTE II

Apéndice documental

Informe sobre la colección de álbumes e índices de registro interno del estudio Witcomb

Archivo General de la Nación, Departamento de Fotografía

Diego F. Guerra

El material analizado en el presente informe es una serie de 221 álbumes fotográficos y 31 índices alfabético-cronológicos de clientes de los estudios de Christiano Junior, Teófilo Castillo y Alejandro Witcomb, que resumen ocho décadas de actividad fotográfica en Buenos Aires, Rosario y Mar del Plata entre 1871 y 1954.

Inéditos y retirados a la consulta por el público desde su ingreso al Archivo hasta hoy, estos álbumes e índices documentan un mismo sistema interno de registro de clientes, con el que estos tres estudios fotográficos organizaron sus archivos. Ello los convierte en una fuente de información sumamente valiosa sobre las prácticas comerciales que rodearon el desarrollo del retrato fotográfico en nuestro país durante ese período, así como de los modos de producción de los estudios de retrato, las preferencias del público, la mayor o menor presencia de la fotografía en la vida social y familiar de los individuos a lo largo del tiempo, la incidencia del desarrollo técnico en las modalidades de pose y toma fotográfica, y las elecciones y hábitos estéticos de retratistas y retratados, entre muchos otros aspectos de una práctica tan compleja como central de la vida moderna.

Asimismo, y trascendiendo su carácter individual de documentos, estos álbumes se han revelado – tanto en nuestro propio relevamiento como en cada ocasión del pasado en que un investigador pudo acceder a su consulta y los utilizó como respaldo de sus hipótesis– como una vasta y abundante *base de datos* indispensable para actividades básicas de la investigación histórico-fotográfica como el datado y la atribución de autoría de innumerables fotografías presentes en colecciones públicas y privadas, cuya recepción se ve inevitablemente marcada por una descontextualización del proceso de producción que les dio origen y que puede ser repuesto gracias a archivos como este. Esto incluye a los cientos de miles de negativos y copias fotográficas que conforman actualmente el fondo Witcomb del Archivo General de la Nación, cuya siempre reclamada y nunca completada catalogación definitiva podría valerse de estos álbumes como una valiosa herramienta.

1. Caracterización del archivo

Aunque, como se dijo, los documentos analizados corresponden a la actividad de al menos tres estudios fotográficos, el eje principal que articula el conjunto es el Estudio Witcomb, activo entre 1878 y 1971.

Fundado por el londinense Alejandro Witcomb, el estudio no sólo fue la más importante casa fotográfica de Buenos Aires durante prácticamente el siglo siguiente; también constituyó –a partir de su inserción temprana en las prácticas de retrato de la alta sociedad, así como de actividades complementarias como la realización de exposiciones artísticas a partir de 1897– un espacio fundamental de sociabilidad y legitimación cultural y artística en los albores de la modernidad argentina.

Su primera sede fue el local de Florida 208, donde había funcionado durante la década de 1870 el estudio del portugués José Christiano de Freitas Henriques, un importante pionero de la actividad fotográfica local más conocido por su seudónimo Christiano Junior. En 1878, en ocasión de su partida en viaje de relevamiento fotográfico del territorio nacional, el estudio de Christiano fue adquirido por Witcomb quien, como era habitual, recibió y conservó los negativos y el archivo de clientes de su antecesor, que por esa razón llegaron al Archivo General de la Nación cuando éste los adquirió, a su vez, como parte del archivo Witcomb en 1960. Del mismo modo parece haber ocurrido con el archivo del peruano Teófilo Castillo, quien, finalizada su sociedad con José Virginio Freitas –hijo de Christiano con quien explotara la firma Freitas y Castillo– se estableció por su cuenta como propietario del Salón Castillo, cuyas actividades entre 1893 y 1907 aparecen aquí registradas en sendos álbumes e índices de formato prácticamente idéntico a los del Estudio Witcomb.

En buena medida, y como ha sido ya ampliamente demostrado,²⁶⁷ Witcomb heredó y profundizó el carácter de estudio fotográfico preferido de la *élite* que caracterizara a su antecesor Christiano Junior, por cuyas galerías de pose pasaron los personajes más encumbrados de su época del mismo modo en que continuarían haciéndolo por las del inglés y sus herederos. Entre sus inicios en 1878 bajo la firma Witcomb & Mackern y su cierre definitivo en 1971, pasando por la muerte de su fundador en 1905, el estudio atravesó una serie de ampliaciones, aperturas de sucursales, mudanza de su casa central y cambios de razón social que fueron otros tantos indicadores del crecimiento de su protagonismo en la sociedad argentina.

²⁶⁷ Alexander, Abel y Priamo, Luis “Recordando a Christiano” en AAVV *Un país en transición. Fotografías de Buenos Aires, Cuyo Y El Noroeste: 1867-1883. Christiano Junior*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2002; Facio, Sara y D’Amico, Alicia “La fotografía 1840-1930” en AAVV *Historia general del arte en la Argentina – Tomo V*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988; Facio, Sara *Witcomb. Nuestro ayer*. Buenos Aires, La Azotea, 1991.

Del local de Florida 208 el estudio se mudó poco después a Florida 359 y, en 1939, a Florida 760, donde funcionaría hasta el cierre. En 1916, y acompañando el desplazamiento físico de su clientela más rentable durante la temporada veraniega, se abrió una sucursal en Mar del Plata que funcionó hasta 1949; otra sucursal se instaló en 1918 en Rosario, ciudad donde Witcomb había trabajado un breve tiempo antes de su llegada a Buenos Aires. A su vez, tanto la sede porteña (desde fines del siglo XIX) como la rosarina se convertirían en importantes espacios de exhibición y venta de obras de arte por donde pasaron autores como Eduardo Schiaffino, el Grupo Nexus, Emilio Pettoruti y muchos otros.

Aunque la producción total del estudio durante sus 93 años de existencia resulta difícil de precisar, se estima que entre 500.000 y 700.000 negativos fueron adquiridos por el Estado en 1960, por iniciativa de la Comisión Nacional de Recuperación del Patrimonio Nacional en el marco del sesquicentenario de la Revolución de Mayo.²⁶⁸

Como se dijo, y a pesar de su enorme importancia histórica, el archivo documental que analizamos aquí se encuentra fuera de consulta para el público desde su ingreso al AGN, más de cinco décadas atrás. Son muy pocos los investigadores que han logrado acceder a este material y, si bien no han publicado hasta ahora un análisis sistemático del conjunto, parte de los resultados de sus respectivos relevamientos han aparecido en diversos artículos y libros sobre historia de la fotografía argentina, que constituyen un invaluable aporte a su conocimiento así como a la toma de conciencia de su valor historiográfico y patrimonial, factor cuya importancia todos ellos han coincidido en destacar.

Tras las publicaciones de Sara Facio y Alicia D'Amico desde fines de los años ochenta, Abel Alexander y Luis Príamo fueron los últimos en relevar en profundidad este acervo hace poco más de veinte años, a partir del vasto trabajo de investigación sobre la fotografía argentina del siglo XIX que emprendieron en la década de 1990 con el respaldo de la Fundación Antorchas. Este trabajo se plasmaría en una importante colección de libros sobre la obra de Christiano Junior, Benito Panunzi, Fernando Paillet y otros autores, serie que continúa publicándose en la actualidad.²⁶⁹

²⁶⁸ Tomamos como referencia de máxima las cifras enunciadas por Luis Príamo en el debate sobre el estado del AGN publicado en 1994 por la revista *Ciencia Hoy*, según el cual la primera cifra es el número aproximado de placas de Witcomb que el Archivo albergaba en ese momento, aunque el autor afirma basándose en testimonios orales de personal del AGN activo en 1971 que el número original ascendía a 700.000. El estado de conservación y magnitud real de esa parte del acervo –incluidas las eventuales pérdidas ocurridas entre la fecha de esa publicación y la actualidad– quedará en todo caso definitivamente establecido cuando se finalice los trabajos de limpieza, catalogación y digitalización de negativos que están actualmente en curso. Cfr. AAVV “El triste estado del Archivo General de la Nación” en *Ciencia Hoy*, Vol. 5, n. 29, 1994, Buenos Aires, disponible online en <http://www.cienciahoy.org.ar/hoy29/mesa01.htm>; y Pacheco, Marcelo “Un archivo en peligro” en *La Maga*, 9 de marzo de 1994, p. 33, Buenos Aires.

²⁶⁹ Entre otros, de estos y otros autores: *Juan Pi. Fotografías, 1903-1933* (1994), *Los años del daguerrotipo* (1995), *Imágenes de Buenos Aires, 1915-1940: Fotografías del archivo de la Dirección Municipal de Paseos y de otras colecciones* (1997), *Harry*

Es precisamente en el libro *Un país en transición*,²⁷⁰ dedicado a la producción de Christiano Junior, donde Príamo y Alexander reproducen dos imágenes de los álbumes e índices aquí analizados, que se complementan con una sólida utilización de los mismos como respaldo documental de su reconstrucción de la historia del fotógrafo portugués. Este procedimiento se repite en otras publicaciones de los mismos autores en revistas de divulgación histórico-fotográfica que constituyen, veinte años después, nuestro antecedente más cercano de investigación dedicada específicamente a este material.

En uno de los artículos de Príamo dedicados al retrato fotográfico de difuntos²⁷¹ se ofrece la hasta ahora única –si descontamos una fugaz mención de la misma cifra total de 170 álbumes por Facio y D’Amico²⁷²– y breve caracterización global de este acervo, que el autor presenta como de “160 álbumes con el sello de la Casa Witcomb” cuya numeración se inicia en 1880, más “otros nueve atribuidos a Freitas y Castillo, cuyas fechas van de 1875 a 1880” y “uno sin fechar” que el autor ubica en la misma década como “perteneciente a Christiano Junior, según las letras grabadas en la cubierta” y que es el mismo que aquí analizaremos en el punto 2.1.3.

El primer grupo descrito coincide prácticamente con los álbumes 13 a 174: 162 álbumes fechados entre ca. 1882-1883 (cuando se inicia la secuencia numérica de los negativos que Príamo señala como el fin de la utilización de los registros del estudio anterior y el comienzo del registro propio de Witcomb²⁷³) y 1954, fecha del último álbum.

El segundo grupo está conformado efectivamente por nueve álbumes, aunque –como precisarían el autor y Abel Alexander en su publicación posterior dedicada al portugués²⁷⁴– no corresponden al estudio Freitas y Castillo sino al de Christiano Junior, activo entre 1867 y 1878. Numerados del 1 al 9 de la Serie 1 (descrita aquí en el punto 2.1.1), estos álbumes se ubican temporalmente entre 1871 y 1878, cuando Christiano vendió su estudio de Florida 208 a Witcomb y dejó a su

Grant Olds. Fotografías, 1900-1943 (1998), *Una frontera lejana: la colonización galesa del Chubut, 1865-1935* (2003), *Aborígenes del Gran Chaco: Fotografías de Grete Stern, 1958-1964* (2005) y el más reciente, ya bajo el sello editorial De la Antorcha, *La Argentina a fines del siglo XIX. Fotografías de Samuel y Arturo Boote, 1880-1900* (2012).

²⁷⁰ AAVV *Un país en transición. Fotografías de Buenos Aires, Cuyo Y El Noroeste: 1867-1883. Christiano Junior*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2002

²⁷¹ Príamo, Luis “Sobre la fotografía de difuntos (primera parte)” en *Fotomundo*, n. 269, septiembre 1990, Buenos Aires.

²⁷² Facio, Sara y D’Amico, Alicia *Op. cit.*, p. 54.

²⁷³ A diferencia de Príamo, Sara Facio y Alicia D’Amico asumen que la totalidad de los álbumes hasta el número 13 de la Serie 1 corresponden a Christiano Junior, pues estiman la producción total del portugués en 24.626 fotografías, número que se corresponde con el del negativo inmediatamente anterior al reinicio de la numeración en el álbum 13 de ca. 1882-1883. Además de la discrepancia de esa atribución con el hecho de que para entonces hacía 4 o 5 años que Christiano ya no trabajaba en Buenos Aires, hay que observar que seguramente haya que restar a ese número la cifra de 9.999, pues el primer álbum de Christiano inicia la numeración directamente en el 10.000, siéndonos por el momento lamentablemente desconocido el volumen exacto de su producción en los cuatro años de trabajo anteriores a 1871, fecha de inicio de este registro.

²⁷⁴ Alexander, Abel y Príamo, Luis “Recordando a Christiano” en AAVV *Un país en transición. Fotografías de Buenos Aires, Cuyo Y El Noroeste: 1867-1883. Christiano Junior*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2002.

hijo José Virginio Freitas el de Victoria 296, que funcionó desde entonces bajo la firma Freitas y Castillo; la atribución a Christiano se confirma también por la coincidencia de varias copias insertas en estos álbumes con otras existentes en la colección del Museo Isaac Fernández Blanco, adheridas a un cartón con el sello de este autor.

A este *corpus* descrito por Priámo debemos añadir los tres álbumes (números 10 al 12) que median entre uno y otro grupo, para completar la Serie 1 analizada en el punto 2.1.1; más las series de álbumes analizadas en los puntos 2.1.2 (Salón Castillo), 2.1.4.1 (Serie incógnita X), 2.1.5 (Mar del Plata) y 2.1.6 (Rosario), que ninguno de los autores antedichos menciona.

2. El sistema de registro

El sistema que en principio hacemos extensivo a todas las sucursales del Estudio Witcomb, así como a los otros estudios fotográficos cuyo acervo fue adquirido por éste, consiste básicamente en un doble registro –icónico y escrito– de los retratos pedidos y entregados.

El registro icónico se desarrollaba en lo que en este informe se identificará como “álbumes”: libros de formato variable donde se albergaba, ordenadas por número de negativo, copias de todos los retratos realizados. Este registro visual tenía un correlato escrito, guardado en los que denominaremos “índices”, donde se consignaba –ordenados cronológica y/o alfabéticamente según el caso– los datos del cliente asociados al o los números de negativo correspondientes a su pedido (Fig. 1). Esta doble entrada garantizaba –ayudada a veces por otros sistemas de indización resumida que acortaban aún más la búsqueda– un acceso relativamente rápido a los antecedentes de cada pedido no sólo con miras a guardar un adecuado registro de la producción pasada, sino también en el sentido de atender eventuales nuevos pedidos de copias, práctica habitual en una época en que las placas se conservaban en los estudios con este fin.



Fig. 1. Álbum 43 de la Serie 1 (izquierda) y detalles del índice resumido nº 8 de la Serie 1, con información sobre las fotografías nº 30.763 y 30.764 (p. siguiente).

Números	Nombres	Clase	Doc.	Cantidad	Pago	Saldo	Fecha	Observaciones
22	30737	1/2 Bantillo		10				
23	30737	1/2 de Ocho		30				
	30738/39	1/2 de Bantillo		1 30		1 20		
	30740/42	1/2 de Bantillo		2				Copia
	30743	1/2 de Bantillo		1 20		1 20	5/12/08	
	30744	1/2 de Bantillo		1		40	2/12/06	
	30763	1/2 de Bantillo		1	40			
		1/2 de Ocho		80		80		
		1/2 de Bantillo		1/2	20	10	10	10/16/00
		1/2 de Bantillo		1/2	7 00		7 30	Ranf 30599
	30764/65	1/2 de Bantillo		1	60		60	5/12/00
		1/2 de Bantillo		1	300		300	2/12/00

La colección analizada revela la existencia de este doble sistema de registro en las sucursales de Witcomb de Buenos Aires y Mar del Plata, así como en el Salón Castillo. No hay rastros de los índices –si existieron– de la sucursal rosarina, aunque la igualdad de formato de sus álbumes con los de las otras dos ciudades, junto con la época tardía de su apertura (ya entrado el siglo XX, cuando los procedimientos de registro ya estaban estandarizados) llevan a pensar como muy probable que el sistema de registro fuera el mismo.

Lo mismo puede decirse de su antecesor Christiano Junior, cuyos índices alfabéticos tampoco se conservan, pero cuyo sistema de guardado de copias de registro en álbumes es análogo; de hecho, la numeración de los negativos de Witcomb es totalmente correlativa –tanto en los números de álbum como en los de negativo– a la del portugués, lo que seguramente se hizo por razones prácticas, en cuyo caso no había razones para no adoptar la totalidad del sistema de registro precedente. Por otra parte, el que Teófilo Castillo registrara sus pedidos del mismo modo hace pensar más bien en un sistema de registro más o menos estandarizado, cuyos alcances en la práctica profesional de otros estudios está todavía por investigarse.

En los índices se consignaba, entonces, junto a la fecha y el número de negativo el nombre del cliente, la cantidad de fotos encargadas por unidades o por docenas, el formato, el precio, el monto del pago a cuenta si lo había, y el saldo pagado al retirar la fotografía (Fig. 1). Existían asimismo, aunque no en todas las series de registro, índices más escuetos que parecen haber funcionado como una versión paralela y resumida de los otros, destinada a facilitar un acceso más directo a ciertas informaciones básicas. En todos los casos es el número de negativo lo que posibilita precisar la fecha –exacta o al menos el año– y la identidad del cliente –que por supuesto, no es necesariamente la del retratado– correspondientes a un determinado negativo cuya copia de registro está en un álbum.

En algunos de los álbumes, especialmente al comienzo de la Serie 1 –correspondiente a Christiano Junior y luego a la Casa Central de Witcomb– se advierte –por fotos ausentes o semi-despegadas– la presencia de información escrita sobre el cliente, en el mismo casillero donde

luego se adhería la foto; es decir, que se consignaba en el álbum estos datos con anterioridad a la entrega de las copias, y que la escritura quedaba luego cubierta por la copia adherida tras la entrega al cliente. Se ignora si esto se hacía en todos los casos y si existía, como se dijo, un registro paralelo donde esa información no se perdiera. En todo caso, Witcomb eliminó totalmente esta práctica sustituyéndola por el sistema descripto.

En atención a la especificidad de álbumes e índices en tanto objetos, y a pesar de que en su origen funcionaban articuladamente, analizaremos primero unos y otros por separado y luego, en el punto 2.5, se presentará una descripción detallada del conjunto, con el rango numérico y temporal que abarca cada ítem.

2.1. Los álbumes

Los *álbumes* son –salvo dos excepciones de la primera época de Christiano Junior– libros de 20 x 40 cm cuyos folios se dividen por una grilla a razón de 10 casilleros por página –excepto en dos álbumes más antiguos y de formato más grande– donde el personal del estudio adhería una copia de aproximadamente 9 x 6 cm de cada fotografía que se entregaba, en casi todos los casos retratos de estudio.

La práctica, con todo, no es homogénea: ni todas las copias vendidas eran insertadas en el registro, ni la imagen del registro coincidía necesariamente con la que se llevó el cliente. Esto se ha comprobado cotejando unas y otras, en algunos casos de imágenes de las que hemos podido rastrear la copia vendida, conservada en el archivo de los descendientes del comprador (Fig. 2).



Fig. 2. Copia en poder del cliente, col. privada. A la derecha, detalle y vista general del folio del álbum 5 de la serie Mar del Plata, con la copia conservada en el estudio.

Evidentemente esto variaba a medida que los avances tecnológicos y económicos del estudio permitían una mayor cantidad de tomas por sesión y, para reducir los costos o el volumen del

archivo, el estudio depositaba en los álbumes, o bien sólo las copias elegibles por el cliente (o algunas de ellas), o bien –para ahorrar material– la copia que el cliente no se llevaba.

También se producen faltantes de copias, a veces con una breve explicación anotada en el casillero donde iría la foto: “No está”, “Inexistente”, “Negativo roto”, “No contestó” o “No gustó”, entre otras; así como descripciones de fotos que reemplazan a la copia, como “Niño muerto” o “Repite Neg. X” que aparecen varias veces.

Asimismo se ha constatado un ínfimo porcentaje de excepciones (Fig. 3) al carácter predominante de retratos de estudio *in situ* que tiene el 99% de las fotografías: así, por ejemplo, unas pocas tomas muestran temas como edificios –sedes de instituciones o residencias privadas– y grupos de personas realizando actividades en exteriores. Del mismo modo, algunas de las fotografías *post-mortem* revelan –en algún caso por ser evidente que fueron tomadas en la habitación del difunto, y en otros, por la indicación “a domicilio” en el índice– que el fotógrafo se trasladó a la casa mortuoria para realizarlas.



Fig. 3. De izquierda a derecha, álbum 5, Serie Mar del Plata; álbum 69, Serie 1, y álbum 55, Serie 1, junto con la copia completa (Col. Luis Príamo) tomada del negativo, que confirma su carácter domiciliario.

En todos los casos la fotografía, siempre en el mismo formato –el tamaño estándar de una *carte de visite* orientada verticalmente– se adhería, como muestran los ejemplos anteriores, en un casillero donde se anotaba el número de negativo. Por norma general el estudio conservaba los negativos –excepto en muy contadas ocasiones donde se anota “Negativo comprado por el cliente” o, en algún caso de retratos de presidentes, “entregado a Presidencia” (Fig. 4)– a fin de volver a realizar copias cuando el cliente lo solicitara. La referencia del número de negativo es, siempre, el dato que conecta este registro con el de los índices.



Fig. 4. Álbumes 23 y 155 de la Serie 1.

El total de 221 álbumes existentes en el Archivo se organiza en siete series organizadas numéricamente: cuatro de ellas correspondientes a la ciudad de Buenos Aires, dos a las sucursales de Rosario y Mar del Plata y una tercera –la serie “SI(...)S”– de ubicación dudosa.

2.1.1. Serie 1

Es la serie principal y más extensa, por cuanto se inicia en el estudio de Christiano Junior y se continúa, manteniendo la correlatividad numérica, bajo la gestión de Witcomb. El que se presume ser el primero de los álbumes pertenece al portugués y abarca, según las fechas que lleva escritas, desde el 27 de agosto de 1871 a mayo de 1872; y el último, que lleva el número 174, se ubica entre 1953 y 1954. Es decir que el total de la serie ofrece un registro continuado –con un mínimo de faltantes– de ochenta y tres años consecutivos de actividad comprendida entre los dos estudios. Aunque no existen registros posteriores a esta última fecha, no hay razones para suponer que el sistema de notación no se haya mantenido hasta el cierre del estudio en 1971, o al menos hasta la transferencia del archivo al AGN seis años después del último álbum.

Los álbumes llevan un número sólo a partir del 5, fechado entre julio de 1874 y febrero de 1875 y por lo tanto atribuible a Christiano Junior. Los anteriores, sin embargo –los que llevarían los números 1 y 2, pues el tercero y el cuarto faltan– son ubicables en la misma serie por la numeración de los negativos y el ritmo promedio de producción indicado por el conjunto, que permite suponer como aceptable que entre la foto n° 13.828, de marzo de 1873, y la 16.053, de

julio de 1874, puedan mediar los faltantes tercer y cuarto álbum, con un total de 2.225 retratos producidos en el término de 16 meses.

Siguiendo esta hipótesis, la serie se iniciaría el 27 de agosto de 1871 con la foto número 10.000, lo que encajaría con una política habitual de empezar la secuencia numérica de negativos no en el número 1 sino en números mayores como el 101, como en la serie de Mar del Plata, o el 1.001, como en la serie de Freitas y la sucursal Rosario. En el caso contrario, existiría una producción de 9.999 retratos de Christiano Junior producidos en los cuatro años siguientes a su llegada a Buenos Aires y desconocidos al día de hoy, lo que parece poco probable.

Corresponderían, así, al estudio de Christiano Junior los álbumes 1 al 9 (incluidos los faltantes 4 y 5), el último de los cuales finaliza en noviembre de 1878; lo que coincide, como dijimos antes, con la mención por Príamo de esa misma cantidad de nueve álbumes como correspondientes al antecesor de Witcomb.

El resto de la serie corresponde a las diversas etapas y razones sociales del Estudio Witcomb, y continúa con la misma numeración a partir del álbum siguiente²⁷⁵ manteniéndola de manera ininterrumpida hasta alrededor de 1882 o 1883, cuando, a mitad del álbum 13 y a continuación de la foto número 24.626, la numeración recomienza por el número 1. Se ignora la razón de este cambio, que podría deberse a algún cambio de razón social u otro tipo de reestructuración del estudio.²⁷⁶ En todo caso, esta serie numérica sí se mantendrá hasta el final, sin verse afectada por otros cambios posteriores de este tipo.

Como se señaló antes, se ignora si los álbumes correspondientes a Christiano Junior tenían un índice correlativo, pues el indicador más temprano de la existencia de índices es de enero de 1887, nueve años después de la partida del portugués, y corresponde al álbum 19 de esta serie.²⁷⁷

Los álbumes en su gran mayoría parecen haber sido reencuadrados en el siglo XX; quizás por el propio estudio Witcomb antes de su traspaso al AGN, o quizás por esta misma institución. De esta serie sólo el número 6, de febrero-octubre de 1875, conserva su encuadración original (Fig.

²⁷⁵ La correlación numérica entre el último negativo de un álbum y el primero del siguiente es perfecta en todos los casos salvo en uno: el álbum número 10, que abarcaría las fotos 20.907 a 22.026, de ca. 1879, falta. En cambio existe otro sin número, que incluye las fotos 21.067 a 21.994 y está fechado entre enero de 1879 y enero de 1880. Hemos decidido provisoriamente que se trata del álbum faltante, dado que por la técnica, el estado de conservación, la vestimenta de otros retratados y otros detalles parece plausible que el álbum se ubique entre los identificados con los números 9 y 11 (ver Fig. X); en tanto la diferencia numérica puede explicarse por un error de quien llevaba la cuenta, o (lo menos probable, pues no hay señales de violencia, roturas ni deterioros graves) que se hayan perdido los folios con las fotografías faltantes. En este caso, como en todos los otros en que la inserción de un álbum no identificado dentro de una serie es dudosa, hemos consignado el número de álbum entre comillas.

²⁷⁶ El cambio, que para Príamo corresponde a la constitución definitiva de un registro propio de Witcomb, podría relacionarse con la ruptura de su sociedad con Mackern, aunque la foto número 522 inserta en este álbum lleva todavía el sello de esa firma.

²⁷⁷ En ese sentido discrepamos con la fecha de ca. 1877 que Príamo y Alexander atribuyen, en su artículo sobre Christiano, a una página de este álbum que reproducen junto al índice alfabético correspondiente que en nuestro relevamiento no ha sido localizado en el Archivo.

5), donde se aprecia la palabra ALBUM en letras doradas en la portada y, en el lomo, la notación que en los otros casos los reencuadernadores repetirán en el lomo nuevo, con el número de álbum, los números del primer y último negativo y el rótulo "1a. serie".



Fig. 5. Tapa y detalle de lomo. Serie 1, álbum 6.

Algunos álbumes llevan al comienzo o en alguna página intermedia una indicación de fecha manuscrita en lápiz negro o de color, que en general parece de época. En todo caso, cuando se ha podido confrontar este dato con las fechas de un índice o con otros que se desprenden de las fotos –como el retrato de algún personaje reconocible cuya fecha puede precisarse por datos extraídos de su biografía–, las fechas consignadas de este modo siempre coincidieron.

2.1.2. Serie SC (Salón Castillo)

Corresponde al Salón Castillo, el estudio abierto por Teófilo Castillo después de la disolución de su sociedad con Freitas. Como señalamos antes, parece haber sido a su vez comprado –el estudio o al menos su archivo– por Witcomb, quien en todo caso conservó todos sus registros y seguramente también los negativos.

Aunque de los índices se desprende una vasta producción ubicada entre 1893 y 1907, el Archivo sólo conserva dos álbumes, el número 6 y el que parece ser el último: el número 14, cuya última fotografía (la 14.000) prácticamente coincide con la última consignada en los índices, la número 14.422. Aunque falta el primer álbum, de los índices de esta serie se desprende que la numeración, al igual que en la sucursal rosarina de Witcomb y en la segunda etapa de la Serie 1 y a diferencia de las otras series, empezaba con el número 1.

Los álbumes tienen el mismo formato que los de Witcomb, lo que permite suponer, o bien que para ese momento el sistema ya se encontraba estandarizado y relativamente difundido en el ámbito de la fotografía profesional, o bien que, si existió un sistema de notación diferente los

responsables de Witcomb lo eliminaron sustituyéndolo por el suyo propio, aunque esto último parece lo menos probable.

2.1.3. Serie Freitas

Está formada por un solo álbum, que contiene las fotos numeradas del 1.001 al 2.460: numeración que no encaja en ninguna de las otras series, por lo cual pareciera, o bien constituir el inicio de una serie de la que se ha perdido el resto, o bien tratarse simplemente de un álbum aislado cuya numeración fue descontinuada.

La tapa lleva la marca "CJ Victoria n° 296", correspondiente a la Fotografía de la Infancia abierta por Christiano Junior hacia 1878 y en la que seguiría trabajando su hijo José Virginio después de esa fecha. Es el álbum que, en el artículo de *Fotomundo* arriba referido,²⁷⁸ Príamo describe como perteneciente a Christiano, aunque en publicaciones posteriores corrige esta atribución adjudicándolo a su hijo. Aunque la portada parezca indicar lo contrario, la atribución correcta es la segunda, pues se trata de un álbum reutilizado cuando el estudio había cambiado de manos y fechable hacia 1882; esto último, confirmado por la presencia de tres retratos del coleccionista Isaac Fernández Blanco y su hermana, que los especialistas del Museo homónimo ubican –por su edad aparente, la confrontación con otros retratos suyos y el estilo de las vestimentas y peinados– alrededor de ese año y llevan al dorso del cartón el sello de José Virginio Freitas Henriques y la dirección de la calle Victoria.

En todo caso, no existen álbumes correlativos anteriores ni posteriores a este. El número inicial 1.001 bien podría ser, en atención a los otros ejemplos, el del comienzo de la serie, es decir, no parece probable que haya un álbum anterior con las primeras mil fotos. En ese caso queda por establecer –a partir del datado de otras imágenes del álbum– si éste corresponde a la producción total de ese estudio o al menos a su primera parte, es decir, si la primera fotografía del álbum es de 1878, lo que no parece probable dados los ritmos de producción que muestran las otras series contemporáneas. O si, como en el caso de Christiano Junior, el sistema de datación se inició con posterioridad al comienzo de los trabajos del estudio.

2.1.4. Series no identificadas

Están constituidas por un conjunto de álbumes que no han podido ser relacionados con ninguna de las dos series arriba detalladas, pero que corresponden –al menos en los dos primeros casos– a la

²⁷⁸ Príamo, Luis “Sobre la fotografía de difuntos (primera parte)” en *Fotomundo*, n. 269, septiembre 1990, Buenos Aires.

ciudad de Buenos Aires y evidentemente pertenecían al Estudio Witcomb. Fueron identificadas provisoriamente, en un caso con la letra "X" a falta de otra referencia; en el otro, por el nombre que parece leerse fragmentariamente en su encuadernación. Ninguna de las dos tiene un índice correlativo.

Como señalan Facio y D'Amico, la adquisición de los archivos de otros estudios a la fecha de su cierre, con el fin de continuar su explotación comercial, fue una práctica habitual de Witcomb, que compró de ese modo los archivos de Emilio Lahore, Bartolomé Loudet o la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, entre otros.²⁷⁹ Queda por establecer, a partir de la contrastación de las imágenes con otros documentos, si alguna de las series descritas en este punto –y otras que eventualmente aparezcan más adelante– tienen este origen.

2.1.4.1. Serie X

Serie no identificada que alcanza hasta el álbum 13 cuya última fotografía es la número 13.000, avanzando, como en otros casos, a razón de mil fotografías por álbum. El *corpus* hoy existente se inicia en el álbum número 3 y entre éste y el último faltan varios más. Dado que –de mantenerse regular la numeración– el primer álbum finalizaría en la foto número 1.000, se presume que la serie, como la del Salón Castillo, se inicia en el número 1, por lo que el número de la última copia coincidiría en este caso con la cantidad real de retratos producidos.

Ninguno de los álbumes tiene indicaciones de fechas y tampoco hay índices correlativos, por lo que se dificulta ubicarlas cronológicamente como no sea a través del contenido de las fotos. Así, por ejemplo, en el álbum 9 hay un retrato de José Evaristo Uriburu con la banda presidencial, que ciñó entre 1895 y 1898, aunque la primera fecha es la más probable teniendo en cuenta la tendencia de Witcomb de retratar a los presidentes en la época de su asunción.

2.1.4.2. Serie "SI(...)S" (¿Siluetas?)

Se trata de una serie compuesta por dos álbumes con el lomo en muy mal estado, que llevaría en ambos casos una misma inscripción. Ésta, en letras doradas, puede leerse muy fragmentariamente, de modo tal que llega a verse como máximo una S inicial, otra final y como segunda letra una I o parte de una E. Si nos guiamos por el apartado "Siluetas de Buenos Aires" de 1917 que figura al final del segundo álbum, el sello del lomo podría significar SILUETAS y corresponder a Mar del

²⁷⁹ Facio, Sara y D'Amico, Alicia *Op. cit.*

Plata, a juzgar por la ropa veraniega de los retratados y por el hecho de que los álbumes estuvieran mezclados con los de esa sucursal y la rosarina.

En uno de los lomos llega a verse también un "19" que parece la primera parte de una fecha, teniendo en cuenta el sistema de notación de los demás álbumes.

Entre ambos álbumes contienen algunos centenares de copias en pequeño formato (4 x 3 cm), todas de retratos de estudio con fondo blanco, similares a los del estudio marplatense. Las copias están numeradas respectivamente del 6.001 al 32.292 y del 32.293 al 48.105, es decir que los álbumes son correlativos entre sí.

El segundo, tras este último número de negativos, tiene un apartado rotulado "Herratas" (sic) que va del 19.813 al 27.932, al que le sigue otro titulado "Siluetas de Buenos Aires - Mayo 1917" que va del 50.000 al 50.134, de los cuales están vacíos los casilleros a partir del 50.104. A continuación la numeración recomienza en el 1.224 y termina en el 8.291, con todos los casilleros vacíos. En tanto los primeros folios del primer álbum tienen marcas de haberse arrancado las fotos.

La numeración es salteada. A primera vista pareciera que en estos álbumes se compensa falencias de registro de los otros, aunque la numeración es más alta que la de Mar del Plata (que termina en 14.650) y no faltan fotos con estos números en Rosario. A su vez, la sección *Herratas* agrega fotos omitidas a lo largo de ambos álbumes, es decir que no se trata de erratas de otras series sino de esta misma.

Tampoco parecieran pertenecer a la serie principal pues parecen (las de estos dos álbumes) todas de la misma época, fines de la década del '10 y comienzos de los '20; y la numeración correspondiente en la serie principal es, en cambio, mucho más espaciada y anterior en el tiempo.

2.1.5. Serie Mar del Plata

Se trata de una serie constituida por 16 álbumes de los que faltan los números 7 y 8. Con todo, es la única serie de la que contamos con los índices completos.

Los álbumes registran la actividad de la sucursal del estudio que funcionó en la Rambla Bristol marplatense entre enero de 1916 y septiembre de 1949, con una producción total de 14.651 retratos: una cifra nada desdeñable si se piensa que, salvo los últimos cinco años –que coincidieron con la masificación del turismo en Mar del Plata y su declive como reducto exclusivo de la *élite*–, no se trabajaba el año completo, limitándose a las temporadas veraniegas.

2.1.6. Serie Rosario

Corresponde a la galería y estudio fotográfico abierto en 1918 en San Martín 874 de la ciudad santafesina de Rosario.

Consta de un total de 23 álbumes de los que faltan nueve, en todos los casos numerados de a mil fotografías, de modo de conformar un total de 23.000 fotos, ya que la primera fotografía del álbum 1 es la número 1.001. El álbum 23 finaliza en la foto 24.000 aunque los últimos 43 casilleros están vacíos, por lo que deducimos que es el último álbum de la serie.

No hay inscripciones de fechas ni otros datos excepto en cierto formato estandarizado –que no se ve fuera de los álbumes de esta ciudad– de retratos ovalados de mujeres jóvenes, que evidentemente tuvieron gran éxito en el marco de su utilización de alguna práctica de presentación de señoritas en sociedad o algo similar. Estos retratos llevan impreso debajo, siguiendo la forma del óvalo, el nombre y apellido de la retratada, lo que ofrece valiosas informaciones para su datación.

Tampoco se conservan los índices de esta serie, si es que los tuvo.

2.2. Los índices

Los *índices* son libros de registro organizados cronológicamente y/o alfabéticamente según el caso. Existen varias series, correspondientes a diversas sucursales –la casa central en Buenos Aires, otras sedes compradas por el Estudio y las sucursales de Rosario y Mar del Plata– así como a diversos sistemas de notación donde el grado de detalle de la información varía. En todos los casos el índice consigna el nombre del cliente junto al número de negativo y la fecha, de modo que se puede poner estos datos en relación con las fotografías de los álbumes.

Al igual que los álbumes, los índices fueron relevados por Príamo y Alexander en el marco de su investigación. Los datos en ellos consignados –aparentemente en su totalidad, o al menos la Serie 1 completa– fueron tipeados digitalmente en un archivo Word que no hemos logrado ubicar, aunque una copia impresa parcial se guarda en la Dirección del Archivo. La versión impresa consta de cuatro anillados que recogen los nombres de los clientes y los números de negativo correspondientes a la Serie 1 hasta el año 1902.

Las series más completas de índices corresponden a la Serie 1, al Salón Castillo y a la Sucursal Mar del Plata. A esto debe agregarse unos pocos índices no ubicables en ninguna de las mismas, consignados aquí por separado.

Las tres series tienen en común la existencia en paralelo de dos registros: uno más detallado, ordenado cronológicamente y por número de negativo, y el otro, más resumido y orientado a una búsqueda rápida de los datos del cliente.

El registro detallado se lleva en libros de contabilidad de formato grande, ordenados por fecha y número de negativo y numerados correlativamente entre sí. En su grilla de doble entrada se consigna, en columnas de izquierda a derecha, una serie de datos que ofrecemos aquí, para simplificar, en su versión más extensa, la de la Serie 1 (junto al título de la columna, transcripto textualmente, la explicación de su sentido):

- Fecha: fecha de realización del encargo.
- Número: número de negativo.
- Nombres: nombre del o los clientes que encargan la foto, que pueden según el caso coincidir o no con la persona retratada.
- Clase: tipo de retrato, definida, o bien en términos de formato (cabinet, boudoir, álbum, etc.) o bien por género, según el tipo de sujeto o situación fotografiada (niño, cadáver, foto a domicilio entre otros), entre otros criterios.
- Docenas: cantidad de copias, en términos de unidades o de docenas.
- Cantidad: precio total a pagar.
- Pagó a/c: pago a cuenta o seña abonada el día del pedido.
- Saldo: pago final, sea del total o del restante de la seña, abonado al retirar las copias.
- Fecha: fecha de entrega.
- Observaciones: toda anotación que no contemplen las otras columnas, incluyendo si el cliente nunca pasó a buscar las copias o canceló el pedido.

El mismo sistema, con leves variantes y menor cantidad de columnas, se utiliza en los índices del Salón Castillo y la sucursal Mar del Plata.

El registro resumido se articula en índices de formato más pequeño, también numerados y ordenados cronológicamente entre sí, pero organizados alfabéticamente según el apellido del cliente. A su vez, dentro de cada letra, los clientes están agrupados por año y dentro de éste, ordenados por número de negativo, de modo tal de facilitar una búsqueda rápida por cliente que los otros índices, que privilegian el orden cronológico, no permiten. De este modo, el sistema garantizaba ubicar con relativa rapidez un retrato producido en el pasado por varias vías posibles: o bien por el cliente (a través del índice abreviado), o bien por la época (a través de los índices detallados o los álbumes) y dentro de esta opción, incluso por reconocimiento visual de la

fotografía, posibilitado por el álbum y su énfasis, en el recorte de las fotos de formato mayor a 9 x 6, en el rostro del retratado y otros elementos reconocibles de la imagen.

Como se verá en la enumeración detallada de los índices resumidos, a fin de precisar el rango real de negativos que abarca cada uno hemos consignado para cada uno, junto al número de índice y su rango temporal, los números mínimo y máximo de negativo que incluye cada índice, en cada caso con la letra en la que está ubicado.

Al hacer esto se advirtió algunas superposiciones entre los índices: por ejemplo, el número máximo de negativo al que llega el índice resumido n° 6 de la Serie 1 es el 54.957 (en la letra P) pero también incluye el 72.089 en la C, y el número mínimo del índice siguiente es el 54.584. Estos casos, cuyo volumen real debe ser examinado pero que hasta el momento parecen excepcionales, deben ser tenidos en cuenta para el fechado de fotos, especialmente si no se cuenta con el correlato del índice detallado que permita despejar dudas. Una hipótesis posible es que estas repeticiones y superposiciones de números podrían deberse al retiro, en fecha posterior y por una persona distinta del cliente original, de nuevas copias de negativos producidos con anterioridad. Como los índices abreviados se hicieron en paralelo con los otros puede que una de sus funciones haya sido, en ese caso, incluir los retiros posteriores de pedidos que no quedaban registrados en el índice diario.

Un último aspecto de los índices que vale la pena señalar es que sus columnas registran no sólo las fotografías realizadas por encargo sino también las reimpressiones y los pedidos de retratos de celebridades y otras fotografías producidas por el estudio para su venta masiva; lo cual, por supuesto, incrementa el valor histórico de este registro al ofrecer un espectro estadístico más amplio que el de los álbumes.

2.2.1. Serie 1

Las dos series de anotaciones paralelas se conservan parcialmente, y abarcan en total el trabajo del estudio entre enero de 1887 y 1954, es decir, aproximadamente el 90% de los 76 años de trabajo registrados en los álbumes.

Los índices detallados, un total de ocho numerados del 4 al 12 y con un faltante en el medio, tienen un formato de 40 x 25 cm y abarcan en total entre el 1° de octubre de 1888 y el 12 de septiembre 1904.

Los índices alfabéticos resumidos, de formato 40 x 14 cm (excepto el n° 3, de 40 x 25 cm) son un total de once entre el número 3 y el 15, con dos faltantes en el medio, que abarcan desde el 1° de

enero de 1887 hasta 1954. Los números 1 y 2 ausentes, tomando en cuenta el promedio de años y cantidad de negativos que abarcan los subsiguientes, bien podrían abarcar el trabajo del estudio desde su fundación en 1878.

Entre los índices resumidos de esta serie debe contarse por último el que lleva el título de *Índice reducido del Gral. de hombres públicos y de actuación no corriente*, que al igual que los otros despliega una serie de nombres de retratados junto al número de negativo correspondiente. Su función parece haber sido simplemente la de consignar aparte los retratos de celebridades de la Serie 1, para facilitar un acceso más rápido en el momento de tomar pedidos.

2.2.2. Serie SC (Salón Castillo)

Se trata de cuatro diarios y 1 índice alfabético que parecen haber funcionado, como en los otros casos, de manera complementaria.

Los diarios son libros de 45 x 35 cm con un sistema de doble entrada casi igual al arriba descrito, algo más abreviado –pues las columnas son a página simple– pero que contiene la misma información organizada prácticamente en el mismo orden, siempre manteniendo un orden cronológico diario a la vez que numérico. Abarcan en total desde enero de 1893 hasta diciembre de 1907, con una numeración de los negativos del 1 al 14.422.

En cuanto al índice, lleva el número 4 y está fechado en diciembre de 1905, y despliega una lista de clientes en orden alfabético y asociadas a un número que parecería corresponder, por los casos que han arrojado coincidencia, con el número de página del Diario correspondiente en que se encuentra ese cliente (Fig. 6). Es decir que estaríamos ante una variante respecto del sistema que se observa en las otras series.

Abelli, Dante	1.	Andurain, Sr. Luis Pedro	30. 69.
Abramo, Sr.	1.	Angelo, Manuel	31. 83.
Abram, Sr. Julio	4. 11.	Arce, Adolfo	34.
Abreu, Sr. Pedro	5.	Ardevolante, Sr. Adolfo	34.
Abreu, Sr. Antonio	5.	Arce, Sr. Juan	35.
Abreu, Sr. Nicolás	7.	Alon, Fagnio Esteban	37.
Abreu, Sr. Ricardo	8.	Apar, Sr. J. L.	43. 44.
Abulo, Bartolomé	9.	Ayres, Sr. J. d'	45.
Acosta, Sr. Domingo	10.	Aranda, Sr. E.	47.
Acuña, Sr. Encarnación	11.	Arce, Sr. J. M.	48. 17.
Adame, Sr. Pedro	12.	Arce, Sr. Juan	50.
Adán, Sr.	13.	Arce, Sr. J. L.	50.
Adame, Sr. Juan	14.	Arce, Sr. E.	50.
Adame, Sr. Eusebio	16.	Arce, Sr. Eusebio	53.
Adame, Sr. Lorenzo	16.	Arce, Sr. Eusebio	54.
Adame, Sr. Juan	16.	Arce, Sr. Eusebio	55. 57.
Adame, Sr. Juan	16. 27. 47.	Arce, Sr. Eusebio	57.
Adame, Sr. Belisario	16. 41.	Arce, Sr. Eusebio	58.
Adame, Sr. Eusebio	17.	Arce, Sr. Eusebio	59.
Adame, Sr. Eusebio	18.	Arce, Sr. Eusebio	61.
Adame, Sr. Eusebio	18.	Arce, Sr. Eusebio	62. 75.
Adame, Sr. Eusebio	18.	Arce, Sr. Eusebio	70.
Adame, Sr. Eusebio	20.	Arce, Sr. Eusebio	70.
Adame, Sr. Eusebio	21.	Arce, Sr. Eusebio	70.
Adame, Sr. Eusebio	21.	Arce, Sr. Eusebio	78.
Adame, Sr. Eusebio	22.		
Adame, Sr. Eusebio	23.		
Adame, Sr. Eusebio	25.		
Adame, Sr. Eusebio	28.		
Adame, Sr. Eusebio	29.		
Adame, Sr. Eusebio	29.		
Adame, Sr. Eusebio	29. 41.		
Adame, Sr. Eusebio	30.		
Adame, Sr. Eusebio	30.		

Fig. 6. Página inicial del índice 4 de la serie Salón Castillo.

2.2.3. Serie Mar del Plata

Los índices detallados y los resumidos se encuentran reunidos en un mismo libro, cuya primera parte tiene indizadas las páginas por letra y más adelante adopta el formato de grilla contable donde se desarrolla el registro diario detallado según el sistema ya descrito.

Se trata de tres libros de 41 x 38 cm, que abarcan la totalidad de la producción marplatense del estudio entre 1916 y 1949, con un vacío de información relativo al período 1941-1944 en el que habría que verificar si el estudio no estuvo cerrado, ya que los números de negativo son correlativos entre el último de 1941 y el primero de 1944. En todo caso, los trabajos de esos tres años no fueron registrados.

El segundo y tercer álbum se ocupan del mismo período (1944-1949) y contienen la misma información, aunque ampliada en el tercer álbum, que incluye no sólo dos negativos más al final, sino también, registros de pedidos no ligados a la secuencia de números de negativo, como reimpressiones y otros. Queda por establecer si se trata simplemente de una versión corregida del segundo álbum, o si es indicador de un doble registro (uno guardado en la sucursal y otro en la Casa Central en Buenos Aires) del que no quedaron otros indicios. Esto último parece menos probable porque lo que parece haber cumplido la función de registro paralelo en versión resumida son precisamente los índices resumidos analizados a continuación.

Un atractivo adicional de estos índices, además del hecho de constituir el único registro verdaderamente completo del trabajo de una sede del estudio, es que se encontró entre sus páginas una pila de 18 recibos originales de pedidos.

Los índices resumidos de pequeño formato parecen haber constituido, como se dijo, una serie paralela a la de los libros de gran formato arriba descriptos, y su único sentido posible parece ser el de llevar el registro de manera simultáneamente en otra sede, presumiblemente la Casa Central, pues el único álbum encontrado de esta serie repite en un todo las informaciones contenidas en la parte alfabética del índice detallado. En ese sentido, establecer la dinámica exacta del flujo de información entre la casa central y la sucursal podría ayudar a iluminar la dinámica de trabajo en la producción de copias que, según una testigo de la época, estaba fuertemente centralizada en Buenos Aires, donde se realizaba el trabajo de revelado.²⁸⁰

El índice en cuestión, en todo caso, de 33 x 11 cm, no está numerado y corresponde al período 1937-1938.

2.2.4. Serie Notables

Índice sin número, de 36 x 14 cm, correspondiente a los tomos de personajes ilustres que se encuentran actualmente abiertos a la consulta en el Departamento de Fotografía del Archivo. Se trata de cuatro tomos designados con números romanos, que originalmente funcionarían de modo análogo al de los álbumes analizados aquí, para la venta de copias de retratos de celebridades.

Este sería, pues, el índice de búsqueda utilizado para la toma de pedidos: está organizado alfabéticamente según el apellido del retratado, junto al cual se consignan el número de tomo y el de la imagen.

2.2.5. Series sin identificar

Consignamos aquí tres índices que parecen formar dos series independientes entre sí y a las que no hemos podido relacionar con las otras series de índices, ni con los álbumes.

²⁸⁰ Entrevistada por Marcelo Pacheco en 1994, una ex empleada del estudio explica que en Mar del Plata “se realizaban todas las tomas que después eran reveladas en los laboratorios de Buenos Aires”, aunque habría que precisar el alcance de esta información: ¿el revelado y copiado se hacían en Capital y los negativos quedaban archivados allí? ¿Las copias eran remitidas a Mar del Plata o se esperaba, en el caso de los clientes porteños, a que volvieran a Buenos Aires finalizada la temporada? Etcétera. La entrevistada, Ana de Lires, fue empleada de Witcomb desde 1927 y era la esposa de Ángel Lires, quien ingresó como aprendiz en 1910 y se convertiría más tarde en primer operario y, más tarde, socio y propietario del estudio. Su testimonio resulta sumamente valioso pues ambos se desempeñaron en el estudio hasta su cierre en 1971, y fue el propio Lires quien, tras esta fecha, reabrió Witcomb como galería de arte a mediados de los setenta en la calle Esmeralda, donde funcionó hasta comienzos de la década siguiente. Pacheco, Marcelo “Witcomb fue una de las galerías más influyentes de Buenos Aires” en *La Maga*, 9 de marzo de 1994, p. 33, Buenos Aires.

El primero es un álbum de portada roja con el número 6 impreso, de 33 x 11 cm, parecido –pero no exactamente igual– a los índices resumidos de Mar del Plata. Consigna los apellidos de clientes por orden alfabético junto a números de baja denominación que, de modo similar al índice alfabético del Salón Castillo, parecen indicar la página de un índice diario donde ubicar el pedido asociado a ese cliente. En una primera y rápida búsqueda no hemos podido confirmar si corresponde a la serie marplatense, lo que queda pendiente para una revisión más detenida.

La segunda está conformada por dos índices alfabéticos de igual formato, de 36 x 24 cm, que llevan los números 4 y 5 y están fechados entre 1946 y 1949. Queda pendiente confirmar si tienen o no relación con alguna de las series de álbumes (Y o Rosario, por ejemplo) cuyos índices no se han identificado.

2.3. Nota sobre conservación

Aunque los aspectos relacionados con la conservación material del archivo y las tareas de limpieza y/o restauración correspondientes no constituyen, por no pertenecer a nuestra área de competencia, el tema central del presente informe, se consignará aquí algunas breves observaciones al respecto. Lo hemos considerado pertinente en la medida en que el relevamiento del que este informe da cuenta se produjo precisamente en el marco de un proceso de limpieza y restauración de los álbumes e índices desarrollado a lo largo del presente año en el Área de Restauración del Archivo; lo que ha determinado la índole interdisciplinaria de su abordaje, donde el análisis histórico y el de la materialidad de los objetos que componen este acervo se produjo en el marco de una estrecha y fluida colaboración entre quien esto escribe y el personal de restauración.

Más allá de esto, las observaciones desarrolladas a continuación tratan de ajustarse a lo estrictamente pertinente al análisis histórico del archivo, dejando todo lo referente a diagnósticos de conservación y políticas de estabilización, limpieza y restauración a criterio de los especialistas en dicha área, que elevarán a su turno los informes correspondientes.

El estado de conservación del archivo varía entre muy bueno y regular a malo²⁸¹ en el caso de los álbumes, y de bueno a excelente en el de los índices. El diverso estado de los álbumes se corresponde con su cantidad y la extensión del rango cronológico que abarcan, que determina cambios en su materialidad tanto en lo que respecta a la técnica de las copias fotográficas – predominantemente albúminas hasta fines de la década de 1890, luego copias a la gelatina y en el

²⁸¹ En la siguiente escala: excelente, muy bueno, bueno, regular, malo, muy malo.

medio una serie de álbumes donde coexisten ambos procesos— como en el soporte al que están adheridas, que incluye desde diversos tipos de papel hasta sobrantes de cartones destinados a soporte de retratos, que fueron reutilizados para este fin. Esta variedad material de los folios tiene a su vez —por su peso y grosor, su mayor o menor tendencia a combarse por la acción del tiempo y la humedad, etcétera— una incidencia variable en el sistema de encuadernación, que presenta desde ninguno a muy altos grados de deterioro.

La generalidad de los álbumes presenta hongos y un importante volumen de polvo depositado; la mayoría, con todo, no parece tener hongos activos, pero aproximadamente un 25% de los álbumes se encontraba todavía húmedo al momento de este relevamiento. El grado de humedad también es variable y en al menos cinco álbumes se encontró dos o más folios pegados entre sí por esta causa. También se encontró insectos muertos y, en un caso (el álbum 14 de la serie Rosario), restos de excremento de rata, aunque ni ese ni otros álbumes presentaban indicios de haber sido roídos.

Con todo, el estado promedio de conservación de las copias fotográficas varía de regular a excelente y, aún en los escasos álbumes cuyo lomo estaba completamente destruido, el orden de los folios y la numeración de los casilleros se conserva, por lo que el sistema general que organiza las copias no se ha perdido y sigue siendo operativo como base de datos, como lo demuestra precisamente el hecho de que se haya podido reconstruir aquí casi todos los vínculos entre álbumes y copias, así como la organización de los álbumes en series. Fuera de los álbumes completos no encontrados, las aproximadamente ochenta copias perdidas por folios faltantes o rotos en la Serie 1 tiene una incidencia despreciable sobre el total de 174.860 copias contabilizadas para esa serie y más aún para las 254.682 existencias reales de copias calculadas para el total de la colección (que equivale a un 89% del total original de 285.523 copias estimadas para toda la colección, contando los álbumes faltantes).

El total de 30 álbumes perdidos entre todas las series suma 30.225 copias de paradero desconocido, es decir, un 10% del total original. El 1% restante de copias perdidas o faltantes se reparte entre los casilleros vacíos y las perdidas por roturas o faltantes de folios.

2.4. Conclusiones

De los porcentajes arriba indicados se desprende que el grueso de la colección original se conserva, no sólo en lo que hace a la existencia misma de los objetos sino también en su estructura interna como archivo.

Esto lo convierte, como se adelantó, en una fuente histórica extremadamente valiosa a varios niveles. El primero, más inmediato y evidente, es el del potencial que cada copia fotográfica y su información escrita anexa poseen para confirmar o descartar la autoría, la fecha, el lugar y otros datos relativos a infinidad de retratos presentes dentro y fuera del AGN, en colecciones tanto públicas como privadas.

En un segundo nivel, el archivo ofrece un documento tan abundante como temporalmente extendido de las prácticas de registro comercial de los estudios y el lugar que ocupaba la producción y venta de retratos en la actividad fotográfica argentina durante prácticamente un siglo consecutivo. El funcionamiento interno del archivo como sistema de catalogación y registro resulta un testimonio invaluable de las modalidades que estos procedimientos adoptaron en el pasado no sólo a los historiadores de la fotografía o a los historiadores de diversas especialidades para las que el retrato resulta una fuente cuya importancia ya nadie discute; sino también, incluso, a los profesionales de la bibliotecología y la archivística, con frecuencia administradores de acervos cuya organización sigue siendo la de un siglo o más atrás y cuya tarea cotidiana puede ser, todavía, auxiliada por documentos de esta índole.

Sin ir más lejos, la labor de catalogación, restauración y digitalización que el Archivo General de la Nación desarrolla actualmente con su acervo de copias y negativos fotográficos se verá sin dudas enormemente facilitada por la información contenida en estos volúmenes.

En un último nivel, que lejos está de agotar la lista, la riqueza documental de esta colección se verá constantemente renovada a partir de los aportes de los investigadores que la consulten. Se comprende que –como sucede con la generalidad de los archivos– su valor real sólo puede ser establecido con el tiempo y a medida que nuevos actores, nuevas preguntas formuladas con diversos intereses y desde enfoques históricos, metodológicos y disciplinares constantemente renovados, vuelvan una y otra vez la mirada sobre sus páginas.

Todo esto convierte en un hecho indiscutible la necesidad de que este *corpus*, llamativamente oculto al público desde su ingreso al Archivo –cuando su carácter de registro interno pudo pesar de otro modo, en un momento históricamente más cercano a la época de su producción, en la decisión de considerarlo una documentación menos relevante que las copias y los negativos– sea finalmente puesto a disposición de los investigadores para su consulta.

La modalidad de puesta a consulta debería, sin embargo, atender a la preservación de los documentos; especialmente los álbumes, que por sus propias características –cantidad y peso de los folios y necesidad de pasarlos repetidamente para revisarlos– se exponen, como se comprobó

incluso durante nuestro relevamiento, a un rápido deterioro y rotura del sistema de encuadernación.

Se propone, entonces, que la información –texto e imágenes– que los álbumes e índices constituyen sea completamente digitalizada y se organice en una base informática de datos, que permita tanto la consulta individual de cada caso –desde la imagen o desde la información de cliente, fecha, etc. contenida en los índices– como el acceso a cada álbum y a cada índice entendidos como unidades autónomas, organizadas de un modo que refleje el de las series originales. De ese modo, y organizando un sistema de búsqueda que garantice el acceso a cada documento desde múltiples entradas, se facilitaría el cruce de la información y una utilidad de los mismos igual o mayor a la que brindaría la consulta del original.

2.5. Detalle de los álbumes e índices

2.5.1. Detalle de los álbumes por serie, número y rango de fechas.

Serie	Núm. álbum	Copias	Fecha	Observaciones
1	s/n (1?)	10.000 a 11.909	27 agosto 1871 a mayo 1872	
1	s/n (2?)	11.910 a 13.828	Mayo 1872 a marzo 1873	
1	5	16.053 a 16.980	Julio 1874 a febrero 1875	
1	6	16.981 a 18.036	Febrero a octubre de 1875	
1	7	18.037 a 19.092	Octubre 1875 a julio 1876	
1	8	19.093 a 20.322	Julio 1876 a diciembre 1877	
1	9	20.323 a 20.906	Enero a noviembre 1878	
1	s/n (10?)	21.067 a 21.994	Enero 1879 a enero 1880	Tomado provisoriamente como álbum 10 de la serie 1 a pesar de no tener indicaciones que lo especifiquen.
1	11	22.027 a 23.146	Enero 1880 a fines 1881	En el lomo dice "1 Serie", borroneado, y lo mismo en la primera página, manuscrito en rojo.
1	12	23.147 a 24.090	s/f, fines 1881 a ca. 1882	
1	13	24.091 a 24.626 y 1 a 1.032	s/f ca. 1882-1883	Cambia la numeración después del 24.626, recomenzando desde 1.
1	14	1.033 a 2.405	ca. 1884	Falta un folio, 2.311 a 2.323
1	15	2.406 a 3.525	ca. 1884-1885	Hay un retrato de Leopoldo Nelson (ya mayor), quien murió en 1890.
1	16	3.526 a 4.605	ca. 1884-1885	En la 3.598 aparece "D'Amico":

				presumiblemente Carlos Alfredo D'Amico, por entonces de poco menos de 40 años.
1	17	4.606 a 5.683	29 julio 1885	Está reencuadrado y rotulado a posteriori, y el lomo roto deja ver un número 8 que podría corresponder a "8" o "18". Se lo reenumeró como 17, asumiendo que el 8 es un error, tomando en cuenta su correlatividad con los anteriores y posteriores en la serie numérica de negativos.
1	18	5.684 a 6.724	ca. 1885-1886	
1	19	6.725 a 7.804	1886-1887	1886 según una foto del Comodoro Rivadavia, y la foto 7.542 fechada el 1 de enero de 1887; según el índice resumido, la foto 7.804 todavía es de 1887.
1	20	7.805 a 8.944	4 de abril 1887	Fecha de inicio, anotada al comienzo.
1	21	8.945 a 10.144	27 de septiembre 1887	Fecha de inicio, anotada al comienzo.
1	22	10.145 a 11.344	1887-1888	Según los índices, la 11.077 es del 1 de octubre de 1888, y la última foto del álbum es del 5 de noviembre de ese año.
1	23	11.345 a 12.544	5 de noviembre de 1888 a 6 de abril de 1889	Se inicia la serie correlativa de índices. Todas las precisiones de rango de fechas a partir de este punto se basan en esa fuente.
1	24	12.545 a 13.744	6 de abril a 13 de septiembre 1889	
1	25	13.765 a 14.944	13 de septiembre 1889 a 12 de marzo 1890	Falta la primera hoja con las copias 13.745 a 13.764.
1	26	14.945 a 16.144	12 de marzo a 31 de octubre 1890	
1	27	16.145 a 17.344	31 de octubre 1890 a 22 de junio 1891	
1	28	17.345 a 18.544	22 de junio 1891 a 23 de enero 1892	
1	29	18.545 a 19.744	23 de enero a 24 de agosto 1892	
1	30	19.745 a 20.944	24 de agosto 1892 a 2 de febrero 1893	
1	31	20.945 a 22.144	2 de febrero a 31 de agosto 1893	
1	32	22.145 a 23.344	31 de agosto 1893 a 2 de marzo 1894. La 23.043 es del 1° de enero de 1894.	Faltan por rotura de folio las fotos 22.507 a 22.509, 22.512 a 22.517 y 22.520 a 22.522
1	33	23.345 a 24.544	2 de marzo a 17 de septiembre 1894.	
1	34	24.545 a 25.734	17 de septiembre 1894 a 15 de febrero 1895	
1	35	25.735 a 26.254	15 de febrero a 12/13 de mayo 1895	
1	36	26.255 a 26.734	12/13 de mayo a 15 de julio 1895	
1	37	26.735 a	15 de julio a 10 de	

		27.254	septiembre 1895	
1	38	27.255 a 27.734	10 de septiembre a 12 de noviembre 1895	
1	39	27.735 a 28.374	12 de noviembre 1895 a 27 de enero 1896	
1	40	28.535 a 29.284	25 de febrero a 6 de junio 1896	Entre el álbum anterior y este hay un faltante de las fotos de la 28.375 a la 28.534, pero este tiene el número 40 escrito a lápiz en el primer folio y la última foto es correlativa a la primera del álbum 41.
1	41	29.285 a 30.004	6 de junio a 7 de septiembre 1896	
1	42	30.005 a 30.654	7 de septiembre a 10 de noviembre de 1896	
1	43	30.655 a 31.654	11 de noviembre 1896 a 21 de marzo 1897	
1	44	31.655 a 32.644	21 de marzo a 3 de agosto 1897	
1	45	32.645 a 33.644	3 de agosto a 10 de noviembre 1897	Faltan las copias 32.728/29, 32.733/36 y 32.740/41 por rotura de folio.
1	46	33.645 a 34.644	10 de noviembre 1897 a 25 de marzo 1898	
1	47	34.645 a 35.644	25 de marzo a 19 de agosto 1898	
1	48	35.645 a 36.644	19 de agosto a 4 de diciembre 1898	
1	49	36.645 a 37.644	4 de diciembre 1898 a febrero-marzo 1899	
1	50	37.645 a 38.644	ca. febrero-marzo 1899	Fecha de inicio según la de finalización del anterior. Falta el índice detallado n° 10 que ayudaría a precisar.
1	51	38.645 a 39.644	1899-1900	
1	52	39.645 a 40.644	1900	Indicaciones en la primera página: "Libro 10 pág. 117", que podría corresponder a un índice por los números de "libro", negativo y fecha. Falta el índice detallado n° 10 que permitiría confirmarlo.
1	53	40.645 a 41.644	1900	
1	54	41.645 a 42.644	1900	
1	55	42.645 a 43.624	1900-1902	En un folio (el 42.925-44) faltan 8 fotos, al igual que las 43.007 y 43.017.
1	56	43.625 a 44.644	1902	Las páginas del álbum son cartones de formato grande con el sello del estudio y la referencia al premio en la Exposición Continental de 1882. Mal reencuadrado, los dos folios con la secuencia 44.145-44.184 están

				colocadas entre las fotos 44.104 y 44.105. Dado el deterioro actual de la encuadernación, podría aprovecharse la restauración para removerlos y colocarlos en el orden correcto.
1	57	44.645 a 45.644	1902-1903	Falta una porción de folio con las fotos 45.368, 45.374-75 y 45.380.
1	58	45.645 a 46.644	1903	Falta un sector de folio con las fotos 45.949, 45.954-55 y 45.960, y otro con las fotos 46.389, 46.394-95 y 46.400.
1	59	46.645 a 47.644	1903	
1	60	47.645 a 48.644;	1903	
1	61	48.645 a 49.644	1903-1904	
1	62	49.645 a 50.644	1904	
1	63	50.645 a 51.644	1904	
1	64	51.645 a 52.644	1904	
1	65	52.645 a 53.644	1904	En la última página dice "Nota" en tinta y arriba, en lápiz (no se sabe si contemporánea a la otra o posterior) "53660-53664 rollos". Las páginas son cartones de formato grande con el sello del estudio y la referencia al premio en la Exposición Continental de 1882.
1	66	53.645 a 54.644	1904	
1	67	54.645 a 55.644	1904-1905	
1	68	55.645 a 56.644	1905	
1	69	56.645 a 57.644	Julio a diciembre 1905	
1	70	57.645 a 58.644	Diciembre 1905	
1	71	58.645 a 59.644	Diciembre 1905 a 1907	Falta una porción de folio que contiene las fotos 58.727-29, 58.732-37 y 58.740-42, y otra con las fotos 58.748-49, 58.753-56 y 58.760-61.
1	72	59.645 a 60.644	Fechado en la primera página en 1906; según el índice resumido, 1907.	
1	73	60.645 a 61.644	Según la nota al pie de una foto del "ministro inglés" se ubicaría en 1907.	
1	74	61.645 a 62.644		
1	75	62.645 a 63.644		
1	76	63.645 a		

		64.644		
1	77	64.645 a 65.644	1908	Fecha basada en el índice resumido y confirmada por la copia dedicada en 1908 de un retrato de Pastor S. Obligado (64.751 a 64.753), que se conserva en una colección privada.
1	78	65.645 a 66.644	1908-1909	
1	79	66.645 a 67.644		Falta especificar la fecha a partir de los índices resumidos, que están.
1	80	67.645 a 68.644		Ídem.
1	81	68.645 a 69.644		Ídem.
1	82	69.645 a 70.644		Ídem.
1	83	70.645 a 71.644		Ídem.
1	84	71.645 a 72.644		Ídem.
1	85	72.645 a 73.644	1911	
1	86	73.645 a 74.644	1911-1912	
1	87	74.645 a 75.644	1912	
1	88	75.645 a 76.644	1912-1913	
1	89	76.645 a 77.644	1913	
1	90	77.645 a 78.644	1913-1914	En la 78.295 empieza la numeración impresa, intermitente durante los álbumes siguientes.
1	91	78.645 a 79.664	1914-1915	Se ve a Victorino de la Plaza con la banda presidencial, y a José F. Uriburu que en 1914 volvió de Europa.
1	92	79.645 a 80.644	1915	
1	93	80.645 a 81.644	1915-1916	
1	94	81.645 a 82.644	1916	
1	95	82.645 a 83.644	1916-1917	
1	96	83.645 a 84.644	1917-1918	Fechado en la primera página en 1917, casi ilegible.
1	97	84.645 a 85.644	1918	
1	98	85.645 a 86.644	1918-1919	
1	99	86.645 a 87.644	1919-1920	
1	100	87.645 a 88.644	1920	

1	101	88.645 a 89.644	1920	
1	102	89.645 a 90.644	1920	
1	103	90.645 a 91.644	1920	
1	104	91.645 a 92.644	1920	La foto 92.089 está fechada como entregada el 3/8/1921.
1	105	92.645 a 93.644	1920-1921	
1	106	93.645 a 94.644	1921-1922	
1	107	94.645 a 95.644	1922	Hacia el final hay una secuencia de Marcelo T. de Alvear con la banda presidencial, es decir, de octubre de 1922.
1	108	95.645 a 96.644	1922-1923	
1	109	96.645 a 97.644	1923	Fechado "1923". Al comienzo hay fotos de Mons. José León Gallardo, muerto en 1924, y la foto 97.001 da por "entregadas las placas 1/6/23".
1	110	97.645 a 98.644	1923-1924	
1	111	98.645 a 99.644	1924	
1	112	99.645 a 100.644	1924-1925	
1	113	100.645 a 101.644	1925	Está Einstein, que vino ese año (101.059/61).
1	114	101.645 a 102.644	1925	Fechado "1925".
1	115	102.645 a 103.644	1925-1926	
1	116	103.645 a 104.644	1926-1927	
1	117	104.645 a 105.644	1927	
1	118	105.645 a 106.644	1927-1928	
1	119	106.645 a 107.644	1928	Faltan hasta la 106.664.
1	120	107.645 a 108.644	1928-1929	
1	121	108.645 a 109.624	1929	
1	122	109.625 a 110.644	1929-1930	Fechado en la última página en 1931.
1	123	110.645 a 111.644	1930-1931	
1	124	111.645 a 112.644	1931-enero 1932	
1	125	112.645 a 113.644	enero 1932-1933	Foto de Justo con la banda presidencial (114.117/22, de 1933, había asumido el 20 de febrero de

				1932).
1	126	113.645 a 114.644	1933-1934	
1	127	114.645 a 115.644	1934-1935	
1	128	115.645 a 116.644	1935-1936	
1	129	116.645 a 117.644	1936	Hay un retrato de Millán de Astray, quien se encontraba en la Argentina cuando estalló el alzamiento español en julio de 1936.
1	130	117.645 a 118.664	1936-1937	
1	131	118.644 a 119.644	1937-1938	
1	132	119.645 a 120.644	1938	
1	133	120.645 a 121.644	1938-1939	
1	134	121.645 a 122.644	1939	La foto 122.330 está fechada en 1938, y también hay fotos de Pío XII ya Papa.
1	135	122.645 a 123.644	1939	
1	136	123.645 a 124.644	1939	
1	137	124.645 a 125.644	1939-1940	
1	138	125.645 a 126.644	1940	
1	139	126.645 a 127.644	1940-1941	
1	140	127.645 a 128.644	1941	
1	141	128.645 a 129.644	1941	Varios folios pegados por la humedad.
1	142	129.645 a 130.644	1941-1942	
	143	130.645 a 131.644	1942	Hay fotos de Ramón Castillo con la banda presidencial, que ciñó entre junio de 1942 y junio de 1943.
1	144	131.645 a 132.644	1942	
1	145	132.645 a 133.644	1942-1943	Hay fotos de Pedro Pablo Ramírez con la banda presidencial, que ciñó entre junio de 1943 y febrero de 1944.
1	146	133.645 a 134.644	1943	Hay más fotos de Ramírez con banda presidencial y otra de Edelmiro Farrell sin ella.
1	147	134.645 a 135.644	1943-1944	
1	148	135.645 a 136.644	1944	Hay fotos de Juan D. Perón como coronel y de Farrell con la banda presidencial, es decir que se ubica a

				partir de febrero de 1944.
1	149	136.645 a 137.644	1944	
1	150	137.645 a 138.644	1944-1945	
1	151	138.645 a 139.644	1945	
1	152	139.645 a 140.644	1945	
1	153	140.645 a 141.644	1945	
1	154	141.645 a 142.644	1945-1946	
1	155	142.645 a 143.644	1946	Hay fotos de Perón con la banda presidencial (que ciñó a partir de junio de 1946) y Evita.
1	156	143.645 a 144.644	1946	
1	157	144.645 a 145.644	1946-1947	
1	158	145.645 a 146.644	1947	Varios folios pegados por la humedad.
1	159	146.645 a 147.644	1947	Húmedo, con varios papeles secantes entre los folios.
1	160	147.645 a 148.644	1947-1948	Varios folios pegados por la humedad.
1	161	148.645 a 149.644	1948	Varios folios pegados entre sí por la humedad y, como pasa en algunos de los álbumes siguientes, hay muchos casilleros vacíos, en este caso de la 149.560 en adelante: sólo hay 6 fotos insertas, más algunos casilleros con rastros de haberse arrancado una foto. Habría que ver si los faltantes son fotos no sacadas o simplemente no se pegó la foto por no haberse entregado o por otra razón. Viendo los índices, en principio no parece que se hayan entregado fotos con ese rango numérico, es decir que no se las hizo.
1	162	149.645 a 150.644	1948	
1	163	150.645 a 151.644	1948-1949	
1	164	151.645 a 152.644	1949	
1	165	152.645 a 153.644	1949	
1	166	153.645 a 154.644	1949-1950	
1	167	154.645 a 155.644	1950	Dos últimos folios pegados por la humedad.
1	168	155.645 a 156.644	1950-1951	
1	169	156.645 a	1951	

		157.644		
1	170	157.645 a 158.644	1951	
1	171	158.645 a 159.644	1951-1952	
1	172	159.645 a 160.644	1952	
1	173	160.645 a 161.644	1952-1953	
1	174	161.645 a 162.644	1953-1954	
Salón Castillo	6	5.001-6.000		
Salón Castillo	14	13.001 a 14.000		
Freitas		1.001 a 2.460	ca. 1882	Denominado "CJ".
X	3	2.001 a 3.000	s/f	Hay una foto de Francisco P. Moreno, relativamente joven.
X	7	6.001 a 7.000	s/f	
X	8	7.001 a 8.000	s/f	
X	9	8.001 a 9.000	s/f	Hay una foto de José E. Uriburu con la banda presidencial, es decir que es de 1895-1898.
X	10	9.001 a 10.000	s/f	Hay una foto de Uladislao Castellano de la época en que fue nombrado obispo, desde 1892. Ver las fotos de los otros preladados.
X	11	10.001 a 11.000	s/f	
X	12	11.001 a 12.000	s/f	
X	13	12.001 a 13.000	s/f	
Rosario	1	1.001 a 2.000	s/f	
Rosario	2	2.001 a 3.000	s/f	
Rosario	3	3.001 a 4.000	s/f	
Rosario	4	4.001 a 5.000	s/f	
Rosario	8	8.001 a 9.000	s/f	
Rosario	10	10.001 a 11.000	s/f	
Rosario	11	11.001 a 12.000	s/f	En el penúltimo folio había un envoltorio de papel enganchado con un clip y conteniendo 5 retratos tipo cabinet, de ca. 1870-1880. Fue removido y ubicado aparte.
Rosario	14	14.001 a 15.000	s/f	Húmedo, como el resto, y con lo que parece excremento de rata.
Rosario	16	16.001 a 17.000	s/f	Casilleros vacíos, o con fotos arrancadas, de la 16.465 a la 16.495.
Rosario	17	17.001 a 18.000	s/f	
Rosario	19	19.001 a	s/f	

		20.000		
Rosario	20	20.001 a 21.000	s/f	
Rosario	22	22.001 a 23.000	s/f	
Rosario	23	23.001 a 24.000	s/f	De la 23.957 en adelante hay sólo dos fotos.
Mar del Plata	1	00101 a 1.099	Enero 1916 a enero 1918	Rotulado " de Galería Mar del Plata Temporada 1915-16". De la 00422 a la 00500 hay una sola foto y todos los casilleros están vacíos entre la 00855 y la 1.000.
Mar del Plata	2	1.100 a 2.099	Enero 1918 a marzo 1920	Poco más de 30 fotos no están, hay casilleros vacíos.
Mar del Plata	3	2.100 a 3.099	Marzo 1920 a enero 1924	
Mar del Plata	4	3.100 a 4.139	Enero 1924 a febrero 1927	
Mar del Plata	5	4.140 a 5.199	Febrero 1927 a enero 1930	
Mar del Plata	6	5.200 a 6.199	Enero 1930 a marzo 1934	
Mar del Plata	9	8.200 a 9.199	27 de marzo 1937 a 4 de enero 1940	
Mar del Plata	10	9.200 a 10.099	5 de enero 1940 a 15 de marzo 1941	De la 9.305 a la 9.404 están pegados los folios deliberadamente, y escrito "números saltados en el libro". Efectivamente, en el libro se pasa directamente de la 9.304 a la 9.405, quizás por un error de tipeo que después, por avanzado, se decidió no rectificar; todos esos casilleros están vacíos en el álbum.
Mar del Plata	11	10.100 a 11.099	15 de marzo 1941 a 22 de marzo 1945	La última fecha anotada en el libro correspondiente es 14 de abril de 1941 y la última foto (10.232) no tiene fecha pero es de ese mes; la 10.233 es de enero de 1944
Mar del Plata	12	11.100 a 12.099	22 de marzo 1945 a 6 de diciembre 1946	
Mar del Plata	13	12.100 a 13.099	7 de diciembre 1946 a 7 de febrero 1948	
Mar del Plata	14	13.100 a 14.099	7 de febrero 1948 a 17 de febrero 1949	
Mar del Plata	15	14.100 a 15.099	17 de febrero 1949 a 30 de septiembre 1949 (foto 14.650)	Casilleros vacíos desde la 14.652
Mar del Plata	16	15.100 a 16.099		Vacío, empezaron a renumerarlo en lápiz desde "149.660" y tiene varias marcas de fotos arrancadas. ¿Último de la serie?
" SI(...)S "	s/n	6.001 a 32.292		Los primeros folios tienen marcas de haberse arrancado las fotos.
" SI(...)S "	s/n	32.293 a 48.105 19.813 a		Vacíos los casilleros a partir del 50.104, al igual que en toda la serie numérica 1.224/8.291.

		27.932 (Erratas) 50.000 al 50.134 (Siluetas de Buenos Aires) 1.224 a 8.291		
--	--	--	--	--

2.5.2. Detalle de los índices

Se excluye del siguiente cuadro los tres índices descriptos en el punto 2.2.5, así como el de “hombres públicos y de actuación no corriente” de la Serie 1, por no contener otros datos que los ya consignados.

Serie	Número de índice	Copias	Fecha	Observaciones
1	Detallado 4	11.077 a 17.628	1° de octubre 1888 a 17.628, 17 de agosto 1891	
1	Detallado 5	17.629 a 21.630	20 de agosto 1891 a 31 de mayo 1893	
1	Detallado 6	21.631 a 25.467	1° de junio de 1893 a 31 de diciembre 1894	
1	Detallado 7	25.468 a 29.940	2 de enero de 1895 a 31 de agosto 1896	La primera foto está mal numerada en el lomo como 25.498
1	Detallado 8	29.941 a 34.182	2 de enero de 1895 a 31 de diciembre 1897	
1	Detallado 9	34.183 a 37.830	2 de enero de 1898 a 31 de marzo 1899	
1	Detallado 11	42.987 a 47.822	1° de octubre 1901 a 18 de octubre 1903	
1	Detallado 12	47.823 a 53.080	18 de octubre 1903 a 12 de septiembre 1904	
1	Resumido 3	7.543 (A) a 16.554 (F)	1° de enero 1887 a 1890	
1	Resumido 6	39.563 (F) a 54.957 (P) y 72.089 (C)	1° enero 1900 a 1904	
1	Resumido 7	54.584 (P) a 73.350 (S)	enero 1905 a 1911	
1	Resumido 8	73.352 (A) a 87.193 (O)	octubre 1911 a 31 de mayo 1919	
1	Resumido 9	87.194 (P) a 99.367 (M)	1919 a 1924	
1	Resumido 10	99.368 (I) a 109.876 (H)	1924 a 1929	
1	Resumido 11	109.861 (B) a 121.400 (A)	26 de octubre 1929 a 1938	
1	Resumido 12	121.402 (R) a 132.364 (G)	enero 1939 a 1942	
1	Resumido 13	132.327 (B) a 142.741 (M), incluye 146.424 (Z, 1947)	1942 a 1946	

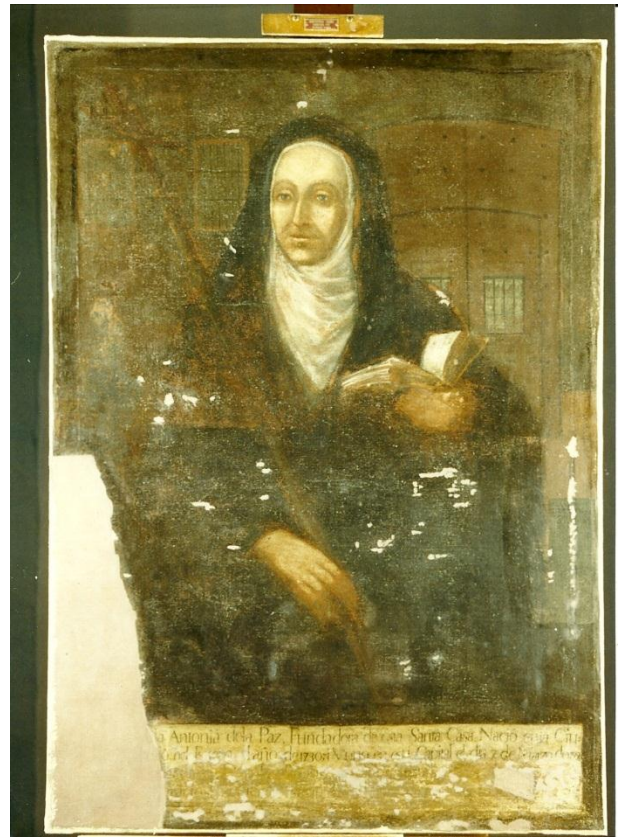
1	Resumido 14	142.742 (R) a 154.264 (G)	1946 a 1949	
1	Resumido 15	153.495 (B) a 163.609 (M)	1949 a 1954	
Salón Castillo	Diario 1	1 a 4.268	Enero 1893 a enero 1896	
Salón Castillo	Diario 2	4.269 a 9.871	Enero 1896 a julio 1899	
Salón Castillo	Diario 3	9.872 a 13.596	Agosto 1899 a abril 1905	
Salón Castillo	Diario 4	13.527 (<i>sic</i>) a 14.422	Diciembre 1905 a diciembre 1907	
Salón Castillo	Índice 4		Diciembre 1905	
Mar del Plata	Detallado s/n	101 a 10.232	1916-1941	
Mar del Plata	Detallado s/n	10.233 a 14.650	1944-1949	
Mar del Plata	Detallado s/n	10.233 a 14.652	1944-1949	
Mar del Plata	Resumido s/n	6.896 (C) a 8.705 (D)	1937-1938	

Lic. Diego F. Guerra
Rennes, 13 de noviembre de 2012

Apéndice de imágenes



1.1. José de Salas, Buenos Aires. *Retrato de María Antonia de la Paz y Figueroa*, óleo s/tela, 1799
Santa Casa de Ejercicios. Buenos Aires



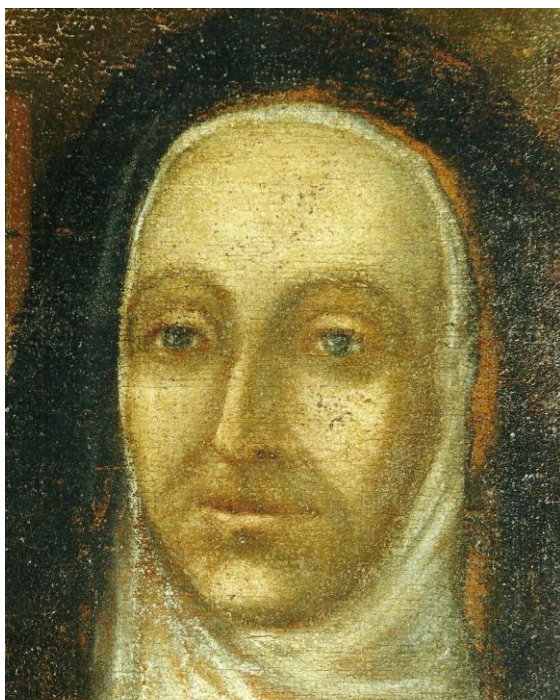
1.2. Retrato de María Antonia de la Paz y Figueroa en proceso de restauración, tras consolidación y limpieza, diciembre 2000
Fot. Luis Liberal, reprod. en Barrio & Gowland (2000)



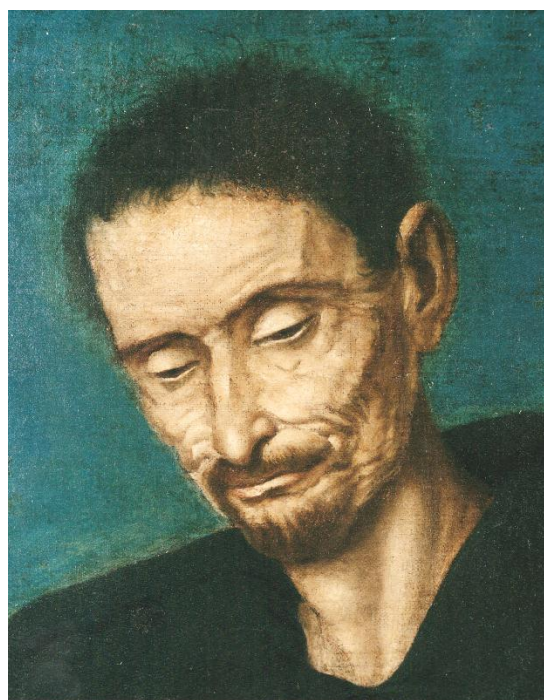
1.3. Ángel María Camponeschi, Buenos Aires
Retrato de Fray José de Zemborain, óleo s/tela, 233 x 148 cm
ca. 1805, Convento de Santo Domingo, Buenos Aires
Fot. Archivo IIPC-Universidad Nacional de San Martín,
Buenos Aires



1.4. Anónimo. *Retrato de Fray José de Zemborain*
óleo s/tela, 227 x 131 cm, 1910
Museo Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires



1.5. Detalle del rostro de la Fig. 1.2



1.6. Detalle del rostro de la Fig. 1.3



1.7. Angelino Medoro, Lima. *Retrato póstumo de Santa Rosa de Lima*, óleo s/tela, ca. 1618-1620
Santuario de Santa Rosa, Lima



1.8. Angelino Medoro, Lima (atr). *Muerte de Santa Rosa de Lima*, óleo s/tela, ca. 1618-1620
Santuario de Santa Rosa, Lima



1.9. Anónimo, Cuzco
Muerte de Santa Rosa de Lima
óleo s/ tela, 120 x 210 cm
fin siglo XVII. Iglesia y Monasterio de
Santa Catalina de Siena, Córdoba



1.10. Anónimo, Buenos Aires. *Fotografía del retrato de María Antonia de la Paz y Figueroa* gelatina s/papel, 24 x 18 cm, ca. 1930-1940
Santa Casa de Ejercicios, Buenos Aires



1.11. Reproducción del retrato de María Antonia de la Paz y Figueroa en Beguiriztain (1933)



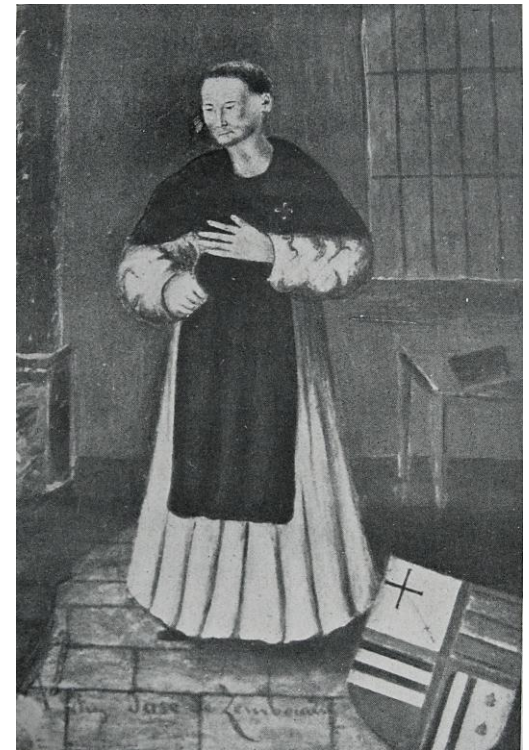
1.12. Anónimo. *Fotografía de un grabado basado en el retrato de María Antonia de la Paz y Figueroa*, gelatina s/papel, 24 x 18 cm, ca. 1930-1940
Santa Casa de Ejercicios, Buenos Aires



1.13. s/d, Buenos Aires
Estatua sepulcral de María Antonia de la Paz y Figueroa (detalle), mármol, 1913
Iglesia de la Piedad, Buenos Aires



1.14. Fernando García del Molino. *Retrato de María Antonia de la Paz y Figueroa*, óleo sobre tela, 1861, Buenos Aires. Santa Casa de Ejercicios, Buenos Aires
Reprod. en Beguiriztain (1933)



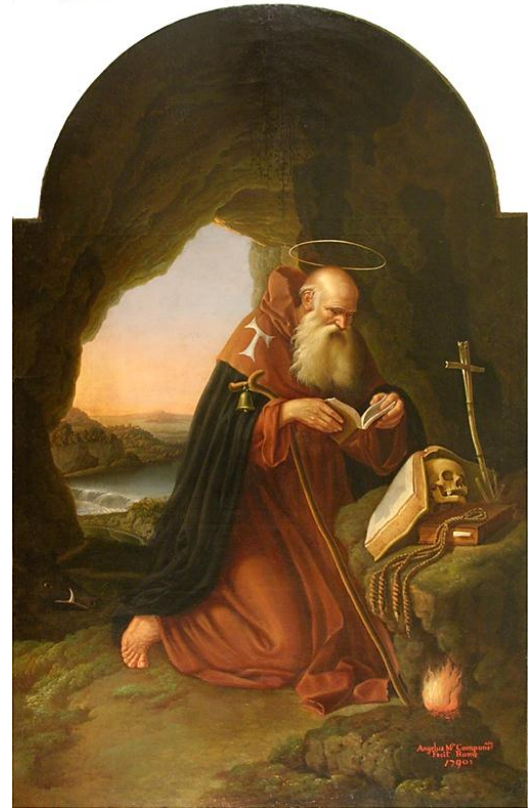
1.15. Fr. Feliciano Cruz, Buenos Aires
Fray José de Zemborain en su celda miniatura, 1848
Reprod. en Dose de Zemborain (1951)



1.16. Detalle del rostro de la Fig. 1.15



1.17. Ramón Zemborain, Buenos Aires
Retrato de Fray José de Zemborain
 tinta s/papel, 1860
 Col. Maud De Ridder de Zemborain, Buenos Aires



1.18. Ángel María Camponeschi, Roma
San Antonio en el desierto
 óleo s/tela, 258 x 165 cm, 1790
 Duomo Collegiata di Sant'Antonio Martire
 Fara in Sabina, Rieti



1.19. Anónimo, Flandes. *Niño en su lecho de muerte*
 Óleo s/tela, s/d, mediados s. XVII
 Musée de Beaux Arts et d'Archéologie, Besançon
 Reprod. en Héran (2002:25)



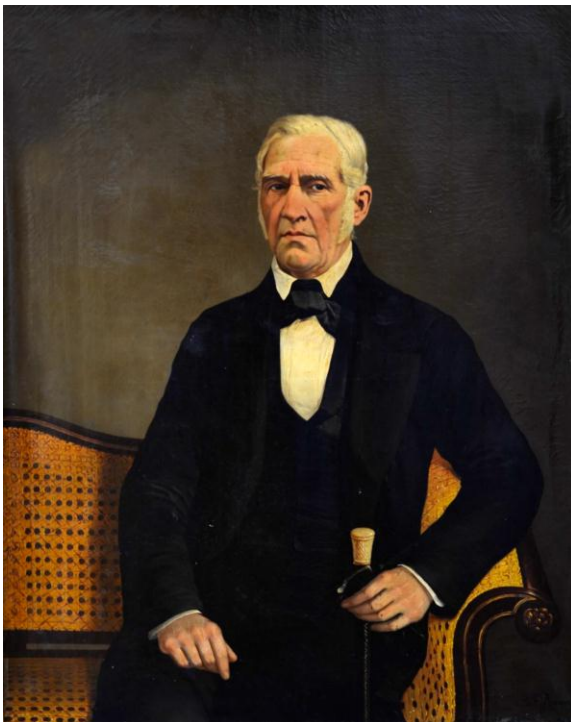
1.20. Anónimo, Nueva Granada
Retrato de la priora Thomasa Josefa de San José en su lecho de muerte, óleo s/tela, 81 x 81 cm, 1768
 Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá



1.21. Eustaquio Carrandi, Buenos Aires
Retrato de Julián González Salomón (boceto)
 óleo s/tela, 62 x 50 cm, 1846
 Museo Histórico Nacional, Buenos Aires



1.22. Fernando García del Molino, Buenos Aires
Retrato de Sor María del Carmen Puyal
 óleo s/tela, 110 x 90 cm, 1842
 Santa Casa de Ejercicios, Buenos Aires



1.23. Benjamín Franklin Rawson, Buenos Aires
Retrato de Eustoquio Díaz Vélez
 óleo s/tela, 110 x 140 cm, 1856
 Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo
 Luján
 Reprod. en Sánchez Maratta (2013)



1.24. Benjamín Franklin Rawson, Buenos Aires
Retrato de Carolina Sarracán Giménez
 óleo s/tela, 107 x 88 cm, 1862
 Col. privada, Buenos Aires
 Reprod. en Sánchez Maratta (2013)



1.25. Fernando García del Molino, Buenos Aires
Retrato de Fray Buenaventura Martínez
óleo s/tela, 1872 (destruido en 1955)
Fot. Convento de Santo Domingo, Buenos Aires



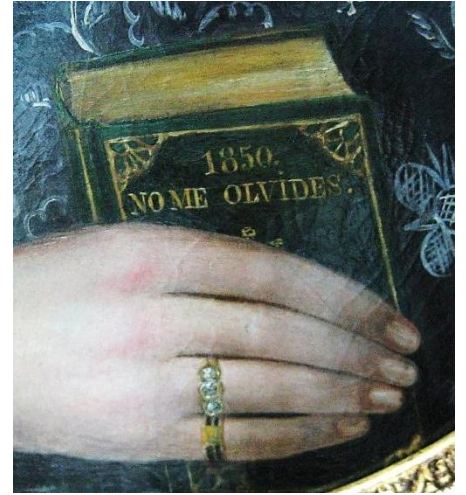
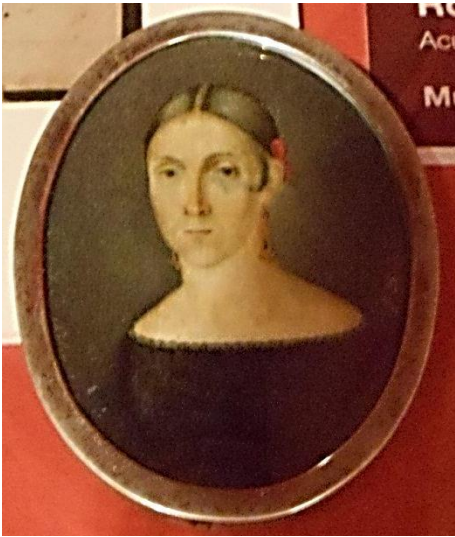
1.26. Charles Henri Pellegrini, Buenos Aires
Agustina López Osornio de Ortiz de Rozas
lápiz s/papel, ca. 1840
Museo Histórico Nacional, Buenos Aires



1.27. Amadeo Gras, Mendoza
Retrato de Dolores Jurado de Palma (fragmento),
óleo s/tela, 1838.
Reprod. en Gras (1946)



1.28. Amadeo Gras, Santiago de Chile
Retrato de Ana Josefá Ruiz de Azúa y Marín de Poveda,
Marquesa de la Cañada Hermosa, óleo s/tela, 1839
Reprod. en Gras (1946)



1.29. Isaac Fernández Blanco y Rodrigo, Buenos Aires
Retrato de Cirila Suárez y Lacasa de Roballos
 acuarela s/marfil, 6 x 4,8 cm, 1847
 Museo Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires

1.30. Fernando García del Molino, Buenos Aires
Retrato de Cirila Suárez y Lacasa de Roballos
 óleo s/tela, 66,5 x 53 cm, 1850
 Museo Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires



1.31. Amadeo Gras, Montevideo
Retrato de Manuel Isidoro Suárez
 óleo s/tela, 72 x 58 cm, 1846
 Museo Histórico Nacional, Buenos Aires

1.32. Amadeo Gras (atr.), Montevideo
Retrato de Faustina Lenguas y su hijo moribundo
Leandro Gómez Lenguas
 daguerrotipo ¼ placa, ca. 1850-1851
 Col. Carlos Vertanessian, Buenos Aires



1.33. Jacobo Fiorini, Buenos Aires
Retrato de María Luisa Lacasa de Suárez
óleo s/tela, 122 x 101,5 cm, ca. 1854-1856
Museo Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires



1.34. (der. y ab.) Albin Favier (atr.), Buenos Aires
Retrato de María Luisa Lacasa de Suárez
daguerrotipo 1/6 placa, 1854
Museo Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires





2.1. Luigi Bartoli (atr.), Buenos Aires
Retrato póstumo del Teniente Federico Feloni junto a sus camaradas de la Legión Italiana
Daguerrotipo, ½ placa, 30 de mayo de 1853
Col. Juan Isidro Quesada, Buenos Aires
Reprod. Biblioteca Nacional, Buenos Aires

2.2. Bate, Asunción
La muerte del Coronel Palleja
Albúmina s/papel, julio de 1866
Biblioteca Nacional, Montevideo

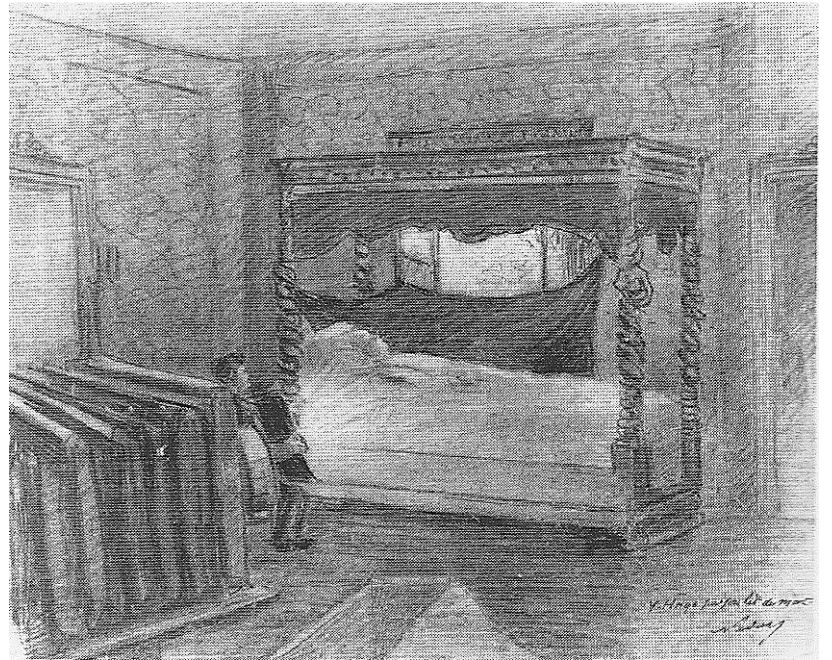


2.3. Anónimo, Buenos Aires
Retrato póstumo del Coronel Ramón Lista
Daguerrotipo, ¼ placa, 13 de enero de 1855
Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján

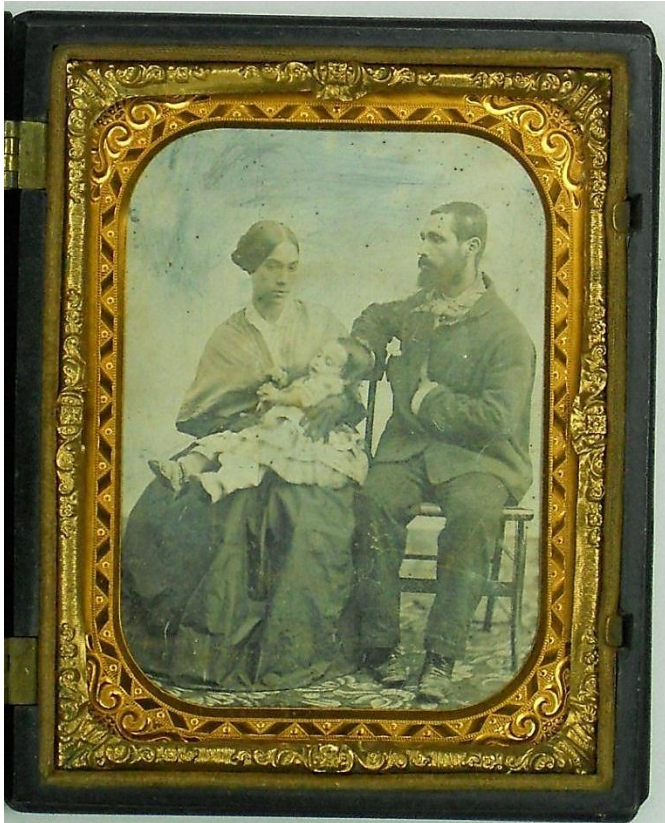




2.4. Anónimo, USA. *Retrato de un hombre en su ataúd*
 Ambrotipo, 9 x 7 cm, ca. 1858
 Col. Stanley B. Burns, Nueva York
 Reprod. en Burns (1990:il.37)



2.5. Nadar, París. *Victor Hugo en su lecho de muerte*
 Dibujo s/papel, s/d, 1885
 Bibliothèque Nationale de France, París



2.6. Anónimo, Argentina. *Matrimonio con su hija muerta*
 Daguerrotipo, ¼ placa, ca. 1858
 Col. Carlos Vertanessian, Buenos Aires



2.7. Anónimo, Argentina. *Mujer con niño muerto*
 Daguerrotipo, ¼ placa, ca. 1858
 Col. Alfredo Srur, Buenos Aires



2.8. Anónimo, Argentina. *Hombre con su bebé muerto*
 Ambrotipo, 11 x 8 cm, ca. 1865-68
 Col. Carlos Vertanessian, Buenos Aires



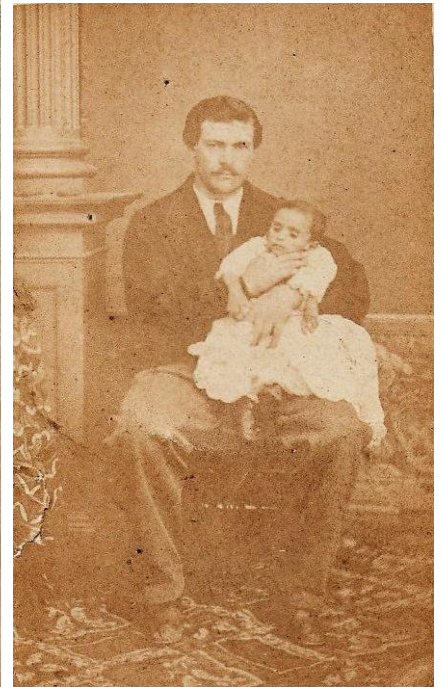
2.9. Anónimo, Uruguay. *Hombre con su bebé muerto*
 Ambrotipo, 11 x 8 cm, ca. 1865
 Col. Carlos Vertanessian, Buenos Aires



2.10. Anónimo, Argentina
Víctor Gauna sosteniendo a su hijo muerto
 Ambrotipo, 8 x 6,6 cm, ca. 1865-68
 Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján



2.11. Emilio Halitzky, Buenos Aires
Matrimonio con su hija muerta
 Albúmina s/papel, *carte-de-visite*
 ca. 1870-75
 Col. Carlos Vertanessian
 Buenos Aires



2.12. Anónimo, Argentina
Hombre con su hijo muerto
 Albúmina s/papel, *carte-de-visite*
 ca. 1870
 Col. Librería Hilario
 Buenos Aires

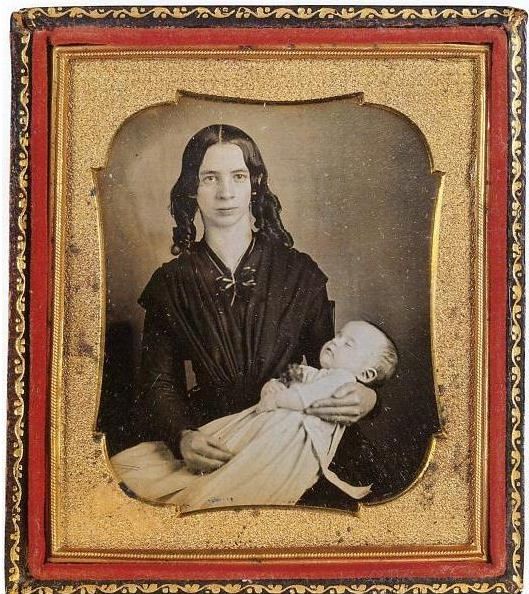


2.13. Mattheus van den Bergh, Flandes
Niño en su lecho de muerte, óleo s/tabla, siglo XVII
 Rubenshuis, Amberes

2.14. Charles Wilson Peale, USA
Rachel Weeping
 Óleo s/tela, 95 x 82 cm, 1776
 Philadelphia Museum of Art
 Reprod. en Ruby (1995:32)



2.15. Anónimo, México
D. Thomas María Joaquín Villas y Gómez
 Óleo s/tela, s/d, 1760
 Col. Margarita Palomar
 Martínez Negrete, México
 Reprod. en Aceves Piña
 (1998:44)



2.16. Anónimo, USA
Madre con su bebé difunto
 Daguerrotipo, 1/6 placa, ca.1845-55
 Col. Stanley B. Burns, Nueva York
 Reprod. en Burns (1990:il.18)



2.17. Carl Durheim, Berna
Retrato póstumo de un niño
 Daguerrotipo, s/d, ca. 1852
 James Paul Getty Museum, Los Angeles



2.19. Anónimo, USA. *Retratos pre y post-mortem de un mismo niño*
 Daguerrotipos, ¼ placa, ca. 1848
 Col. Stanley B. Burns, Nueva York, reprod. en Burns (1990:il.7)



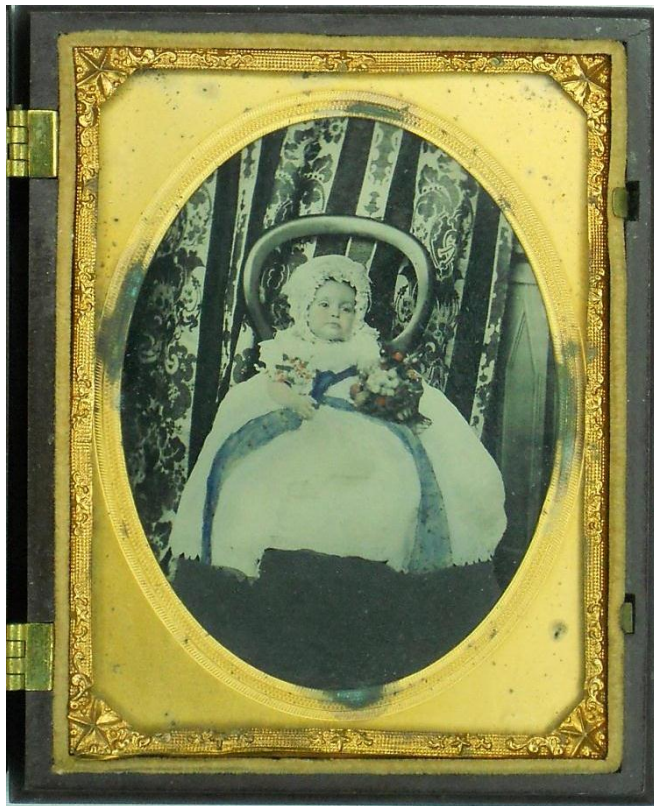
2.18. Juan de Dios Machaín, Ameca
Hombre con su bebé difunto
 Gelatina s/papel, s/d, fin s. XIX
 Col. particular, México
 Reprod. en Aceves Piña (1998:32)



2.20. Anónimo, Argentina. *Retrato post-mortem de niña*
Daguerrotipo, 1/6 placa, ca. 1859
Col. Miguel y Mirta Cuarterolo, Buenos Aires



2.21. Anónimo, Chascomús
Retrato póstumo de Roberto Deytieux
Ambrotipo, ¼ placa, 1866
Museo Pampeano, Chascomús



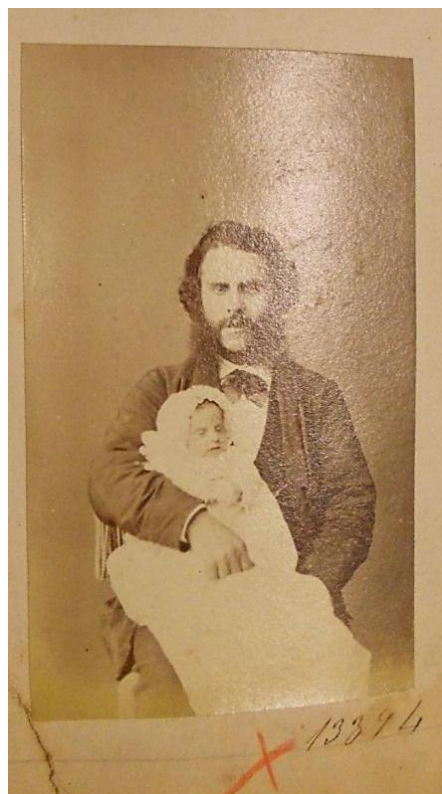
2.22. Arthur Terry, Buenos Aires
Retrato post-mortem de niña
Ambrotipo, ¼ placa, 1861-64
Col. Carlos Vertanessian, Buenos Aires



2.23. Anónimo, Argentina
Retrato post-mortem de bebé
Ambrotipo, ¼ placa, ca. 1865
Col. Carlos Vertanessian, Buenos Aires



2.24. Christiano Junior, Buenos Aires
Madre con bebé difunto
 Albúmina s/papel, *carte-de-visite*, ca. 1872
 Serie 1, Álbum 2, neg. 13249
 AGN, Buenos Aires



2.25. Christiano Junior, Buenos Aires
Padre con bebé difunto
 Albúmina s/papel, *carte-de-visite*, ca. 1872
 Serie 1, Álbum 2, neg. 13394
 AGN, Buenos Aires



2.26. Christiano Junior, Buenos Aires
Madre con bebé vivo
 Albúmina s/papel, *carte-de-visite*, ca. 1876
 Serie 1, Álbum 7, neg. 18439
 AGN, Buenos Aires



2.27. Anónimo, Buenos Aires
Bebé difunto
 Albúmina s/papel, *carte-de-visite*, ca. 1880
 Museo Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires



2.28. Alberto Bixio, Montevideo
Retrato póstumo de Héctor Astorga
 Albúmina s/papel, *carte-de-visite*, ca. 1880-90
 Colección particular, Montevideo



2.29. Freitas, Buenos Aires
Madre de luto con bebé difunto
 (der.) Albúmina s/papel
carte-de-visite, ca. 1882
 Álbum CJ, neg. 2083
 AGN, Buenos Aires
 (izq.) copia actual a partir del negativo
 original, col. Luis Príamo, Buenos
 Aires



2.30. Christiano Junior, Buenos Aires. *Madre con bebé difunto* (izq.) y *Retrato póstumo del mismo bebé sobre un sillón* (der.)
 Albúmina s/papel, *carte-de-visite*, agosto o septiembre de 1875
 (arr.) copias de álbum de registro, Serie 1, Álbum 6, neg. 17845 y 17846, AGN, Buenos Aires
 (ab.) copias actuales a partir de los negativos originales, col. Luis Príamo, Buenos Aires



2.31. Christiano Junior, Buenos Aires. *Retrato post-mortem de niño*
 vista de la página del álbum
 Albúmina s/papel, *carte-de-visite*, agosto de 1875
 Serie 1, Álbum 6, neg. 17729. AGN, Buenos Aires
 (izq.) copia actual a partir del negativo original, col. Luis Priamo,
 Buenos Aires



2.32. Christiano Junior, Buenos Aires. *Retrato post-mortem de niño*
 Albúmina s/papel, *carte-de-visite*, 1875
 Serie 1, Álbum 6, neg. 17723. AGN, Buenos Aires

2.33. Christiano Junior, Buenos Aires. *Retrato post-mortem de niña*
 Albúmina s/papel, *cabinet?* (recorte 7 x 9 cm), 1875
 Serie 1, Álbum 7, neg. 18132. AGN, Buenos Aires



2.34. Christiano Junior, Buenos Aires
Retrato post-mortem de niño
 Albúmina s/papel, *cabinet?* (recorte 7 x 9 cm), 1875
 Serie 1, Álbum 7, neg. 18161. AGN, Buenos Aires



2.35. Christiano Junior, Buenos Aires
Retrato post-mortem de niña
 Albúmina s/papel, *cabinet?* (recorte 7 x 9 cm), 1876
 Serie 1, Álbum 8, neg. 19166. AGN, Buenos Aires



2.36. Christiano Junior, Buenos Aires
Detalle de una página del Álbum 7 de la Serie 1

(izq.) *Madre con su bebé difunto*
Albúmina s/papel, *carte-de-visite* o *cabinet*
(recorte 9 x 7 cm), febrero de 1876
neg. 18438

(der.) *Madre con su bebé vivo*
Albúmina s/papel, *carte-de-visite*,
febrero de 1876
neg. 18439

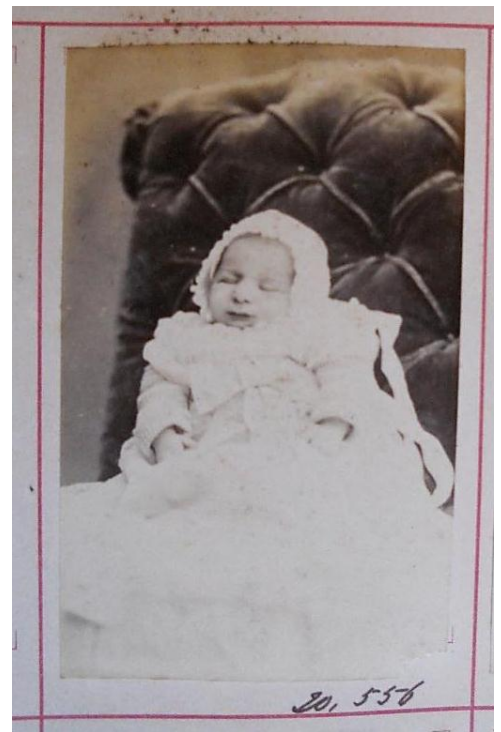
AGN, Buenos Aires



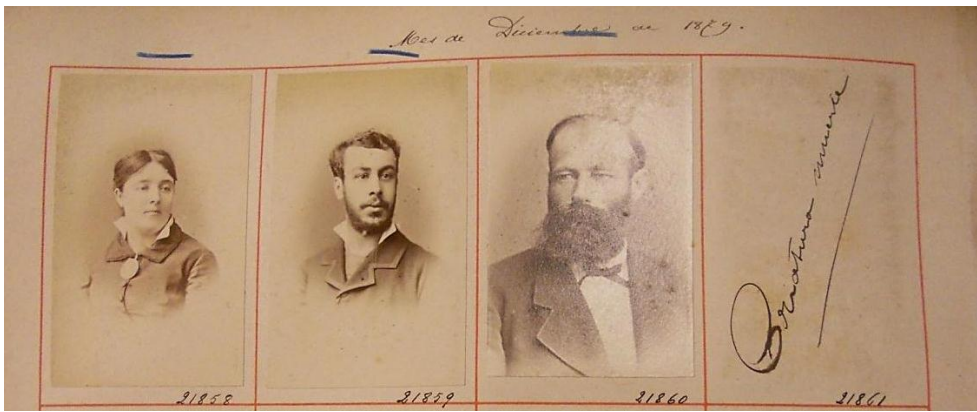
2.37. Christiano Junior, Buenos Aires
Retrato post-mortem de bebé
Albúmina s/papel, *carte de visite*, 1876
Serie 1, Álbum 7, neg. 18915
AGN, Buenos Aires



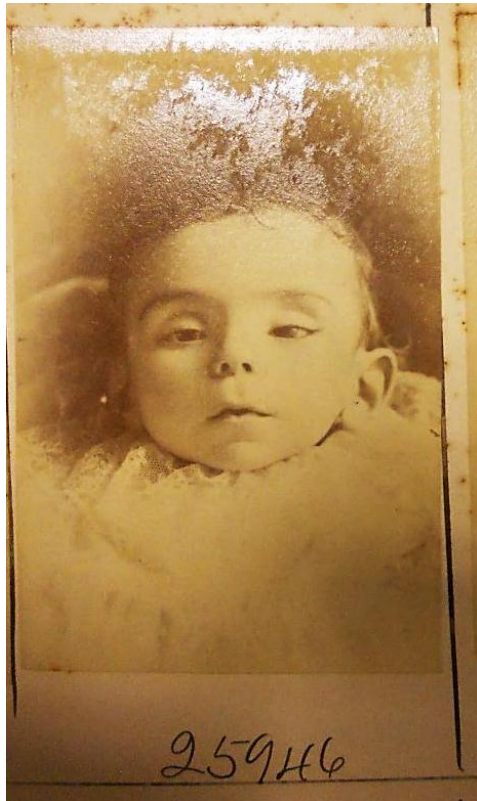
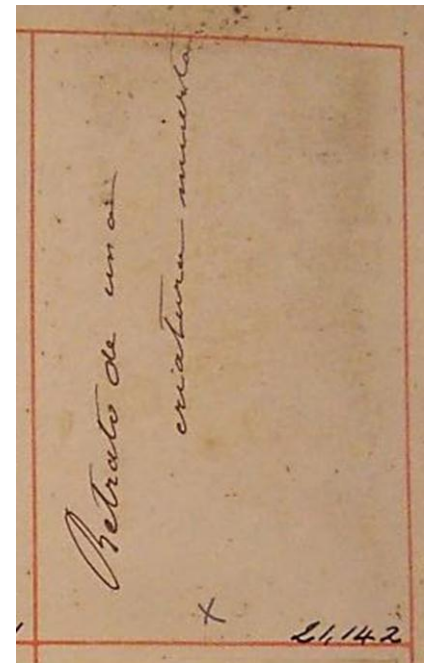
2.38. Christiano Junior, Buenos Aires
Retrato post-mortem de niño
Albúmina s/papel, *carte de visite*, 1876
Serie 1, Álbum 7, neg. 18918
AGN, Buenos Aires



2.39. Christiano Junior o Witcomb & Mackern,
Buenos Aires
Retrato post-mortem de bebé
Albúmina s/papel, *carte de visite*, 1878
Serie 1, Álbum 9, neg. 20556
AGN, Buenos Aires



2.40. Witcomb & Mackern?, Buenos Aires
 Detalles de dos páginas del Álbum s/n con anotaciones:
 "Retrato de una criatura muerta" (neg. 21142) y
 "Criatura muerta" (neg. 21861), 1879
 AGN, Buenos Aires



2.41. Witcomb, Buenos Aires
 Retrato post-mortem de bebé
 cliente Sr. Fuster
 Albúmina s/papel, boudoir
 21 de marzo de 1895
 Serie 1, Álbum 35, neg. 25946
 AGN, Buenos Aires



2.42. Witcomb, Buenos Aires
 Retrato post-mortem a domicilio de niño
 cliente Sr. Santiago Frizzi
 Albúmina s/papel, boudoir
 15 de marzo de 1897
 Serie 1, Álbum 43, neg. 31597
 AGN, Buenos Aires



2.43. Witcomb, Buenos Aires
 Retrato post-mortem de bebé
 cliente Sr. Moreno
 Albúmina s/papel, boudoir
 29 de diciembre de 1897
 Serie 1, Álbum 46, neg. 34157
 AGN, Buenos Aires



2.44. Witcomb, Buenos Aires
Retrato post-mortem de bebé a domicilio
cliente Sr. Brians
Albúmina s/papel, *boudoir*
20 o 21 de febrero de 1898
Serie 1, Álbum 46, neg. 34454
AGN, Buenos Aires



2.45. Witcomb, Buenos Aires
Retrato post-mortem de niño a domicilio,
cliente Dr. Hall
Albúmina s/papel, tarjeta álbum, 28 de
noviembre de 1898



2.46. Witcomb, Buenos Aires. *Retrato post-mortem de bebé a domicilio*, cliente Delaye
Albúmina s/papel, s/d, 1900
Serie 1, Álbum 52, neg. 39838. AGN, Buenos Aires



(der.) Copia actual a partir del negativo original, col. Luis Príamo, Buenos Aires



2.47. Freitas, Buenos Aires
Retrato post-mortem de niño
 Albúmina s/papel, *boudoir?* ca. 1882
 Álbum CJ, neg. 1117
 AGN, Buenos Aires



2.48. Freitas, Buenos Aires
Retrato post-mortem de bebé
 Albúmina s/papel, *carte-de-visite*
 ca. 1882
 Álbum CJ, neg. 1506
 AGN, Buenos Aires



2.49. Freitas, Buenos Aires
Retrato post-mortem de bebé
 Albúmina s/papel
carte-de-visite o *cabinet*, ca. 1882
 Álbum CJ, neg. 1753
 AGN, Buenos Aires



2.50. Freitas, Buenos Aires
Retrato de niño en su capilla ardiente
 Albúmina s/papel, s/d, ca. 1882
 Álbum CJ, neg. 1861
 AGN, Buenos Aires



2.51. Freitas, Buenos Aires
Retrato post-mortem de bebé
 Albúmina s/papel
carte-de-visite, ca. 1882
 Álbum CJ, neg. 2403
 AGN, Buenos Aires



2.52. Anónimo, USA
Retrato de bebé con su madre escondida
 Colodión s/papel?
carte-de-visite, fin s. XIX
 Reprod. en Fregni Nagler (2013)



2.53. Anónimo, Buenos Aires
Retrato post-mortem de niño
 Albúmina s/papel, *carte de visite*, ca. 1900
 Serie s/d, Álbum 13, neg. 12371
 AGN, Buenos Aires



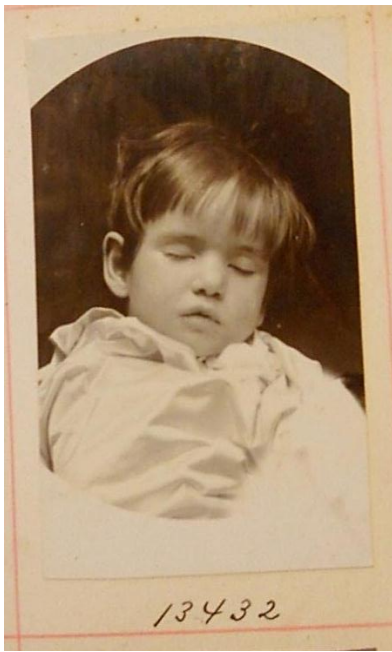
2.54. Witcomb, Buenos Aires
Mujer con bebé
 cliente Atucha
 Gelatina s/papel, s/d, 1900
 Serie 1, Álbum 13, neg. 730
 AGN, Buenos Aires



2.55. Witcomb, Buenos Aires
Mujer con niño difunto
 cliente Atucha
 Gelatina s/papel, s/d, 1900
 Serie 1, Álbum 53, neg. 41541
 AGN, Buenos Aires



2.56. Witcomb, Buenos Aires. *Retratos póstumos de niña*, cliente Dr. Nevares
 Gelatina s/papel, *boudoir* y ½ hoja (sic), 11 o 12 de junio de 1903
 Serie 1, Álbum 58, negs. 46494 y 46495. AGN, Buenos Aires
 Copias actuales a partir de los negativos originales, col. Luis Prámo, Buenos Aires



2.57. Salón Castillo, Buenos Aires
Retrato post-mortem de niño
 cliente Sr. Ballester
 Gelatina s/papel?, tarjeta álbum
 Septiembre de 1905
 Serie SC, Álbum 14, neg. 13432
 AGN, Buenos Aires



2.58. Witcomb, Buenos Aires
Retrato post-mortem de niña
 cliente Dr. D. Salaverry
 Gelatina s/papel, s/d, 1910
 Serie 1, Álbum 83, neg. 71522
 AGN, Buenos Aires



2.59. Witcomb, Buenos Aires
Retrato post-mortem de niña
 cliente Josefina de Picazo Cazón
 Gelatina s/papel, s/d, 1946
 Serie 1, Álbum 157, neg. 144675
 AGN, Buenos Aires



2.60. Witcomb, Mar del Plata
Retrato post-mortem de bebé, José Zemborain
 cliente Sr. Carlos Dose
 Gelatina s/papel, Imperial, febrero de 1918
 Serie Mar del Plata, Álbum 2, neg. 1166
 AGN, Buenos Aires

2.61. Anónimo, San Fernando
Retrato póstumo de niño en su casa
 Albúmina s/papel, 14 x 9 cm, ca. 1905
 Museo de la Ciudad, Buenos Aires



2.62. Fernando Paillet, Esperanza
Retrato post-mortem de niña
Gelatina s/papel?, s/d, ca. 1910
Col. Paillet-Imhof, Esperanza
Reprod. gentileza Luis Príamo, Buenos Aires



2.63. Adolfo Rovelli, Tucumán
Retrato post-mortem de su sobrina Alicia Román Ortiz Rovelli García
Gelatina s/papel?, s/d, ca. 1911
Col. Cristina Boixadós, Córdoba



2.64. Anónimo, Río Segundo
Retrato de Raúl Buompadre con su hija difunta Lidia Buompadre
Gelatina s/papel, tarjeta postal, ca. 1920
Col. Ana María Buompadre, Resistencia



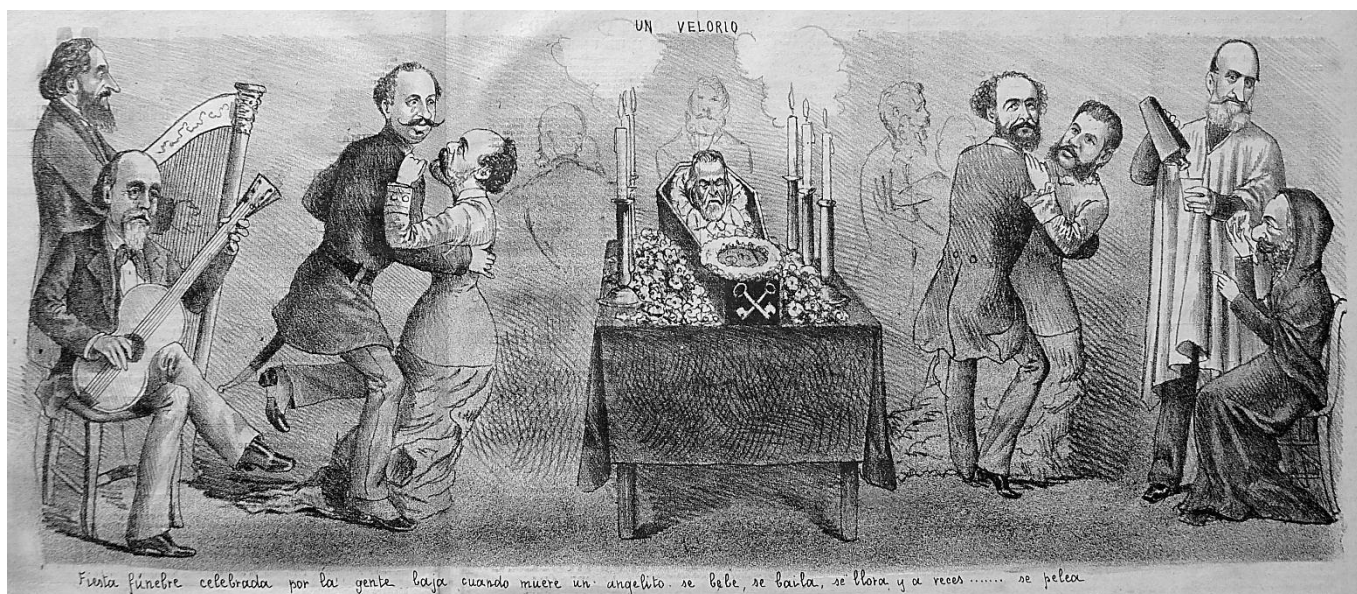
2.65. Anónimo, San Jerónimo Norte
Retrato post-mortem de bebé
Gelatina s/papel, s/d, ca. 1930
Col. Luis Príamo, Buenos Aires



2.66. Ernest Charton, Santiago de Chile. *El velatorio del angelito, costumbre popular chilena*
 Óleo s/tela, 73 x 92,5 cm, 1848. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires



2.67. Anónimo, México. *Retrato póstumo del niño D. José Manuel de Cervantes y Velasco*
 Óleo sobre tela, 62 x 83 cm., 1805
 Col. particular, México, reprod. en Aceves Piña (1998:portada)



2.68. Enrique Stein, Buenos Aires. *Un velorio*, caricatura aparecida en *El Mosquito*, 16 de noviembre de 1879



2.69. Honorio Franco, Helvecia
Retrato póstumo de Brígida Martínez, hermana de Raúl Garcilazo
 Fotografía s/papel, s/d, ca. 1900
 Col. Rubén Franco, Helvecia.
 Reprod. gentileza Luis Príamo, Buenos Aires



2.70. Anónimo, San Fernando
Retrato póstumo de niño en su casa
 Albúmina s/papel, 15 x 10 cm, ca. 1905
 Museo de la Ciudad, Buenos Aires



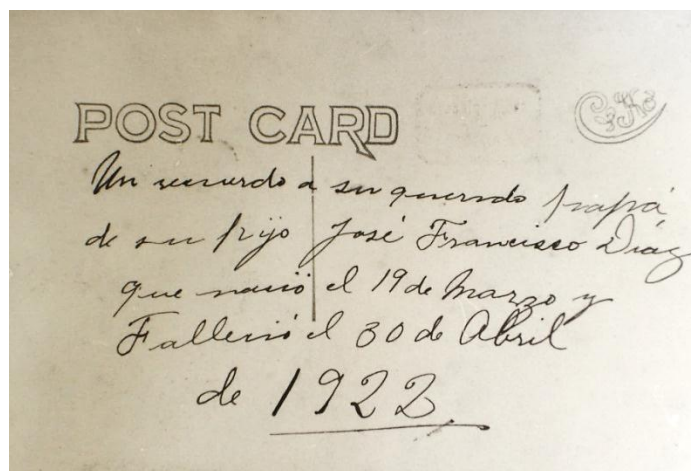
2.71. Alberto Meuriot, Mercedes, San Luis
Retrato póstumo de niño
 Fotografía s/papel, s/d, ca. 1900
 Museo de la Fotografía de Rafaela
 Reprod. gentileza Luis Príamo, Buenos Aires



2.72. Joaquín Mora, La Rioja
Retrato póstumo de José Francisco Díaz
 Gelatina s/papel, tarjeta postal, 1922
 Col. particular.
 Reprod. gentileza Luis Príamo, Buenos Aires
 (ab.) dedicatoria manuscrita al dorso

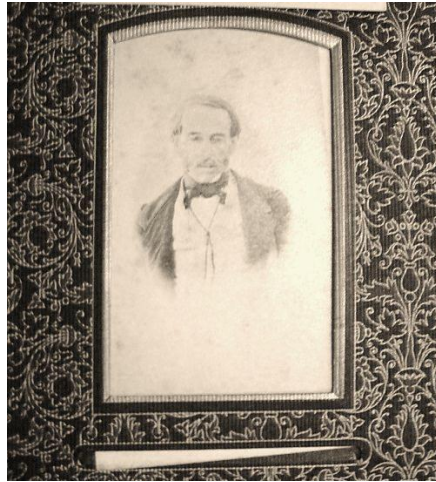


2.73. Anónimo, Pampa Tolosa, Chaco
Retrato póstumo de bebé
 Gelatina s/papel, 15 x 10 cm, ca. 1950-60
 Col. Ana Zabeco de Sztinko, Pampa Tolosa
 Reprod. gentileza Susana Villar y Cristina Boixadós, Córdoba





2.74. Bartolomé Loudet, Buenos Aires
Retrato póstumo de Valentín Fernández Blanco y Rodrigo
 Albúmina s/papel, *carte de visite*, 1862
 Museo Isaac Fernández Blanco
 Buenos Aires
 (ab.) vista de la página del álbum familiar donde se encuentra inserta



2.75. Felipe Polzinetti, Esperanza
Retrato póstumo de niño en hoja de álbum de la familia Siburú
 Fotografía s/papel, s/d, ca. 1895
 Museo de la Colonización, Esperanza
 Fotografía Luis Príamo
 Reprod. gentileza Luis Príamo, Buenos Aires



2.76. Ruggiero Meneghini, Dolores
Retrato póstumo de la madre de Teresa Inchauspe
 Albúmina s/papel
carte de visite, ca. 1880-85
 Col. del autor, Buenos Aires



2.77. Pedro Avallone, Buenos Aires
Retratos póstumos del P. Fray Jesús Estévez
 Albúmina s/papel, *cabinet*, 1888
 Convento de Santo Domingo, Buenos Aires



(ab. der.) Copia en col. Gustavo Godoy, Cruz Chica



2.78. F. Valenzuela, Mendoza
Retrato póstumo de Juan Cornelio Moyano
Albúmina s/papel, *carte de visite*, 1859
Museo Histórico Nacional, Buenos Aires



2.79. Anónimo, Jujuy
Retrato póstumo del R.P. Silvestre Conetta
Albúmina s/papel, *cabinet*
2 de diciembre de 1898
Museo Histórico Nacional
Buenos Aires



2.80. Pedro Tappa, Rafaela
Retrato del difunto José Antonio Lassaga con su familia
Albúmina s/papel, 10 x 14 cm, ca. 1870
Col. Luis Prámo, Buenos Aires



2.81. Anónimo, San Jerónimo Norte
Retrato póstumo del Sr. Welcher con su familia
Fotografía s/papel, s/d, ca. 1905
Col. Pedro Burcher, San Jerónimo Norte
Reprod. gentileza Luis Príamo, Buenos Aires



2.82. Emilio Galassi, Rafaela
Retrato de familia con difunto
Fotografía s/papel, s/d, ca. 1910
Col. particular, reprod. gentileza Luis Príamo, Buenos Aires



2.83. Anónimo, Chubut
Retrato póstumo de mujer con hábito
Fotografía s/papel, s/d, ca. 1910
Col. particular, reprod. gentileza Luis Príamo, Buenos Aires



2.84. José Meduri, Buenos Aires. *Retrato de familia con difunto sentado*
Gelatina s/papel, 18 x 25 cm, ca. 1910. Col. Juan Gómez, Temperley



2.85. Witcomb, Buenos Aires
Retrato post-mortem de hombre
cliente Sr. Moreno
Albúmina s/papel, tarjeta álbum
9 de febrero de 1897
Serie 1, Álbum 43, neg. 31386
AGN, Buenos Aires



2.86. Witcomb, Buenos Aires
Retrato post-mortem de mujer
cliente Dr. Acuña
Albúmina s/papel, *boudoir*
19 de noviembre de 1897
Serie 1, Álbum 46, neg. 33737
AGN, Buenos Aires

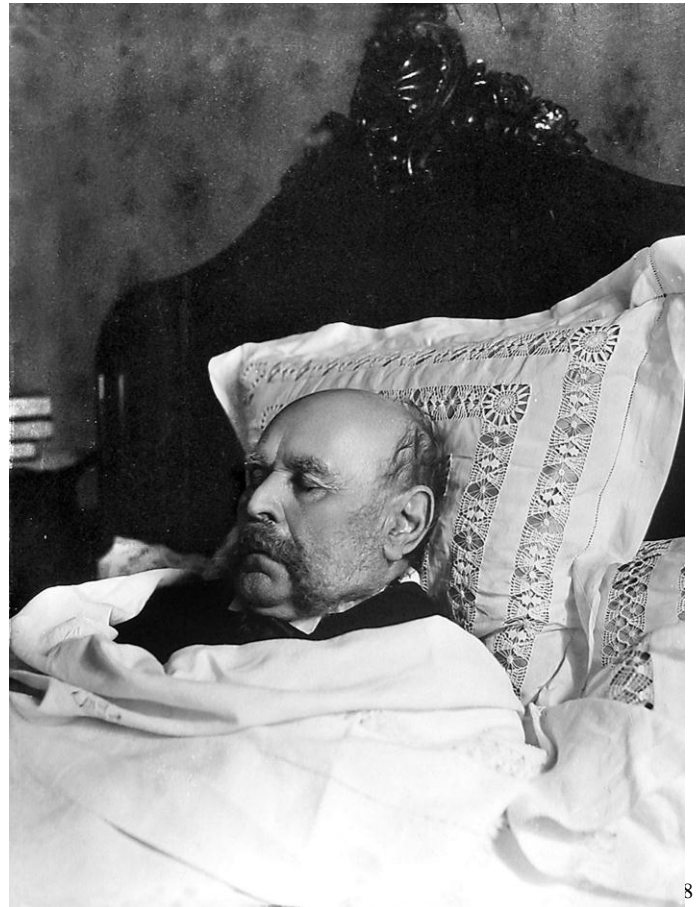


2.87. Witcomb, Buenos Aires,
Retrato post-mortem, Sr. Álvarez
cliente Familia Álvarez
Gelatina s/papel, *carte de visite*, 3 de octubre de 1901
Serie 1, Álbum 55, neg. 42999. AGN, Buenos Aires

(ab.) Copia actual a partir del negativo original
Col. Luis Príamo, Buenos Aires



2.88. Witcomb, Buenos Aires
Retrato póstumo de mujer, cliente Sr. Aldama
Gelatina s/papel, tarjeta álbum, 5 de mayo de 1902
Serie 1, Álbum 56, neg. 44123
AGN, Buenos Aires



2.89. Witcomb, Buenos Aires
Retrato post-mortem de hombre en féretro
 cliente Sr. Roth
 Gelatina s/papel, tarjeta álbum
 19 de septiembre de 1902
 Serie 1, Álbum 57, neg. 45017
 AGN, Buenos Aires



2.90. Witcomb, Buenos Aires
Retrato post-mortem de mujer
 cliente Dr. D. Salaverry
 Gelatina s/papel, s/d, 1910
 Serie 1, Álbum 83, neg. 71521
 AGN, Buenos Aires



2.91. Witcomb, Buenos Aires.
Retrato post-mortem de mujer
 cliente J. Lavalle Cobo
 Gelatina s/papel, s/d, 1916
 Serie 1, Álbum 94, neg. 82077.
 AGN, Buenos Aires



2.92. Witcomb, Buenos Aires. *Retrato post-mortem de mujer*
 cliente J. Lavalle Cobo
 Gelatina s/papel, s/d, 1916
 Negativo en AGN, Buenos Aires

Copia actual de negativo original sin copia en los álbumes de registro,
 col. Luis Príamo, Buenos Aires

2.93. Witcomb, Buenos Aires.
Retrato post-mortem de mujer, Manuela Zumarán de Lavalle Folia
Gelatina s/papel, s/d, 1934
Serie 1, Álbum 127, neg. 114672
AGN, Buenos Aires

(der.) Copia actual a partir del negativo original
Col. Luis Prámo, Buenos Aires

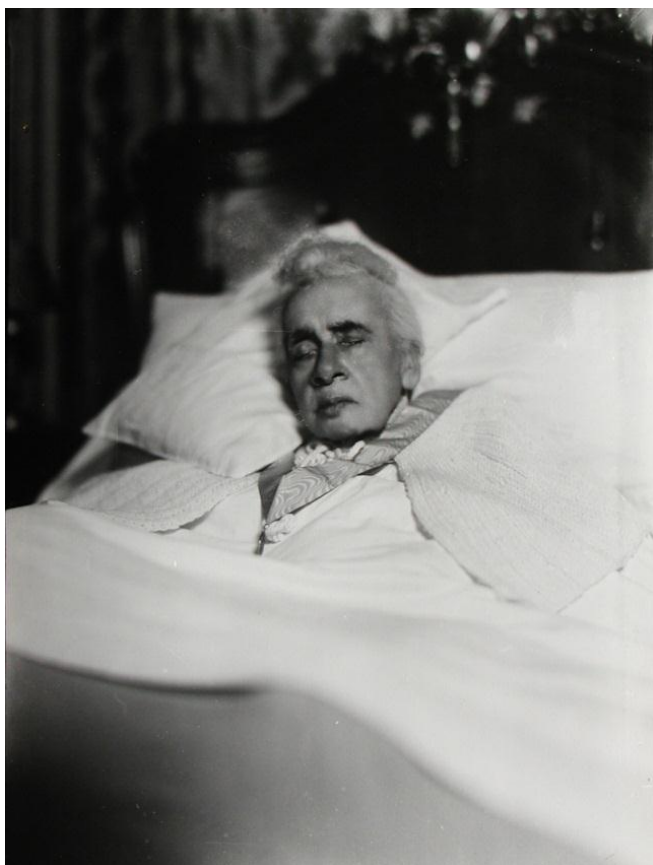


2.94. Witcomb, Buenos Aires. *Retrato post-mortem de hombre*
cliente Santiago Hechart. Gelatina s/papel, s/d, 1934
Serie 1, Álbum 127, neg. 114796, detalle de hoja de álbum. AGN, Buenos Aires

(izq.) Copia actual a partir del negativo original
Col. Luis Prámo, Buenos Aires

2.95. Witcomb, Buenos Aires
Retrato post-mortem de mujer
cliente Sra. Martínez de Ayerza
Gelatina s/papel, s/d, 1938
Serie 1, Álbum 132, neg. 119885. AGN, Buenos Aires

(der.) Copia actual a partir del negativo original
Col. Luis Príamo, Buenos Aires



2.96. Witcomb, Buenos Aires. *Retrato post-mortem de mujer*, cliente Eduardo Lawson
Gelatina s/papel, s/d, 1941. Serie 1, Álbum 141, neg. 128949. AGN, Buenos Aires

(izq.) Copia actual a partir del negativo original, col. Luis Príamo, Buenos Aires



2.97. Witcomb, Buenos Aires. *Retrato post-mortem de mujer*
cliente Sra. Barros y Arana
Gelatina s/papel, s/d, 1944
Serie 1, Álbum 149, neg. 136920. AGN, Buenos Aires

(arr.) Copia actual a partir del negativo original
Col. Luis Príamo, Buenos Aires

(ab.) Copia de registro en álbum AGN



2.98. Witcomb, Buenos Aires. *Retrato post-mortem de mujer*
cliente Sra. Barros y Arana
Gelatina s/papel, s/d, 1944
Serie 1, Álbum 149, neg. 136920. Negativos en AGN, Buenos
Aires. Copias actuales de negativos originales sin copias en
los álbumes de registro, col. Luis Príamo, Buenos Aires





2.99. Witcomb, Buenos Aires
Retrato de la Sra. Green de Lanús
Gelatina s/papel, s/d, 1912
Col. particular, Buenos Aires



2.100. Witcomb, Buenos Aires. *Retrato de mujer con su bebé*
Gelatina s/papel, s/d, 1920. Serie 1, Álbum 101, neg. 89009
AGN, Buenos Aires



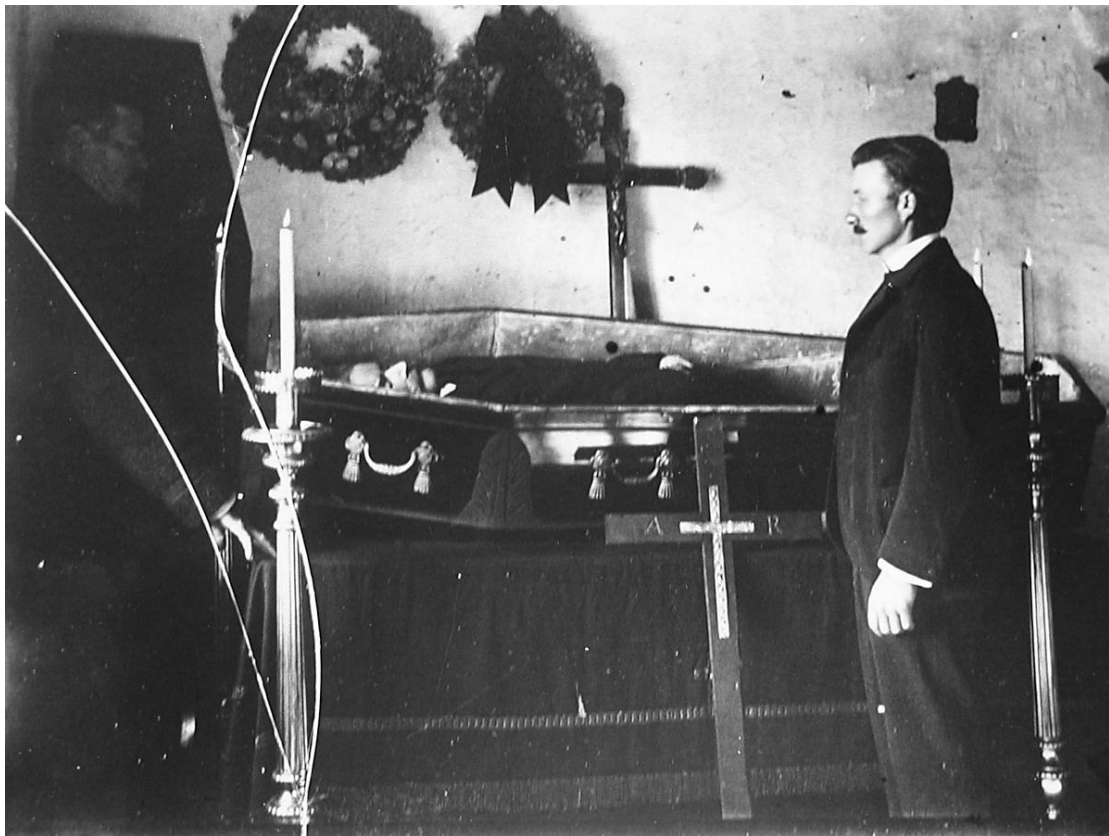
2.101. Anónimo, Buenos Aires. *Retrato post-mortem de monja*
Gelatina s/papel, s/d, ca. 1920
Col. Luis Priamo, Buenos Aires

2.102. Garó, Buenos Aires. *Retrato post-mortem de hombre*
Gelatina s/papel, 10 x 15 cm, ca. 1920-40
Biblioteca Nacional, Buenos Aires





2.103. Anónimo, Esperanza. *Retrato del matrimonio Trombert con su hijo difunto*
Albúmina s/papel?, s/d, ca. 1880
Col. Paillet-Imhof, Esperanza. Reprod. gentileza Luis Príamo, Buenos Aires



2.104. Fernando Paillet, Esperanza. *Retrato del difunto A. R.*
Fotografía s/papel, s/d, ca. 1910
Col. Paillet-Imhof, Esperanza. Reprod. gentileza Luis Príamo, Buenos Aires



2.105. Fernando Paillet, Esperanza. *Retrato póstumo de Juan Imhof*
Fotografía s/papel, s/d, 1911
Col. Paillet-Imhof, Esperanza. Reprod. gentileza Luis Príamo, Buenos Aires



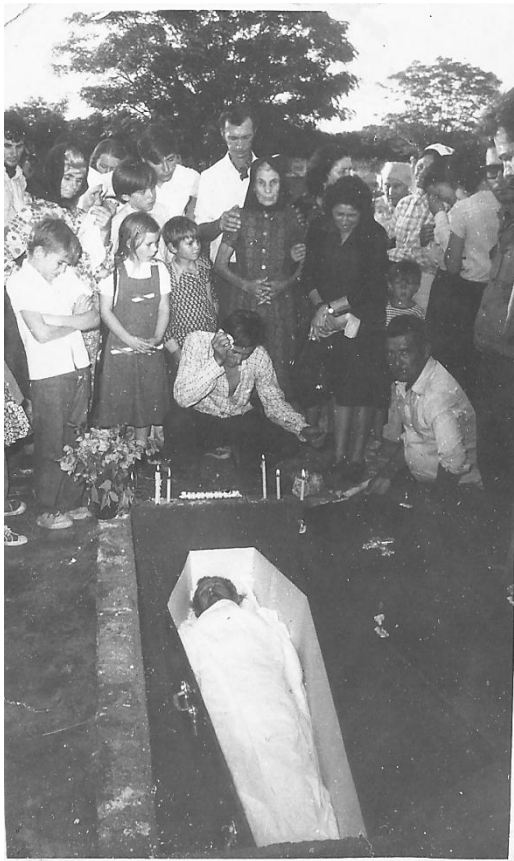
2.106. Anónimo, Salta. *Retrato del Arzobispo Gregorio Romero en su lecho de muerte*
Gelatina s/papel, 13 x 18 cm, 17 de septiembre de 1919
Archivo y Biblioteca Históricas de Salta



2.107. Oviedo, San Francisco, Córdoba. *Félix Rivolta en el velatorio de su padre*
Fotografía s/papel, s/d, 1940
Col. R. Rivolta, María Juana, Santa Fe
Reprod. gentileza Luis Príamo, Buenos Aires



2.108. Miguel Amiune, María Juana, Santa Fe. *Velorio de Manuel Vidal (h.)*
Fotografía s/papel, s/d, ca. 1935
Col. Ermelinda Vidal de Jasson, María Juana, Santa Fe
Reprod. gentileza Luis Príamo, Buenos Aires



2.109. Anónimo, Pampa Tolosa, Chaco
 Serie de fotografías de velorios y entierros de la familia Sztinko
 Gelatina s/papel, 15 x 10 cm c/u, ca. 1960-70
 Col. Ana Zabeco de Sztinko, Pampa Tolosa
 Reprod. gentileza Susana Villar y Cristina Boixadós, Córdoba



2.110. Anónimo, Riccia, Italia
Velorio de Giuseppina Ipalucci de Panichella
 Gelatina s/papel, 13 x 18 cm, 1967
 Col. Lía Cugino, El Palomar

De pie su esposo Pasquale Panichella y sus hijos Maria, Nunzio y Michele



2.111. Anónimo, Riccia, Italia
Velorio de Pasquale Panichella
 Gelatina s/papel, 13 x 18 cm, 1974
 Col. Lía Cugino, El Palomar

De pie sus hijos Nunzio, Maria y Michele

2.112. Anónimo, Riccia, Italia
Ultimos momentos de Maria Panichella
Copia color s/papel, 10 x 15 cm, 1991
Col. Lía Cugino, El Palomar



2.113. Anónimo, Riccia, Italia
Maria Panichella en su féretro
Copia color s/papel, 10 x 15 cm, 1991
Col. Lía Cugino, El Palomar



2.114. Anónimo, Riccia, Italia
Velorio de Maria Panichella
Copia color s/papel, 10 x 15 cm, 1991
Col. Lía Cugino, El Palomar

De pie sus compañeras de convento, sus
cuñadas y sus hermanos Nunzio y Michele





2.115. Anónimo, Buenos Aires
Salida del cortejo fúnebre de Celestina Regazzoli de Piazza
 Gelatina s/papel, 10 x 15 cm, diciembre de 1934
 Museo de la Ciudad, Buenos Aires



2.116. Anónimo, Buenos Aires
Salida del cortejo fúnebre de Henri Perrier
 Gelatina s/papel, 10 x 15 cm, ca. 1928
 Col. Maud De Ridder Perrier de Zemborain, Buenos Aires



2.117. Anónimo, Buenos Aires
Salida de un cortejo fúnebre
 Gelatina s/papel, 10 x 15 cm, ca. 1935
 Museo de la Ciudad, Buenos Aires



2.118. Anónimo, Buenos Aires
Cortejo fúnebre de José Curci
 Gelatina s/papel, 10 x 15 cm, ca. 1930
 Museo de la Ciudad, Buenos Aires



2.119. Anónimo, Buenos Aires
Llegada del cortejo fúnebre de Luis De Ridder al Cementerio de la Recoleta
 Gelatina s/papel, 10 x 15 cm, septiembre de 1945
 Col. Maud De Ridder Perrier de Zemborain, Buenos Aires



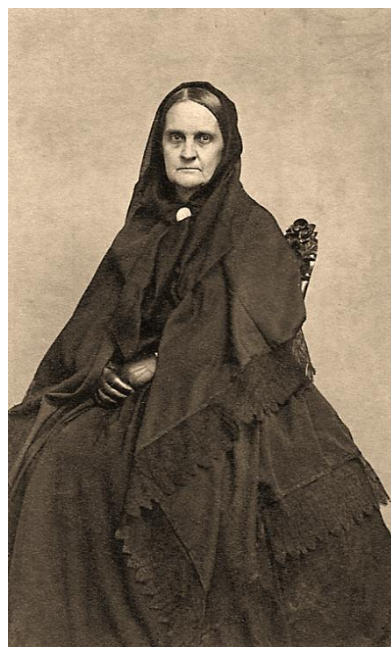
2.120. Pedro Otero, Avellaneda
Entierro de Alicia Telo en el Cementerio de Avellaneda
 Gelatina s/papel, tarjeta postal, julio de 1941
 Col. Alfredo Srur, Buenos Aires



2.121. Anónimo, Rafaela
Retrato de grupo familiar de luto
 Gelatina s/papel, 15,5 x 21cm, enero de 1916
 Museo del Traje, Buenos Aires



2.122. A. Monbaron, Neuchâtel, Suiza
Retrato de las hermanas Perrier de luto
 Platinotipo s/papel, cabinet, 1903
 Col. Maud De Ridder Perrier de Zemborain
 Buenos Aires



2.123. Luigi Bartoli, Buenos Aires
Retrato de mujer de luto
 Albúmina s/papel, *carte-de-visite*
 ca. 1865-70
 Col. Carlos Vertanessian
 Buenos Aires



2.124. Bradshaw, Londres
Retrato conmemorativo de Albert Perrier
 Platinotipo s/papel, cabinet, 1894
 Dedicada al dorso "À Henri & Adrienne
 de la part de leur affectionné frère Albert
 1894"
 Col. Maud De Ridder Perrier de
 Zemborain, Buenos Aires



2.125. Anónimo, Argentina
*Retrato conmemorativo de Julio
 Fernández Villanueva*
 Albúmina s/papel, *carte-de-visite*
 ca. 1890
 Col. Librería Hilario, Buenos Aires

LOS SUICIDIOS ORIGINALES

UNO QUE SE MATA PARA «SALIR» EN «CARAS Y CARETAS»

Ya se ha convertido en una vulgaridad el suicidarse dejando escrita la consabida carta, en la que el aspirante á cadáver le dice que está cansado de la vida al comisario.

Mas el progreso no es una mentira, y el suicidio ha progresado. El autor de la novísima innovación fué el joven Bautista Patthanay, jornalero que trabajaba en el campo «3 Lagunas», partido de Tres Arroyos, en casa del señor Claudio Lance. Patthanay era francés de nacionalidad y suicida por vocación.

Deseaba conquistar la fama y no sabía cómo. En conversaciones que tuvo pocos días antes de emprender el viaje á la otra vida, dijo á sus conocidos que pronto verían su retrato en CARAS Y CARETAS. Y cumplió su palabra.

El día 31 de octubre fué á la fotografía de R. Morilla, en Tres Arroyos, y se hizo retratar de la manera que pueden ver nuestros lectores. Aseguró que se trataba de una broma,

Fot. de Morilla.



EL SUICIDA BAUTISTA PATTHANAY, RETRATADO EN LA MISMA ACTITUD QUE ADOPTÓ PARA MATARSE

y enseñó el revólver sin cargar. Después, agregando que los retratos no corrían prisa, partió para el campo «3 Lagunas» y allí adoptando la actitud que había ensayado y legado á la posteridad, se descerrajó un tiro, y no se sabe lo que dijo en tales momentos, pero probablemente sería algo así: «¡Sálvese mi retrato aunque yo perezca!»—ó esto otro, refiriéndose á su efigie:—«¡Ahí queda eso!»

No puede negarse la originalidad del procedimiento autohomicida que nos ocupa. ¿Qué se propuso Patthanay? ¿Hacerse famoso? Lo ignoramos.

Quizás pensó legar su recuerdo y su retrato, para que sirvan de modelo aprovechable, á quien redacte el «Manual del perfecto suicida».

Nosotros, recordando los deseos de Patthanay, no queremos hacer, con esta nota, la apología del suicidio sino cumplir la última voluntad del muerto.

3.1. "Los suicidios originales. Uno que se mata para 'salir' en 'Caras y Caretas'"

Caras y Caretas, Buenos Aires
n° 214, 8 de noviembre de 1902

(der.)

Hippolyte Bayard, París

Autorretrato "El ahogado"

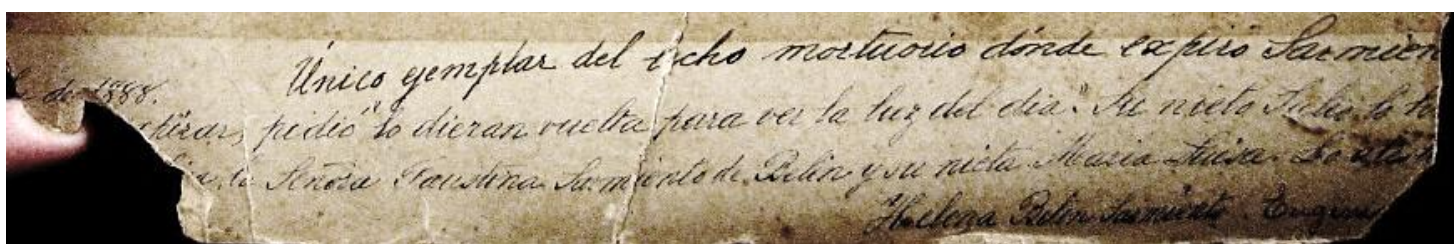
Positivo directo s/papel

25,6 x 21,5 cm

1840

Société Française de Photographie, París





3.2. Manuel San Martín, Asunción del Paraguay. *Retrato póstumo de Domingo Faustino Sarmiento en su lecho*
Albúmina s/papel, 18 x 26 cm, 11 de septiembre de 1888
Museo Histórico Nacional, Buenos Aires

(ab.) Detalle del margen inferior del soporte de otra copia, con texto manuscrito: “Único ejemplar del lecho mortuario donde expiró Sarmiento ... [antes de e]xpirar, pidió "lo dieran vuelta para ver la luz del día". Su nieto Julio lo ...
...lia, la Señora Faustina Sarmiento de Belín y su nieta María Luisa. Lo a...
[firma] Helena Belín Sarmiento. Eugenia ...”
Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires



3.3. Manuel San Martín, Asunción del Paraguay. *Retrato póstumo de Domingo Faustino Sarmiento en su sillón*
Gelatina s/papel, 18 x 26 cm, 11 de septiembre de 1888 (copia comienzos s. XX por Fotografía Fratta, Asunción del Paraguay). Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires



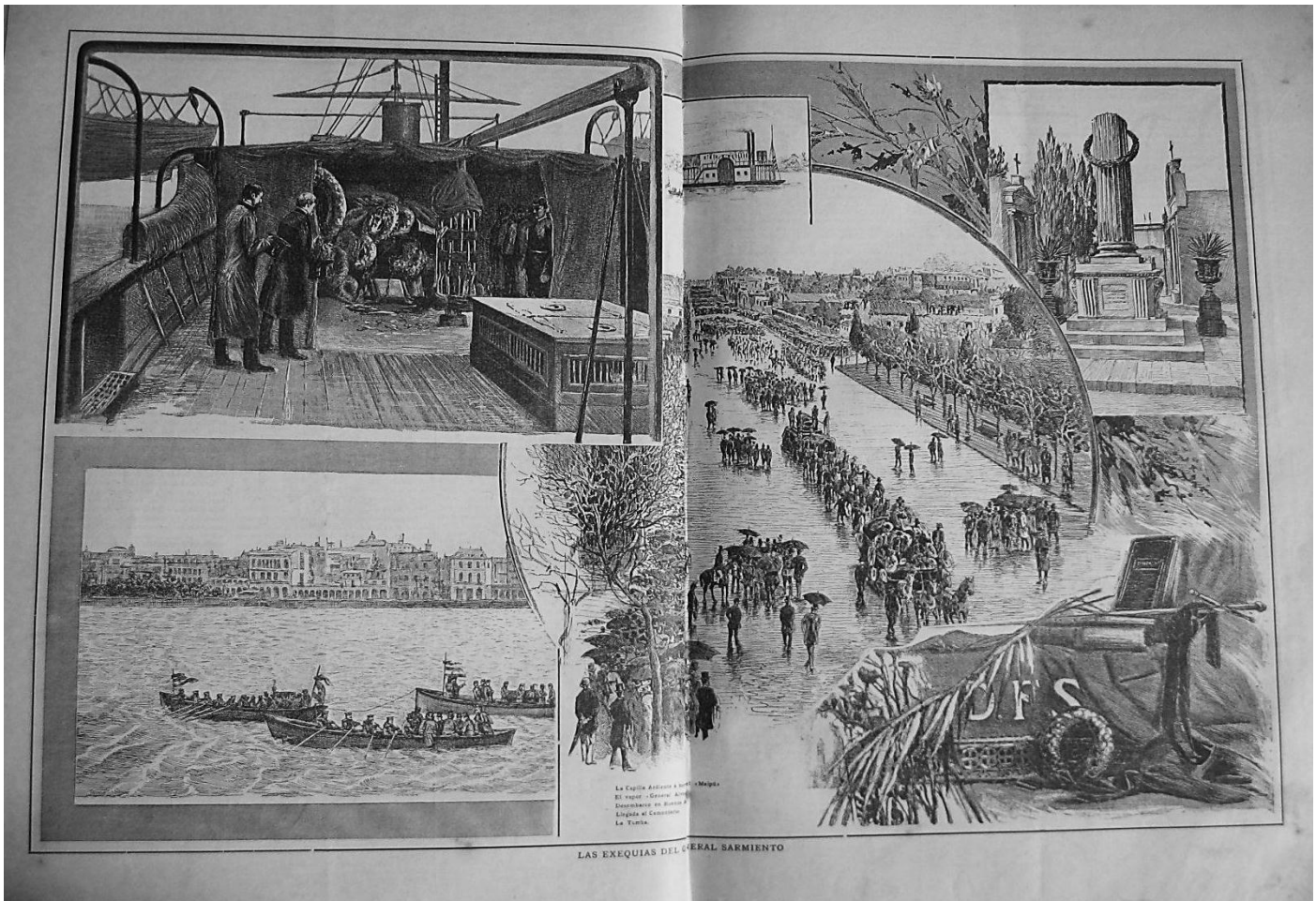
3.4. Manuel San Martín, Asunción del Paraguay. *Retrato póstumo de Domingo Faustino Sarmiento en su sillón*
Gelatina s/papel, 18 x 26 cm, 11 de septiembre de 1888 (copia s. XX por Caras y Caretas, Buenos Aires)
AGN, Buenos Aires



3.5. *El Sud Americano*, n. 6, 5 de octubre de 1888, Buenos Aires.




3.6. *Le Petit Corbillard Illustrée*, 11 de julio de 1910, París
 “El entierro del sin piernas o los funebros en problemas”
 “¿Cómo diablos lo sacamos con los pies por delante?!”




SARMIENTO

con un ardoroso empujamiento en el barco abastado y, a fuerza de volar hecho fogoroso.

«Nació en Chile, en el seno de una familia que, en la época de la independencia, se dedicó a las letras y a las ciencias. Antes de tener diez años se vio obligado a separarse de sus padres y a irse a vivir con su abuelo en la ciudad de Valparaíso. Allí se dedicó a estudiar y a escribir, y a los veinte años ya había publicado algunos artículos en la prensa local. En 1835 emigró a Chile por primera vez, después del fracaso de la revolución de 1833. Allí se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1840 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1845 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1850 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1855 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1860 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1865 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1870 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1875 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1880 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1885 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1890 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1895 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1900 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1905 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1910 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1915 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1920 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1925 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1930 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1935 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1940 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1945 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1950 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1955 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1960 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1965 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1970 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1975 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1980 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1985 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1990 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 1995 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2000 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2005 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2010 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2015 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2020 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2025 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2030 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2035 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2040 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2045 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2050 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2055 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2060 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2065 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2070 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2075 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2080 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2085 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2090 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2095 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura. En 2100 volvió a Chile y se dedicó a la enseñanza y a la literatura.




Don José Clemente Sarmiento




Don Juan Manuel Rodríguez




Don Juan Manuel Rodríguez




Don Juan Manuel Rodríguez




Don Juan Manuel Rodríguez



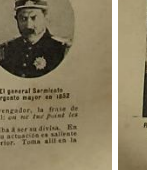
Don Juan Manuel Rodríguez



Don Juan Manuel Rodríguez



Don Juan Manuel Rodríguez



Don Juan Manuel Rodríguez

La fisonomía de Sarmiento

En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor

Síntesis de una vida ejemplar

En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor

3.7. "Sarmiento". Caras y Caretas, n. 49, 9 de septiembre de 1899, Buenos Aires

La fisonomía de Sarmiento

En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



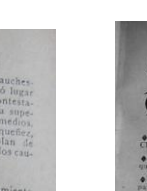
En 1852, de capitán mayor




En 1852, de capitán mayor

Síntesis de una vida ejemplar


En 1852, de capitán mayor




En 1852, de capitán mayor



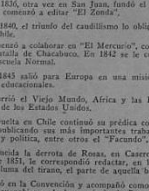
En 1852, de capitán mayor




En 1852, de capitán mayor




En 1852, de capitán mayor



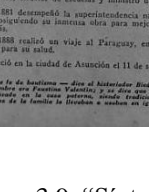
En 1852, de capitán mayor




En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor

Síntesis de una vida ejemplar

En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor



En 1852, de capitán mayor

3.8. "La fisonomía de Sarmiento" Caras y Caretas, n. 645 11 de febrero de 1911 Buenos Aires

3.9. "Síntesis de una vida ejemplar" Caras y Caretas, n. 2084, 10 de septiembre de 1938, Buenos Aires

3.9. "Síntesis de una vida ejemplar" Caras y Caretas, n. 2084, 10 de septiembre de 1938, Buenos Aires



3.14. Anónimo
Reproducción del retrato póstumo de Domingo Faustino Sarmiento en su sillón
 Gelatina s/papel, 13 x 18 cm, s/f
 AGN, Buenos Aires



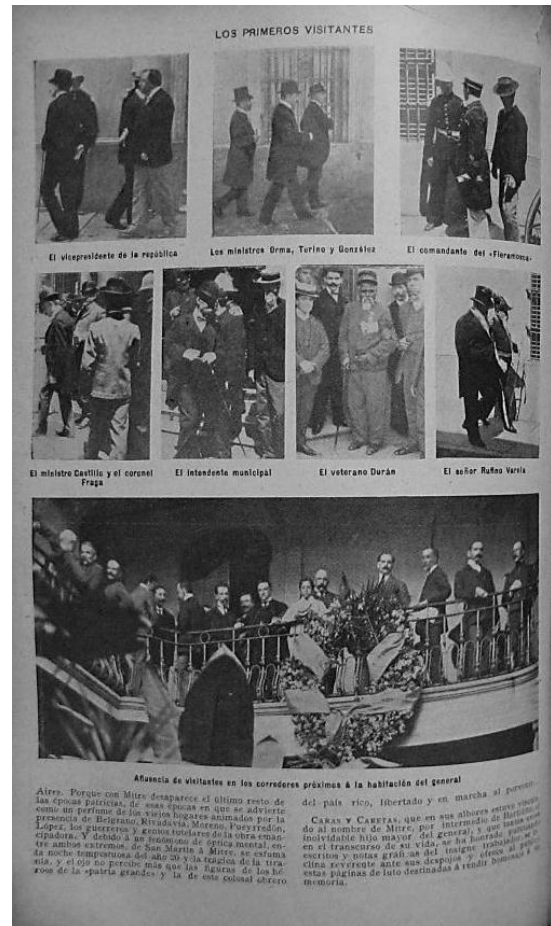
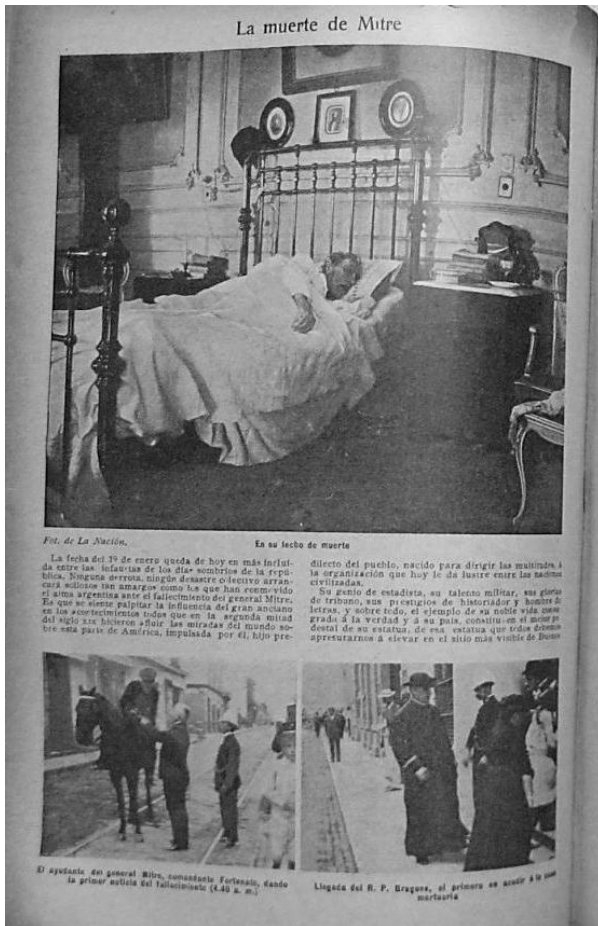
3.15. Confitería Del Águila, Salta
Postal conmemorativa del centenario de D. F. Sarmiento
 Gelatina s/papel, postcard (10 x 14 cm), 1911
 Archivo Histórico Provincial, Salta



3.16. *Algo habrán hecho por la historia argentina*. TELEFE (Buenos Aires), 2ª temporada, Capítulo 7, 2006



3.17. Anónimo, Buenos Aires. *Bartolomé Mitre en su lecho de muerte*
Gelatina s/papel, 13 x 18 cm, enero de 1906. AGN, Buenos Aires



3.18. “La muerte de Mitre” y “Los primeros visitantes”. *Caras y Caretas*, n. 382, 27 de enero de 1906, Buenos Aires



De tiempo atrás se tenía el funesto desahucio. El pueblo entero de la república seguía cansado el proceso de la enfermedad del triste ausente, y a todas horas acudía colgando a la casa patética, temiendo encontrarse con la fatal nueva. La noche del doloroso desahucio, una enorme muchedumbre esperaba en la verja, silenciosa, como si un triste presagio la hubiera allí.

Mitre, en el escritorio de trabajo del general, las últimas y las redondas de "La Nación" también aguardaban, escapándoseles poco a poco, la difícil esperanza que sostenía de que la muerte respetase una vez más la vida del prófugo. Y en el momento en que la luz venía a la sombra, cuando se veían todos los parientes acudidos, acompañados, a rodear el lecho del general, llamada que el doctor Mitre se aproximó. La agitación de todos los corazones y paralizó todo el lecho de la muerte, según se hablaban de salir de sus dedos hacia las manos del doctor, mientras el general hacía más advenir al azaroso problema que se dejó dar para ser interrumpido por un silencio de la vida. Dos veces volvió a mirar a la habitación con su cuerpo rígido, a las contracciones con la mirada fija, de sus ojos de mirada ausente, buscando y mirando en estas palabras: "Las cosas y cosas que hacen vida... y mientras en el día que me daban la noticia de que el veneciano jugaba en la guerra, se anunciaba que el veneciano había muerto a los cuarenta y dos años."

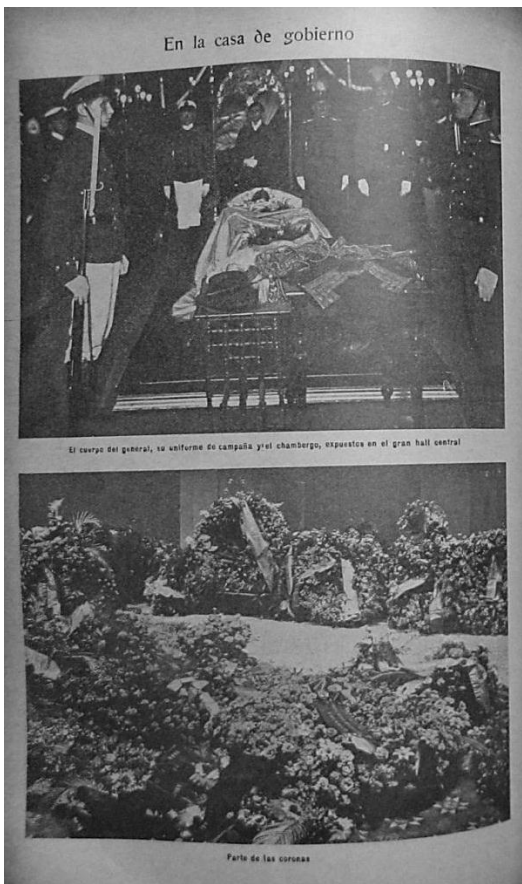
El doctor Mitre fue el primero en decir: "Incluso al general Leyria con un ayudante se apresuró alrededor de la casa, tres veces se movieron antes había sufrido la pena. El dolor se reflejaba en todos..."



La traslación del cadáver a la casa de gobierno... La familia conduciendo el féretro... Los veteranos del Paraguay... Al pasar por la Plaza de Mayo...

La traslación del cadáver a la casa de gobierno... La familia conduciendo el féretro... Los veteranos del Paraguay... Al pasar por la Plaza de Mayo...

3.19. "En la casa mortuoria" y "Traslación del cadáver a la casa de gobierno" Caras y Caretas, n. 382, 27 de enero de 1906, Buenos Aires



En la casa de gobierno... El cuerpo del general, su uniforme de campaña y el chambergo, expuestos en el gran hall central... Parte de las corrasas...



Mitre.—Apuntes diversos... Abierta, a través de tantos años, el transmitir estas páginas, me siento feliz de haber merecido sea de mostrada tan su buena como un digno...

3.20. "En la casa de gobierno" y "Mitre. Apuntes diversos" Caras y Caretas, n. 382, 27 de enero de 1906, Buenos Aires

El entierro

Y llegó por fin la hora de la postrera despedida... El pueblo de Buenos Aires, con el llanto en los ojos y con el alma oscura separarse del general Mitre en los fauces de la vida argentina el recuerdo inefable de su heroico dolor.

El domingo, desde el momento en que las calles por donde se iban a las viviendas por donde debía desfilar el cortejo presentaban un insólito movimiento. La gente se apresuraba a tomar colaciones en sitios estratégicos para poder salir por Mitre, y al hombre veterano que pasaba, ya no como en otras, aplaudido y vitoreado, sino acompañado por lágrimas de duelo.

En la capilla ardiente, después del angustioso alivio de la familia, el cadáver del general fue rodeado por el cuerpo diplomático y las delegaciones oficiales, hallándose presentes el doctor Bernardo de Irigoyen y el doctor José E. Uriburu. Ambos se inclinaban sobre el féretro, pero habían abandonado el lecho para des-



El vicepresidente Dr. Figueroa Alcorta, leyendo su discurso

judicio del ilustre amigo. En seguida el vicepresidente, doctor Figueroa Alcorta, pronunció sus oraciones fúnebres a la que siguieron discursos del señor Angel Suarez, presidente de la cámara de diputados, y San Martín, enviado por la República Oriental, y el doctor Antonio Bernabé, el doctor Yegorov Demov, ministro de Chile, el doctor Amílcar Brasil, ministro del Brasil, el intendente doctor Ramos, y el ministro de guerra, General Godoy.

Finalizados los discursos, el féretro fue colocado sobre la cañonera fúnebre, cuya serriedad hacia el 2.º de artillería, y la columna se puso en marcha. A la cabeza iba la bandera del ejército oriental traída por el regimiento 2.º de artillería, a su derecha la del colegio militar argentino, entre ambas la italiana del "Pieramosca", y a la izquierda, la italiana del "Panther". Todas las banderas ostentaban grandes insignias de duelo.

El pueblo, aglomerado en las veredas del trayecto, formaba una masa enorme, imposible de calcular. Al pasar del féretro, todos se inclinaban a la repetición, quedándose el momento. Muchos se arrodillaban. Algunas damas arrojaban flores desde los balcones. Otros saludaban el féretro con el palmeto "Bandera de Liguria".



Los ministros acompañando los restos

Ilustre muerto, afirmó que Mitre, de la palidez de sus rasgos públicos que aparecieron en la escena pública.



La marinería extranjera al pasar por la plaza de Mayo



El cofre del presidente, vaile

después de Caseros, fue el más completo para pensar las virtudes de aptitudes y de familia, que estadista propia a esta. Le siguió en el momento al coronel oriental Luis Gómez, a la sombra de las guerras del Paraguay. Aludido en forma acertada a los ejemplos de Almagro y de "el valor que dio a los argentinos del Paraguay el general en jefe de



Los veteranos del Cuartel de Invalidos llevando la corona de la patria



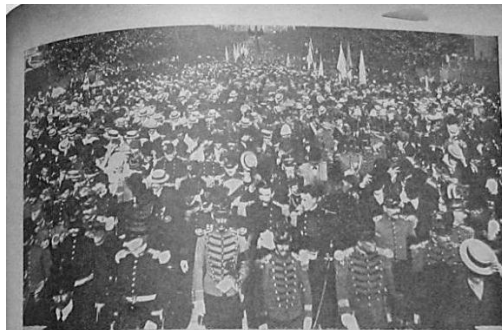
Las banderas extranjeras



Colocación del féretro en la cañonera



El cortejo oficial en la Avenida de Mayo



Aspecto de la Avenida de Mayo



La marinería del "Pieramosca"



La marinería del "Panther"



El 2.º de artillería uruguayo



Los discursos en el cementerio de la Recoleta

los ejércitos aliados. Terminó con esta sentida frase: "A otros, el elogio y la biografía del caudillo; a la historia, el juicio de su actuación vibrante; a nosotros los viejos servidores, los subalternos de acción y admiradores de siempre, al rendir los honores de ordenanza, sé los podemos descorrer el velo fúnebre que lo enmascara, exponiendo su sombra de héroe sobre la que queda del ejército aliado, para decir orgullosos como los soldados de Napoleón, al ver su nombre ascender hacia la gloria: "estamos a su lado". El discurso pleno sentido fue el breve discurso del señor Peña Rocaforte. Dijo, entre otras cosas, que "para alegría del alma, para sosiego de nuestra conciencia de admiradores y hermanos de nuestra patria, basta que sepamos que la espada de Mitre, tantas veces relampagueó al sol en los campos de batalla, no obedeció jamás a las sugestiones de la hábera virtud del heroísmo, sino a las inspiraciones más altas del sentimiento cívico; y que de poeta, fue siempre el espíritu humano que en el carácter y firmó grandiosos de la humanidad. El espíritu de Mitre, hoy más que nunca, está sobre vosotros, dejando como la acción de un momento fotógrafo, indelible, y sonora de sus proezas de los tiempos, a través de los accidentes de la historia, repitiéndose en el día de vuestra alma la

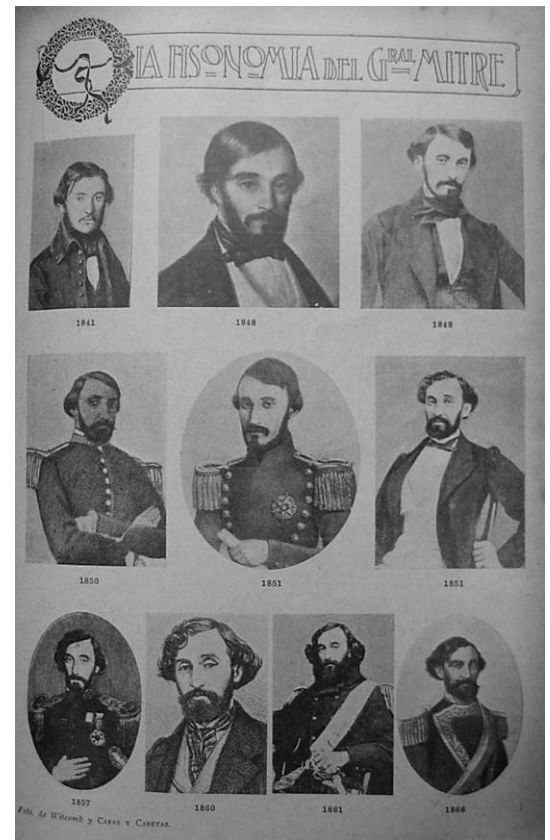


Tumba del general Mitre

expresión del amor y del tributo, envidia y gloria, y de que se fue el prodigio y el heroísmo, apañado." Y terminó diciendo: "La inmensidad infinita que el siglo nos da y avanza como la trágica de un alma, de una estadista propia a esta. Le siguió en el momento al coronel oriental Luis Gómez, a la sombra de las guerras del Paraguay. Aludido en forma acertada a los ejemplos de Almagro y de "el valor que dio a los argentinos del Paraguay el general en jefe de

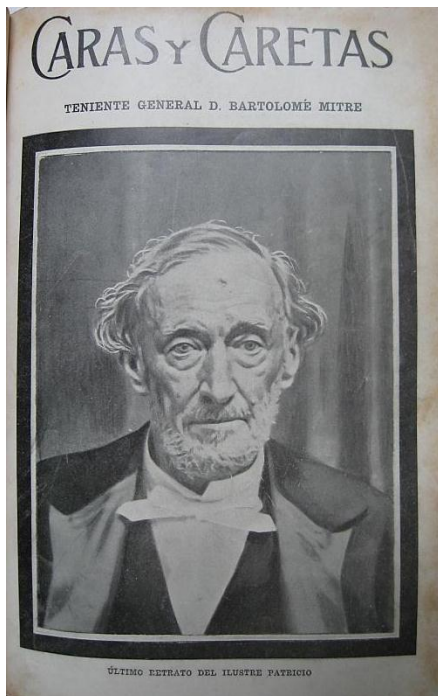
3.22. "La ciudad enlutada"

Caras y Caretas, n. 382, 27 de enero de 1906, Buenos Aires

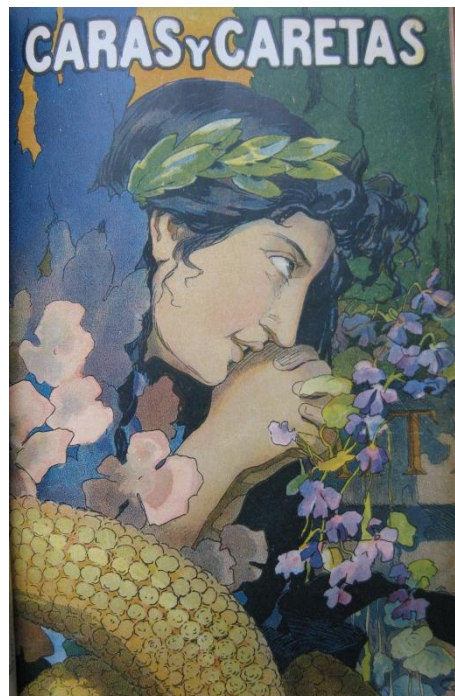


3.23. "La fisonomía del Gral. Mitre".

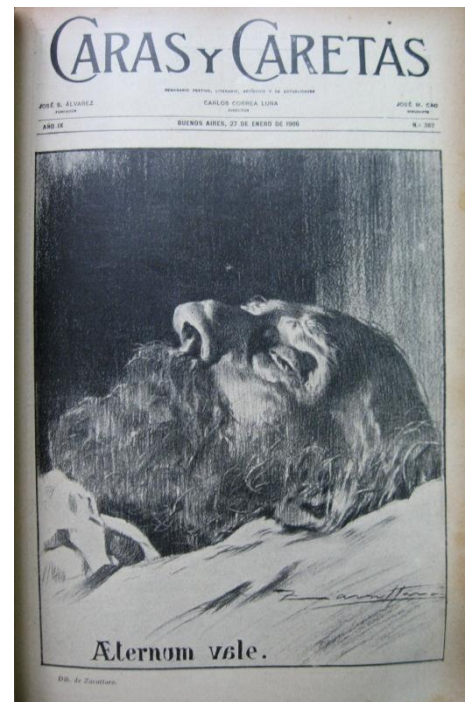
Caras y Caretas, n. 382, 27 de enero de 1906
Buenos Aires



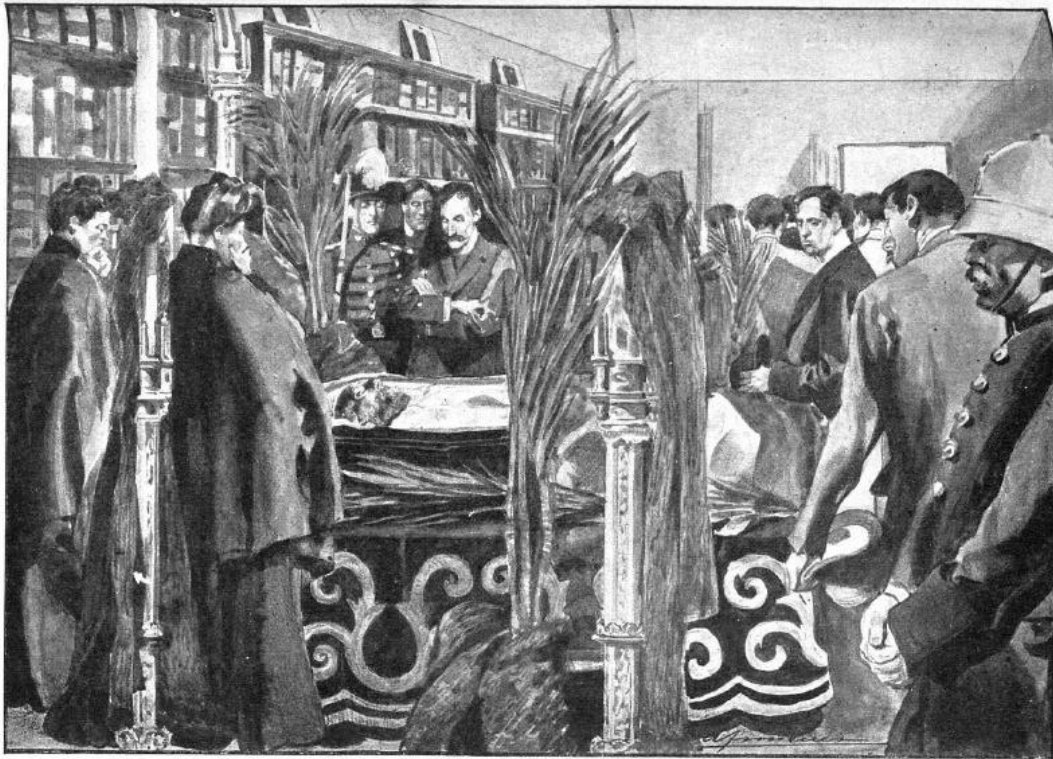
3.24. *Caras y Caretas*, n. 381
20 de enero de 1906, Buenos Aires



3.25. *Caras y Caretas*, n. 382
27 de enero de 1906, Buenos Aires



3.26. *Caras y Caretas*, n. 382
27 de enero de 1906, Buenos Aires



LA CAPILLA ARDIENTE.—La familia velando el cadáver en la biblioteca del general Mitre.
 Dib. del natural, por Giménez.

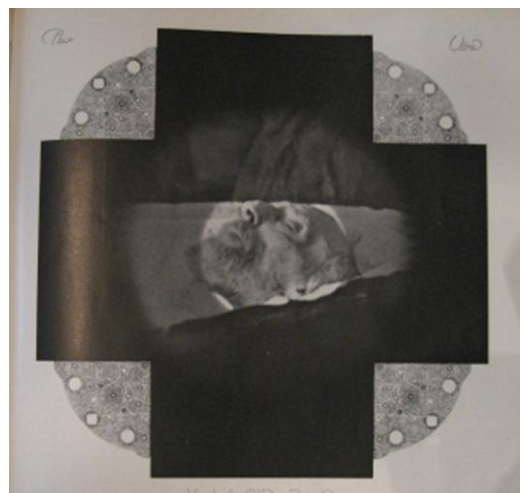
3.27. *Caras y Caretas*, n. 382, 27 de enero de 1906, Buenos Aires



3.28. Salomón Vargas Machuca, Buenos Aires
Bartolomé Mitre en su féretro
 Gelatina s/papel, 13 x 18 cm, 20 de enero de 1906
 AGN, Buenos Aires



3.29. *PBT*, n. 71,
 27 de enero de 1906
 Buenos Aires



3.30. *Plus Ultra*, n. 63,
 julio de 1921, Buenos Aires



3.31. *Caras y Caretas*, n. 381, 20 de enero de 1906, Buenos Aires



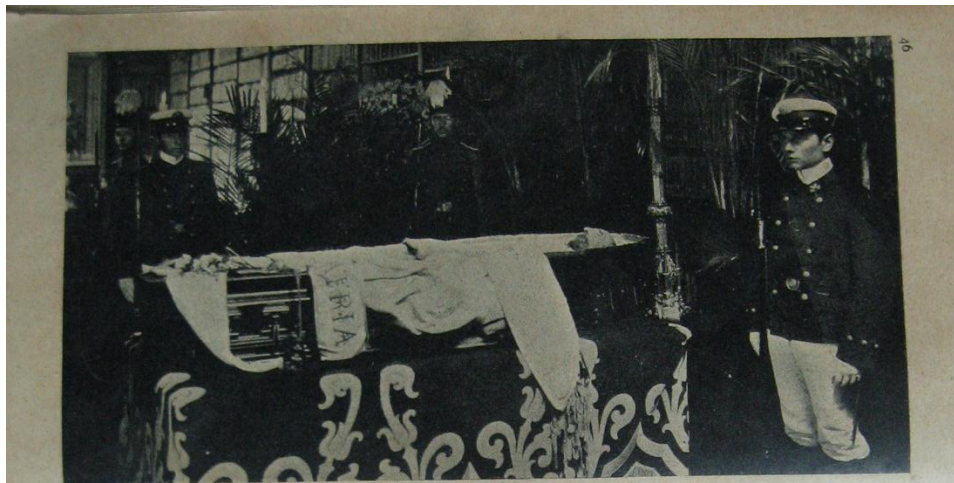
3.32. *PBT*, n. 71, 27 de enero de 1906, Buenos Aires



3.33. *PBT*, n. 71, 27 de enero de 1906, Buenos Aires



3.34. *PBT*, n. 71, 27 de enero de 1906, Buenos Aires



El cadáver del general expuesto al público en la biblioteca



El doctor Pellegrini, el general Garibaldi y otros visitantes de la estancia mortuoria, a la puerta de la misma

3.35. PBT, n. 71, 27 de enero de 1906, Buenos Aires



3.36. Salomón Vargas Machuca, Buenos Aires
Bartolomé Mitre en su féretro
 Gelatina s/papel, 18 x 26 cm, 20 de enero de 1906
 Museo Mitre, Buenos Aires

3.37. Salomón Vargas Machuca, Buenos Aires
Bartolomé Mitre en su féretro
Gelatina s/papel, 18 x 26 cm, 20 de enero de 1906
Museo Mitre, Buenos Aires



(ab.)
3.38. Salomón Vargas Machuca, Buenos Aires
Bartolomé Mitre en su féretro
Gelatina s/papel, 18 x 26 cm, 20 de enero de 1906
Museo Mitre, Buenos Aires



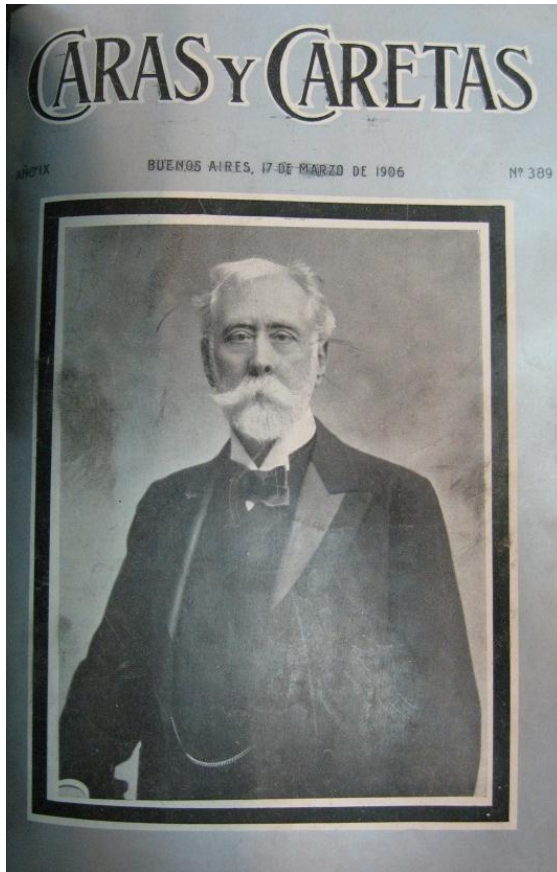
3.40. José M. Niño, *Mitre (Tomo II)*
Buenos Aires, Grau, 1906



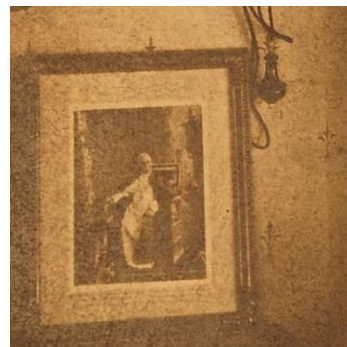
3.39. Salomón Vargas Machuca, Buenos Aires
Bartolomé Mitre en su féretro
Gelatina s/papel, 18 x 26 cm, 20 de enero de 1906
Museo Mitre, Buenos Aires



3.41. Salomón Vargas Machuca, Buenos Aires
Bartolomé Mitre en su féretro
Gelatina s/papel, 7 x 10 cm, 20 de enero de 1906³⁶⁵
Museo Histórico Nacional, Buenos Aires



3.42. "Fallecimiento del Presidente de la República"
Caras y Caretas, n. 389, 17 de marzo de 1906, Buenos Aires



3.43. Anónimo, Buenos Aires. *Habitación mortuoria de Manuel Quintana*
 Gelatina s/papel, 18 x 13 cm (izq.) y 10 x 15 cm (der.), marzo de 1906
 AGN, Buenos Aires

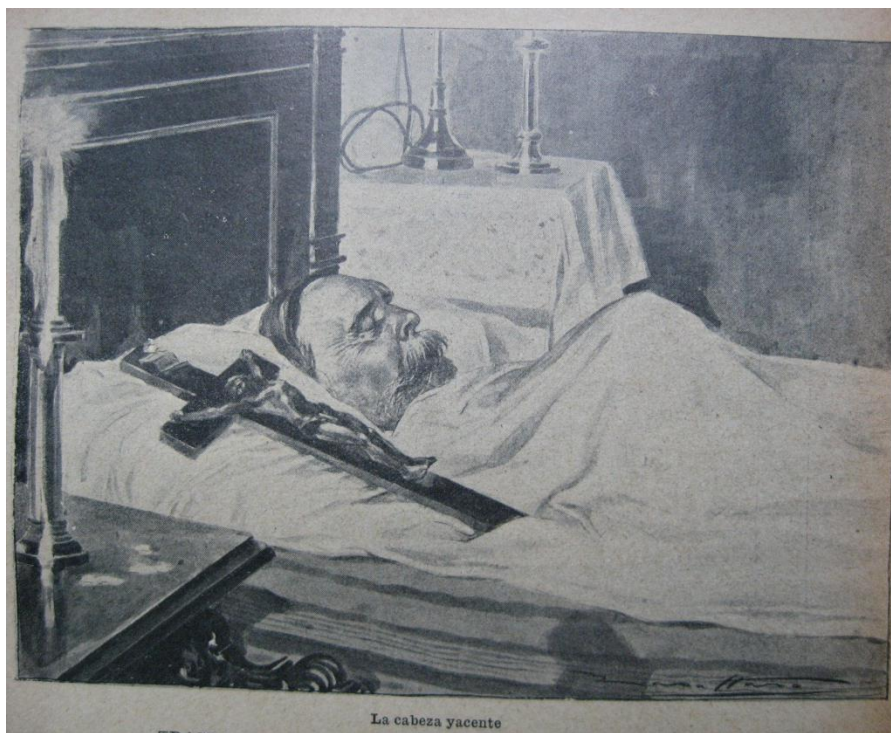
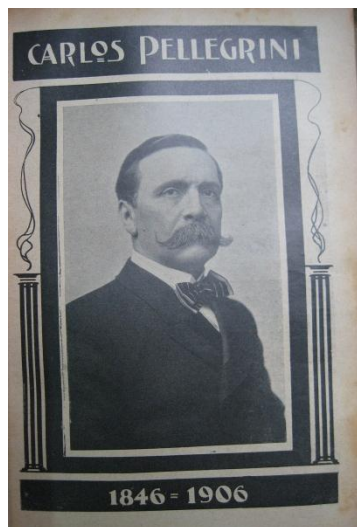


3.44. *Caras y Caretas*
n. 389, 17 de marzo de 1906
Buenos Aires

3.45. Anónimo, Buenos Aires
Manuel Quintana en su féretro
Gelatina s/papel, 10 x 15 cm
marzo de 1906
AGN, Buenos Aires

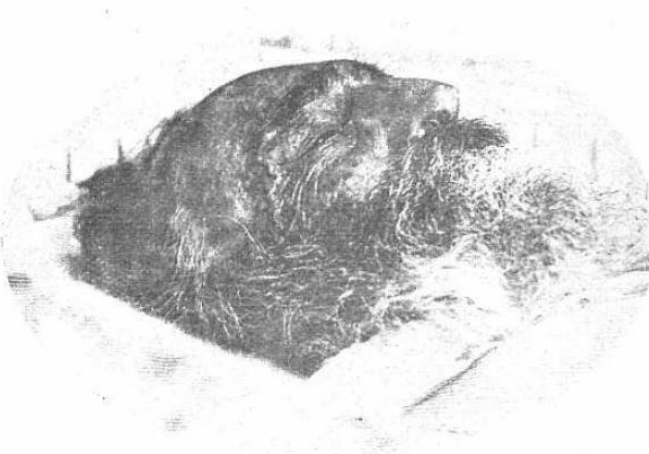


3.46. *Caras y Caretas*, n. 407
 21 de julio de 1906
 Buenos Aires



Fallecimiento del doctor Sáenz Peña

El hondo sentimiento que produjo en toda la república la muerte del doctor Luis Sáenz Peña ha demostrado muy bien que el pueblo argentino tiene en su corazón un lugar aparte para los que le han gobernado honestamente y han sido políticos sinceros, y que si bien no está exento del influjo de las condiciones brillantes de los hombres-guías y de los caudillos intrépidos, conoce el valor que tiene en los hombres públicos el cumplimiento de sus deberes de probidad. El doctor Luis Sáenz Peña, nacido el 2 de abril de 1822, ingresó en la



carrera pública el año 60. Desde entonces hasta hoy, desempeñó diferentes cargos — fué miembro de la constituyente, diputado, senador, vicegobernador de la provincia, ministro de la Suprema Corte, etc., — inclusive el de presidente de la república. En este último puesto, que pesó sobre sus hombros en momentos difíciles y de borrasca, no fué sin duda el político avasallador que se sobreponía a todas las dificultades y las vence á golpes de energía. Pero si no fué político enérgico, tuvo para consigo mismo esta energía, no desvirtuán-

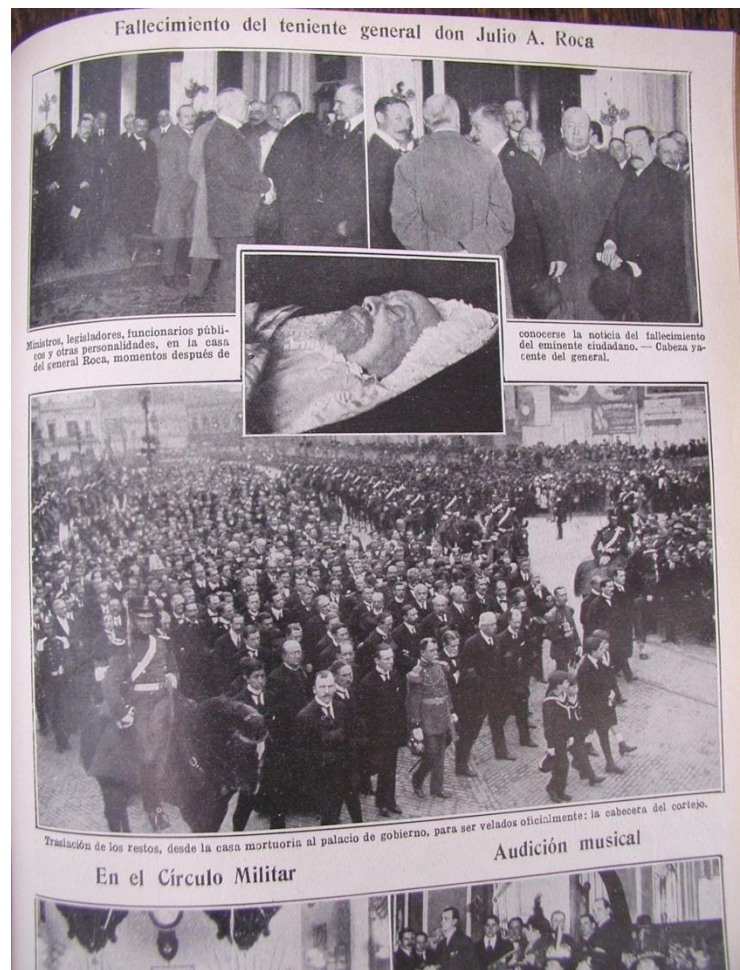
3.47. "Fallecimiento del doctor Sáenz Peña"
Caras y Caretas, n. 480
 14 de diciembre de 1907
 Buenos Aires



3.48. Anónimo, Buenos Aires
Luis Sáenz Peña en su féretro
 Gelatina s/papel, 10 x 15 cm
 diciembre de 1907
 AGN, Buenos Aires



3.49. Muerte y funerales de Emilio Mitre
Caras y Caretas, n. 556, 29 de mayo de 1909, Buenos Aires



3.50. "Fallecimiento del teniente general don Julio A. Roca"
Caras y Caretas, n. 838, 24 de octubre de 1914, Buenos Aires



3.51. Anónimo, Buenos Aires. *Julio Argentino Roca en su féretro*
 Gelatina s/papel, 10 x 15 cm, octubre de 1914
 AGN, Buenos Aires



3.52. "La casa de Mitre. Monumento Nacional"
Caras y Caretas, n. 405, 7 de julio de 1906, Buenos Aires

3.53. Mesa de trabajo y mesa en que fue velado el General Mitre en su biblioteca
Caras y Caretas, n. 405, 7 de julio de 1906, Buenos Aires

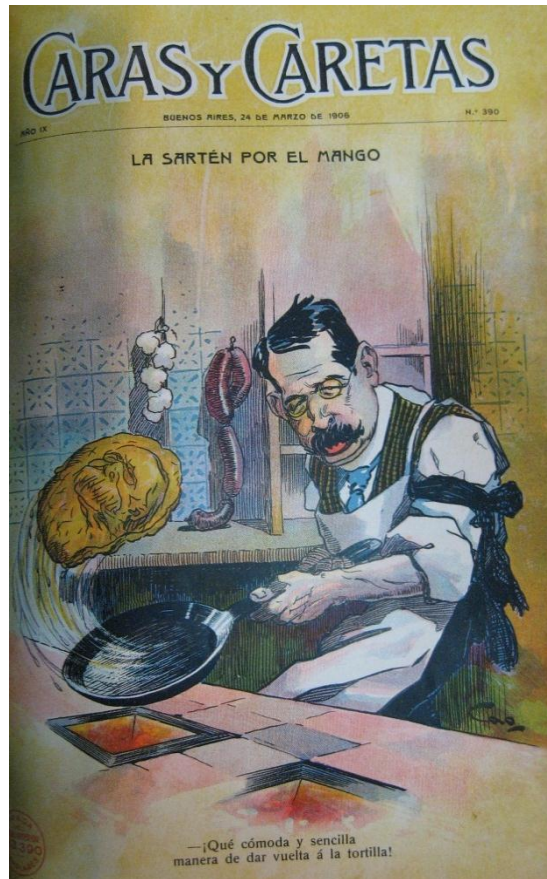


3.54. "Dormitorio donde falleció el patricio"
Caras y Caretas, n. 405, 7 de julio de 1906, Buenos Aires

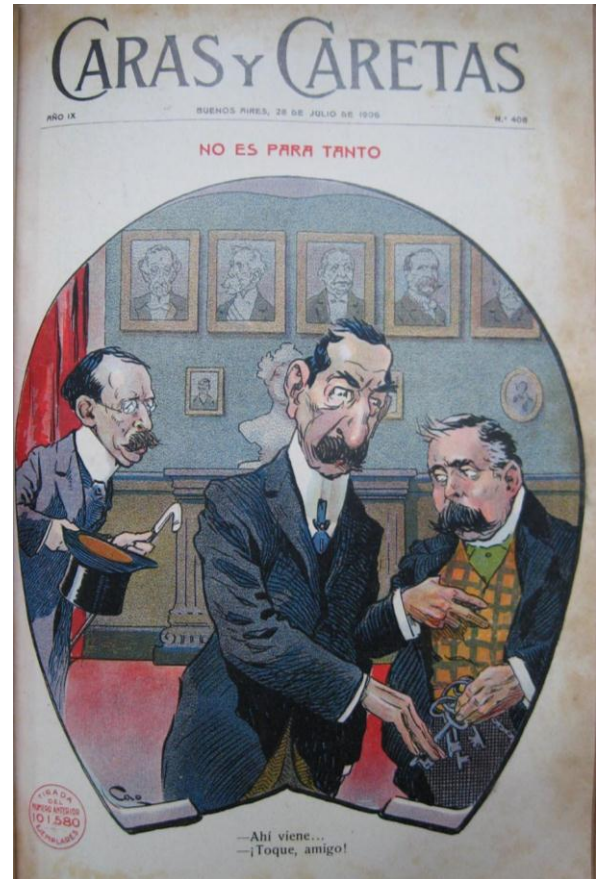


3.55. "La concurrencia en el dormitorio donde expiró el ilustre patricio"
Caras y Caretas, n. 434
 26 de enero de 1907, Buenos Aires

3.56. *Caras y Caretas*
 n. 390
 24 de marzo de 1906
 Buenos Aires
 (izq.)



3.57. *Caras y Caretas*
 n. 408
 28 de julio de 1906
 Buenos Aires
 (der.)



3.58. *Caras y Caretas*
 n. 383, 3 de febrero de 1906
 Buenos Aires

(ab.)
 Anónimo, Buenos Aires
Bartolomé Mitre en su lecho de muerte
 Gelatina s/papel, 13 x 18 cm, enero de 1906
 AGN, Buenos Aires



LAS FIERAS HUMANAS

Crímenes que claman justicia

¿Que es repugnante la nota? En una enorme tela y pintado con sus propios colores, quisiéramos exhibir ante los ojos atónitos del público, este cuadro espantoso donde en confusión horrenda, se ven los cadáveres de una familia entera sacrificada á la estúpida saña de un asesino, allá, en los confines de la pampa. El hecho es bárbaramente inaudito y la prensa del país se ha ocupado de él durante una quincena bajo el epígrafe de "El crimen de Coronel Vidal", horrorizando á sus lectores con los detalles más espantosos; pero nosotros hemos querido dejar constancia de él por que las madres y los padres, los auclanos y los niños, no olviden este atentado salvaje, cuyos autores, como los de tantos otros semejantes, caerán mañana en poder de la autoridad judicial para ser puestos en libertad por la influencia de un caudillejo electoral, por la lealtad de las leyes ó por la sensiblería de los jueces, que creen que es humanitario dejar con vida á una fiera, como lo es seguramente el bárbaro que trazó la página más sangrienta que hasta hoy registran nuestros anales, Miguel Lofrano, de 40 años, y Maria Molteso, de 32, ambos ca-



LAS VÍCTIMAS

3.59. "Las fieras humanas. Crímenes que claman justicia"
Caras y Caretas, n. 162, 9 de noviembre de 1901, Buenos Aires

CIENT MIL RETRATOS CONTEMPORÁNEOS
¿EXISTEN DOS HOMBRES IGUALES?

En el servicio antropométrico: la sala de medidas

Cuando se acaba de cometer un delito, ¿cómo encontrar la identidad de su autor, señalada á la policía? ¿Cómo, sobre todo, no ser engañada por una de esas semejanzas que hacen que se tome fácilmente á un individuo por otro? Se ha llegado en este terreno de la identificación á resultados absolutamente precisos, con el auxilio de un ingenioso método, cuya aplicación es de una facilidad sorprendente.

Reconocer un individuo entre cien mil, aun cuando la vejez lo haya arrugado, encanecido, cambiado totalmente, he aquí á lo que ha arribado el servicio antropométrico. Se miden la cabeza, el pie, la talla, el busto y los brazos de todo malhechor aprehendido. Gracias á estas indicaciones, el reincidente más genialmente astuto será inmediatamente reconocido.

Tal seguridad se basa, como el sistema, en el hecho de que, contra el dicho vulgar, no existe una gota de agua idéntica á otra, como en toda la extensión de las

... más vastas aguas, no hay entre los millones y millones de gotas que componen el vasto de aguas saladas, dos que sean exactamente iguales. Con una traza de igualdad dos individuos iguales. La naturaleza no se repite jamás.

Algunos puntos de nuestro cuerpo pueden ser directamente medidos, como la talla, la longitud del brazo, la altura y el ancho de la cabeza. La longitud del dedo, la del dedo del medio. Si se agrega á estas medidas las líneas principales el ancho y el largo de la oreja, se logra de

... la nariz y el color de los ojos, se tiene todo lo necesario para caracterizar, identificar y catalogar un individuo cualquiera.

... Solos estos elementos se ha podido establecer un método seguro para descubrir la identidad de los individuos que busca la policía.

Desde luego estos sujetos tienden siempre á disminuir su personalidad. Si han tenido ya cosas con la policía, si son reincidentes, temen ser más severamente castigados, así es que se valen de infinitas artimañas para no ser descubiertos.

Los recursos de los criminales son á este respecto innumerables. La marca de la ropa es siempre es demasiado arrancada. El fuero del sombrero donde se podría leer la dirección del sombrerero, también, lo mismo que las agujeradas de los botines.

Cuando á un criminal se le coloca delante del aparato fotográfico, lleva muestras para designar la cara, en fin, estos hombres no tienen más que un propósito: engañar, despistar y permanecer desconocidos.

Siempre se ha tenido el cuidado de registrar á todo criminal á su llegada al depósito, pero las fotografías se amontonaban sin orden y hojar estos archivos era bastante difícil.

La base de esta clasificación la constituyen las siatologías de los diversos órganos exteriores que permiten

... No hay dos orejas que se asemejen

... car, como se dice vulgarmente, una aguja entre la paja.

Gracias al método de identificación antropométrica-conocido y puesto en practica por el sientente Bertillon, director de este servicio en la prefectura de policía de París, el orden y la clasificación han suscitado el caso.

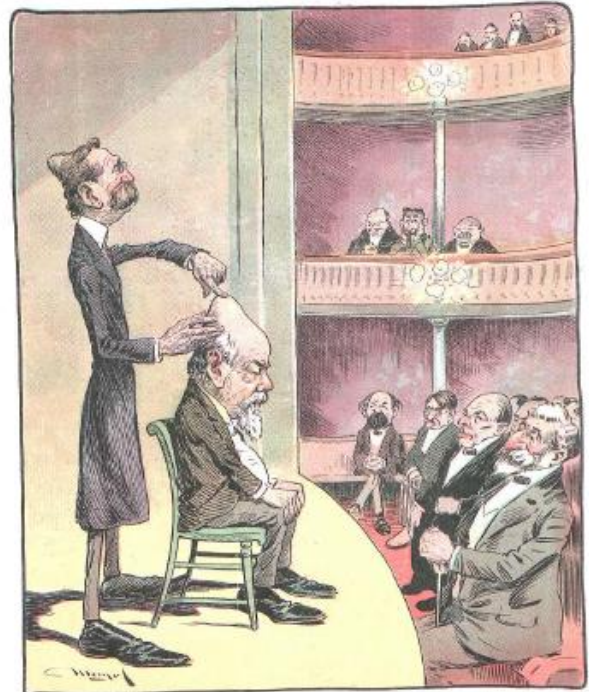
La conformación de la cabeza es uno de los signos distintivos que permiten reconocer un individuo.

CARAS Y CARETAS

SEMANARIO HUMORÍSTICO, SATÍRICO Y DE ACTUALIDAD

AÑO VII BUENOS AIRES, 5 DE MARZO DE 1904 N.º 283

CONFERENCIA FRENOLÓGICA



4- He aquí un ejemplo de mis afirmaciones. Esta protuberancia, señores, revela en el sujeto desconocidos mil millones de mundo. (Desconfianza de todo aquel que presente semejante particularidad!)

3.60. "Cien mil retratos contemporáneos. ¿Existen dos hombres iguales?"
Caras y Caretas, n. 350, 17 de junio de 1905, Buenos Aires

3.61. Caras y Caretas, n. 283
5 de marzo de 1904, Buenos Aires



3.62. "La fisonomía de Pellegrini"
Caras y Caretas, n. 407
 21 de julio de 1906, Buenos Aires



3.63. "Ha muerto don Hipólito Yrigoyen. Distintos gestos del ex presidente de la República y jefe de la Unión Cívica Radical"
Caras y Caretas, n. 1814, 8 de julio de 1933, Buenos Aires



3.64. "Una criatura muerta de hambre"
Caras y Caretas, n. 381
 20 de enero de 1906, Buenos Aires



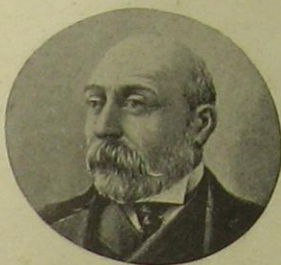
3.65. "El bandillaje en General Villegas. Muerte del célebre matrero Trujillo"
Caras y Caretas, n. 45, 12 de agosto de 1899, Buenos Aires

Asesinato del señor Pastor Castillo

Desde los que Gorón ó Montepín llamaría «buenos tiempos» de Barbóa ó las niñas descuartizadas, Buenos Aires no había sido impresionado por la noticia de un crimen tan terrible y al propio tiempo tan misterioso como el cometido el lunes 6, en la persona de don Pastor Castillo, asesinado en su domicilio de la calle Suipecha.

El Sr. Castillo era un hombre honrado que había conseguido realizar su fortuna estableciendo una cigarrera en la esquina de las calles Bolívar y Moreno, hace quince años, y retirándose después del comercio.

Como todo lo que se diga de los móviles que han impulsado á los asesinos—parece que no es uno solo—sería aventurado, porque aun la justicia se halla á oscuras en casi todo lo que se refiere al crimen, sería atrevido adelantar suposiciones que en muy insegura base podrían fundarse.



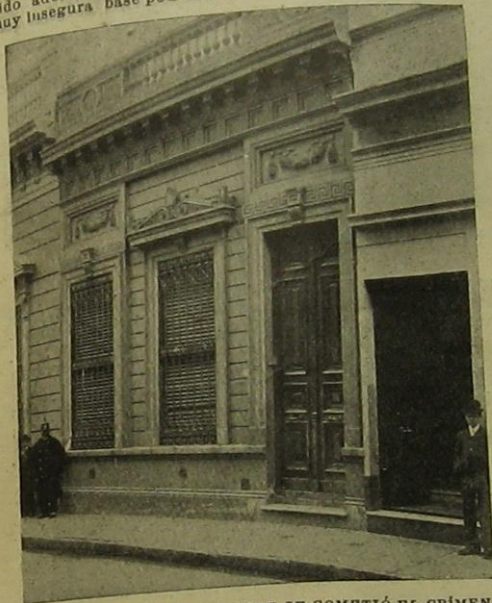
SEÑOR PASTOR CASTILLO

Sábase también que gozaba fama de excéntrico y que habiendo dado parte á la policía, tiempo atrás, de los temores que abrigaba de incurrir asesinado, suponíasele poseído por la manía de las persecuciones.

Sin embargo, sus temores se han realizado y los que con otro propósito que el del robo, le acometieron en su casa, dieron la razón á los presentimientos del señor Castillo.

El crimen parece ser que se verificó sin que la víctima pudiera defenderse. Acometido por sorpresa, hirióse en la cabeza con un martillo ó otro instrumento contundente, lo cual según el parecer de los médicos que hicieron la autopsia, no le ocasionó la muerte. Metiéronle en la boca un lienzo de cocina, con lo cual le hicieron parecer por asfixia.

† Nuestra fotografía del interior del dormitorio, tomada después de haber



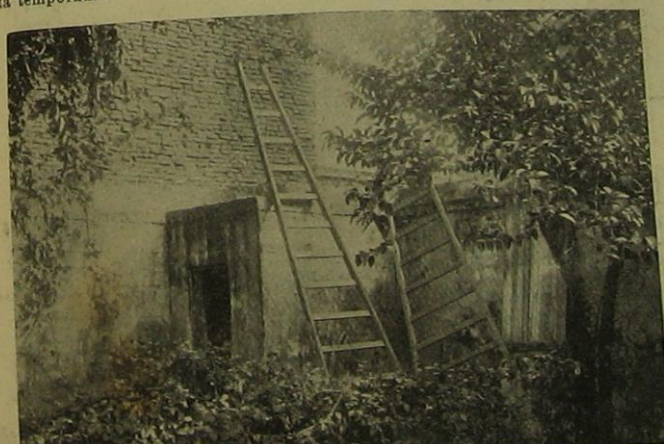
FACHADA DE LA CASA DONDE SE COMETIÓ EL CRIMEN



DORMITORIO CAMA DONDE FUÉ ASESINADO EL SR. CASTILLO

Sábase de seguro que la víctima llevaba una vida retirada, frecuentando muy pocas relaciones y separado de su esposa, con la que no había vivido sino una corta temporada.

sidó retirado del lecho el cadáver, da una idea del desorden en que la habitación se encontraba, y que se atribuye á la desesperada lucha sostenida por el señor Castillo con sus matadores.



JARDÍN DEL FONDO DE LA CASA, POR DONDE SE SUPONE QUE ENTRARON LOS ASESINOS

Fot. de CARAS Y CARETAS.



EL CADAVER DEL SEÑOR CASTILLO EN EL DEPÓSITO 24 DE NOVIEMBRE



3.67. "Un condenado á muerte". *Caras y Caretas*, n. 64, 23 de diciembre de 1899, Buenos Aires



3.68. "Actualidad uruguaya. Fusilamiento del parricida Chánez" *Caras y Caretas*, n. 65, 30 de diciembre de 1899, Buenos Aires



3.69. "Revistas científicas que ilustran al pueblo"
Don Quijote, n. 20, 31 de diciembre de 1899, Buenos Aires



3.70. *Don Quijote*, n. 20
 31 de diciembre de 1899
 Buenos Aires



CARAS Y CARETAS

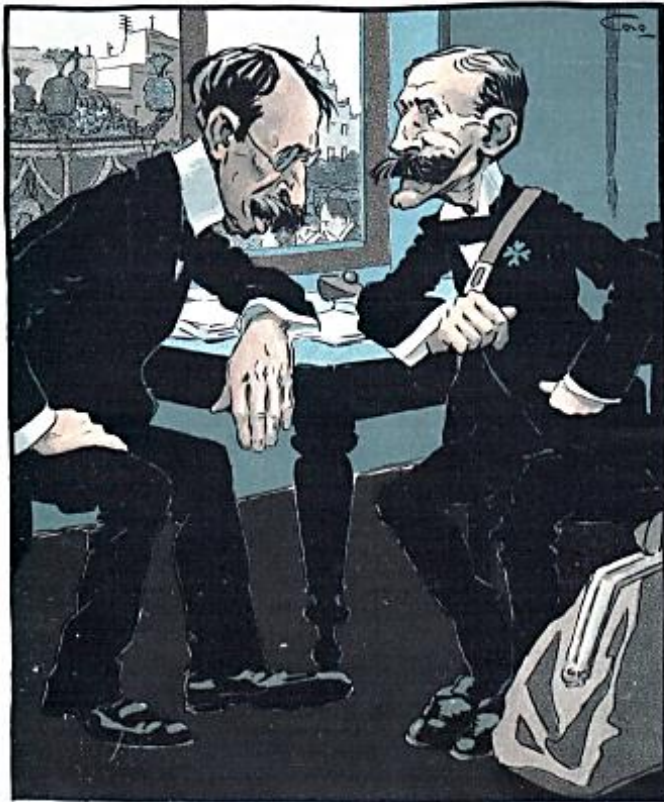
AÑO X

BUENOS AIRES, 5 DE ENERO DE 1907

N.º 431



TODO ESTÁ IGUAL



—Va ve, durante su ausencia no ha ocurrido novedad.
—¡Va lo veo! ¡todo sigue lo mismo!



4.1. *Caras y Caretas*, n. 431, 5 de enero de 1907
Buenos Aires

4.2. Tapadito de luto para niña
Tafeta de seda natural negra, linón bordado, encaje tipo filet, seda natural rosa y verde, broches a presión, forro de seda natural rosa y enguatado.
Cosido a mano, ca. 1900
Museo del Traje, Buenos Aires



4.3. (izq.) Hebilla para cinturón
Material tipo baquelita negro y metal plateado
s/f
Museo del Traje, Buenos Aires



(der.) Pulsera para luto
Baquelita negra
s/f
Museo del Traje, Buenos Aires



4.4. Sombrilla de luto
Vara de madera laqueada en negro, armazón de metal, empuñadura en forma de perilla de madera negra, contera de bronce, copa de tafeta con aplicaciones gasa y pasamanería negra, seda negra
Cosido a mano y a máquina, s/f
Museo del Traje, Buenos Aires



4.5. Capilla ardiente estilo Chancellor para los servicios Extra
Fotografía Freitas y Castillo
Álbum tarifario de Marcial Mirás
ca. 1895, Buenos Aires
Colección Daniel Serra
Buenos Aires



4.6. Gran ataúd escultural para las categorías Extras
Fotografía Freitas y Castillo
Álbum tarifario de Marcial Mirás
ca. 1895, Buenos Aires
Colección Daniel Serra
Buenos Aires



M. MIRÁS



FÚNEBRE PARA ANGELES

4.7. Carruaje fúnebre para ángeles
Fotografía Freitas y Castillo
Álbum tarifario de Marcial Mirás
ca. 1895, Buenos Aires
Colección Daniel Serra
Buenos Aires

M. MIRÁS



GRAN CARROZA FÚNEBRE

4.8. Gran carroza fúnebre
Fotografía Freitas y Castillo
Álbum tarifario de Marcial
Mirás
ca. 1895, Buenos Aires
Colección Daniel Serra
Buenos Aires

4.9. Cocheros y lacayos
 Fotografía Freitas y Castillo?
 Álbum tarifario de Marcial Mirás
 ca. 1895, Buenos Aires
 Colección Daniel Serra, Buenos Aires



Las más recientes novedades en los artículos de nuestra especialidad, somos siempre los primeros en recibirlos.

Por esto los preciosos modelos que exhibimos constituyen el verdadero exponente de **la MODA en el LUTO**

Tenemos en venta los últimos modelos de **SOMBREROS, TOCAS y GALERITAS** en crepón, georgette y granadina, ricatamante recibidos de las mejores casas de París, que damos justamente la atención por su gran variedad, sobria elegancia y exquisita distinción.

Ofrecemos a nuestra distinguida clientela este elegante tapado-chal, para primer luto de viuda, confeccionado en etamina, de pura lana, por... \$ 55.—

La toca de crepón-chiffon, con velo atrás y gasa a la cara... \$ 25.—

Advertimos a las lectoras del interior de la República que cambiamos, a vuelta de correo, contra reembolso, cualquier pedido que se nos haga, de artículos de nuestra especialidad.

GRAN TIENDA LOS LUTOS
 CARLOS PELLEGRINI, 445
 Entre CORRIENTES y LAVALLE
 Unión Telefónica, 1873, Libertad
 BUENOS AIRES

Está ya en circulación nuestro nuevo Catálogo Núm. 29, de **PRIMAVERA y VERANO**. Lo remitimos, gratis y franco de porte, a quien lo solicite.

CRÉDITOS
 A nuestras clientes de la Capital concedemos créditos en 10 mensualidades.

Servicio Bestir este cupón:
 CASA "LOS LUTOS" C. Pellegrini, 445
 Sirvanse enviarme informes sobre sus ventas a crédito.
 Nombre.....
 Dirección..... F. C.....

4.10. Aviso de Tienda Los Lutos
 Caras y Caretas, n. 1045
 12 de octubre de 1918
 Buenos Aires
 (izq.)

"LOS LUTOS" 443, C. Pellegrini, 445
 CHIC PARISIEN

N.º 1. — Elegante vestido, a la medida, satén granadina, adornos crepón chiffon extra, vivo pongo especial, y bata forrada de tafetás, a... 140

N.º 2. — Lindísimo y elegante vestido, a la medida, cachemir seda, adornos crepón chiffon, ribeteado del cuello granadina, vivo tafetás, bata forrada, a... 155

N.º 3. — A la medida, original y elegante vestido, etamina florada, pollera labrada y tules lisas, bata muy nueva estilo scharpe, formando detrás un elegante lazo. Adornos crepón chiffon, a... 135

"LOS LUTOS" Buenos Aires

4.11. Aviso de Tienda Los Lutos
 El Hogar, n. 244
 3 de diciembre de 1913
 Buenos Aires (der.)

NATIONAL CASKET CO.
 Tailor-Made Ladies' Wrappers.

No. 213—Capelet, Trimmed with Silk, Best Paris Ribbon.
 No. 208B—Capelet, Best Ribbon.
 No. 211—Fine Capelet, Best Paris, Silk Laces, New York Trimming.
 No. 204—Capelet, Best Paris, Silk Laces, Best Paris Ribbon.

All the Above Wrappers and Capelets Skirt and Bodice Separate.

The letter "X" prefixed to any number described with Satin, would be the same without Satin. All our Ladies' Caps or Wrappers made in Black, White, Cream or Lavender, when in College, Calicoes, Maroon, Henna, Green or Blue. These can also be furnished in the following beautiful shades, Black, Rose, Cream, Grey, Silver-Grey, Blue, Light Blue and Dark Blue. In ordering, please be particular to give the name and quality wanted.

4.12. National Casket & Co., Philadelphia
 Catálogo de figurines de vestidos de luto y medio luto
 Álbum tarifario de Marcial Mirás
 ca. 1895, Buenos Aires
 Colección Daniel Serra, Buenos Aires



José Grillo

don Lázaro Costa

José G. Grillo

Nadie ignora que hoy por hoy la casa de Lázaro Costa y Cía. ocupa entre los establecimientos que se dedican al comercio de cochinería y servicios funerarios, uno de los primeros paises. Pero lo que no ignoran muchos, en esta ciudad en que parece que las personas en la seriedad del progreso, se complacen en hacerlo así todo, es que la hoy pedrera casa á que aludimos fue en sus comienzos allá por los años de 1880, una modesta instalación cuyo capital sumaba apenas 15.000 pesos nacionales.

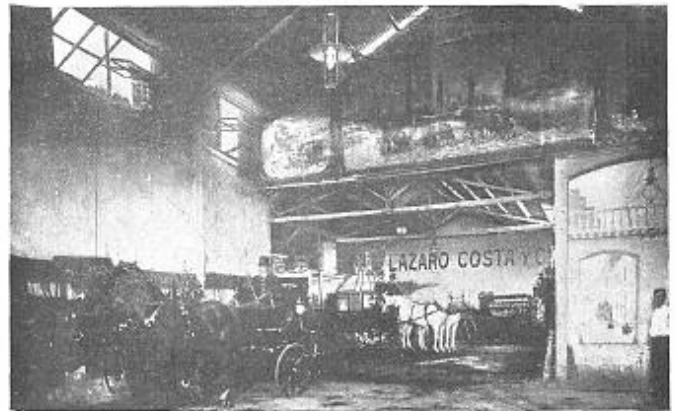
Fueron en aquella época sus iniciadores don José Grillo y don Lázaro Costa, cuya historia en estos últimos diez y ocho años es la historia de dos esforzados luchadores, que pasó á paso con ejemplo de éxito, hasta pisado la meta de la seguridad y del más completo éxito.

En 1896, por mutuo y amigable convenio, don José Grillo separóse de la empresa, haciéndose cargo del activo y pasivo el señor Costa. Un mes después constituyóse la actual sociedad entre don Lázaro Costa y don José G. Grillo, girando bajo la razón de Lázaro Costa y Cía.

Hoy el capital social en efectivo se eleva á la bonita suma de 200.000 pesos. Esto explica sin duda el hecho de que el establecimiento que nos ocupa sirve á sus clientes en condiciones inmejorables, por sus ganancias ricas como todos los materiales de que dispone, son vistosos sin ostentación, elegantes sin



Frente del edificio



Departamento de mercancías de puzos

emer en lo metagórico. Las entradas de pasto, como lo habrá observado muchas familias, están á la altura de los tronos más decorativos y lujosos, con ese lujo de buen gusto que pone en sus servicios ese sello de distinción que sólo los inteligentes aprecian y distinguen. Por algo se los profiere.

Las consideraciones generales que acabamos de hacer, son aplicables también á los servicios funerarios. Economía y buen gusto podría ser el lema de la casa.

Hemos recorrido la instalación de la calle Rioja, número 280, y compicados declaramos cuanto nos ha admirado el orden, la higiene y organización general que allí existe.

Seis carros hambres de dosida categoría, cuatro espaciosos carruajes de dardo y cincuenta coches con sus accesorios de repuestos, arneses, libreas, etc., suman con un personal numeroso la gran equipada de los señores Lázaro Costa y Cía.



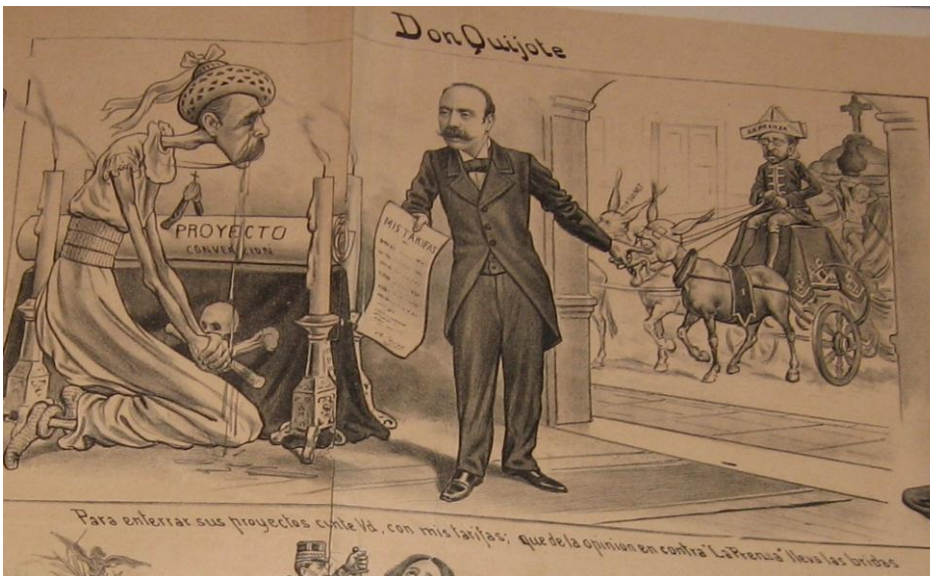
El gran hall

4.13. *Caras y Caretas*, n. 378
1 de enero de 1906
Buenos Aires

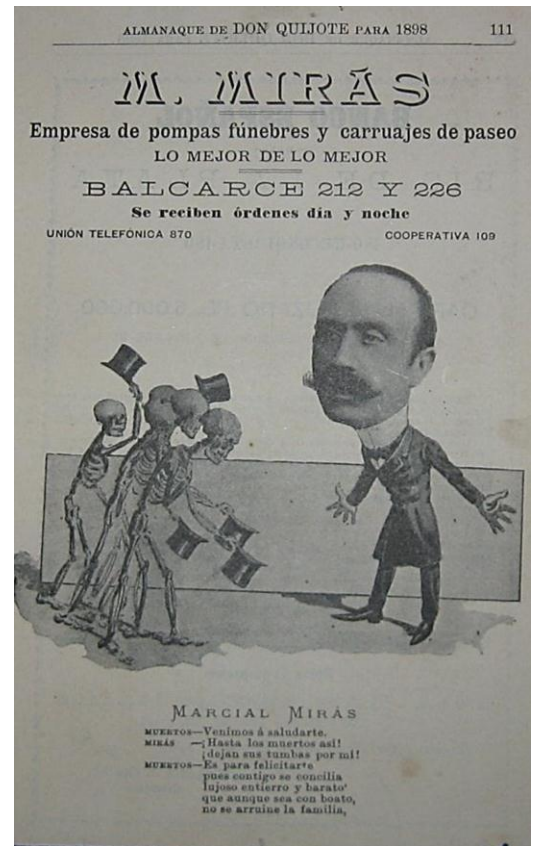


CORSO DE LAS FLORES — LA APOTEÓISIS DE LA PAZ
(Carroza presentada por la casa Mirás, premiada por el jurado "ad hoc" con medalla de oro)

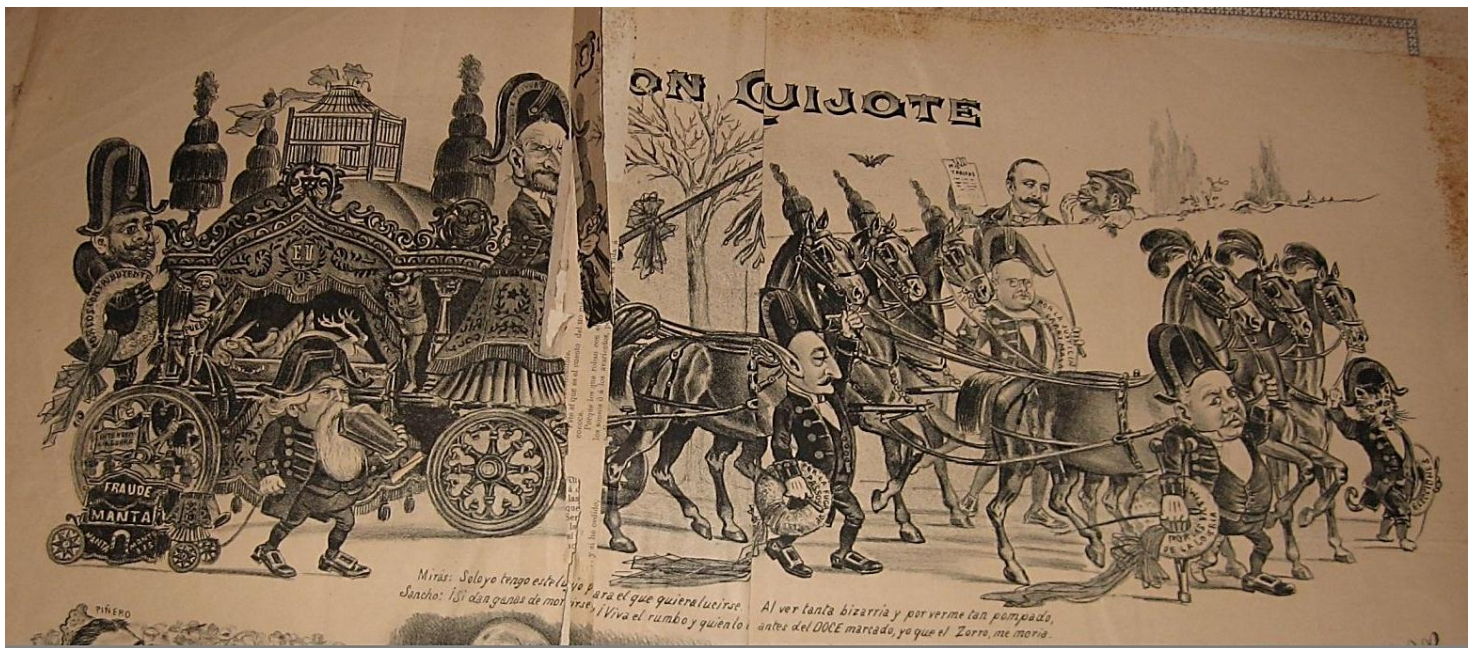
4.14. *Buenos Aires. Revista Semanal*
4 de diciembre de 1898
Buenos Aires



4.15. “Para enterrar sus proyectos cuente Vd. Con mis tarifas, que de la opinión en contra ‘La Prensa’ lleva las bridas”
Don Quijote, 17 de septiembre de 1899
 Buenos Aires



4.16. (der.) Aviso de Marcial Mirás, *Almanaque Don Quijote*, 1898, Buenos Aires
 “Muertos.- Venimos á saludarte.
 Mirás.- ;Hasta los muertos así! ;Dejan sus tumbas por mí!
 Muertos.- Es para felicitarte/ pues contigo se concilia/ lujoso entierro y barato/ que aunque sea con boato,/ no se arruine la familia”



4.17. “Mirás: Sólo yo tengo este lujo Para el que quiera lucirse
 Sancho: ¡Si dan ganas de morirse, ¡Viva el rumbo y quien lo [...] Al ver tanta bizzarria y por verme tan pompado, antes del DOCE marcado, yo que el Zorro, me moría”
Don Quijote, enero de 1898
 Buenos Aires

(der.) detalle





4.18. “En el carro de los muertos la pasaron por aquí, iba entre tanta matufia que dije ¡pobre de ti!”
Almanaque Don Quijote, 1898
 Buenos Aires

(ab.) detalle



LA CASA MIRÁS

Fundada en 1883, hasta el '92 en pequeña escala, desde esta última fecha Mirás se decidió a hacer fortuna, y al efecto, comenzó a tirar por ella, que se abrió de una manera desmesurada, y no hubo más remedio que añadir techos y paredes para tapar ó hacer menos visible aquel inverosímil h u e c o . Este es el origen del nuevo establecimiento de Mirás, en la calle Balcarce 202 al 203, esquina Alsina.

El principal, el nuevo, ocupa una gran extensión de terreno. Allí, en la planta baja, están la

...vos pueden leer, si no sos analfabetos, los reglamentos de la casa. Aquello es tan militar, que parece redactado por el propio Kaiser. En el fondo de dicho Hall hay espléndidos establos, higiénicos, frescos y ventilados.

En el piso alto se han instalado la sastrería del establecimiento, la ropería, el depósito de coches, que son elevados por medio de un ascensor eléctrico, y el depósito de arneses, en el cual, cuando Rocca se marche de veraneo, piensa dejar guardadas las riendas del Estado.

En los grandes sótanos se hallan los talleres, la talabartería y los almacenes de forraje, en tal

cantidad, que cualquier caballo mahometano creería que aquello es el paraíso.

El personal de la casa asciende á 170 individuos bipedotes; los cuadrúpedos nos fué imposible contarlos; caballos de pa-co hay 180. Lo detalle que encierra todo un curso de filología: Mirás posee esos caballos, llamado el uno Garibal y el otro destinados á ir tirando juntos en este p e r o m u n d o . Su dueño asegura que cualquiera de ellos le ha costado mil libras esterlinas

El «Hall»

peluquería de la casa, el escritorio, que es donde también se «pelan las cuentas; allí, en su respectivo departamento, se exhiben coupés, landós, victorias (Mirás, pensando en éstas, suele decir: — La victoria es mía), char-à-bancs, breacks de chassé, mail-coachs, charretts, y tricinos y palanquines japoneses, si se desean.

El centro de la construcción se halla ocupado por el enorme Hall de 1.000 metros cuadrados, en cuyas paredes los señores cocheros y lac-

Depósito de carrajes de lujo

BUENOS AIRES MODERNO EN LA AVENIDA DE MAYO. — METROPOLE HOTEL

Buenos Aires se ha transformado en cinco años. Y si bien es cierto que el progreso es casi exclusivamente material, no hay que olvidarse de que esta frase es tan buena como la mayor parte de las frases: no hay cuerpo sin alma, no hay forma que no envuelva su correspondiente idea. Si nuestra capital progresa en su estética exterior, responde á un sentimiento quizá poco definido, pero que es un progreso real y efectivo. Las construcciones de la Avenida de Mayo han hecho más por nuestra cultura y por nuestra educación, que doce mamotreos de doctrina artística ó de pedagogía.

Los pueblos que cuidan más de su *confort*, son los más adelantados. Recordamos todos estos desahilanados pseudopen-

...á la calle. En cada piso se cuentan cuatro departamentos especiales con su correspondiente sala de recibes. En el principal hallanse instalados: el gran comedor, y otros dos comedores más para familias; salón de música adornado con un espléndido piano; el salón de lectura y dos halls decorados con mucho gusto. El mobiliario del *Metropole Hotel*, estilo Luis XV, con arreglo á irreprochables modelos, ha sido fabricado particularmente para él.

Hanse preocupado sus dueños con prolijo cuidado de que la cocina satisfaga á los gustos más distintos y á los paladares más delicados. Cuarenta mozos y un ejército de cocineros y pinches son necesarios para el servicio de esta monstruosa y complicada instalación.

Però lo que, aparte de lo dicho, representará una verdadera novedad, una innovación notable, serán los baños medicinales que se abrirán el 1.º de febrero próximo bajo la dirección del doctor Acevedo. El mármol se ha derrochado en este departamento, donde habrá duchas, baños á vapor, de inmersión, de asiento, masajes, etc.

Abierto desde el 3 de diciembre último, el *Metropole Hotel* tiene ya ocupadas más de ochenta piezas. Alojense allí, entre otros, los señores Vones, Navarro Viola, Olmo, Pacheco y Soto. El nuevo ministro de agricultura tiene ya preparado, á petición suya, un lujoso departamento.

En suma, el *Metropole Hotel*, — y esto no lo decimos considerando la cuestión desde el punto de vista administrativo, — es una casa al nivel de las mejores de Europa y de la que Buenos Aires puede enorgullecerse.

Comedor del «Metropole Hotel»

Vestibulo y escalera del «Metropole Hotel»

samientos, ante la suntuosa construcción en que se halla instalado el *Metropole Hotel*, fundado y dirigido por los señores Loisy y Roget, propietarios también del *Hotel de Roma*, Cangallo 779, y hombres prácticos y conocedores de su profesión.

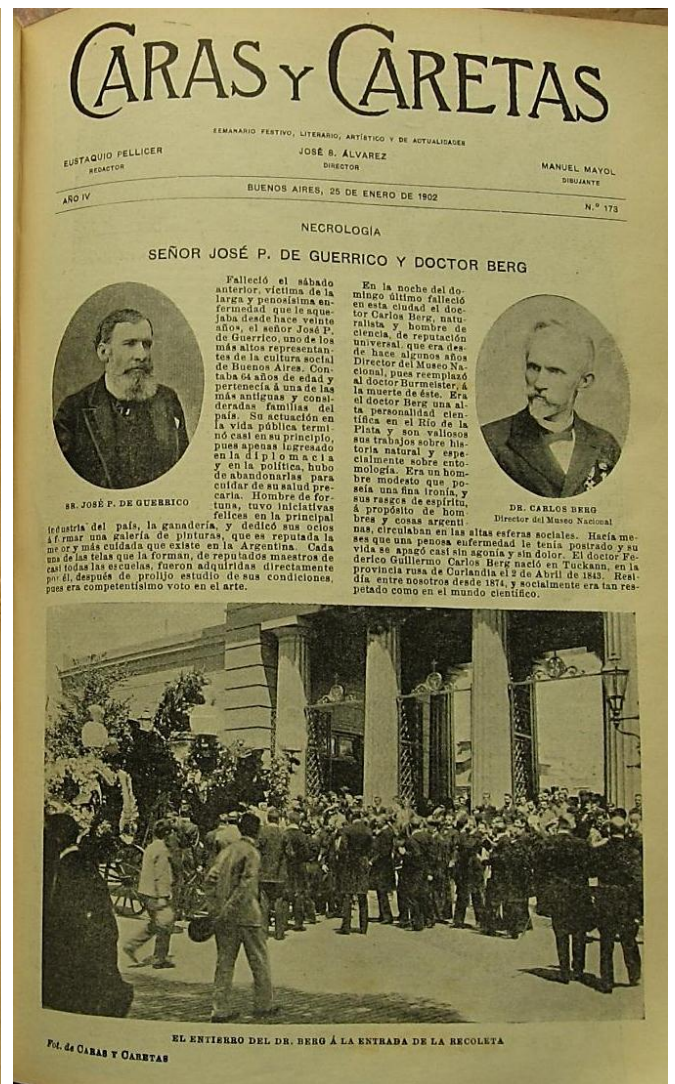
En la Avenida de Mayo 1207 y Rivadavia, se eleva el soberbio edificio donde se halla instalado dicho hotel. Una simple enumeración no detallada, imposible en el pequeño espacio de que disponemos, bastará para dar una idea de la que es sin disputa la primera casa de su género en Buenos Aires.

El edificio, construido expresamente para el objeto á que se destina, fué alquilado un año antes de terminarse, por los señores Loisy y Roget. Consta de 150 piezas y departamentos, de los cuales 100 tienen vista

4.19. “La Casa Mirás” y “En la Avenida de Mayo – Metropole Hotel”
Caras y Caretas, n. 68, 20 de enero de 1900, Buenos Aires



4.20. *Caras y Caretas*, n. 30, 29 de abril de 1899
Buenos Aires



4.21. *Caras y Caretas*, n. 173, 25 de enero de 1902
Buenos Aires



4.22. *Caras y Caretas*, n. 125, 23 de febrero de 1901
Buenos Aires



4.23. Avisos del Restaurant Americano y la funeraria Fontana y Gutiérrez *Caras y Caretas*, n. 1, 8 de octubre de 1898, Buenos Aires

LÁZARO COSTA & C^{ta}
 280, Calle RIOJA, 280
 Unión Telefónica, 23 (Once) Cooperativa Telefónica, 2125

Por 200 pesos

Un buen servicio fúnebre á 4 caballos, con lacayo, comprendiendo atadú imitación ébano, capilla ardiente, carruajes de librea, avisos en los diarios, etc., etc.

Para servicios de lujo, precios convencionales y siempre más bajos á los de cualquier tarifa en circulación.

La casa se encarga de remitir á cualquier punto de la **CAMPAÑA** los servicios fúnebres que se le soliciten, corriendo la Empresa con todas las diligencias inherentes á la introducción de cadáveres.

G. ARTAYETA CASTEX
 1140, BARTOLOMÉ MITRE, 1150
 U. Telefónica 810 (Central) Cooperativa 1017

UN SERVICIO CORRECTO

Por 160 pesos

Fúnebre á 4 caballos con cochero y lacayo de librea, cajón imitación ébano con plomo y manijas de bronce, inscripción en chapa de bronce, coche de duelo, coches de acompañamiento con librea, capilla ardiente y aviso en «El Diario» y «El País», pudiendo modificarse este servicio á gusto del interesado.

Los servicios especiales á precios convencionales

M. MIRÁS

Por 50 Pesos á 2 caballos
 Por 180 Pesos á 4 caballos

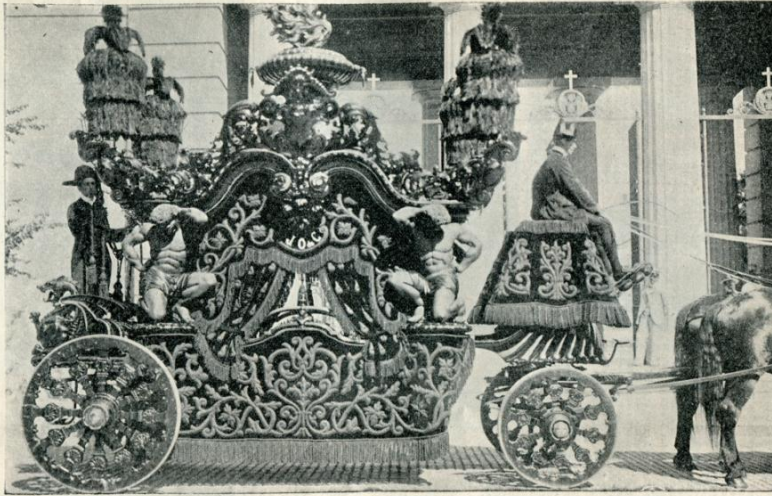
Consulten mis precios en todos los casos. Desde el más modesto servicio de 50 PESOS, hasta el más lujoso, encontrarán ventajas.

Llamen por teléfono ó vengan á la Empresa.

M. MIRÁS.

4.24. Avisos de Lázaro Costa (24 de mayo), Artayeta Castex (21 de junio) y Marcial Mirás (12 de abril) publicados en *Caras y Caretas*, 1902, Buenos Aires

La gran carroza fúnebre de la casa LAZARO COSTA & Cía.



NOTA. — Nuestros precios son y seguirán siendo más bajos que los de cualquier tarifa en circulación. 240 — C.A.T.E. RIOJA — 240. Unión Telefónica, 23 (Once). Cooperativa, 2125.

NOTA. — Nuestros precios son y seguirán siendo más bajos que los de cualquier tarifa en circulación. 240 — C.A.T.E. RIOJA — 240. Unión Telefónica, 23 (Once). Cooperativa, 2125.

Por 200 pesos Un buen servicio fúnebre a 4 caballos con lacayo, comprendiendo ataúd imitación ébano, capilla ardiente, carruajes de librea, avisos en los diarios, etc.

4.25. Aviso de Lázaro Costa
Caras y Caretas, n. 182
29 de marzo de 1902, Buenos Aires

4.26. Aviso de Marcial Mirás
Caras y Caretas, n. 182
29 de marzo de 1902, Buenos Aires

Calche para ataraje a la DOUMONT

M. MIRÁS

POR 50 PESOS

POR 180 PESOS

Postilión

Mucha parte del público tiene la creencia que esta Empresa no hace entierros de poco precio. Es un error. Esta casa tiene en sus tarifas, entierros desde 50 pesos a dos caballos; y desde 180 á cuatro caballos. Siempre correctos.

M. MIRÁS.

Por 170 pesos Un fúnebre a 4 caballos con cochero y lacayo de librea, con el fúnebre de acompañamiento con plomo y manijas bronce, coche de duelo, carruajes de librea, capilla ardiente y aviso en un diario. LOS SERVICIOS ESPECIALES A PRECIOS CONVENCIONALES

C. Artayeta Castex 1140 Bartolomé Mitre, 1150
Unión Telefónica, 310 (Central) — Cooperativa, 2127

GRAN CAPILLA ARDIENTE

C. ARTAYETA CASTEX 1140, BARTOLOME MITRE, 1150
Unión Telef., 310, (Central) — Cooperativa, 2127

INTERIOR DE LA GRAN COCHERÍA

Por 170 UN BUEN SERVICIO A 4 CABALLOS con un cajón negro con plomo, capilla ardiente, chapa con inscripción, coche de duelo, carruajes de librea y avisos en los diarios. SERVICIOS ESPECIALES A PRECIO CONVENCIONAL.

4.27. (arr.) Aviso de Artayeta Castex
Caras y Caretas, n. 192
7 de junio de 1902, Buenos Aires

4.28. (ab.) Aviso de Artayeta Castex
Caras y Caretas, n. 190
24 de mayo de 1902, Buenos Aires

4.29. *Caras y Caretas*, n. 23,
11 de marzo de 1899, Buenos Aires

CARO pero BUENO * 30 centavos atado



CARO pero BUENO * 30 centavos atado

CIGARRILLOS SOMAY


BENITO BERTHE BUENOS AIRES
ESMERALDA 241



1898 - EXPOSICION DE BUENOS AIRES - 1898

MEDALLA DE ORO

Chocolate GODET



4.30. (arr.) Aviso de Chocolate Godet
Caras y Caretas, n. 13
1 de enero de 1899
Buenos Aires

(ab.) Aviso de Cacao Fry
The Illustrated London News
Diciembre de 1899
Londres

"Cocoa, Sah!"



Fry's
PURE CONCENTRATED
Cocoa

Dr. Andrew Wilson, F.R.S.E., &c.

THE MEDICAL PRESS, including the "LANCET," "BRITISH MEDICAL JOURNAL," and "MEDICAL ANNUAL," testify to its
ABSOLUTE PURITY.
275 Gold Medals, &c.

CAUTION: Before purchasing which are frequently passed to secure additional profit, Fry's Pure Concentrated Cocoa is sold only in tins with GUN TOPS.

C. Artayeta Castex Antigua casa Cabral

1140 - CALLE PIEDAD - 1150

Avisa al público que al hacerse cargo de esta casa ha introducido mejoras notables, tanto en los carruajes de paseo como en los servicios fúnebres, que le permiten servir con elementos de indisputable superioridad y á precios no conocidos hasta hoy.

MIS TARIFAS:

Ataúd tallado, doble cajón metálico, manijas europeas—Capilla ardiente con candelabros góticos y palmas varias luces—Inscripción grabada en chapa de bronce—Aviso en *El Diario, La Prensa y La Nación*, etc.—Carruaje para la familia, lacayo para la capilla ardiente—Tren fúnebre de primera á 4 caballos—1 carruaje imperial para coronas—3 carruajes de duelo, con lacayos—30 carruajes de librea para acompañamiento—Lacayos para recibir tarjetas.

Todo por \$ 600.

Ataúd ovalado, tallado, con doble cajón metálico, manijas europeas—Capilla ardiente con candelabros góticos y palmas varias luces—Inscripción en chapa de bronce—Aviso en *El Diario, La Prensa y La Nación*—Carruajes para familia—Lacayo para la capilla ardiente—Tren fúnebre á 4 caballos, de primera—Carruaje imperial para coronas—2 carruajes de duelo con lacayos—20 carruajes de librea para acompañamiento—Lacayo para recibir tarjetas.

Todo por \$ 470.

Cajón ovalado, con doble cajón metálico, manijas europeas—Capilla ardiente, candelabros góticos—Inscripción en chapa de bronce—Aviso en *El Diario, La Prensa y La Nación*—Tren fúnebre de primera á 4 caballos—2 coches de duelo con lacayos—16 carruajes de librea para acompañamiento—Lacayo para recibir tarjetas.

Todo por \$ 370.

Ataúd imitación ébano, con doble cajón metálico y manijas de bronce—Capilla ardiente, con inscripción en chapa de bronce—Candelabros góticos—Inscripción—Aviso en *El Diario y La Prensa*—Tren fúnebre de primera á 4 caballos—2 carruajes de duelo con lacayos—10 carruajes de librea para acompañamiento—Lacayos para recibir tarjetas.

Todo por \$ 230.

Unión Telef. 810 (Central) - Coop. 1017

NOTA.—Las licencias para el cementerio del Norte y Oeste se cobrarán aparte. — Se pueden hacer todas las modificaciones que pida el interesado.

4.31. Aviso a media página de Artayeta Castex, con tarifario
Caras y Caretas, n. 118
5 de enero de 1901
Buenos Aires

4.32. Aviso de Marcial Mirás
Don Quijote
15 de enero de 1899
Buenos Aires

Vinos Cordero **M. Mirás**

Los renombrados y exquisitos VINOS CORDERO se venden en todos los almacenes mayoristas, minoristas, confiterías, cafés, hoteles y restaurantes.

Este exquisito néctar, por su precio, es la bebida de las familias; reemplaza á los más superiores oportos, y es el gran vino de lunch, tertulias y de obsequio en los principales salones de Buenos Aires.

Por su pureza y vigor, es el más recomendado por los médicos para los enfermos y robustecer á los niños.

Consulten mis tarifas antes ó despues de ir á otra casa.
M. MIRÁS

BUENO, BARATO
 ESTOS SON LOS DOS EXTREMOS
 QUE MUY DIFÍCILMENTE SE TOCAN.

PERO

CON LA CONSTANCIA, LA CORRECCIÓN, LA PUNTUALIDAD, Y SUS TARIFAS, LO CONSIGUE

Mirás.

4.33. Aviso de Marcial Mirás, *Caras y Caretas*, n. 207 20 de septiembre de 1902, Buenos Aires

¡Mirad las cosas con calma!

Sé que el tiempo es oro, pero el que perdáis en estudiar vuestros intereses es oro economizado, y el oro economizado es oro ganado.

Pensad que en todos los tiempos, buenos y malos, ha sido una buena condición la de economizar el dinero que tanto cuesta ganar y que para poderlo hacer con conciencia, guardando los límites que os impongan las conveniencias, debéis proceder con calma y daros cuenta de la manera de emplearlo en donde os dé mejor resultado. Ved quien os pueda dar lo que deseáis por menos precio, pero no aceptéis que por eso se os dé menos ó de peor calidad de aquello á que tenéis derecho por el valor del dinero pagado.

Servicio fúnebre á 2 caballos . . ps. 50
Servicio fúnebre á 4 caballos . . “ 180

M. MIRÁS

Unión Telefónica, 879 Cooperativa Telf., 109

4.34. Aviso de Marcial Mirás, *Caras y Caretas*, n. 208 27 de septiembre de 1902, Buenos Aires

¡Siempre nuevo!

El tiempo vuela.
 Las modas cambian.
 Hay que estar con los adelantos del día.

Lo que ayer parecía aceptable, no lo es ya, todo se modifica con la rapidez de los progresos modernos.

El señor Mirás, que viaja actualmente por Europa y Estados Unidos, no conforme con los progresos alcanzados por su casa, que todos conocen, se preocupa de estudiar en sus menores detalles todo aquello que sea susceptible de ser adoptado entre nosotros, todo lo más CHIC, lo más práctico, lo de mejor gusto y más nuevo que se halle en las grandes capitales que visita, para ponerlo al servicio de sus clientes.

M. MIRÁS

Unión Telefónica, 879 Cooperativa Telf., 109

4.35. Aviso de Marcial Mirás, *Caras y Caretas*, n. 203 23 de agosto de 1902, Buenos Aires

¡No paséis de aquí sin deteneros un momento!

Sé que el tiempo es oro, pero el que perdáis en estudiar vuestros intereses es oro economizado, y el oro economizado es oro ganado.


Pensad que en todos los tiempos, buenos y malos, ha sido una buena condición la de economizar el dinero que tanto cuesta ganar y que para poderlo hacer con conciencia, guardando los límites que os impongan las conveniencias, debéis proceder con calma y daros cuenta de la manera de emplearlo en donde os dé mejor resultado. Ved quien os pueda dar lo que deseáis por menos precio, pero no aceptéis que por eso se os dé menos ó de peor calidad de aquello á que tenéis derecho por el valor del dinero pagado.

Servicio fúnebre á 2 caballos . . ps. 50
Servicio fúnebre á 4 caballos . . “ 180

M. MIRÁS

Unión Telefónica, 879 Cooperativa Telf., 109

4.36. Aviso de Marcial Mirás, *Caras y Caretas*, n. 204 30 de agosto de 1902, Buenos Aires



¡Ved la diferencia!

Es muy fácil distinguir entre lo negro y lo blanco ¿verdad? Pero suele haber medios tonos cuya diferencia no siempre podéis apreciar con la calma debida. En el comercio es donde más debéis ejercer vuestras facultades de penetración. Sucede amenudo, muy amenudo por desgracia, que halláis una cosa barata en apariencia, pero que en realidad os resulta cara.

¿Por qué no evitarlo si está en vuestra mano y os conviene?

Ved lo que se os ofrece, comparadlo, comparad su precio, ved que quien os lo ofrece, sea capaz de hacer lo que dice y decidid; habréis ahorrado, habréis ganado.

Mirás.

Servicio fúnebre á 2 caballos \$ 50
 Servicio fúnebre á 4 caballos " 180

4.38. Aviso de Marcial Mirás
Caras y Caretas, n. 217
 29 de noviembre de 1902, Buenos Aires

LA VERDAD
 COMO
 LOS RAYOS


X

se abre paso á través de los cuerpos opacos, pero hay que ponerse en condiciones de poderla ver, es decir: *distinguir*la.

Ved que lo que se os ofrezca como *barato* sea también *bueno*.


MIRÁS.

SUNLIGHT SOAP



"So Clean and White"

Sunlight Soap.



So Clean and White.

SUNLIGHT SOAP

4.37. (izq.) Aviso de Marcial Mirás, *Caras y Caretas*, n. 214
 8 de noviembre de 1902, Buenos Aires

(centro) Tarjeta publicitaria de Jabón Sunlight, ca. 1900, Londres
 Col. particular, París

(der.) Aviso de Jabón Sunlight
The Illustrated London News, 14 de diciembre de 1901, Londres

A fuerza de sudor fertiliza su campo el labrador.

Pues sabe que es el único medio de obtener buena y abundante cosecha.

El comerciante que entiende sus intereses cuida de ellos y de los del cliente, pensando con conciencia y estudiando los medios de conseguir para sus favorecedores todas las ventajas posibles, llega á hacer milagros.

La constancia, la buena fe en el cumplimiento de lo prometido, la calidad del artículo ofrecido, la organización y el método en el trabajo, le colocan á una altura que le permite hacer concesiones que nadie puede imaginar.

SIEMPRE EL PRINCIPIO:
 Muchos pocos para hacer un gran mucho.

M. MIRAS.

Servicio fúnebre á 2 caballos \$ 50
 Servicio fúnebre á 4 caballos " 180

4.39. Aviso de Marcial Mirás, *Caras y Caretas*, n. 226
 31 de enero de 1903, Buenos Aires

4.40. Aviso de Marcial Mirás
Caras y Caretas, n. 200
 2 de agosto de 1902, Buenos Aires

Siempre nuevo!



El tiempo vuela.
 Las modas cambian.
 Hay que estar con los adelantos del día.

Lo que ayer parecía aceptable, no lo es ya, todo se modifica con la rapidez de los progresos modernos.

El señor Mirás, que viaja actualmente por Europa y Estados Unidos, no conforme con los progresos alcanzados por su casa, que todos conocen, se preocupa de estudiar en sus menores detalles todo aquello que sea susceptible de ser adoptado entre nosotros, todo lo más CHIC, lo más práctico, lo de mejor gusto y más nuevo que se halle en las grandes capitales que visita, para ponerlo al servicio de sus clientes.

M. MIRÁS
 Unión Telefónica, 879 Cooperativa Telf. 109

4.41. Aviso de Marcial Mirás
Caras y Caretas, n. 213
 1 de noviembre de 1902, Buenos Aires

¿CREEIS que el hacer una cosa bien os deba costar más que haciéndola mal?
SEGUN: porque si sabéis gastar vuestro dinero, lo emplearéis bien, obteniendo lo que se os debe dar por su valor pero puede suceder que paguéis mucho y obtengáis lo contrario. Tomaos la molestia de pensarlo que os interesa directamente.



SERVICIOS FÚNEBRES
 A 2 caballos... \$ 50
 A 4 caballos... \$ 180

M. MIRÁS
 UNIÓN TELEFÓNICA, 879 COOPERATIVA TELEFÓNICA, 109

4.42. Aviso de Marcial Mirás
Caras y Caretas, n. 197
 12 de julio de 1902, Buenos Aires

¿CREEIS que el hacer una cosa bien os deba costar más que haciéndola mal?
SEGUN: porque si sabéis gastar vuestro dinero, lo emplearéis bien, obteniendo lo que se os debe dar por su valor, pero puede suceder que paguéis mucho y obtengáis lo contrario. Tomaos la molestia de pensarlo que os interesa directamente.



SERVICIOS FÚNEBRES
 A 2 caballos... \$ 50
 A 4 caballos... \$ 180

M. MIRÁS
 UNIÓN TELEFÓNICA, 879 COOPERATIVA TELEFÓNICA, 109



4.44. Figurita nº 6 de la serie III
 Cigarrillos Londres
 1890, Montevideo
 Museo Isaac Fernández Blanco
 Buenos Aires



4.45. Retrato de Lucy Gérard
 Figurita de Cigarrillos Ogden
 ca. 1900, Londres
 Col. particular, Buenos Aires



4.43. Fotografía de niña en tarjeta postal, ca. 1902, Budapest
 Texto impreso: "AFECTO"
 Texto manuscrito: "24 de diciembre de 1902, Budapest. Feliz fiesta de Navidad te deseo a ti y a tu estimada madre. Tu amigo, afectuosamente: Jozsi" (trad. Piroška Csúri)
 Col. particular, París

4.46. Figuritas de temática picaresca editadas por Cigarrillos Londres, 1890, Montevideo
 Museo Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires



M. MIRÁS

CON EL SIGLO XX

Hay que navegar con la corriente ó exponerse á quedar atrás.
 En todas las cosas se sigue el movimiento modernista y gracias á

LA ELECTRICIDAD,

este colosal factor del progreso, hasta la carrocería y las pompas fúnebres tienen que seguir el mismo curso, y esta casa, siempre á la cabeza de todo lo que pueda ser un adelanto y una comodidad para su clientela, dentro de breves días estrenará su magnífico furgón eléctrico, ya en viaje y fabricado en París, bajo la inspección inmediata del señor Mirás; á ésta seguirán otras novedades del género y si la moda aconseja que los entierros se hagan en automóviles, ello se hará, y esta casa tiene todo ordenado y listo para implantarlo.

PERO

¿creen ustedes que por todos estos adelantos pagarán más caros los servicios de esta casa?

NO, SEÑOR

Trabajar mucho ganando poco, ese es el secreto de ganar mucho.

MIRÁS.

Servicio fúnebre á 2 caballos..... \$ 50
Servicio fúnebre á 4 caballos..... \$ 180



4.47. Retrato de Lucy Gérard
 Figurita de Cigarrillos Ogden
 ca. 1900, Londres
 Col. particular, Buenos Aires

4.48. Aviso de Marcial Mirás
Caras y Caretas, n. 222
 3 de enero de 1903, Buenos Aires



**EL PRÓXIMO CARNAVAL
A DIVERTIRSE**
80 Mylores disponibles
El carruaje cómodo
Por 25 pesos al día

Hay disponibles además del número de Mylores, Breack de Chasse á 4 caballos, Landó, tipo moderno; vis á vis, Phaeton y Breack; todo chic y bien presentado.

U. Telef. 879, Av. } ALSINA y BALCARCE
Coop. 109

M. Mirás

4.49. Aviso de Marcial Mirás
Caras y Caretas, n. 278
30 de enero de 1904, Buenos Aires
(arr. der.) Tarjeta postal de la Bella Otero, ca. 1900, París
Col. particular, París



4.50. Reutlinger, París. Retrato de Cléo de Mérode
Tarjeta postal, ca. 1900, París. BNF, París

(der.) Aviso de Marcial Mirás, *Caras y Caretas*, n. 225
24 de enero de 1903, Buenos Aires

Paris le 24 août 1906




S. P. N° 10. SÉRIE 51

*affection
Belle Otero
ta tante
d'Alsace*

REUTLINGER
PARIS

Querer es poder
Saber es poder

Solo queriendo y sabiendo se PUEDE hacer que coincidan dos puntos habitualmente tan separados entre sí como son

Lo bueno
Lo barato

A menudo hallaréis lo barato y lo bueno en apariencia solamente.
¡Cuántos desengaños y cuánto dinero os cuesta aprenderlo prácticamente!

Pensad que el único modo de hacer las cosas es hacerlas bien.
¿Quién puede hacerlas bien y barato?
Sólo aquel que sabe y quiere, luego:

Puede

El secreto está en hacerlo bien para hacer mucho, y haciendo mucho se hace barato. Es muy sencillo.

M. MIRÁS.

Servicio fúnebre á 2 caballos. . . \$ 50
Servicio fúnebre á 4 caballos. . . " 180

4.51. Aviso de Lázaro Costa, *Caras y Caretas*, n. 500
2 de mayo de 1908, Buenos Aires



No espere

Vd.

que la temporada de invierno le tome sin el carruaje de abono.

Vd. se expone á no hallar uno en esta casa, y, si ya se ha servido de ella, apreciará lo difícil que es encontrarlo fuera de aquí, y que llene sus exigencias.

No siempre lo más caro es lo mejor.

SABER ES PODER.

Lázaro Costa y Cía.

RIOJA, 280.

Unión Telefónica — 23 Once.
" " — 46 "
Coop. — 125 Oeste.

\$ 150

Por este precio se obtiene un servicio fúnebre á 4 caballos muy correcto.

CARNAVAL DE 1903

¡Qué triste sería la vida sin mi gatito y sin los carruajes descubiertos de ...

Lázaro Costa & C^{ia}
280, CALLE RIOJA, 280

Teléfonos | Cooperativa 2125
| Unión 23, (Once)

Por **200** pesos un correcto servicio fúnebre con todos sus accesorios.
Servicios de lujo, precios convencionales y siempre más bajos á los de cualquier tarifa en circulación.

4.52. Aviso de Lázaro Costa
Caras y Caretas, n. 228
14 de febrero de 1903, Buenos Aires

\$ 200 \$

ES EL LIMITE EN QUE SE TOCAN

El más correcto servicio con *Vuestra* prudente economía
Nuestro menor lucro con *Vuestra* mayor ventaja

DE DONDE SE DESPRENDE

que un buen servicio fúnebre á 4 caballos de aquel valor, con ataúd imitación ébano con caja metálica, capilla ardiente, coche de duelo, carruajes de librea, chapa de bronce con inscripción y avisos en los diarios, reúne todas las condiciones propias para satisfacer los deseos del más exigente.

Servicios extras precios convencionales y siempre más bajos á los de cualquier tarifa en circulación.

Lázaro Costa y Cía.
280, CALLE RIOJA, 280

COOPERATIVA TELEFONICA 2125 UNION TELEFONICA 23 (Once)

4.53. Aviso de Lázaro Costa, *Caras y Caretas*, n. 222
3 de enero de 1903, Buenos Aires

4.54. Aviso de Lázaro Costa
Caras y Caretas, n. 225
 24 de enero de 1903, Buenos Aires

Abanicos Art-Nouveau

280
RIOJA

TELÉFONOS:
 COOPERATIVA, 2125
 UNIÓN, 23 (Once)

La casa de Lázaro Costa y Cía. á sus clientes les obsequia con este abanico de beldades.
 Hay que tener cuidado al abanicarse, pues las varillas pueden lastimar el corazón.

Lázaro Costa y C^{ia}.

Por 200 pesos

un correcto servicio fúnebre á 4 caballos con todos sus accesorios, pudiéndose modificar este servicio á satisfacción del interesado.

4.56. Aviso de Jabón Pears
The Illustrated London News
 14 de diciembre de 1901, Londres

4.55. Aviso de Avelino Cabezas
Caras y Caretas, n. 215
 15 de noviembre de 1902, Buenos Aires

Primer parte de "Marte" á la "Tierra"

Primer parte de "Marte" á la "Tierra"

El más completo é interesante que se publica en el país. - Se remite franco de costo y porte á todas partes.

CATALOGO

AGRADABLE NOTICIA PARA LOS NIÑOS Teniendo ya una gran parte de los Juguetes con que para casa acostumbraba á obsequiar á los niños en Navidad y Año Nuevo, y siendo cuatro veces mayor la cantidad comprada este año con tal objeto, obsequiamos desde ya con todos los Juguetes á todo comprador de cualquier artículo de la casa, por insignificante que sea la compra.

AVELINO CABEZAS

send us up some Pears' Soap

THE FIRST MESSAGE FROM MARS.



5.1. Guillermo y Agustín M. Aráoz Ormaechea, Concepción del Uruguay
Retrato póstumo de Justo José de Urquiza
 Albúmina s/papel, *carte-de-visite*, 12 de abril de 1870
 AGN, Buenos Aires

5.2. Enrique Delor, Concepción del Uruguay
Mascarilla mortuoria de Justo José de Urquiza
 Yeso, 10 x 15 x 25 cm, 12 de abril de 1870
 Museo Histórico Nacional, Buenos Aires



5.3. Anónimo, Buenos Aires? *Ahogados el 1º de enero de 1870...*
 Albúmina s/papel, *portrait cabinet*, ca. 1870-79. Col. particular, Buenos Aires
 Referencias al dorso: "El 1º Vitoria B. de Carini-Italiana/ El 2º Una chica de Carini-Oriental/ El 3º Pedro Banelli-Italiano/ El 4º Señora de Dn. Ambrocio Minoia-It./ El 5º Dn. Seferino Baltar-Arentino/ El 6º Una Sra. Anciana-Italiana"

5.4. *Caras y Caretas*, n. 1256
 28 de octubre de 1922
 Buenos Aires



partiera el vapor, y llegó a Dunkerque. Las autoridades francesas tomaron a Raúl Tremblé que pasaba por el nombre supuesto y llevaba catorce baúles. Entretanto aquí, el propio magistrado, halló en la casa Cangallo y Montevideo un cuarto desocupado que, por su aislamiento del resto de la casa parecía adrede para el crimen.

— ¿Hay rastros de sangre? — inquirió a los empleados que hicieron la visita ocular.

— No hay nada, señor. — Sin embargo, el juez, que llevó consigo al doctor Atansio Quiroga con elementos de observación, descubrió tales huellas del asesinato, que luego, a simple vista, se adquirió el convencimiento de que por paredes y pisos estaban latentes los testimonios del

delito. El médico afirmó que se trataba de sangre humana. ¿Quién vivió allí? Un hombre cuya filiación coincidía con la que daban los franceses del «C'est lui, c'est lui». El carrero de Villalonga prestó concurso para reconstruir el aspecto de la habitación y se hicieron planos y acuarelas. En camino de hipótesis habíase llegado al casi esclarecimiento de algo que parecía la luz plena. El doctor Gallegos telegrafió al tribunal de Dunkerque: — *Dígame sus clases de objetos lleva el detenido. Si entre su equipaje hay un trozo de nuestro diario "La Prensa" del 21 de abril, y su forma, etc., etc.*

La contestación aclaró y trajo el triunfo de la inteligencia jurídica, prestando infinita saciedad al incansable e insaciable comentario público. — *Efectivamente — se lo decía al juez — hallamos el jirón del diario*

Perfil de la mascarilla que obtuvo el escultor Correa Morales, y en la cual se observan los detalles del golpe asestado sobre el cráneo de Farbós por su asesino, y además las huellas de la descomposición del rostro.



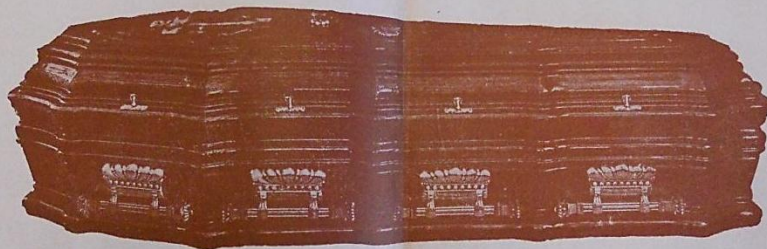
Taller improvisado por la justicia para reconstruir los rasgos de Farbós. El escultor Claudio Mazza modelando una cabeza de yeso. Se advierten los diversos trabajos hechos para reconstruir. En el frasco A la cabeza conservada en una disolución "ad hoc" que preparó el doctor Telémaco Susini.

5.5. *Caras y Caretas*, n. 1256, 28 de octubre de 1922, Buenos Aires



5.6. *Boletín de la Asociación Argentina de Cremación*, n. 1, enero-febrero de 1923 y n. 7, noviembre de 1924 Buenos Aires

LO QUE EL PÚBLICO VE



Sobre un lujoso ataúd que puede ser de bronce o de maderas valiosas los deudos colocan el tributo de su cariño a la madre, al padre, a la esposa, a la novia, etc., pensando que está ahí dentro, tranquilo, dormido, bello, hermoso como lo dejó cuando le diera el último beso, el más grande y el más fuerte, el beso de la despedida...

El ataúd permanecerá cerrado... hasta que las nuevas generaciones lo abandonen o desaparezcan sus legítimos guardianes. Nadie por consecuencia observa y por lo tanto se ignora la terrible obra que se realiza en su interior...

Nosotros intentaremos demostrárselo — levantaremos la tapa de ese rico ataúd como levantamos esta hoja y un cuadro desagradable se presentará a vuestra vista — imaginaos por un momento a vuestros seres queridos en ese estado de descomposición y luego os preguntamos: ¿qué es preferible? lo que ve o la cremación inmediata que evita la descomposición como así también toda profanación.

¡¡CONTESTENOS!!

5.7. Boletín de la Asociación Argentina de Cremación, n. 6, noviembre de 1923 a junio de 1924 Buenos Aires



5.8. Boletín de la Asociación Argentina de Cremación, n. 6, noviembre de 1923 a junio de 1924 Buenos Aires

ASOCIACION ARGENTINA DE CREMACION

¿Qué prefiere Vd para los cuerpos de los seres que le fueron queridos?



LA INHUMACION, y que sea por años un foco de podredumbre y pasto de gusanos



LA MOMIFICACION, y se produzca este espectáculo desagradable y horrendo a nuestra vista.




LA CREMACION, y que el fuego purificante lo convierta en treinta minutos en cenizas que inspiran veneración y respeto.

Piense, medite, y luego resuélvase y tenga en cuenta que la indiferencia para todo lo que signifique un adelanto, es una de las peores faltas que puede cometer un hombre sensato

5.9. Boletín de la Asociación Argentina de Cremación n. 4/5, julio-agosto y septiembre-octubre de 1923, Buenos Aires

Fig. 6



D... (Louis), 47 ans
Durée de l'inhumation : 3 ans

5.10. Bulletin de la Société pour la Propagation de l'Incineration n. 12, 1893, Paris

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ DE CE
Extrait du Rapport présenté à la Commission d'assainissement des cimetières par MM. Brouardel, Du Mes

Décomposition putride des cadavres dans le sol du cimetière de Saint-Nazaire
Sol arrêté d'une manière permanente par un drainage destiné à accélérer la décomposition figures 1, 2, 3, 4, 5, 6, et six autres formes d'argile



Fig. 1
L... (Auguste) 36 ans
Durée de l'inhumation : 7 mois

Le cadavre, à peu près intact, dégage des émanations fétides et pénétrantes. La bière renferme une notable quantité de liquide gris et de petites masses blanches.



Fig. 2
T... 41 ans
Durée de l'inhumation : 11 mois et demi

Corps de mousures blanches sur toute la surface du corps. Les muscles des membres inférieurs semblent devoir passer à l'état de dissolution sèche. Quantité notable d'insectes et de larves.



Fig. 3
A... Lucie, 32 ans
Durée de l'inhumation : 4 ans

On retrouve des parties molles et des ossements détachés. Mousures blanches et liquides sur la face et sous le nez.

5.11. Bulletin de la Société pour la Propagation de l'Incineration, n. 12, 1893, Paris

CADÁVERES DESTINADOS Á LA CREMACION

53159 IMP. G. KRAFT, B. MITRE 191, SR. 48

Protoc. Autopsia 5581
juene 1243

Sala _____ Cama *No*
 Nombre *Maria Reiser* edad *4 años* sexo *femenino*
 nacionalidad *Italiana* profesion _____ estado _____
 Nombres del padre _____ de la madre _____
 Médico tratante *Dr. Oliverio Pascual* fecha de entrada del
 enfermo al Hospital _____
 Fecha y hora del fallecimiento *Diciembre 17 - 10 p. m. 1906*
 Diagnóstico clínico *Cancer del intestino derecho.*
 Fecha y hora de la autopsia *Diciembre 19 - 11 y 30 a. m. 1906*
 Quien la efectuó *Dr. Ricard A. Nölting*
 Diagnóstico anatómico patológico *Sarcoma peritoneo-ganglionar*
derecho.

RETRATO



5.12. Ficha de ingreso de un cuerpo al Crematorio Municipal, 17 de diciembre de 1906
 Archivo del Crematorio de la Ciudad de Buenos Aires