



Universidad Academia de Humanismo Cristiano
Escuela de Antropología

La muerte retratada.

Aproximaciones a la fotografía fúnebre familiar desde la antropología de las imágenes.



Profesor guía: Andrea Seelenfreund Hirsch
Estudiante: Constanza Sepúlveda Gómez

Tesis para optar al grado de Licenciado en Antropología
Tesis para optar al título de Antropólogo Social

Febrero, 2021

Agradecimientos

La finalización de este proceso de aprendizaje me llena de emoción, orgullo y agradecimiento a todos quienes de una u otra forma aportaron a terminar mi formación como antropóloga.

Agradezco el financiamiento otorgado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio al proyecto “Imágenes de la muerte: fotografía fúnebre en Santiago y Valparaíso 1840-1960”, que financió este trabajo, el cual es solo un fragmento de una investigación mayor. También al gran equipo profesional que participó de esta investigación, quienes desde sus diferentes saberes aportaron a la comprensión de este fenómeno, sus causas e implicancias.

Por otro lado, agradecer la guía de la profesora Andrea Seelenfreud, quien con su rigurosidad, correcciones y consejos me ayudó a concretar este escrito. Su conocimiento me llevó a terminar mi formación profesional con mucho amor por la disciplina y respeto por la ciencia.

Agradezco también a mi familia, la de sangre y la escogida, por entregarme apoyo de tantas formas durante este proceso formativo. Su amor constante siempre me impulsó a buscar la mejor versión de mí.

A mi abuela Marina Silva, quien durante 50 años guardó el álbum del fallecimiento de su madre, el punto inicial para esta inquietud antropológica y personal por la fotografía funeraria.

A mi novia, Jazmín, por sus largas jornadas de acompañar este trabajo, su apoyo incansable y su ternura. Tu amor por el conocimiento son una fuente de inspiración inagotable que agradezco desde el alma.

Por último, a mi abuela Dolinda, quien me mostró como el amor trasciende la muerte y me hizo entender que las fotografías son un refugio necesario para acompañar el desgarramiento del corazón que es perder a nuestros seres amados.

Índice

Introducción	9
Capítulo I: Antecedentes sobre la fotografía funeraria y acercamientos al contexto chileno	15
1.1) Los rostros de la muerte: producción de imágenes en torno a los muertos.	15
1.1.1) Máscaras mortuorias.	16
1.1.2) Retrato pictórico póstumo	18
1.1.3) Fotografía funeraria	19
1.2) Acercamientos las prácticas sociales en torno a la muerte en Chile	24
Capítulo II: Problematización	27
2.1) Objetivos de investigación	29
2.1.1) Objetivo General	29
2.1.2) Objetivos específicos	29
2.2) Justificación	29
2.3) Hipótesis	30
Capítulo III: Marco Teórico	32
3.1) La imagen como objeto de estudio	32
3.2) Mirada antropológica de la fotografía	34
3.3) El instante decisivo: las coordenadas de producción.	36
3.3.1) Tiempo	37
3.3.2) Espacio	37
3.3.4) Fotógrafo	37
3.3.5) Operación fotográfica	37
3.4) La fotografía hacia dentro. la fotografía funeraria y el análisis de la imagen	38
3.4.1) Convenciones de representación.	38
3.4.2) El álbum de los dolientes: muerto presente y muerto ausente. Discusiones sobre la fotografía funeraria y su clasificación.	38
3.4.3) Análisis de la imagen	40
3.5) La fotografía hacia afuera. Usos sociales, circulaciones y materialidad desde la biografía del objeto.	41
3.5.1) El objeto fotográfico	41
3.5.2) Circulación de las imágenes: un acercamiento a la biografía del objeto fotográfico.	42
3.5.3) Usos sociales de la fotografía familiar en el caso de la fotografía funeraria	43
Capítulo IV: Marco metodológico	45
4.1) Muestra.	46
4.1.2) Las imágenes	46
4.1.2) Los entrevistados	47
4.2) Técnicas de Recolección de Datos	49
4.2.1) Documentación fotográfica	49
4.2.2) Revisión de Archivos	49

4.2.3) Entrevista	50
4.3) Criterios de muestreo	50
4.4) Plan de análisis	51
4.4.1) Descripción cuantitativa	51
4.4.2) Análisis de imágenes y entrevistas asociadas	51
Capítulo V: Descripción del corpus y contenido de representación.	53
5.1) El retrato fotográfico póstumo.	54
5.1.1) Como vivo	55
5.1.2) Como dormido	57
5.1.3) Contexto fúnebre	59
5.2) El retrato familiar en cementerio	60
5.2.1) Fallecimiento de niño/a	61
5.2.2) Fallecimiento de adulto	62
5.3) El álbum fotográfico fúnebre	63
5.3.1) Álbum de Clotilde Silva	65
5.3.2) Álbum de Godofredo Edwoldt.	76
5.4) Narrativa visual en el álbum fúnebre	81
Capítulo VI: Coordenadas de producción de la fotografía fúnebre.	86
6.1) Tiempo	86
6.2) Espacio	87
6.3) Fotógrafos	88
Capítulo VII: Biografía del objeto	91
7.1) Usos sociales de la fotografía fúnebre: Recuerdo, evocación y unión familiar	91
7.1.2) Memoria familiar.	91
7.1.2) Evocación del fallecido	94
7.1.3) Documentación del rito fúnebre	95
7.2) Circulaciones del material fotográfico	97
7.2.1) Al interior de las familias	98
7.2.2) Compra-venta	100
7.2.3) Institucionalización de los documentos.	101
Capítulo VIII: Discusión y Conclusiones	103
7.1) El corpus encontrado	104
7.2) El momento decisivo: las coordenadas de producción.	107
7.2.1) Operación fotográfica	109
Capítulo IX: Conclusiones	112
Bibliografía	115
Anexos	119
1) Corpus completo	119
1.1) Retratos póstumos	119

1.2) Retrato familiar en cementerio	125
1.3) Álbum fotográfico fúnebre	128
2) Pautas de entrevista	132

Índice de figuras

Figura.1.1. Proceso de obtención de una máscara mortuoria. Fuente: Flickr/proyectorizoma

Figura 1.2 Máscara Mortuoria Gabriela Mistral. Fuente: Memoria Chilena

Figura 5.1 A Niño fallecido sentado sobre silla . 1949. Valparaíso. Proyecto Memorias del Siglo XX B Niño fallecido sobre sofá. Sin fecha. Santiago. Colaboración de Marcelo Montecinos

Figura 5.2: A: Lorenzo Pesce fallecido en brazos de su padre. c. 1930. Santiago. Colaboración de Leonardo Tiso. B. Mujer fallecida representada como dormida. Sin fecha. Carta de visita. Colaboración de la Biblioteca Nacional. Parte del fondo comprado al fotógrafo Domingo Ulloa

Figura 5.3 A: Fotografía de velorio al interior de casa particular en Santiago. 1962. Colaboración de Cecilio Zaraff. **B: Fotografía de niña fallecida en contexto fúnebre.** Sin fecha. Colaboración de Marcelo Montecinos.

Figura 5.4. Retrato familiar en cementerio durante funeral de niño/a. Fotografía minútera. c.1950 colaboración de Claudia Silva

Figura 5.5 Retrato familiar en cementerio durante funeral de adulto. Fotografía minútera. (1920-1930). Colaboración Biblioteca Nacional.

Figura 5.6. Álbum fotográfico fúnebre de Luís Moreno (abuelo). 1947. Cementerio general. Colaboración de Luís Moreno (nieto)

Figura 5.7 Tapa frontal y vista interior álbum funerario de Clotilde Ramírez. 1962. 30x20 cm en cuerina negra. Colaboración de Marina Silva (hija de la difunta).

Figura 5.8 Familiares observando féretro Álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez. 1962. (Fotografía 1 del álbum)

Figura 5.9 Álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez. 1962. A) Féretro saliendo del domicilio sostenido por familiares B). Caravana de personas siguiendo carroza fúnebre .

Figura 5.10 Álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez. 1962.A) Fotografía en exterior de féretro ingresando a la iglesia (izquierda) B) Fotografía en interior con flash. Féretro siendo llevado por familiares por el pasillo de la iglesia (derecha).

Figura 5.11 álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez. 1962. A) Fotografía de féretro en primer plano al interior de la iglesia con altar de fondo. (Izquierda). B) Fotografía en ángulo picado de misa de responso. (derecha)

Figura 5.12 Álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez, 1962. A) **Fotografía de retrato de asistentes al funeral en costado derecho de la iglesia.** B) **Fotografía de retrato de asistentes al funeral en costado izquierdo de la iglesia.**

Figura 5.13. álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez, 1962. A) Fotografía de misa de responso. Se retrata el atuendo del cura que presidió la misa. B) fotografía de misa de responso. Se retrata al cura de frente y, en primer plano, el féretro.

Figura 5.14 álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez, 1962. A) arriba. Fotografía muestra un grupo de varones ingresando el féretro a la pompa fúnebre. B) Abajo. La fotografía muestra la carroza fúnebre avanzando por la calle de la iglesia.

Figura 5.15 álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez, 1962. Carroza camino a cementerio seguida por caravana de autos cerca de la costa.

Figura 5.16 álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez, 1962. A) (izquierda) familiares entrando a Cementerio de Playa Ancha, siguiendo a pie la carroza fúnebre. B) (derecha). Familiares retirando féretro de la carroza fúnebre.

Figura 5.17 álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez, 1962. A) (Izquierda) familiares alrededor de féretro, previo. B) corona de flores.

Figura 5.18. Álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez, 1962. **Filas de personas dando el pésame a los deudos de la difunta.**

Figura 5.19 Tapa frontal y vista interior álbum funerario de Godofredo Edwoldt. 1943. Encuadernación en cuerina azul. Colaboración de Emilio Toro.

Figura 5.20 Retrato de Godofredo Edwoldt. 1944. Frente y reverso. Primera fotografía del álbum fotográfico

Figura 5.21. **Fotografía 1** álbum fotográfico fúnebre de Godofredo Edwoldt, 1943. Mujeres orando durante el velorio al interior de iglesia.

Figura 5.22. **Fotografías** álbum fotográfico fúnebre de Godofredo Edwoldt, 1943. A) familiares sacando el féretro de Godofredo Edwoldt de la iglesia. B) Féretro siendo ingresado en carroza fúnebre.

Figura 5.23 álbum fotográfico fúnebre de Godofredo Edwoldt, 1943 A) (izquierda) carroza fúnebre entrando al cementerio siendo observada por una gran cantidad de personas. B) (derecha) Carroza fúnebre en primer plano seguido de personas a pie.

Figura 5.24. **Fotografía** álbum fotográfico fúnebre de Godofredo Edwoldt, 1943. Féretro trasladado en manos de familiares y seguido por multitud de personas.

Figura 5.25. **Fotografía** álbum fotográfico fúnebre de Godofredo Edwoldt, 1943 A) (izquierda) corona fúnebre sobre lápida. B) (derecha) fila de personas entregando el pésame a la familia del difunto.

Figura 5.26. A) **Retrato póstumo al comienzo de álbum fotográfico** fúnebre. Sin fecha, Colaboración CENFOTO. B) **Recortes de diario al comienzo de álbum fotográfico fúnebre de álbum fúnebre de Aurelio Salas.** 1943. Colaboración de Biblioteca Nacional.

Figura 5.27 A) **(Derecha) familiares sacando féretro de iglesia. Sin fecha. Fotografía perteneciente a álbum fúnebre de fallecido no identificado.** Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico. B) **(Izquierda) Familiares sacando féretro de iglesia.** 1947. Fotografía perteneciente al álbum fúnebre de Inés Grau. Biblioteca Nacional.

Figura 5.28 A) **Carroza trasladando difunto por las calles de Santiago.** Fotografía de álbum fotográfico fúnebre, fallecido sin identificar. 1948. Biblioteca Nacional B) **Carroza fúnebre trasladando a difunta por las calles de Valparaíso.** 1947. Fotografía perteneciente al álbum fúnebre de Inés Grau. Biblioteca Nacional.

Figura 5.29 A) **Carroza trasladando difunto por las calles de Santiago.** Fotografía de álbum fotográfico fúnebre, fallecido sin identificar. 1948. Biblioteca Nacional. B) **(derecha) Carroza fúnebre al interior de cementerio seguido por multitud.** Sin fecha. Fotografía perteneciente a álbum fúnebre de fallecido no identificado. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico

Figura 5.30 A) **Corona Fúnebre.** Fotografía de álbum fotográfico fúnebre, Fotografía perteneciente a álbum fúnebre de fallecido no identificado. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico. B) **Corona Fúnebre.** 1947. Fotografía perteneciente al álbum fúnebre de Inés Grau. Biblioteca Nacional

Figura 5.31 Pésame. Fotografía de álbum fotográfico fúnebre, Fotografía perteneciente a álbum fúnebre de fallecido no identificado. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico.

Figura 6.1

A: Retrato póstumo de niña. Frente y reverso. 1931. Colaboración de Frida Papez. Inscripción trasera con fecha de toma escrita a mano.

B: Figura 6.3 Retrato póstumo de Pedro Nicolás Peña Martínez. 1878. Del fotógrafo Juan C. de la Palomino. Santiago. Fotografía tomada en Estudio

C: Anuncio de Eduardo Henríquez al interior de álbum fotográfico Fúnebre de Godofredo Edwoldt. 1947. Colaboración de Emilio Toro. Identificación de fotógrafo.

D (Abajo derecha) Fotografía de niño difunto sobre silla en estudio. Abajo inscripción de “Estudio Cosmopolita”

Figura 7.1: Diagrama de circulación de la fotografía de Frida Papez. Elaboración propia

Figura 7.2 Leonardo Tiso mostrando comparativamente una fotografía de su hijo y la fotografía de su abuelo y de su tío. Fotograma extraído de registro audiovisual realizado durante la entrevista en mayo de 2020.

Figura 7.3. Extracto de discurso fúnebre al interior de álbum fotográfico fúnebre de Juan Gutiérrez. 1974. Colaboración de Tania Figueroa.

Figura 7.4 Genealogía de herencia del álbum funerario de Ana Pizarro. Elaboración propia

Figura 7.5. Genealogía de herencia álbum fotográfico fúnebre de Godofredo Edwoldt. Elaboración propia

Figura 7.6 Fotografía de angelito en entorno digital. Proyecto memorias del siglo XX.

Índice de tablas

Tabla 4.1: Resumen de documentos en archivos institucionales

Tabla 4.2 Listado de Entrevistados

Tabla 4.3: Operativización de variables.

Tabla 5.1 Recurrencia de fotografías a partir de las diferentes convenciones de representación

Tabla 6.1 Fechas de la realización de la toma fotográfica

Introducción

El año 1962, Marina, mi abuela, estaba embarazada de mi papá cuando falleció su madre. Clotilde. Había sido enfermera en el hospital Van Buren. Fue una mujer sociable pero rígida y rigurosa. Muchísima gente, entre familiares, amigos y compañeros de trabajo, fueron a su velorio y funeral a despedirla. Camino al cementerio, una larga caravana siguió a la pompa fúnebre que salió de la iglesia Los Doce Apóstoles hacia Playa Ancha, lugar donde aún descansan sus restos. Para la ocasión, la hermana de mi abuela encargó a un fotógrafo la realización de tres álbumes fotográficos que registraran el rito fúnebre. Era moda de la época mandar a hacer estos registros, que creaban una narrativa visual de todo el proceso de despedir a alguien. Desde el velorio al entierro, los distintos momentos fueron capturados por medio de imágenes. Aquel álbum fotográfico de cuerina, con una encuadernación sencilla pero firme hasta hoy sostiene las fotografías de aquel momento. Las imágenes retratan las diferentes partes del rito funerario y sus asistentes, enfatizando algunas escenas de la misa, la caravana camino al cementerio e incluso el mismo momento del entierro. Cuando uno lo observa, pareciera rectificar la correcta realización del rito con sus diferentes momentos y necesarias ofrendas. Uno de estos álbumes estaba especialmente destinado a mi abuela, quién con sus ocho meses y medio de embarazo, no asistió al entierro; sin embargo, ella sale retratada, muy joven y afectada, en las primeras fotografías. Los otros álbumes quedaron en manos de las hermanas de mi abuela y hasta hoy siguen en la familia.

Mi primer encuentro con uno de estos álbumes, que hoy constituye el centro de una profunda inquietud antropológica, fue casual y algo traumático. Casi 40 años después del fallecimiento de la bisabuela, estábamos con mi tía y primo viendo fotos familiares bajo el parrón en la casa de mi abuela en Villa Alemana. Habitualmente hacíamos eso, revisando una y otra vez los grandes álbumes de fotos que mi familia guardaba, desde la juventud de mi abuela hasta mi propia infancia aún en transcurso. Mi tía Nené, era la encargada de resguardar estas imágenes y ocasionalmente, socializaba estas fotografías en fiestas familiares, mostrándonos y recordando en conjunto los grandes momentos de la historia de nuestra familia. Llevábamos un buen rato identificando a nuestros abuelos jóvenes y a nuestros padres en sus fotos de

niños, cuando encontramos un álbum de cuero que estaba al fondo del baúl donde mi tía mantenía el acervo fotográfico familiar. Hasta entonces nunca lo habíamos visto, pero teníamos mucha curiosidad, sobre todo frente a la evidente resistencia de mi tía. Ante la insistencia lo abrió dudosa, mostrándonos la primera y estremecedora imagen: la bisabuela muerta dentro del ataúd, con familiares observándola y entre ellos mi abuela. Mi tía, titubeante, trató de explicarnos que en esa época era común retratar a los muertos, pero era demasiado tarde. Nuestra consternación de niños nos condujo hasta un inquietante mundo de tristeza y muerte que nos tuvo llorando un buen rato. Incluso tiempo después aquella imagen fue parte de mi repertorio de pesadillas nocturnas y miedos profundos.

Cuando entré a estudiar antropología, ya llevaba tiempo experimentando y trabajando con fotografías y estudiando respecto a la antropología visual como campo de investigación específico vinculado a las imágenes. Tempranamente me sedujo el trabajo con y sobre la fotografía y acervos fotográficos, así como la labor de archivos, museos y gestión patrimonial del ámbito de la visualidad. Este interés, de hecho, había sido una razón de peso para ingresar a la escuela de Antropología. La fotografía, tanto análoga como digital, fue siempre una pasión durante mi formación, siendo la cámara una compañera indispensable durante mis trabajos de campo y una forma de observar el mundo. Por ello, evidentemente la fotografía sería el tema que abordaría durante mi tesis de grado. Sin embargo, al momento de decidir un tema, fue difícil encontrar una posible (y viable) aproximación de estudio. En los vericuetos de esta búsqueda, tomando mate bajo el parrón de la casa de mi abuela en Villa Alemana –y como de costumbre viendo fotografías- recordé este álbum. En este objeto se sintetizaban una serie de cosas que me interesaban: la materialidad, la imagen y la memoria. Lo que mi ojo etnográfico buscaba, estaba en mi familia y era parte de mi propia historia.

Como suelen ser este tipo de cosas, el “¡bingo!” que esperaba fue algo diferente y tremendamente decepcionante. Al abrir el álbum, aquella aterradora, “exótica” y preciada fotografía de la difunta, había sido arrancada de cuajo, dejando sólo un rastro blanco del pegamento en aquella hoja de papel café y grueso. Cuando pregunté a mi abuela qué había pasado con esa fotografía, la respuesta fue:

“Ahhh, pero esa foto la saqué hace como dos años. Ya no me gustaba. ¡La encontraba tan indigna! Por favor, no se te ocurra sacarme una foto así cuando me muera”. (Marina Silva, comunicación personal, junio de 2018)

Si ese álbum había pasado intacto más de 50 años, entonces, ¿por qué mi abuela hace tan solo dos años había tomado la determinación de arrancarla? Esa misma tarde, dado mi interés, ella decidió regalarme el álbum. Tenía otras fotos de su madre las cuales evocan recuerdos más felices que fotografías de su funeral, por lo que ya no sentía apego por aquel objeto y había perdido el interés en conservarlo. A partir de esta historia personal, nacen una serie de preguntas respecto al lugar de la fotografía en los procesos de muerte y a los usos de estas imágenes en contextos familiares.

Aproximación al problema de estudio

Desde la aparición de la fotografía durante el siglo XIX hasta la actualidad, la representación de la muerte y el duelo, ha sido un elemento recurrente y nada extraño en los archivos familiares, siendo un mecanismo de afrontar el hecho y acompañar el duelo (Morcate, 2019). Cuando comencé a buscar bibliografía, me di cuenta de la escasez de investigaciones sobre el tema en el país. Al revisar archivos, encontré fotografías dispersas y poco documentadas, lo que generó la necesidad de indagar y buscar personas particulares que tuviesen estos registros, rearmando un trazado que permitiera comprender la producción de fotografías en torno a la muerte en Chile. De este modo, esta investigación tiene un carácter inédito al tratarse del primer trabajo que aborda este tema en el país.

Siguiendo a Ruby (1995) estas fotografías son consideradas como objetos de la cultura material que revelan aspectos culturales tanto del fotografiado como de quien captura la imagen. De este modo, esta aproximación emplea métodos de la antropología, la historia y la etnografía tanto como de la historia del arte y la estética, para acercarnos a la reconstrucción del contexto social en que estas imágenes son producidas y utilizadas. El asombro y desconcierto que pueden producir estas imágenes hoy, tiene que ver con la desconexión que tiene quien observa con el contexto en el que estas fueron producidas

(Morcate, 2019) y con nuestras propias ideas distantes respecto a la muerte y su vivencia (Ruby, 1995). Sin embargo, la representación visual de la muerte ha sido común y extendida a lo largo de la historia y continúa hasta nuestros días, ofreciendo, no solo un registro de proceso funerario, sino también un refugio frente al duelo luego de la muerte de un ser querido.

Las fotografías encontradas componen un corpus diverso que logra dar cuenta de diferentes formas de inserción de la práctica fotográfica en los ritos fúnebres. A través de un amplio periodo de tiempo quiero observar, comparar y contraponer las imágenes, su técnica e iconografías, evidenciando las continuidades y transformaciones de la práctica través del tiempo que permitan comprender el lugar de la muerte en los acervos fotográficos familiares. Las preguntas que formulo de estos materiales tienen que ver con las formas en que la muerte era representada a través de la fotografía, sus usos y significados en el ámbito privado y sus circulaciones al interior o exterior de las familias. En este sentido, parte de la riqueza de la información que contiene este trabajo radica en relevar el punto de vista del poseedor o doliente (Morcate, 2016; 2019), indagando en la forma en que estos objetos son dotados de sentidos, utilizados, resguardados o desechados.

De este modo como objetivo busqué recopilar, sistematizar, documentar y analizar un corpus de fotografías fúnebres de carácter familiar producidas en Santiago y Valparaíso, las cuales datan desde la llegada de la fotografía a Chile hasta la segunda mitad del siglo XX.

Esta investigación está organizada en ocho capítulos. En el primero de ellos, expongo los antecedentes de la producción de imágenes en torno a muertos, donde se contextualiza este tipo de imágenes en relación a las prácticas fúnebres de la época. Me interesó evidenciar cómo la fotografía funeraria se enmarca en una extensa iconografía y práctica de producción de imágenes vinculadas a la muerte, puntualizando algunos ejemplos históricos y contemporáneos de la fotografía fúnebre producida en Chile, siguiendo de un estado del arte de investigaciones en torno a estos materiales.

En el segundo capítulo expongo diferentes aspectos en torno a la problematización de estas fotografías y presento el problema de investigación, los objetivos e hipótesis. En el tercer capítulo, doy cuenta de los elementos teóricos sobre los cuales se entiende la fotografía desde la antropología de las imágenes y que sirven de base para procesar y analizar los materiales recabados. Abordo los conceptos que enmarcan el análisis de la imagen fotográfica, así como la visión propuesta por este enfoque teórico, tales como: imagen, medio, cuerpo, etc. También se trabajaron los conceptos sobre los que se sustenta una visión social de la imagen fotográfica en virtud de sus características familiares y los usos que reciben estas fotografías en el ámbito privado. En el cuarto capítulo se aborda la perspectiva metodológica que se utilizó para el levantamiento y sistematización de la información recopilada en trabajo de campo y archivo.

El Capítulo 5, presenta los resultados del levantamiento de información y el análisis de los datos levantados a partir de la producción, usos, circulación y contenido de la representación de las imágenes funerarias. En virtud de los documentos pesquisados y del análisis de imagen de cada uno de ellos, se dividió el total del corpus en tres categorías de análisis: los retratos póstumos, tanto de niños como de adultos, el retrato familiar de cementerio y el álbum fotográfico fúnebre. De este modo, se dio cuenta de la magnitud de cada una de las convenciones, así como de las características materiales y visuales de los documentos.

En el Capítulo 6 trabajé en torno a las coordenadas de producción. Di cuenta de las dimensiones espaciales, temporales y los diferentes agentes de producción involucrados en estos documentos. De este modo, se caracterizó este tipo de producciones fotográficas en relación a el tiempo/espacio donde fue gestada.

En el Capítulo 7 elaboré las biografías sociales de estos documentos a partir de los relatos de los poseedores, poniendo atención primero a sus usos y luego a las circulaciones. En la dimensión del uso, se caracterizaron las funciones que estas fotografías cumplían al interior de la familia, de este modo identificamos algunos usos como documentación del rito fotográfico, evocación del fallecido y fortalecimiento de los vínculos y la memoria familiar. En relación a la circulación, se evidenció como estos documentos circulaban al interior de la

familia por medio de herencias. Un segundo tipo de circulación, por fuera de las familias, son los procesos de compra-venta, particularmente efectuados por anticuarios o personas dedicadas a la colección de fotografías. Un último tipo de circulación es aquella donde los documentos circulan hacia las instituciones, tales como archivos y museos.

Por último, en el capítulo 8 discutí los resultados en relación al cruce con los elementos teóricos y metodológicos, dando cuenta de las fortalezas y falencias de la metodología propuesta y su pertinencia en el trabajo ejecutado finalizando con una breve conclusión respecto a lo aprendido.

Capítulo I: Antecedentes sobre la fotografía funeraria y acercamientos al contexto chileno

1.1) Los rostros de la muerte: producción de imágenes en torno a los muertos.

Para comprender el fenómeno de la fotografía funeraria, es necesario contextualizar históricamente el objeto de estudio, entendiendo que no se trata de un fenómeno aislado, sino que se inserta en una larga tradición de producción de imágenes vinculadas a los procesos mortuorios y de duelo (Ruby, 1995; De la Cruz, 2010). Como veremos a continuación, las fotografías presentadas son solo una de tantas formas que a lo largo de la historia los grupos humanos hemos tenido para observar, comprender y dar respuesta a la muerte. Como señala Louis-Vicent Thomas (2014), las diferentes sociedades han interpretado y enfrentado la muerte con diferentes estrategias que dotan a este hecho biológico de una serie de significados sociales y culturales. Estas reacciones frente a la muerte, ponen de manifiesto ideas colectivas que se plasman en relatos teológicos, prácticas rituales y -como veremos a continuación- en la creación de imágenes.

Para Hans Belting la historia de la producción de imágenes está estrechamente ligada al culto a la muerte desde su origen, en su libro “Antropología de las imágenes” (2006) dedica un capítulo completo a reflexionar sobre la relación entre antropología, imágenes y muerte, donde esboza una hipótesis respecto del modo en que la muerte dio sentido a la creación de imágenes a través del reemplazo simbólico del fallecido donde *“el muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen”* (Belting, 2006:178). De este modo, el autor esboza como las imágenes tienen un sentido ontológico en relación a su vínculo con la muerte.

En esta línea, Belting propone la comprensión de las imágenes en relación a una superposición de la imagen sobre el cuerpo fallecido, donde la imagen provee materialmente de un vestigio sobre el cual socializar. En último término, la imagen sobrevive al cuerpo mortal, devolviendo al muerto a la comunidad y restableciendo la relación con el fallecido por medio de un intercambio simbólico en prácticas de culto a los antepasados. El autor precisa que estos mecanismos operan por medio del reemplazo a través de un elemento

externo (como puede ser una fotografía, pintura u otro) o del uso del mismo cuerpo convertido en imagen.



Figura.1.1. Proceso de obtención de una máscara mortuoria. Fuente: Flickr/proyectorizoma

Occidente ha puesto a la muerte al centro de numerosas expresiones artísticas y visuales, dejando entrever como los difuntos y rastros de cómo los procesos fúnebres se han elaborado a nivel familiar y social. En este sentido, es importante distinguir entre imágenes de muertos y representaciones del mundo de los muertos (Belting, 2006: 183). Como se tratará en este trabajo, las primeras refieren al cuerpo transformado en imagen a modo de recuerdo u homenaje, en tanto que la segunda refiere a una serie de iconografías que representan los imaginarios sociales de la muerte, tales como las calaveras, los claveles rojos, etc. A continuación, revisaré algunos de los tipos de producciones visuales, específicamente ligadas a la tradición

del retrato, hasta llegar a la fotografía.

1.1.1) Máscaras mortuorias.

Una larga tradición de representación de la muerte son las máscaras mortuorias. Esta técnica consiste en un modelado del rostro por medio de moldes para obtener una réplica exacta del rostro del fallecido (Figura 1.1). Desde Julio César hasta Hitckcock, su aplicación como forma de dejar huella debido a la semejanza por contacto, se utilizaba para conservar el gesto y rostro del difunto. Estas máscaras se fabricaban de la siguiente manera: después de engrasar por completo la cabeza y el pelo facial, se aplicaba una fina capa de yeso al rostro que se iba aumentando poco a poco con capas sucesivas. Se le añadían unos hilos, incrustados en el yeso para que cuando éste estuviera listo, se pudiera extirpar en fragmentos tirando de aquellos hilos. Estos trozos eran de nuevo juntados, a la manera de un puzle, configurando un molde a partir del cual se realizaría la máscara. Por lo general, las máscaras mortuorias

solían hacerse moldeando la cera sobre las facciones del rostro sin vida; pero era importante que se realizaran lo antes posible tras la defunción, durante el período en el que el rostro seguía siendo revelador (De la Cruz 2010: 14).

Algunas de las creencias en torno a estos objetos tienen que ver con la idea de la sobrevivencia de parte del difunto y su personalidad por medio de la réplica del rostro. En Roma esta técnica recibía el nombre de *Maiorum Imagines* y los moldes eran tomados a miembros de familias patricias que habían ejercido alguna magistratura. Estos objetos reemplazaban al cuerpo durante las honras fúnebres, las cuales podían durar una semana. Luego eran ubicadas en un lugar privilegiado de la casa con otros antepasados. También sustituían al difunto durante otras ceremonias públicas, donde eran envueltos en telas que indicaban rango y ocupación (Flores, 1992).

Ariés (1986)-analiza las actitudes en torno a la muerte a través de la historia, señala que es a partir del siglo XII cuando se revitaliza la individualización de las tumbas, que comienzan a realizarse efigies vinculadas a tumbaas con un sentido de beatificación. Esta técnica será ampliamente utilizada a partir del siglo XV. Los usos de estas máscaras evidencian el interés social por la muerte a partir de catástrofes vividas en Europa desde mediados del siglo XIV, como pestes, guerras y hambrunas, las cuales intervinieron en una nueva relación con la muerte. Estas se insertan en el desarrollo de un vasto repertorio iconográfico¹ conocido como *imágenes de lo macabro* (González, 2019). Siguiendo a Gorca López (2016), quien ha investigado profusamente el tema, la máscara mortuoria sufre un cambio en su uso durante esta época virando hacia algo más utilitario. Estas producciones eran realizadas por escultores y artistas a importantes personalidades de la época para la posterior realización de efigies. De este modo, el rostro del difunto era utilizado como modelo para este retrato enaltecido que servía de homenaje. La realización de las máscaras mortuorias llega incluso hasta el siglo XX, siendo un ejemplo cercano la máscara realizada a Gabriela Mistral, fallecida el año 1957 (Figura 1.2).

¹ Por iconográfico entendemos la referencia y recurrencia de una temática la artística. En el caso de esta investigación el gran tema es la muerte, sin embargo, hay iconografías más específicas como el retrato mortuorio, los ritos fúnebres, etc.



Figura 1.2 Máscara Mortuoria Gabriela Mistral.
Fuente: Memoria Chilena

Me parece relevante apuntar que estas representaciones mortuorias sufren una suerte de movimientos en relación a su uso en el espacio público/privado. Si en primera instancia fueron utilizadas en el ámbito privado para uso íntimo y familiar, su popularización llevó a un cambio en el uso, siendo utilizados como objetos de venta masiva e incluso de la cultura popular.²

1.1.2) Retrato pictórico póstumo

En paralelo con la emergencia de las clases burguesas, comienza un traslado de esta práctica al ámbito privado y doméstico desde más o menos mediados del siglo XVI (Cuarterolo, 2007). Este fenómeno ocurriría cuando la burguesía comenzó a encargarse este tipo de registros a pintores y posteriormente, fotógrafos. Cabe señalar que el encargo de un retrato, de cualquier tipo, daba cuenta de una alta distinción y capacidad de acceso, debido a los altos costos. En particular, la circunstancia de la pintura fúnebre podía significar un precio aún más elevado (Ruby, 1995) La pintura fúnebre es una expresión pictórica que evidencia, una vez más, el deseo por retener la muerte, no solo de manera abstracta o espiritual sino de una forma material (De la Cruz, 2010: 24). Esta materialidad, en último término, se vincula con el re elaboración del cuerpo del fallecido y una forma de retención de su ser, en esa pintura, fotografía o representación visual. El desarrollo de esta iconografía incluye diversas variantes, sin embargo, puntualizaremos en la práctica que pudiese ser un antecedente más directo a nuestro trabajo: el retrato fúnebre.

² Tal es el caso de la “desconocida del sena” una joven cercana a los 16 años que fue encontrada en el río Sena a final de 1880’, posiblemente ahogada, aunque sin signos de violencia. El encargado de pesquisar el cuerpo en la morgue quedó sorprendido por su belleza y la sonrisa incipiente en su rostro, por ello realizó una máscara mortuoria

En Europa el retrato fúnebre fue una práctica pictórica relevante dentro de lo que se denomina “artes funerarias”. Su desarrollo está documentado (Pigliier, 1957; Ariès, 1986) en países como Francia, Alemania, Italia y España respondiendo a demandas ligadas al mercado de las artes y el retrato. Este tipo de retrato pictórico, que no llegó a tener la categoría de “género”, tenía dos formas: una donde se retrataba “al natural”, es decir el modelo fallecido era representado como tal y no pretendía cubrir dicha condición; y otra donde la familia prefería recordar a la persona como era antes de su muerte o imaginándole de vuelta del mundo de los muertos (De la Cruz, 2010). Esta última forma de representación era recargada de simbolismos que aludían a la muerte, pero sin ser representada de manera literal, como calaveras, relojes, rosas rojas, etc. El retrato, a diferencia de las efigies, era realizado de frente o medio perfil, lo que proveía una imagen mucho más cercana, permitiendo visualizar la mayor cantidad de rasgos faciales. Los sujetos representados eran su mayoría miembros de las clases altas, nobleza e iglesia católica y luterana. La autora describe cómo hacia el siglo XVI, el retrato póstumo en el lecho de muerte, féretro o sudario comienza a ser más frecuente. Los fallecidos aparecen vestidos de gala, lo que indica nivel social y profesión, lo cual hasta entonces no había sido mayormente destacado, comenzando a configurarse una serie de convenciones en torno a este tipo de imágenes que se terminarían de asentar en el siglo XVIII (De la Cruz, 2010) hasta ser desplazado por la tecnología fotográfica a mediados del siglo XIX.

A partir de los ejemplos revisados, podemos ver como los vínculos entre la representación visual y la muerte, se configuran a partir de componentes técnicos, convenciones de representación e iconografías, que cada época y cultura ha generado y repetido en relación a sus ideas sociales o actitudes respecto a la muerte y el lugar de los muertos en la vida social.

1.1.3) Fotografía funeraria

Un uso contemporáneo -y sobre lo que trata esta tesis- es del uso de las imágenes fotográficas en este intercambio simbólico entre muerte e imagen. Hace décadas que algunos autores han intuitido esta relación ontológica entre la muerte y la fotografía. El célebre ensayo “la cámara lúcida” de Roland Barthes el autor expone que la fotografía que se aferra referente y remite

siempre a él, en lo que adjetiva como una inmovilidad, al mismo tiempo, amorosa y fúnebre (Barthes, 1989: 33). En esta línea, el autor interpela el dispositivo desde la fugacidad de la vida. El tiempo pasa y las imágenes remiten a cuerpos y situaciones que no se repiten existencialmente sino solo mecánicamente a través de la fotografía, la cual puede traer al presente, una y otra vez, las imágenes del pasado. Reforzando esta idea, también Susan Sontag señalaba que toda fotografía es un memento mori, indicando como la fotografía siempre nos recuerda el pasado, el avance del tiempo y, en último término, la muerte. En este sentido, si entendemos una imagen como una huella de la existencia (Berger, 1972), inevitablemente, nos conduce a la muerte donde el cuerpo se transforma en una ausencia definitiva y la fotografía como sobreviviente a esa muerte.

La fotografía desde sus inicios incorporó los procesos de muerte y duelo, adaptándose a las diferentes formas de vivir la muerte desde la creación del dispositivo hasta la actualidad (Ruby, 1995; Morcate, 2014). La diversidad de formas de representar la muerte y los procesos fúnebres han sido parte de un amplio repertorio de imágenes que componen los álbumes familiares, formando parte de la construcción de la narrativa visual de la familia de occidente. El vínculo estrecho entre la fotografía y su referente (Barthes, 2003) hacen que la fotografía fuese una forma efectiva de evocar a los muertos. En este orden de ideas, el valor de la imagen fotográfica fúnebre no está en su estética, sino en los sentimientos que suscita para el doliente y en la relación que se establece con el grupo familiar que lo observa y resguarda.

1.1.3.1) Aproximaciones disciplinares a la fotografía funeraria

Son diversas las lecturas y acercamientos disciplinares, teóricos y metodológicos, que se ha hecho sobre la fotografía fúnebre. De la amplia gama de representaciones fotográficas ligadas a la muerte los retratos póstumos o fotografías postmortem son el tipo de iconografía que han causado mayor interés académico, posiblemente por el carácter controversial que evoca la visualización de un cadáver para la sensibilidad contemporánea. Como se verá a continuación, la mayoría de las investigaciones que abordan el tema de la imagen fotográfica y la muerte lo hacen desde el retrato póstumo o postmortem, siendo ampliamente abordado en diferentes partes del mundo.

Uno de los estudios académicos sobre la fotografía mortuoria más reconocido es el trabajo del antropólogo estadounidense Jay Ruby en el libro “*Secure the Shadow. Death and photography in America*” (1995). Este libro sienta las bases de la relación entre la muerte y la fotografía, indagando en sus significaciones sociales y familiares. Para este autor una fotografía mortuoria conservaba el recuerdo del difunto para sus allegados, siendo en ocasiones, el único registro fotográfico del difunto. De este modo, las fotografías mortuorias urden historias densas, siendo parte de la historia de las familias y un objeto preciado por ellas. Para Ruby (1995) es particularmente interesante este fenómeno, pues en EEUU durante la primera mitad del siglo XX los retratos mortuorios eran sujeto de intercambio, herencia, colección e incluso comercialización³.

En Europa, hay estudios realizados al respecto en España e Inglaterra. Virginia de la Cruz (2010; 2013; 2014) ha trabajado profusamente la producción de fotografía funeraria en Galicia. En su tesis doctoral (2010) vincula la producción de imágenes a las prácticas religiosas locales, estableciendo relaciones entre las creencias y la representación fotográfica. En su libro “el retrato y la muerte” (2013) aborda diferentes tipos de fotografías póstumas, particularmente de niños. Establece algunas tipologías en virtud de ciertos elementos representados con regularidad, como plantas, estampillas de santos, etc. En la última parte del libro analiza un álbum fotográfico fúnebre, donde da cuenta de la forma en que se retrataba la muerte en esta materialidad específica. También en España, resulta interesante el análisis de Montserrat Morcate (2017; 2019). Una de las tesis principales en su trabajo es que la fotografía postmortem no es una práctica del pasado, ya que tiene vigencia hasta la actualidad. Un caso abordado por ella es el de la fotografía de nonatos en Estados Unidos, donde expone la experiencia de fotógrafos voluntarios que realizan registros de niños fallecidos por problemas genéticos u otras complicaciones gestacionales. En un segundo artículo publicado (2019) la autora analiza diacrónicamente el vínculo entre la fotografía y los procesos fúnebres, llegando hasta la actualidad. De este modo, da cuenta de cómo ciertas representaciones de lo funerario también se realizan en contexto de redes sociales y virtualidad.

Por otra parte, Audrey Linkman (2015) en su artículo “Taken from life: postmortem portiture in Britain (1860-1910) la autora da cuenta de datos y reflexiones sobre el retrato póstumo en la época victoriana. Entre ellas menciona la escasez de producción respecto al retrato de personas vivas, así como la factible destrucción de estos documentos suscitados por el cambio en las actitudes sociales y culturales sobre la muerte. Respecto a la evidencia encontrada en Bretaña, da cuenta de como se trataba de un trabajo no deseado por los fotógrafos, aunque la mayoría se hubiese enfrentado a este tipo de encargo en algún momento de su carrera. También detalla que, por lejos, los retratos de niños son los más comunes, al igual que de monjas y curas. Sin embargo, no es posible identificar un grupo que típicamente realice este tipo de encargos, señalando que existe una heterogeneidad de clases sociales, sexo o religión entre la clientela que buscaba estos servicios. La autora da cuenta la forma en que los fallecidos eran fotografiados, solos o acompañados, acostados en la cama o yacientes dentro del ataúd, acompañando las imágenes con textos de fotógrafos de la época relativos al tema.

En Latinoamérica esta práctica fotográfica también tiene una amplia extensión en los diversos países del continente. En Argentina, Diego Guerra (2016) realizó una interesante caracterización de la fotografía fúnebre a partir de una exhaustiva recopilación de documentos, analizando los diferentes aspectos de la práctica. El autor realiza interesantes descripciones sobre los agentes de producción, formas de consumo y repertorios de representación. Su investigación sostiene la hipótesis de que el retrato póstumo guarda vínculos con la *sensibilidad burguesa* del siglo XIX que buscaba inscribir visualmente la continuidad de la individualidad de los sujetos después de la muerte (Guerra, 2016: 104). Sin embargo, reconoce que la fotografía era utilizada maleablemente, sirviendo también a formas de representación periféricas, rurales y refractarias a los procesos de modernización de la sociedad argentina.

El mismo autor (Guerra, 2013) analiza la circulación de imágenes y la construcción de sentidos en las representaciones visuales de la muerte, representados en las revistas de tipo magazine que circulaban en Argentina a comienzos de siglo. Describe las diferentes formas

que adopta el retrato mortuario: por un lado, el “buen morir” burgués, ejemplificado en las muertes de Sarmiento y Mitre. Por otro, las muertes anónimas en contextos policiales, médicos, antropológicos y forense, exhibidos en el marco de convenciones representacionales pseudocientíficas o con intenciones moralizantes y ajusticiadoras. Cabe añadir que el autor además caracteriza el vínculo de la representación visual de la muerte con los discursos y prácticas fúnebres. Esto a partir una producción de crónicas literarias y periodísticas del siglo XIX que daba cuenta de una inflexión en las formas en que la muerte era vivida a partir del contraste modernidad/ruralidad, así como en los circuitos económicos y de consumo en torno a la muerte, impulsado por una sofisticación de la etiqueta funeraria y la externalización de los servicios fúnebres, pero también enmarcados en la creación de una institucionalidad vinculada a la muerte como es la creación de la morgue.

También en Argentina, Andrea Cuarterolo (2012), señala que los cambios en la fotografía fúnebre están relacionados con los cambios en torno a la idea de cuerpo como símil de la transición tradición-modernidad. Cuarterolo afirma que el retrato mortuario se enmarca dentro de una sociedad de carácter más tradicional, donde la visión de mundo está exaltada por la influencia del romanticismo, lo que deviene en una representación del “muerto amado” quien debe ser recordado hasta la última instantánea de su paso por este mundo. Por esta razón, el retrato póstumo no solo era una práctica difundida sino también aceptada y profusamente practicada. A diferencia de esto, el cuerpo moderno es la expresión de sociedad más individualizadas, donde ya no es deseable confrontarse con lo que la fotografía fúnebre representa.

En Colombia, Ana Henao (2013) ha realizado un interesante trabajo de archivo a partir de la colección de fotografías póstumas de la biblioteca pública de Antioquia. La revisión de material visual que propone, da cuenta de las formas y estéticas de representación funeraria, aplicando las categorías de Ruby (1995) clasifica el material fotográfico de la colección a partir de la actitud frente a la muerte y su reflejo en la fotografía: La negación, donde el difunto se representa adormecido o vivo y la aceptación, donde el difunto se muestra en el contexto funerario.

Respecto a la fotografía mortuoria en Chile es escaso el material disponible. Entre ellas, destaca el trabajo de Ana María Ojeda “*Rasgos culturales de la muerte en Valparaíso, entre los años 1860-1930, Cerro Panteón Valparaíso*”. Este trabajo resulta un marco cultural en el periodo y lugar de estudio para la contextualizar la producción fotográfica que proponemos analizar. En este libro la autora reconoce la presencia de la fotografía mortuoria en la revista *Sucesos y Zig-Zag*. (Ojeda, 2015) dando cuenta de las diferencias sociales en las formas de representación de la muerte, donde se evidencian diferencias en las clases sociales. En el caso de las clases populares, este medio de comunicación representaba la muerte de forma mucho más explícita. Los tópicos son asesinatos y tragedias donde se fotografía a los fallecidos sin la contención familiar o social de los ritos funerarios. Por otro lado, las clases acomodadas se representaban bajo los honores fúnebres correspondientes, acompañando las imágenes con textos de condolencias y enfatizando en los recorridos personales y profesionales de los/las fallecidos/as. En estos casos, la fotografía era imagen del difunto aún vivo, acompañado de las diferentes etapas del rito fúnebre.

Un segundo antecedente de la literatura académica relevantes para nuestro estudio es un artículo escrito por el historiador Marco León León (1997) titulado “*Una aproximación a la fotografía mortuoria en Chile S. XIX y XX*”. Este artículo da cuenta de los materiales del archivo fotográfico del Museo de Historia Nacional, preguntándose por las características y funciones de estos retratos a la luz de sus reflexiones sobre la cultura fúnebre en Chile central durante el periodo.

1.2) Acercamientos las prácticas sociales en torno a la muerte en Chile

La muerte, como fin inevitable de toda vida, está rodeada de ritos culturalmente construidos y socialmente vividos. De este modo, para comprender la fotografía fúnebre es necesario contextualizar por medio de un acercamiento a las formas en que la muerte se ha elaborado culturalmente a través de la historia. El largo plazo adoptado en este apartado sigue la pista de Ariès quien señala que estos fenómenos es necesarios abordarlos en el largo plazo. Las diferentes aproximaciones al fenómeno de la muerte que las investigaciones, históricas principalmente, han contribuido a comprender el fenómeno desde diferentes aspectos que rodean el deceso. Uno de ellos es la construcción de los espacios sociales para la muerte,

específicamente los cementerios (León, 1997; Ojeda, 2015). Un segundo tópico refiere a los ritos y las prácticas que se realizan en torno al proceso mortuorio (Ovalle, 2012). En ambos casos existe una vinculación y reflexión en torno a dimensiones materiales, sociales y espirituales que dan cuenta de la experiencia de la muerte en Chile.

Una de estas investigaciones es la realizada por el historiador Daniel Ovalle (2012) quien da cuenta de cómo en Chile colonial la muerte era cercana, puesto que la vida humana peligraba constantemente por los problemas sociales, enfermedades y desastres naturales. La esperanza de vida era corta, por lo que existían una serie de instituciones como las capellanías, misas o los testamentos, donde la sociedad disponía de los preparativos para la salvación del alma, tal como consignaba la fe católica colonial. El miedo a la muerte y el purgatorio, impulsaba una serie de acciones individuales para la salvación del alma. Algunos de estos procedimientos eran confesiones, testamentos, ejercicios espirituales, compra de indulgencia y disposición del propio funeral. En este sentido, como indica Ovalle, la religión (en tanto visión culposa de la vida) y la realidad social estaban fuertemente entrelazados en la sociedad colonial:

Para la sociedad colonial, el cristianismo era más que un cuerpo de credos y conductas establecido por la Iglesia; consistía también actitudes y prácticas heredadas que se relacionaban con el mundo invisible y el visible, y que estaban tan profundamente arraigadas como la cultura oficial (Ovalle, 2012: 26).

El autor plantea el concepto de “la muerte narrada”, donde el proceso de la muerte es entendido como un momento de socialización en la comunidad, en pos de respetar y responder al sentido religioso de la muerte en el catolicismo y las convenciones sociales que se entrecruzan con esas ideas. De este modo, la muerte es construida por la sociedad colonial como una narrativa hacia los otros. Según su hipótesis esto cambia en virtud del advenimiento de la modernidad y el cambio en el paradigma religioso posterior al proceso de secularización del estado y la iglesia. La sociedad republicana, entonces, esta permeada por ideas burguesas como la salud pública, el higienismo, la laicización de las instituciones y el establecimiento de los cementerios, lo cual genera un retroceso paulatino de los procesos mortuorios desde lo público hacia el hogar, desde las iglesias hacia los cementerios y desde la comunidad hacia la propiedad privada.

Este mismo proceso es analizado por León (1997) en el libro *“Tumba profana, sepultura sagrada: Los espacios de la muerte en Santiago de Chile (1883-1932)”*, donde describe la historia de las mentalidades en torno a la muerte y los procesos sociales, legales y culturales que conllevaron la separación de la iglesia y el estado, en relación a los procesos mortuorios. Durante la colonia, la inhumación en las iglesias aseguraba la salvación del alma y los espacios donde el cadáver se enterraba no eran individualizados, sin embargo, durante el establecimiento de la república, se instauraron una serie de cambios, venidos de ideas ilustradas europeas, a propósito de la necesidad de regulación de la influencia y autoridad eclesiástica sobre la sociedad. En este sentido, la triada racionalización, laicización e higiene comienza a tomar un importante bastión sobre las ideas tradicionales y religiosas que regían a la sociedad de la época y daban pauta en diversos ámbitos sociales. Dentro de las múltiples transformaciones impulsadas por las elites ilustradas de la época, hubo cambios en las actitudes en torno a la muerte, las cuales, entre otros proponían la necesidad del disfrute de la vida, la cual no debía ser una constante preparación para la muerte y la salvación, lo que fue desestimando poco a poco ciertas prácticas sociales asociadas a esta insistente preocupación colonial.

Un segundo cambio atinente a los procesos mortuorios tiene que ver con la idea de “higienización” en los discursos sobre la sociedad, incluyendo las iglesias, que en ese entonces eran los espacios de sepultación de los cadáveres, los cuales se amontonaban en diferentes espacios en la iglesia. Esta práctica generaba una serie de problemas de orden sanitario, que sin embargo se sustentaban en la profunda fe religiosa de la sociedad colonial. Un hecho interesante para nuestro tema tiene que ver con el anonimato de los cadáveres, ya que dentro de la sociedad colonial el cuerpo tenía un lugar secundario en relación al alma, esto cambiaría con el establecimiento de los cementerios y la idea moderna de individualidad. León, da cuenta de la resistencia que esto generó en mucha capa social, dado que el entierro en las iglesias tenía un fin espiritual, religioso y de status más que meramente práctico. En el proceso de establecimientos de cementerios, se manifestó una importante resistencia a abandonar el alero de santidad que ofrecían las iglesias y la “costumbre y vanidad social” que mantenía separados a los diferentes estamentos sociales, incluso en la última morada

(León, 1997: 35). En este sentido, una de las contribuciones de los cementerios era disminuir la distancia social entre los diferentes sectores que componían la sociedad chilena de la época.

Las autoridades insistieron en la creación de cementerios en espacios de “extramuros”, es decir, ubicados fuera de la ciudad para cuidar de los malos olores u otras complicaciones que implicaba los entierros de cadáveres. Estos espacios se configuraron, a malas ganas de algunos sectores de la sociedad, como lugares importantes en el desarrollo urbano de la ciudad de Santiago. En particular el cementerio general y el cementerio católico, fueron espacios pensados en relación al trazado de la ciudad, procurando su acceso expedito, la circulación de carrozas y el establecimiento de locales comerciales que suplieran las necesidades de un ascendente negocio vinculado a la muerte.

En la misma línea, Ojeda (2015) ha trabajado el tema de la muerte en Valparaíso a partir del cerro Panteón, ubicado en la ciudad de Valparaíso y que alberga dos importantes cementerios de la ciudad puerto: el Cementerio 1 y el Cementerio de Disidentes. La autora vincula los discursos en torno a la muerte, a partir de las religiones que confluían en la época en Valparaíso (catolicismo, anglicanismo, presbiterianismo y luteranismo) en tanto puerto y lugar de colonias de inmigrantes europeos, así como la iconografía y simbolismos tallados en los espacios de la muerte entre los años 1860 y 1930. La autora plantea que la homogeneidad religiosa católica romana heredada de la colonia se vio remecida desde mediados del siglo XIX por la llegada de alemanes, norteamericanos e ingleses, quienes traían visiones religiosas ajenas a la realidad local, con prácticas e ideas como el liberalismo, capitalismo y protestantismo chocando con la sociedad chilena, tradicional, rural y católica (Ojeda, 2015: 284). La incorporación de los extranjeros a las elites locales porteñas, su influencia en la producción, comercialización y acceso al crédito bancario, aceleró los procesos de apertura a otros credos, sobre todo en relación a la manifestación externa de su religión concretada en la creación de escuelas, celebración de cultos y sepultura de los muertos. Este último hecho que se cristalizó en la promulgación de la ley de cementerios de 1883.

Capítulo II: Problematización

Con la llegada de la fotografía a Chile en 1840 (Rodríguez, 2001), la fotografía se inserta velozmente en la sociedad de las principales ciudades del país. Pero es Santiago y en particular Valparaíso, donde se instalan estudios fotográficos dado el auge económico de estas ciudades a fines del siglo XIX. La llegada de este aparato tecnológico, dará paso a formar parte del itinerario de representaciones de las familias más acaudaladas, insertándose en los diferentes espacios de conmemoración social como matrimonios, reuniones familiares, fiestas de la primavera, primeras comuniones y, por supuesto, la muerte. Como hemos señalado, esta investigación se centra en el análisis de la fotografía inscrita en los ritos funerarios.

El foco de este trabajo está puesto en la fotografía funeraria de carácter familiar: Me propongo recopilar y describir fotografías que fueron generadas en el seno familiar para uso privado y doméstico con el fin de preservar la memoria de los fallecidos y acompañar a los deudos en el proceso de duelo. El problema de investigación que presento apunta a comprender la fotografía fúnebre de carácter familiar a partir de sus contenidos representacionales, su circulación como objeto y sus usos sociales. De esta manera, este trabajo apunta a esbozar la construcción de sentidos culturales de la fotografía en torno a la muerte, que se elaboran a partir de estas representaciones en el contexto donde estas fotografías son producidas, consumidas y resguardadas. Monserrat Morcate (2019) señala que el objetivo de este tipo de representaciones se centra en el doliente y no en el fallecido. Siguiendo esta línea, propongo un análisis desde la antropología de la imagen, que integra tres elementos fundamentales en el análisis de la imagen; imagen, medio y cuerpo. Asimismo, este acercamiento permite abordar las imágenes y sus sentidos a partir de los discursos visuales y la materialidad. Esta perspectiva permite un acercamiento al punto de vista del doliente. Por otro lado, me interesa indagar en la forma en que los fotógrafos se insertan en los ritos fúnebres y conocer sus prácticas y técnicas al momento de ejecutar una fotografía.

Este trabajo busca contribuir a la reflexión antropológica del dispositivo fotográfico a partir de sus usos familiares, dando cuenta de cómo la fotografía se insertó en los ritos fúnebres y procesos de duelo y cuál es el vínculo entre sus usos sociales y sus contenidos visuales. Dado

que nuestro objeto de estudio es la fotografía fúnebre de carácter familiar, realizaremos una indagación teórica propuesta que se desarrolla a partir de una serie de elementos que permite navegar en las fronteras de las imágenes y sus múltiples dimensiones. De este modo, la problematización teórica se centra en el dispositivo fotográfico, proponiendo que una lectura contextualizada, sumado a la descripción de los elementos visuales, materiales y sociales, nos permiten una comprensión antropológica de la imagen fotográfica.

A partir de lo anterior, la pregunta de investigación que orienta este trabajo es la siguiente:
¿Cuáles son las características de las fotografías fúnebres de carácter familiar producidas en Santiago y Valparaíso entre 1840 y la segunda mitad del siglo XX?

2.1) Objetivos de investigación

2.1.1) Objetivo General

Describir y analizar las fotografías fúnebres de carácter familiar producidas en Santiago y Valparaíso entre 1840 y la segunda mitad del siglo XX.

2.1.2) Objetivos específicos

- 1) Identificar y documentar un corpus de fotografías fúnebres de carácter familiar producidas en Chile entre 1840 y la segunda mitad del siglo XX.
- 2) Describir los contenidos representacionales de las fotografías fúnebres de carácter familiar producidas en Santiago y Valparaíso entre 1840 y la segunda mitad del siglo XX.
- 3) Dar cuenta de los elementos de producción de la fotografía fúnebre de carácter familiar producida en Santiago y Valparaíso entre 1840 y la segunda mitad del siglo XX.
- 4) Conocer los usos sociales y circulaciones de la fotografía fúnebre de carácter familiar producida en Santiago y Valparaíso entre 1840 y la segunda mitad del siglo XX.

2.2) Justificación

Con esta investigación busco responder a la escasez de investigaciones sobre las representaciones fotográficas fúnebres en el país, siendo este corpus el primer esfuerzo por documentar, construir y analizar este tipo de documentos. La elección de las ciudades para esta investigación, Santiago y Valparaíso, se justifica en que ambas fueron prolíficas en el

mercado de la fotografía en país (Rodríguez, 2001; 2011). Respecto a los objetos trabajados, su particularidad es haber sido realizadas con fines familiares, es decir, para consumo en la esfera íntima y privada. En último término, este trabajo se presenta como una propuesta metodológica para el abordaje antropológico de la imagen fotográfica, el cual que pretende cruzar fuentes documentales con trabajo de campo, construyendo una forma de aproximación etnográfica a la fotografía familiar. De este modo, la circulación de estas imágenes y el hallazgo de casos en entornos familiares permite entregar información más completa que aquella cuya procedencia son archivos o museos.

2.3) Hipótesis

1. La producción de una diversidad de registros fotográficos que componen la - fotografía fúnebre de carácter familiar en Chile- da cuenta de la forma en la que se insertó la fotografía en los ritos funerarios. Esta diversidad de registros nos permite ahondar en diferentes usos vinculados a estos objetos; como la evocación del fallecido, dejando un registro del difunto. La evocación del fallecido por medio de un retrato fotográfico póstumo reemplazaría al cuerpo, en el seno de la familia.
2. Asimismo, diremos que la imagen fúnebre actúa, como el resto de imágenes de carácter familiar, como forma de cohesión e integración familiar (Bourdieu, 2003) al representar al grupo reunido, sus esquemas de percepción, pensamiento y apreciación común a todo un grupo. De este modo, las formas estéticas -concretamente el contenido de la imagen- responden a estos usos por medio de convenciones de representación y tecnologías que a su vez dan cuenta del modo en que la muerte se elabora socialmente y se representa en la fotografía de forma estereotipada.
3. Respecto a la circulación, tiene dos ámbitos, uno privado y otro público. La primera se remite a la circulación del objeto al interior de las familias. Es decir, la persona para quien el registro fue hecho, hereda estas imágenes a algún familiar significativo y este continúa la circulación de estos documentos hasta que dejan de percibir el sentido de resguardar estas imágenes. En ese punto, entonces, las fotografías pasan al ámbito público donde debido al “exotismo” del tema y las fotografías, estas imágenes son objeto de acciones de compra-venta entre privados e instituciones.

Capítulo III: Marco Teórico

Por retrato póstumo entendemos una forma de representación visual donde se busca reproducir la apariencia física de un individuo, centrándose ante todo en la imitación convincente del rostro, dando cuenta de los rasgos personales de sujeto representado (Azara, 2002: 14) luego de fallecido. Esta representación se vuelve significativa para el grupo social en duelo, que da cuenta de la pérdida a través de la imagen, a la vez que deja un registro del semblante del fallecido previo al entierro y a desaparecer de la mirada de sus allegados (Morcate, 2019: 132). De este modo, el fallecido solo o junto a su familia, siendo representado de tres formas: en el contexto fúnebre, simulando estar despierto o dormido (Ruby, 1995). Los usos de estas imágenes se realizaban con fines privados, sin embargo, el interés de coleccionistas y aficionados a la fotografía, hizo que estas imágenes salieran del espectro doméstico para imbuirse en colecciones privadas y públicas, siendo considerado un objeto extraño y, por ende,preciado.

3.1) La imagen como objeto de estudio

El interés por el estudio de la imagen es relativamente reciente en el ámbito de las ciencias sociales y las disciplinas que la componen en particular en relación a su uso consagrado como forma válida de transmisión de conocimiento. Esto puso a las imágenes en una función auxiliar en relación al texto, sirviendo solo de forma ilustrativa a la producción de conocimiento (Agustín, 2010). La pregunta por el lugar de la imagen en las culturas contemporáneas, desde los estudios visuales y la ciencia de la imagen, tuvo repercusiones en las diferentes perspectivas disciplinares sobre la imagen. Esto es importante en la medida que, desde la antropología, particularmente desde la antropología simbólica, existe una tendencia a entender a la cultura como texto (Geertz, 2003), incluyendo las imágenes como subsidiarias a este.

Sin embargo, el paradigma de los estudios visuales plantea la imagen como una especificidad, esto quiere decir, que busca trascender el análisis semiótico de la imagen, e invita a adquirir un entendimiento más preciso del sentido y cualidades de las imágenes, más allá de su dimensión lingüística. (Mc Phail, 2011). Para Ana García (2017) los estudios visuales en la tradición anglosajona y germana se caracterizan por dar cuenta de la relevancia de la imagen en las sociedades contemporáneas, analizando las imágenes heterogéneas que proliferan en medios no tradicionales y en una multiplicidad de soportes (medios de comunicación, relaciones sociales, cine, fotografía). En este sentido, los estudios visuales para comprender las imágenes se plantean en la intersección entre *imagen y cultura*, indagando en los significados sociales que tienen las imágenes en su circulación desde las relaciones entre lo social y lo visual.

La imagen como objeto de estudio de la antropología, desde sus inicios utilizó las representaciones visuales como parte del método etnográfico y la observación participante. De este modo los dibujos, esquemas, grabados, fotografías y videos, se configuraron como testimonios del “estar ahí”. Dicha afinidad hace sentido en la idea de que la observación y la mirada constituyen la especificidad de la disciplina antropológica, la cual está puesta en juego con la realidad, las relaciones de alteridad y las formas de representación del otro, sea esta un video, una fotografía o un texto (Ortobigt, 2008).

Para el análisis de nuestro objeto de estudio, las imágenes serán comprendidas desde la perspectiva de la antropología de las imágenes. Esta sub disciplina se funda en el cruce entre antropología, arte y filosofía, poniendo atención en las imágenes en relación a los contextos socioculturales donde estas se producen y desarrollan (Andrade & Elhaik, 2018). Esta línea de trabajo es creada por el historiador alemán Hans Belting (2007) quien desarrolla un sólido cuerpo teórico-metodológico para el estudio de las imágenes, lo que denomina “ciencia de las imágenes”. Este autor señala que, si bien la antropología se refiere al estudio del ser humano, todo lo que pasa frente al ojo es una imagen, por ello, para entender las imágenes únicamente podemos hacerlo circunscritos al estudio de lo humano, es decir, desde la antropología. De este modo, las imágenes están constituidas por una dimensión objetual y otra representacional que sólo pueden entenderse de forma imbricada una con otra, es decir,

como dos caras de una misma moneda (Belting, 2007). Las imágenes adquieren sentido a través del acto de observación, donde existen tres elementos en interacción; cuerpo, imagen, medio. Cuerpo que mira, imagen que es el contenido de la representación y medio que es el objeto que sostiene la imagen.

La reorientación disciplinar que proponen (Andrade & Elhaik, 2018) descentra el objeto de estudio antropológico desde lo humano hacia las relaciones establecidas con la tecnología de producción de imágenes, en virtud de la relación histórica y culturalmente establecida entre las personas, la tecnología y la representación visual. Un primer elemento en esta triada es la imagen o, dicho de otra manera, el contenido de la representación. Para Belting (2007) la imagen es una unidad simbólica aislada, la cual es resultado de una simbolización personal o colectiva, sobre la cual podemos comprender el mundo. Por ello, un segundo elemento es el “medio” o el objeto portador de la imagen. El medio es el elemento que permite la visualización de la imagen, el artefacto que sostiene la imagen, sea este una fotografía, un lienzo de pintura o una pantalla de computador. Si bien, en ciertas tradiciones intelectuales se ha igualado imagen al medio, estos no son equiparables ya que la imagen puede cambiar de medio, transmutar. El medio es entonces donde la imagen se encarna, pudiendo ser un objeto o el cuerpo humano por medio de las imágenes mentales. Un tercer elemento es la incorporación del cuerpo en el ámbito de representación en las imágenes. La fotografía presenta un campo de interés eminentemente antropológico, puesto que la imagen es entendida en relación a la mirada que le da sentido. Para nuestro objeto de estudio, la mirada que buscan las imágenes es la mirada del doliente y su familia. Es el doliente el receptor de estos documentos, el coleccionista o el investigador.

3.2) Mirada antropológica de la fotografía

La antropología, que se interesa por las prácticas visuales en un amplio espectro, tiene una larga relación con la fotografía. Sin duda, uno de los problemas más interesantes de este encuentro tiene que ver con la relación entre el investigador y el otro, mediada por la cámara y los filtros culturales (etnocéntrico y colonialistas) que tienen como vortex la materialización en la fotografía, particularmente en la fotografía etnográfica, donde el cuerpo

representado da cuenta de las miradas antropológicas sobre esa sociedad/cultura (Orobitg, 2008). Este producto, a su vez, como evidencia del conocimiento antropológico en un paradigma científico positivista donde la fotografía respondía a la racionalidad moderna por medio de la reproducción mecánica de la realidad.

Sin embargo, nuestro objeto de estudio se aleja de este interés disciplinar de la fotografía. Más bien el ejercicio propuesto busca dar cuenta de la dimensión antropológica en fotografías que fueron realizadas en contextos no científicos, más específicamente, en contextos familiares. En este sentido, nos centramos en el estudio de la práctica de la fotografía en relación a los procesos de muerte, duelo y memoria que se articulan en la producción de fotografías de los ritos funerarios. En esta línea, se busca realizar una construcción antropológica del proceso fotográfico, atendiendo a una serie de variables, tales como discursos, componentes materiales e inmateriales, tecnología y aspectos sociales (Gómez Cruz, 2010) que se revelan en la práctica fotográfica y que dotan esta práctica de un sentido profundamente antropológico. De este modo, la fotografía se entiende como una práctica social inmersa en un contexto cultural, la cual retrata un instante específico y se traslada a través del tiempo por medio de un objeto hasta el presente, donde observamos ese recorte de un instante pasado.

Para este análisis resulta relevante, en virtud de la perspectiva teórica de la antropología de las imágenes, conocer las dimensiones materiales de objetos fotográficos los cuales permiten recorrer las prácticas que han envuelto la biografía de estos objetos (Appadurai, 1991; Moreno, 2019). Particularmente en la técnica análoga, la imagen y la materialidad están profundamente unidas por medio del proceso químico que inserta la imagen en el soporte. Este soporte, sin embargo, es susceptible y tremendamente frágil, envejeciendo *atacado por las dolencias de los objetos de papel* (Sontag, 1977), rompiéndose, borrándose o cual sea las vicisitudes que el tiempo y la manipulación les arremeta.

Para ello adoptaremos una posición analítica de carácter social, donde el sentido no depende de signifiante y significado sino del vínculo de significación vivido y expresado por el receptor (Ardevol, 2004). El análisis propuesto busca mostrar cuales son los aspectos que

animan y dan vida a la práctica fotográfica a través del ciclo vital de estos artefactos. De este modo, busco conjugar el entramado visual en relación con los contextos donde estos materiales se producen, significan y desplazan (Moreno, 2019). Dicho análisis no solo entrega información sobre el objeto y la técnica sino también sobre aquel fragmento de tiempo y espacio seleccionado por el fotógrafo/a, aquello que se nos presenta como observable en el objeto visual.

3.3) El instante decisivo: las coordenadas de producción.

Para Cartier-Bresson⁴, la magia de la fotografía estaba en capturar ese instante decisivo, ese instante emocional y sensible que, mediante la captura fotográfica intensificaba la sensibilidad del observador. Si bien para él, este instante tenía una serie de características muy específicas, la verdad aquello que puede resultar trascendente de ser retratado en una imagen, queda a criterio del fotógrafo y del observador de la imagen. A disgusto de Cartier-Bresson, creo que cada fotografía, hasta la más sutil, contiene un instante decisivo, un momento en que una serie de elementos se alinean, concluyendo en el disparo fotográfico. Quise utilizar este concepto muy propio de la fotografía para referirme a lo que Kossoy (2001) llama “las coordenadas de situación”. Las composiciones de estos elementos refieren al momento en el cual se produce la fotografía.

Si bien para Kossoy los elementos constitutivos de la imagen fotográfica (asunto, fotógrafo, tecnología) sumado al tiempo y el espacio dan como resultado la fotografía, decidí readaptar esta ecuación en función del concepto de “coordenadas de producción”. Dicho cambio se sustenta en la idea de Poole (2011), quien plantea que la fotografía puede analizarse en términos económicos como un proceso de producción, circulación y recepción. La producción, específicamente refiere entonces a todos aquellos elementos que confluyen en la creación de una fotografía. Para la realización de una imagen fotográfica, cualquiera sea esta, deben confluír una serie de elementos: las intenciones, el instante temporal, el lugar, el

⁴ Henri Cartier-Bresson (1908-2004) fue un importante fotógrafo francés, conocido por su fotografía de calle y considerado uno de los mejores y más influyentes fotógrafos del siglo XX. Fundador de la Agencia Magnum, agencia de fotografía internacional que hasta hoy gestiona el trabajo de los más importantes artistas de esta época.

fotógrafo y la tecnología. Las confluencias de dichos elementos finalmente se intersectan en este resultado que conocemos como fotografía, un pequeño fragmento de tiempo y un recorte del mundo visual encapsulado en un trozo de vidrio, metal, papel o archivo digital. El conocimiento sobre las coordenadas de situación o las condiciones de producción permiten una primera aproximación a un análisis centrado en la imagen fotográfica. Veamos entonces estos tres elementos:

3.3.1) Tiempo

Puede resultar algo complejo definir tiempo en una fotografía. Estrictamente, podríamos decir que se trata del día, incluso la hora donde la imagen fue capturada. Sin embargo, en esta investigación nos referimos específicamente a los años, incluso décadas entre las cual se enmarca la imagen.

3.3.2) Espacio

Un segundo elemento dentro de las coordenadas de producción es el espacio, el lugar donde la fotografía es tomada. Este elemento, puede estar ligado estrechamente con el asunto o motivo de la fotografía. En términos prácticos, una fotografía es un recorte visual del espacio donde el fotógrafo se encuentra.

3.3.4) Fotógrafo

Es el autor del registro, quien aúna los elementos que finalmente van a quedar impresos y en la imagen. Quien agencia la acción de capturar la escena.

3.3.5) Operación fotográfica

A todos estos elementos quisiera agregar un último, que no está presente en el esquema de Kossoy pero que parece muy atinente de incorporar a esta idea de “coordenadas de producción”. Me refiero a la **operación fotográfica**. En términos de Margarita Alvarado (2014), esto refiere a los elementos previos que son dispuestos en virtud de la toma fotográfica. Si bien la autora baja este concepto a la representación colonial o etnográfica de pueblos indígenas, en nuestro caso es aplicable a las voluntades que incurrieron tras el encargo, las poses, así como la disposición de elementos per formaticos (De la Cruz, 2016) puestos frente a la cámara con especial motivo de la captura de la imagen.

3.4) La fotografía hacia dentro. la fotografía funeraria y el análisis de la imagen

En virtud de lo propuesto anteriormente podemos interiorizarnos en la descomposición de los elementos que constituyen los documentos fotográficos específicamente en el ámbito del contenido de la imagen y la representación visual. Para ello, revisaré los conceptos sobre los cuales se ancló el análisis fotográfico.

3.4.1) Convenciones de representación.

Para Bourdieu (2003), aquello que es fotografiable o el contingente de fotografías factibles está dado por modelos integrados y replicados en los grupos sociales de aquello que es digno de ser fotografiado, es decir, resguardado, fijado, conservado y mostrado. Si bien la cámara es capaz de captar todo el mundo visible, las fotografías corresponden a un espectro relativamente pequeño de ese espectro. Bourdieu señala que las normas implícitas que configuran aquello que es fotografiable o no, está ligado a un sistema de valores implícito, indicando que:

Cuando todo haría esperar que esta actividad (la fotografía) sin tradiciones ni exigencias pudiera abandonarse a la anarquía de la improvisación individual, resulta que nada tiene más reglas y convenciones que la práctica fotográfica (Bourdieu, 2003: 45).

En este sentido, la actividad fotográfica está compuesta por una serie de cánones, afectados por la etiqueta social, que se rigen por reglas implícitas que llamamos convenciones de representación. Esta definición estética de la imagen, regula diferentes aspectos de esta, tales como la instancia donde fotografiar, los personajes, los lugares o la composición. Estos elementos están reconfigurados y se repiten en virtud de una serie de variables como clase social, componentes técnicos de la cámara, circulación y uso de las imágenes, entre otros.

3.4.2) El álbum de los dolientes: muerto presente y muerto ausente. Discusiones sobre la fotografía funeraria y su clasificación.

Dentro de la representación fotográfica de la muerte existe un amplio espectro de representaciones que retratan el deceso y se conserva en los archivos familiares. Entendemos por fotografía funeraria todo registro fotográfico hecho en el marco de un rito fúnebre, esté

retratado o no el fallecido. En este sentido, es un poco más específica que la definición elaborada por Virginia de la Cruz (2010) que indica:

En sí el término post-mortem implica que en la imagen se represente a un modelo ya fallecido, acompañado o no por los vivos. No obstante, existen muchas otras imágenes que, si bien no representan al difunto, sí tienen que ver con la muerte, como podría ser el caso del transporte del ataúd, de una fotografía de lápida, o incluso de una procesión fúnebre o de un retrato familiar realizado durante un funeral. Por ello, hay que considerar que la fotografía de difuntos englobaría todas estas modalidades en torno al tema de la muerte y del rito funerario, mientras que se hablaría de retrato fotográfico post-mortem siempre y cuando aparece representado en la imagen el difunto (De la Cruz, 2010: 2).

Dentro de esta definición, sin embargo, se incluyen imágenes del duelo u otras iconografías más ampliamente dedicadas al recuerdo de los fallecidos, las cuales se excluyen de los documentos que la presente investigación incorpora.

La idea de álbum de los dolientes es un concepto acuñado por Montserrat Morcate (2019) para referirse al tópico de la representación de la muerte, los ritos mortuorios y el duelo dentro de la fotografía familiar. Para ella, la diversidad de imágenes que responden a esta categoría se explica en la idea de que este tipo de imágenes enfrentan al espectador uno de los mayores miedos de los seres humanos: la muerte de los seres queridos o propia, lo cual produce una ambivalente reacción entre la necesidad de contemplarlas y la aversión al documento. De este modo, el documento preserva la memoria como forma de consuelo, donde la imagen evoca al difunto y los últimos momentos compartidos con él o ella. Por último, Morcate (2019) señala que el ritual fotográfico en el rito fúnebre funciona como rito de despedida del ser querido, donde mediante esta última acción, se evidencia la realidad de la muerte y la pérdida. La denominación “el álbum de los dolientes” hace referencia al álbum fotográfico físico, la cual es extendida por la autora incluso hasta los registros digitales. Bajo el alero de concepto, la autora (Morcate, 2019) ofrece una visión amplia de las diferentes expresiones fotográficas vinculadas a la muerte a través del tiempo. Ella señala la división

entre el muerto presente y el muerto ausente. El primero refiere a una serie de imágenes donde se representa el rostro del cadáver, es decir, donde el cuerpo es representado por medio de un retrato directo o fotografiado al interior del ataúd. Estas categorías corresponden principalmente a retratos en una amplia gama: durante la agonía, luego del fallecimiento o luego de fallecidos, entre otras. El segundo grupo, el muerto ausente, la autora refiere a la representación del duelo o ritos fúnebres, donde el cuerpo no aparece en escena. Algunas de estas representaciones son los retratos de luto, donde la familia se representa vestida de negro, la documentación de los ritos fúnebres, etc.

3.4.3) Análisis de la imagen

Para John Berger (1972), toda imagen representa un modo de ver, una visión que ha sido recreada y reproducida. En el caso de la fotografía esta reproducción es un proceso mecanizado, la realidad se refleja en una fotografía como un recorte de realidad constituido por elementos que convergen en lo que abordamos previamente como coordenadas de producción. Sin embargo, el ejercicio de analizar científicamente una fotografía es complejo, en tanto buscamos trascender la información formal y dar interpretaciones en base al contenido de la imagen en relación al contexto. Las fotografías son objetos polisémicos, cuya significación se construye en el diálogo entre el fotógrafo, la imagen y el observador. En contraste, las fotografías se circunscriben a un marco, sobre el cual delimita el espacio de representación dejando elementos dentro del campo de la visión y otros, invisibles en la imagen, por fuera. Estos elementos suelen presentar regularidades, como ya vimos en las convenciones de representación. La descripción de estas regularidades nos da luces sobre estas convenciones y sobre algunos sentidos interpretativos de las imágenes.

Para realizar una lectura antropológica de la fotografía, el antropólogo/a debe rescatar dos puntos de vista: el del doliente y el del observador externo. El primero está dado por el testimonio del receptor, sus sensaciones, motivaciones e interpretaciones respecto a la imagen. En este caso la mirada es particular del objeto que es de su incumbencia. Para el segundo caso, el antropólogo tiene una mirada global, y por medio de una vista atenta, debe dar cuenta de los diferentes elementos que componen las imágenes y que, en un grupo de fotografías, puedan repetirse, trasponerse, etc.

3.5) La fotografía hacia afuera. Usos sociales, circulaciones y materialidad desde la biografía del objeto.

3.5.1) El objeto fotográfico

Los objetos son elementos materiales que han nacido con los seres humanos, desarrollándose al alero de la vida con diferentes funciones en relación a su uso, cambio y desuso. En el caso de los objetos fotográficos estos presentan una especificidad, son objetos planos en cuya superficie se representa una realidad visual (Munarriz, 1999). En el caso de las fotografías las características físicas del objeto están dadas por diferentes elementos. El primero de ellos es la técnica. Fotografía significa literalmente “escribir con luz”, la acción de la luz, filtrada por un sistema óptico permite la inscripción de una imagen en un soporte específico. Dicho proceso físico químico, a lo largo de la historia ha desarrollado muchísimos métodos y técnicas, donde por medio de la conjugación de materiales y elementos químicos se ha logrado fijar una imagen permanentemente. Vidrio, papel y metal son algunos de los materiales que componen la producción de imágenes fotográficas.

La materialidad del objeto fotográfico, a su vez, se trata de objetos culturales que en dimensión de artefacto y objeto suscita prácticas en relación a su conservación y uso. Así como entregan pistas respecto a sus contextos de aparición, precisamente por sus características materiales (Palma M. , 2014). Para Edwards, “*la materialidad de la fotografía es central en su significado social*” (Edwards, 2001: 195), en el sentido que su historia se marca a partir del recorrido acumulado en virtud de su condición de objeto.

De este modo, los objetos fotográficos cargan con historias a raíz de sus usos y la historia del objeto, por ello parte de la caracterización propuesta para el análisis de estos documentos se trabajará desde la biografía del objeto como herramienta teórica para comprender los recorridos de la fotografía desde su creación hasta la actualidad.

3.5.2) Circulación de las imágenes: un acercamiento a la biografía del objeto fotográfico.

La fotografía entendida como objeto evidencia una trayectoria social cuya significación puede modificarse (Appadurai, 2006). Las características materiales propician el fluir de las representaciones visuales, que, facilitado por una lectura sensorial, se desliza entre individuos a través del tiempo, otorgando diferentes usos y significados en virtud de este movimiento. Lo interesante de este análisis no es que las fotografías encontradas sean llamativas por ser extrañas o escasas, sino porque han sido heredadas a través de generaciones y guardadas (con mayor o menor cuidado) hasta el presente, dando cuenta de este tránsito temporal y cultural (Ruby, 1995). De este modo, el interés por la materialidad no solo se centra en los aspectos técnicos (formato, técnica fotográfica, etc), sino principalmente en las prácticas asociadas e interacciones sociales que suscita (Palma, 2015) a la luz del contexto familiar que las observa, resguarda, hereda o descarta. Este aspecto nos permite abrir elementos que aborden el uso de la imagen desde de las características del objeto y las relaciones sociales que sobre ellos se envuelvan y configuren en relación a las prácticas asociadas.

Pensar en la biografía social de la fotografía nos aterriza los documentos fotográficos al análisis de la cultura material de estos objetos (Edwards, 2001) en relación a la intención con el cual estos fueron creados y la vida cultural que estos desarrollaron en la práctica. En esta línea para Moreno (2019), la trayectoria de las fotografías tiene dos sentidos. Uno espacial y otro temporal. Las imágenes a menudo cambian de ubicación, por ejemplo, pudiendo pasar de un álbum fotográfico a colgar de una pared o de un diván al fondo de un baúl de objetos antiguos. Pero también se trasladan en el tiempo, adquiriendo nuevas dimensiones en virtud del sentido que sus poseedores hacen de ellas. En grandes términos existen dos dimensiones asociadas a la circulación de imágenes que veremos en este trabajo. Una es la circulación al interior de la familia y otra al exterior. Si bien todas las fotografías se gestaron al interior de familias, en virtud del valor que cada grupo le otorga al documento fotográfico. En algunos casos el valor y uso de la imagen se suspende, por lo cual la fotografía ya no es elaborada como un objeto relevante para la memoria social de los miembros de esa familia y el documento es descartado o vendido. A partir de lo anterior, se abren nuevas preguntas sobre como descomponer los ámbitos materiales, representacionales y formas de uso y

significación de estas imágenes. En esta propuesta teórica, la representación visual se conjuga de una *naturaleza simultáneamente material y social* (Poole, 1997: 4). La creación fotográfica, entonces, interviene en el mundo y se relacionan con las personas en virtud de relaciones sociales, económica, histórica y culturalmente determinadas. Dicho de otra forma, el mundo de las representaciones está compuesto por la relación entre las imágenes mismas y su vínculo con los diferentes discursos esgrimidos por quienes producen y/o consumen imágenes, haciendo que el desenvolvimiento de estos artefactos esté organizado y funcione sistemáticamente.

Para cartografiar este recorrido vital de los objetos, propongo el uso de las genealogías de herencia, las cuales darán cuenta de forma visual el itinerario recorrido por estos objetos al interior de los grupos familiares, identificando los actores relevantes en virtud de su posición generacional y su posesión del objeto.

3.5.3) Usos sociales de la fotografía familiar en el caso de la fotografía funeraria

El avance tecnológico y la democratización del acceso a la representación que trajo consigo la fotografía, encontró en la función familiar uno de sus importantes ámbitos sociales de su desarrollo hasta el presente. Desde la segunda mitad del siglo XIX, las familias fueron uno de los principales consumidores del creciente negocio de la fotografía, circunscribiéndose las prácticas fotográficas a las clases altas. El desarrollo técnico y el abaratamiento de los costos del proceso fotográfico hizo que desde la mitad del siglo XX las clases medias accediera, recién a la posibilidad de registro.

La popularidad del retrato de estudio, personal y familiar, animó rápidamente la producción e innovación en torno a la creación de imágenes que tuvo altos réditos a quién se aventuraba en sus fines comerciales. Este tipo de imágenes tenía una socialización muy específica circunscrita al consumo familiar e íntimo, dejando testimonio de los vínculos y afectos al interior de las familias (Priamo, 1999). De este modo, la fotografía familiar, desarrolla pautas de ejecución cuidadosas y con patrones culturales de representación específicos. Para Freund (1993), la realización de un retrato fotográfico era un acto simbólico que reflejaba ascenso al

cual las capas medias comenzaron a acceder “*corresponde a una fase particular de la evolución social: el ascenso de amplias capas de la sociedad hacia un mayor significado político y social*” (Freund, 1993: 13). A nivel familiar la posibilidad de representación, que hasta entonces solo había sido para la burguesía por medio del retrato pictórico, comenzaba un largo camino hacia la democratización que hoy conoce la cúspide con el uso extendido del teléfono celular. Para Bourdieu (2003) la capacidad de solemnización de los momentos importantes y la integración de los grupos familiares, reafirma la unidad de estos en las representaciones visuales. Dichas funciones existían previamente a la creación de la fotografía, lo cual genera una forma de expansión rápida y creciente del dispositivo.

La recreación del grupo familiar a través de las ceremonias y festividades hace que estas sean una de las principales ocasiones de registro fotográfico, siendo parte de los intercambios rituales establecidos en tales circunstancias (Bourdieu, 2003). Dichas ceremonias, incluían una serie de ritos de pasos, entre ellos los velorios y funerales, donde los fotógrafos participaban desde diferentes lugares con mayor cercanía o distancia respecto del fallecido y su familia. La disposición de las poses también se ve marcada por la solemnidad, la cual fija las conductas aprobadas y reguladas socialmente, que dejan una imagen que el grupo busca dar de sí mismo. La fidelidad de la representación en la fotografía permite dejar un registro de los parientes y hacer un “inventario” de la parentela, entregando información visual respecto a sí mismos y entregando registros biográficos de cada miembro, constituyendo así un “memorial histórico” con datos genealógicos, utilizado para ser enseñadas a nuevos miembros (Ortiz, 2007: 156). En particular, la fotografía vinculada a la muerte presenta algunos usos específicos en relación al acontecimiento que retratan. Uno de esos usos es el de apoyar los procesos de duelo combatiendo la muerte por medio de la retención del cuerpo del fallecido, al mismo tiempo entrega la certeza del fallecimiento tanto para el doliente como para los allegados de la familia que no pudieron asistir al rito funerario (Morcate, 2012).

Capítulo IV: Marco metodológico

La producción de imágenes en tanto problema antropológico desafía a abrir un camino para de conocimiento a partir de éstas. Para ello, elaboré un marco metodológico que ayuda a procesar la información obtenida de las fotografías con el objetivo de descifrarlas a partir del método científico y de la perspectiva antropológica.

Para partir, es necesario señalar que existen dos formas de utilizar las imágenes en el análisis cualitativo: la primera de ellas es la producción de imágenes con fines de registro que proporcionan datos a investigaciones, es decir, su uso como forma de recolección de datos (Bank, 2010). La segunda, es la investigación en torno a imágenes que han sido hechas con otros propósitos y de las cuales podemos obtener datos e información interesante para las ciencias sociales. La característica de esta investigación es que tiene como eje central el análisis fotográfico de documentos producidos en contextos familiares, buscando dar cuenta de la imagen, sus características representacionales y técnicas, buscando acercarnos al conocimiento de sus significaciones en un contexto particular. La profundización en la fotografía, como opción teórica y metodológica se fundamenta en el interés de conocer el dispositivo fotográfico problematizando en tanto imagen, así como el contexto familiar que la sustenta. Dadas las características del trabajo y la forma en que me interesa abordar la temática, este trabajo se realiza desde un enfoque mixto, si bien es principalmente cualitativo, igualmente trabajo con estadística descriptivas que me permitieron generar una visualización del corpus recopilado. De este modo, la investigación cualitativa nos entrega los elementos que permiten dar cuenta de las características del material fotográfico producido en contextos fúnebres, conociendo sus dimensiones y estableciendo elementos continuidades e interrupciones en las formas de representación de lo funerario, así como de los movimientos y significaciones que han envuelto a las imágenes fotográficas en el contexto social que las hallé.

Por otro lado, esta investigación tiene alcances descriptivos, el cual emerge de la necesidad de un trabajo sistemático que genere un corpus documentado de este tipo de fotografías para ser analizadas y comprendidas. En este caso, se construyó a partir de fuentes primarias y

secundarias, es decir, información de archivos y de poseedores directos, tanto coleccionista como familiares.

De esta forma presentaré algunos elementos complementarios que nos permite delimitar la fotografía mortuoria desde un trabajo interdisciplinar, de cruce entre la antropología, la historia y la estética. Esta delimitación tiene que ver con el campo teórico que entrecruza el objeto de estudio y con el enfoque metodológico que resulte óptimo para reconstruir y darle forma al fenómeno. Dada la naturaleza de esta investigación y en relación a las características de estos documentos, los datos hallados para esta investigación son fragmentarios y dispersos. Sin embargo, la mirada conjunta de estos fragmentos nos permite dar cuenta de la forma en que la fotografía pudo insertarse en los ritos fúnebres de la sociedad chilena, en un período que abarca desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Así, el análisis propuesto busca rearmar un trazado de elementos discontinuos que en su conjunto permiten comprender las características de la producción de imágenes en torno a la muerte, así como la recuperación de diferentes niveles de información que indaguen en esta práctica fotográfica.

4.1) Muestra.

4.1.2) Las imágenes

Las imágenes que componen este estudio tienen dos procedencias: archivos y poseedores. Es relevante apuntar que la procedencia se vincula con la biografía del objeto, ya que, en su realización todas las imágenes corresponden a fotografías tomadas para su uso en el espacio privado y familiar, siendo este un importante criterio de selección respecto a otras imágenes que abordan el tema de la muerte como fotografías forenses o periodísticas. En este sentido, su circulación a instituciones es un tema que abordaré en el sexto capítulo este trabajo.

De este modo, en el primer caso, las imágenes fueron consultadas directamente a las instituciones, de forma presencial, por comunicación directa con el/la encargado/a o por medio de sus sitios web. En el caso de los poseedores, estas fueron identificadas por recomendaciones de amigos, familiares y personas a las que aleatoriamente iba comentando

del proyecto, pero también por medio de internet, a través de sitios de fotografía en Facebook o por medio del Instagram⁵ que generé para este fin.

De este modo llegué a pesquisar un total de 78 casos de fotografías mortuorias de carácter familiar. Hablamos de casos y no de fotografías, ya que muchos de los documentos encontrados corresponden a álbumes fúnebres, el cual contienen entre cuatro y 32 imágenes, contando la totalidad de fotografías nos enfrentamos a un corpus cercano a las 250 fotografías. Sin embargo, de estos 78 casos, solo 41 correspondían a fotografías tomadas en Santiago y Valparaíso, por lo cual ese es el universo de estudio que utilizaré para esta investigación. El corpus tiene fechas que van desde 1865 hasta 1970', abarcando así más de un siglo de duración.

Tabla 4.1: Resumen de documentos en archivos institucionales

Institución	Documentos
Biblioteca Nacional	8 fotografías y 6 álbumes
Museo Histórico Nacional	11 fotografías
Centro Nacional de patrimonio fotográfico	2 fotografías y 2 álbumes

Tabla 4.0.1: Resumen de documentos en archivos institucionales

4.1.2) Los entrevistados

Para esta investigación se realizaron 12 entrevistas. Los criterios básicos de selección de cada entrevistado se explicitan en la tabla 4.1. Es importante señalar que no todos los entrevistados/as tenían información respecto a los documentos que poseían, como es el caso de Luís Moreno y Claudia Silva. En el caso de Marcelo Montecinos, aportó pocos antecedentes respecto a su colección.

⁵ La estrategia de utilizar Instagram arrojó interesantes resultados respecto al alcance que tienen las publicaciones. A la fecha (20/09) el sitio cuenta con 1783 seguidores y por este medio logré llegar a 3 donantes. <https://www.instagram.com/imagenesdelamuerte/> (Ver **anexo número**)

Tabla 4.2 Listado de Entrevistados

Nombre del/la entrevistado/a	Pertinencia de la entrevista	Lugar de realización de la entrevista
Dr. Marco León	Historiador, experto en cultura fúnebre chilena	Santiago
Emilio Toro	Historiador, experto en la colonia italiana asentada en Valparaíso. Poseedor de álbum fotográfico fúnebre	Valparaíso
Jorge Severino	Poseedor de álbum fotográfico fúnebre	Valparaíso
Marina Silva	Poseedora de álbum fotográfico fúnebre	Villa Alemana
Luís Moreno	Poseedor de 2 fotografías de funerales y un álbum fotográfico fúnebre.	Santiago
Leonardo Tiso	Poseedor de retrato póstumo de niño	Santiago
Frida Papez	Poseedora de retrato póstumo de niña	Santiago
Claudia Silva	Poseedora de 2 fotografías de funeral	Santiago
Paloma Olgún	Poseedora de fotografía de fallecido	Video llamada
Dolida Espinoza	Poseedora de fotografía de funeral	Santiago
Tania Figueroa	Poseedora de 2 fotografías de funeral y un álbum fotográfico fúnebre	Santiago
Cecilio Villablanca	Poseedor de fotografía de angelito	Rengo
Marcelo Montecinos	Fotógrafo y coleccionista. Poseedor de 4 fotografías de angelito.	Santiago

4.2) Técnicas de Recolección de Datos

La disciplina antropológica a menudo ha usado ciertas técnicas que la caracterizan, como la observación participante o la entrevista etnográfica (Guber, 2004: 56). Las técnicas acá propuestas traspasan ciertos límites disciplinares, rozando las fronteras de las metodologías de la archivística, la historia del arte y la estética.

4.2.1) Documentación fotográfica

La documentación fotográfica es una parte de la disciplina archivística la cual se encarga de la fotografía en tanto soporte y medio de comunicación, considerando sus particularidades materiales y códigos propios (Sánchez, 1996). Los procesos de documentación buscan sistematizar la información contenida en una fotografía u otro soporte fotográfico (negativos, daguerrotipos, etc.), resultando una herramienta útil para el procesamiento de la información contenida en las imágenes a trabajar. Esta forma de procesamiento de la información lleva consigo una ficha de documentación, que sistematiza y normaliza el objeto fotográfico (Agustín, 2010), en este caso, en relación con el resto del cuerpo documental.

Para el presente trabajo construimos un instrumento que descompone de la imagen en diferentes niveles, las cuales describen el objeto a partir de variables establecidas. Esto se elaboró en una planilla Excel donde se diferenciaba entre tipos de documentos: retratos póstumos (muerto presente) y fotografía de velorios/funerales (muerto ausente). De este modo, permite dar cuenta de datos generales, procedencia, contexto de comunicación, circulaciones, coordenadas de producción, contenido de representación e historia del documento. Esta descripción da contexto a cada fotografía y permitiendo interrogar la imagen desde diferentes ópticas, entregando una visión lo más completa posible del documento en cuestión (ver anexo).

4.2.2) Revisión de Archivos

Se realizó un trabajo de archivos donde se buscó en las colecciones de una serie de instituciones que, eventualmente, pudiesen tener este tipo de registros. Además de las instituciones señaladas en la tabla 4.1 se señalan los hallazgos del trabajo de archivos, la

revisión abarcó los siguientes archivos y museos: Biblioteca Severino de Valparaíso, Archivo Fotográfico de la Universidad Católica de Valparaíso, Biblioteca del Festival de Fotografía de Valparaíso, Archivo Fotográfico del Mercurio de Valparaíso, Archivo del Cementerio de Playa Ancha, Archivo Fotográfico de Viña del Mar, Museo de Quillota, Archivo Andrés Bello, Archivo Nacional y Archivo Fotográfico USACH. Si bien se encontraron más resultados de fotografía funeraria⁶ estas no correspondían a registros familiares sino periodísticos o de otra índole.

4.2.3) Entrevista

La entrevista a realizar, tanto a poseedores como expertos, fue de carácter semia-estructurado. La entrevista, entendida como un proceso comunicativo de establecimiento de sentidos (Labrin, s/f), se basará en una serie de preguntas específicas más algunas de carácter más abierto, serán grabadas audiovisualmente. Estas entrevistas permitieron conocer información contextual, familiar e interpretativa respecto a las fotografías, necesario para completar las fichas de análisis (ver entrevista en anexo 2). Un elemento relevante en el desarrollo de la entrevista fue la elaboración de genealogías de herencia que permitieron caracterizar la circulación de estos objetos al interior de grupos familiares específicos.

4.3) Criterios de muestreo

En esta investigación, la selección de unidades de información se realizó bajo criterios de cualidades intrínsecas (Martínez, 2011), es decir, se determinó un criterio a priori para la selección de documentos y entrevistados. En nuestro caso este criterio tiene que ver con el tipo de registro, es decir, fotografías realizadas en contextos fúnebres las cuales fueron tomadas para usos familiares. Este criterio es de tipo no probabilístico, ya que no se busca tener un universo representativo estadísticamente, sino dar cuenta a través de categorías cualitativas de las características de la práctica y su desarrollo. En este sentido, las imágenes comenzaron a saturar los criterios de muestreo con rapidez ya que las convenciones de representación fotográfica se comenzaron a repetir relativamente rápido.

⁶ Un hallazgo interesante son las fotografías postmortem de Gabriela Mistral presentes en el Archivo Andrés Bello y algunas coronas fúnebres en el Archivo Fotográfico de Viña del Mar.

Uno de los elementos relevantes en la gestión archivística es el principio de procedencia, este es fundamental en la organización de fondos documentales y refiere a que el documento debe clasificarse en virtud del lugar donde este procede. Si bien, en este trabajo no se aplica del mismo modo que en la archivística, debido a que la investigación y la construcción de archivos son actividades diferentes, decidí retomar esta idea que evidencia los aportes inéditos levantados en campo en el curso de esta tesis.

4.4) Plan de análisis

4.4.1) Descripción cuantitativa

La estadística descriptiva es una técnica que nos permite abordar de forma global el corpus como un resultado de esta investigación. Nos permite dar cuenta de la muestra en términos de totalidad a partir de una serie de variables cuantificables, las cuales permiten evidenciar las características generales del corpus encontrado, para luego indagar en cada categoría. Para ello usamos el programa Excel cuantificando las siguientes variables: soporte, materialidad, ciudad y procedencia,

4.4.2) Análisis de imágenes y entrevistas asociadas

Para esta investigación realizamos un análisis de las de las imágenes por medio de las fichas y la información de la cual disponemos. Esta información fue procesada con un análisis de contenido el cual entendemos como un conjunto de procedimientos interpretativos, que tienen por objetivo elaborar datos sobre las condiciones en las que se han generado un producto comunicativo registrado (Piñuel, J. 2002)

De este modo, se procesarán las entrevistas e información según las categorías señaladas en el marco teórico, y elementos de producción, (materialidad y las coordenadas de producción de las imágenes, es decir, fotógrafo, lugar y tiempo) y sus usos y circulaciones a partir de los relatos de poseedores.

La totalidad de la información recopilada se sistematizará en relación a las categorías operativizadas en la siguiente tabla:

Tabla 4.3: Operativización de variables.

Concepto	Dimensiones	Subdimensión	Variables
Fotografía fúnebre de carácter familiar	Elementos de producción	Materialidad	Soporte
			Identificación de técnicas
			Inscripciones textuales
		Coordenadas de producción	Fotógrafo
			Fecha
			Lugar
	Usos sociales	Recuerdo	Testimonio de los poseedores familiares sobre el recuerdo del rito fúnebre (asistentes, lugares, etc)
		Evocación de los muertos	Testimonio de la memoria del fallecido a partir de la fotografía
		Cohesión social	Descripción del gesto de la fotografía familiar y grupal en tanto forma de mostrar unidad un contexto de luto y duelo
	Circulación	Herencias	Construcción de genealogías y circulación de las imágenes en el grupo familiar
		Donación a institución	Identificación de los diferentes donantes a instituciones
		Compra-venta	Testimonio de coleccionistas en torno a los valores, espacios y motivaciones de la compra-venta
	Contenido de representación	Muerto ausente	Descripción de fotografía de funerales
			Descripción de fotografía de velorios
		Muerto presente	Descripción de fotografías de retratos póstumos niños
Descripción de fotografías de retratos póstumos adultos			

Capítulo V: Descripción del corpus y contenido de representación.

La presente investigación buscó caracterizar la fotografía fúnebre de carácter familiar producida en Santiago y Valparaíso, dando cuenta de las formas que tuvo la representación fotográfica en torno a la muerte producida en contextos de ritos fúnebres. En esta aproximación se propuso un enfoque antropológico a la problemática fotográfica, comprendiendo estos objetos a partir de su aspecto social. Por ello, esta caracterización se realizó a partir de la biografía de estos objetos, sus características visuales, materiales, usos y circulaciones de estos documentos. El corpus recopilado se constituye de diferentes tipos de materiales fotográficos, que corresponden a 45 casos, tanto fotografías como de álbumes. Hablamos de casos y no de fotografías ya que los álbumes tienen entre 7 y 30 imágenes cada uno, lo cual corresponde a 214 fotografías. En total recabé 257 fotografías.

En este capítulo se describe a modo general este corpus fotográfico, entendiendo los documentos como un conjunto de imágenes que dan cuenta de más de un siglo de historia materializada en objetos visuales y sus historias sociales. A partir de la observación y sistematización del material surgieron diversas características que develaron recurrencias tanto estéticas como materiales en la producción del material fotográfico fúnebre, lo cual responde al concepto de convenciones de representación.

Este anclaje teórico permitió definir una primera clasificación que divide el material total del corpus en tres convenciones que se produjeron con regularidad en Chile: el retrato póstumo, retrato familiar en cementerio y el álbum fotográfico fúnebre (tabla 5.1). De este modo, cada categoría constituye una tipología de documentos que es posible observar de forma reiterada y en periodos específicos de producción, asociado tanto a esquemas sociales de representación como a posibilidades tecnológicas de cada época.

Tabla 5.1 Recurrencia de fotografías a partir de las diferentes convenciones de representación

Tipo de representación	Cantidad de fotografías
Retratos póstumos	20
Fotografía de ritos	13
Narrativa funeraria (álbum fúnebre)	12
Total	45

Como se observa en la tabla 5.1, los retratos póstumos son los más abundantes seguidos en cantidad casi iguales de fotografías de ritos y álbumes funerarios. Cabe señalar que esta división se propuso en relación al contenido de representación la imagen, es decir, qué es lo representado en el espacio visual. En contraparte, si bien la materialidad es uno de los ejes de esta investigación, siendo el soporte una variable relevante para la comprensión del corpus, este no es el criterio primario en la clasificación por convención. A pesar de ello, una de las categorías refiere específicamente a la materialidad “álbum”, sin embargo, esta refiere a la construcción de la narrativa visual del rito mortuorio a través de una secuencia de imágenes más que a la materialidad.

Un alcance relevante mencionar es que probablemente estos no sean los únicos materiales fotográficos vinculados a la muerte que fueron producidos en Chile. Durante el trabajo de campo, otro tipo de materiales surgieron a propósito del tema, tales como fotografías de duelo donde la familia se fotografiaba en el cementerio tiempo después del entierro o tarjetas conmemorativas de agradecimiento por la asistencia a un rito fúnebre. Sin embargo, estas imágenes no responden a al criterio de haber sido tomadas durante el rito fúnebre, por lo cual se excluyeron del corpus recopilado. A continuación, desglosaré los hallazgos de cada una de las convenciones recién señaladas.

5.1) El retrato fotográfico póstumo.

Esta iconografía es un tipo de retrato que se centra en la representación del fallecido, sea este niño o adulto. Al igual que en otros ámbitos de la retratística, este tipo de documentos busca revelar detalles de su aspecto que permiten reconocer su identidad, particularmente el rostro. Como ya se mencionó, el retrato de niño presenta mayor frecuencia en la muestra que el de adulto, siendo la proporción 17 a 3. En otro aspecto, la temporalidad de la muestra abarca desde el año 1865 hasta 1962 (ver anexo 1).

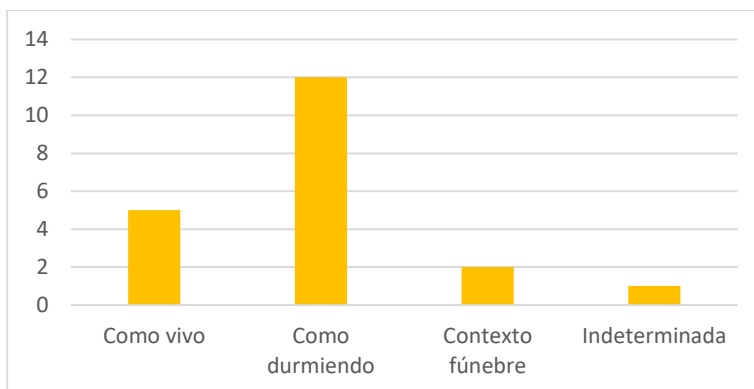
La obtención de la fotografía se dio por diferentes medios, internet, visitas a anticuarios, coleccionistas o familias con importantes acervos fotográficos y cementerios. La muestra fue conformada a partir de diferentes procedencias, tanto poseedores privados como instituciones. En este caso, los poseedores particulares son de dos tipos: familiares, personas

vinculadas al fallecido por una relación de parentesco, o coleccionistas, quienes no pertenecen a la familia del fallecido y obtuvieron el documento por procesos de compra-venta. Respecto a esto último, durante el trabajo de campo a menudo se mencionaba el interés de los coleccionistas por este tipo de registros, así como los escasos de estos documentos por la alta demanda e interés que generan estas fotografías.

Respecto a la estética de estos documentos podemos señalar que estos retratos muestran al fallecido de diferentes formas, circunstancias y posturas. En algunas fotografías el muerto se retrata solo y en otros acompañados. En relación a esta variable, nuestra muestra da cuenta como la proporción de fallecidos acompañados son ostensiblemente menor que donde el fallecido aparece solo, siendo una relación de tres a 17 respectivamente. En tanto que en la totalidad de fotografías de adultos corresponden a retratos solos.

Un segundo elemento estético para caracterizar este tipo de imágenes es la forma en que el fallecido es retratado. Para ello, retomaré la tipología planteada por Ruby (1995) quien plantea que se han desarrollado tres formas de retratar al fallecido: el muerto como si estuviese despierto, el fallecido representado como dormido y, por último, en contexto fúnebre e indeterminado. La fotografía indeterminada corresponde a una imagen difusa donde el rostro del fallecido no se alcanza a apreciar, pese a que parece estar sentado en una silla (tabla 5.1).

Tabla 5.2 Frecuencia de fotografías de retratos póstumos según tipología de Ruby (1995)



5.1.1) Como vivo

El primero es la fotografía de difuntos, en la cual se retrata al fallecido como si estuviera vivo, lo que hace que el procedimiento fotográfico se construya, entonces, como un acto per

formativo de la vida (De la Cruz, 2014), donde se fotografiaba al difunto con los ojos abiertos y en alguna posición que pudiese hacer referencia a una actitud propia de una persona viva. Tal es el caso de la figura 5.6, en la cual se muestra a un bebé sentado en una silla, apoyado con su mano derecha sobre el mango de esta. Su postura corporal está adelantada en la silla y pareciera estar muy erguido. No se observa en la fotografía, pero pudiese tener un mecanismo que lo sostiene de ese modo. El niño está vestido de blanco y con el rostro y la mirada levemente hacia arriba en lo que parece ser un escenario cotidiano, posiblemente al interior de una casa.

Una segunda imagen que responde a esta categoría se presenta en la figura 5.9. En esta imagen se puede observar un niño de algunos meses o pocos años, sentado en un sitial vestido de blanco. En la imagen podemos observar la repetición de algunos signos, como la mirada ascendente, la postura sentada y la ropa blanca, esta vez con un pequeño tocado sobre su cabeza. En esta fotografía, además, se agrega la enredadera entre sus manos como un elemento de uso ornamental, que tiene implicancias simbólicas. En el caso de esta fotografía, el soporte del cuerpo vuelve a ser una silla, esta vez cubierto con lo que parece ser una tela gruesa sobre la cual el fallecido es apoyado.



Figura 5.1 **A Niño fallecido sentado sobre silla.** 1949. Valparaíso. Proyecto Memorias del Siglo XX **B Niño fallecido sobre sofá.** Sin fecha. Santiago. Colaboración de Marcelo Montecinos

5.1.2) Como dormido

Un segundo tipo de retrato refiere a la categoría “como dormido”. Este tipo de retratos resultaba conveniente en su ejecución en relación a la tipología anterior ya que no había tanta manipulación en la disposición del cuerpo. A su vez, este tipo de representación se sostenía en la idea de la muerte como un “el último sueño”, una metáfora regular y, en cierto modo, un eufemismo a la hora de hablar de la muerte. Como se mencionó anteriormente, la mayor parte de las fotografías de la muestra corresponden a esta tipología, incluyendo los retratos de adultos.

Un ejemplo de esta tipología es la fotografía de Leonardo Pesce (figura 5.2A) cual muestra a un niño fallecido en los años 30, en brazos de su padre. Cabe señalar que era común retratar

a los niñ@s en compañía de alguno de sus progenitores, muchas veces, con estos vestidos acorde al duelo, con velos negros en el caso de las mujeres y un traje oscuro en el caso de los hombres. En esta foto en particular, el niño parece tener una posición bastante natural vestido de blanco y descalzo. Sin embargo, en la expresión facial del padre podemos observar la tragedia del suceso. El adulto parece inclinarlo hacia la cámara, en tanto el mismo observa al lente. El poseedor de esta fotografía y nieto del adulto retratado, declaró no tener antecedentes sobre las condiciones de realización de esta imagen, donde había sido tomada o cuándo, si antes o después del velorio.

Respecto a las fotografías de adultos, como se mencionó, en la totalidad corresponden a fotografías de la categoría “como dormido”. Por ello, quisiera detenerme en la figura 5.3, la cual muestra a un mujer recostada, con los ojos cerrados y sosteniendo un crucifijo. Los costados de su cuerpo se ven totalmente por lo que presumimos que la toma fue hecha en una cama o sofá y no dentro de un féretro. Sobre esta imagen llama la atención la edición o “postproducción” que tiene. El cuerpo de ella se encuentra entre lo que parecen ser papeles fotograficos texturados con luces y sombras y recortados con bordes redondeados, evocando la forma de una nube. Este tipo de iconografías y edición no es común y representa un caso particular de retrato póstumo y único en nuestra muestra.

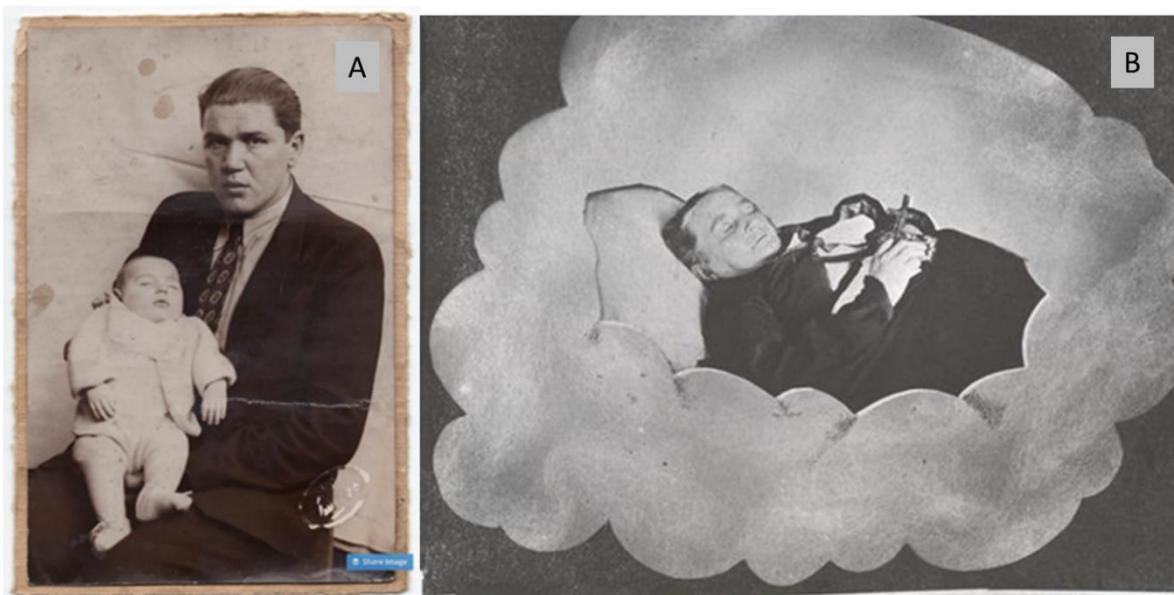


Fig. 5.2: A: Lorenzo Pesce fallecido en brazos de su padre. c. 1930. Santiago. Colaboración de Leonardo Tiso. **B. Mujer fallecida representada como dormida.** Sin fecha. Carta de visita. Colaboración de la Biblioteca Nacional. Parte del fondo comprado al fotógrafo Domingo Ulloa

5.1.3) Contexto fúnebre

La última categoría refiere a aquellas imágenes que fueron tomadas en el contexto fúnebre, en esta categoría la muerte no busca disimularse sino quedar en evidencia, mostrando algunos detalles de la ornamentación de los espacios y las ofrendas ofrecidas al difunto. En los dos casos pesquisados, estas fotografías fueron tomadas durante el velorio del fallecido.

El primero de ellos corresponde a la familia Zaraff (Figura 5.3 A) donde la fallecida es retratada al interior de su domicilio durante su velorio. En esta fotografía se observa a una niña de 7 u 8 meses, vestida de blanco con sus manos juntas. Tiene los ojos y boca abiertos y está recostada sobre un soporte que no parece ser un féretro sino una silla de bebé, sobre la cual está arropada entre mantas blancas. A su alrededor hay una serie de plantas y elementos naturales, además de una cuerda que pasa por debajo del cuerpo de la fallecida, al parecer, de forma ornamental.

Una segunda fotografía de este tipo corresponde a la figura 5.3 C, donde una niña de 8-9 años de edad se ve al interior de un féretro blanco. La niña está vestida de blanco, tiene una corona de flores y las manos tomadas, toda la escena muestra un recargo de flores. Se observa como el féretro está sobre lo que parece ser una mesa cubierta con un mantel blanco. Por el costado del féretro y sobre la mesa hay ramos de flores. Al costado de la niña se retrata a un hombre mayor que la observa sentado a su costado, con un ramo de flores en sus manos. En la pared detrás del féretro hay una cortina blanca con seis coronas de flores colgadas.



Figura 5.3 A: Fotografía de velorio al interior de casa particular en Santiago. 1962. Colaboración de Cecilio Zaraff. B: Fotografía de niña fallecida en contexto fúnebre. Sin fecha. Colaboración de Marcelo Montecinos.

5.2) El retrato familiar en cementerio

En el marco de esta investigación se ha denominado como “retrato familiar de cementerio” a un tipo de fotografía muy recurrente donde toda la familia se reúne alrededor del difunto para una última fotografía previa o posterior al entierro. Dicho tipo de imágenes se suscitó en el marco de la fotografía de calle, principalmente de tipo minutería, la cual gozó de gran popularidad en el país entre diferentes clases sociales. A partir de nuestra muestra evidenciamos que este tipo de fotografías se realizó entre las décadas de 1920’ y 1960’, sin embargo, este horizonte temporal podría abrirse a partir de nuevos hallazgos.

Para este trabajo pesquisé un total de 15 casos, 8 de estas fotografías proceden de poseedores de tipo familiar y las otras 7 a documentos de archivo, particularmente de la Biblioteca

Nacional y del Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico. Cabe señalar que, en este caso, la Biblioteca Nacional cuenta con un importante repertorio de estas imágenes debido al acervo de 5.000 fotografías minuteritas compradas a Octavio Cornejo, quien a su vez las consiguió por procesos de compra-venta a fotógrafos y anticuarios.

En nuestra muestra, la totalidad de fotografías fueron tomadas en la ciudad de Santiago, en diferentes cementerios capitalinos. Entre ellos destacan el Cementerio Católico, Cementerio Metropolitano de Santiago y Cementerio General. Estas fotografías eran ofrecidas en distintos soportes a la usanza de la época, tales como tarjetas postales o impresión en papel sobre soporte secundario.

A continuación, presentaré dos ejemplos de este tipo de documentos, evidenciando la continuidad de elementos y la disonancia entre ambas fotografías. Las fotografías fueron escogidas del corpus en virtud de sus cualidades representativas de la muerte de un adulto y de un niño/a.

5.2.1) Fallecimiento de niño/a



Figura 5.4. Retrato familiar en cementerio durante funeral de niño/a. Fotografía minuterita. c.1950
colaboración de Claudia Silva

La figura 5.4 es una fotografía blanco y negro de los años 50'. Está impresa sobre tarjeta postal y fue tomada en el Cementerio General de la ciudad de Santiago (Claudia Silva, abril

de 2020, comunicación personal). Esta fotografía muestra el funeral de un niño o niña, donde sus familiares se reúnen en torno al féretro blanco. 27 personas aparecen en la fotografía, la mayoría mirando hacia la cámara, excepto las mujeres de abrigo blanco y las dos personas a su costado. Todos con un gesto muy serio, sobre todo los 7 niños, quienes parecen sentirse interpelados por la situación, pareciendo incómodos, molestos y apenados. La expresividad del niño del cuadrante central, que está sostenido por la mano de la mujer de su lado, es interesante e intrigante. Pese a no tener más de 4 años parece intuir lo complejo de la situación, tiene los ojos vidriosos y una mueca de llanto.

Un segundo gesto que llama la atención es el de la mujer de blanco en el centro de la imagen. De alguna forma su abrigo hace juego con el pequeño féretro, sobre el cual tiene puesta la mirada inmutable no queriendo ver de frente a la cámara. También es interesante el gesto de sus manos, las cuales están posadas sobre su vientre, se sujetan la una a la otra como si en ello se sostuviera a sí misma en la dolorosa pérdida. Por otro lado, las personas a sus costados sostienen su brazo, posiblemente en gesto de preocupación por quien pudiese ser la madre del infante que estaban próximos a entregar a la tierra.

5.2.2) Fallecimiento de adulto



Figura 5.5 Retrato familiar en cementerio durante funeral de adulto. Fotografía minuterá. (1920-1930). Colaboración Biblioteca Nacional.

La 5.5 muestra una fotografía, en blanco y negro, de una familia despidiendo a un ser querido. En esta composición el fotógrafo está en nivel horizontal respecto de los retratados. El contacto con los sujetos es directo, todos posan frente a él mirando a la cámara, incluso sonriendo a pesar de la dramática situación. El grupo de personas se encuentra al centro de la imagen, al costado izquierdo se ve un camino marcado por altos árboles, en tanto que el derecho un murallón de lápidas comienza a aparecer. En la estructura del edificio, letras marcan la leyenda “galería 12”.

La imagen muestra 34 personas entre niños, niñas mujeres y varones, que se disponen en torno a un féretro oscuro. El ataúd está a cierta altura, seguramente sostenido por el carro del cementerio. En la parte superior tiene dos ramos de flores blancas (o claras). El ataúd parece en cierto desnivel, ya que se encuentra entre el pavimento y la tierra. Hay arreglos florales en forma circular, entre las cuales los niños se posan. Respecto al grupo de personas, hay cierta tendencia a la distribución etaria en la imagen, los niños al frente o arriba, y los adultos atrás y más próximos al féretro, adultez e infancia constituido como grupos diferenciados. La imagen presenta poca información sobre el fallecido, probablemente era adulto y por el tamaño del féretro podemos imaginar el tamaño de su cuerpo, pero no sabemos si era hombre o mujer, su ocupación o algún interés o pertenencia a un grupo específico. Solo tenemos información visual sobre familia y allegados, quienes posan frente a la cámara en este ejercicio de despedida del difunto. De los 6 niños del frente solo dos (los de la derecha) parecen serios o afectados. Los primeros 3 parecen tener una actitud lúdica, escondiéndose detrás de los arreglos florales y mostrando sonrisas tímidas frente a la cámara. Una huella de movimiento deja la cabeza de un niño en la parte superior de la fotografía.

5.3) El álbum fotográfico fúnebre



Figura 5.6. Álbum fotográfico fúnebre de Luís Moreno (abuelo). 1947. Cementerio general. Colaboración de Luís Moreno (nieto)

Los álbumes fotográficos fúnebres se caracterizan por ser un registro que da cuenta del rito fúnebre desde el velorio hasta el entierro, con variantes en la muestra en función de la presencia de imágenes del velorio. El periodo temporal abarcado por este tipo de documentos va desde 1943 hasta 1974, siendo este último el registro más reciente de la totalidad de casos que componen esta investigación. Estos documentos corresponden a la época del film fotográfico, tecnología que permitió la captura de más de una toma fotográfica a la vez, con amplia posibilidad de desplazamiento del fotógrafo debido a la portabilidad de la cámara. La procedencia de estos documentos es tanto de poseedores como de instituciones. Los cinco casos que están en manos de poseedores corresponden a familiares del fallecido, este tipo de documentos no fue encontrado en manos de coleccionistas. Los otros siete corresponden a la Biblioteca Nacional (n =5) y al Centro Nacional de Patrimonio fotográfico (n=2).

La materialidad de este tipo de documentos es parte de su especificidad como categoría. Si bien el álbum refiere específicamente a la materialidad, esta contiene en su interior una narrativa de los diferentes momentos del rito mortuario. Los conjuntos de fotografías están montados sobre un soporte que presenta cierta homogeneidad. La mayoría presenta un tipo de encuadernación específico, con tapas de cuerina y hojas de papel de alto gramaje. Entre

ellas, hojas de papel mantequilla separan las fotos y aseguran su conservación. Al interior del álbum, además de las fotografías encontramos objetos como obituarios, discursos, flores y otras fotografías relativas al difunto.

Para analizar las imágenes que integran estos álbumes fotográficos debemos remitirnos a la secuencia de fotografías que componen cada álbum. En este sentido el ejercicio debe incluir la totalidad de las imágenes del álbum fotográfico. De este modo para visualizar el documento y las diferentes imágenes que lo componen, segmentaré cada álbum según los diferentes momentos del rito funerario. Si bien todo el álbum compone una sola gran secuencia, para mostrar los resultados, se decidió dividir el relato visual en diferentes subsecuencias significativas dadas por momentos y espacios del rito fúnebre. A su vez, decidí solo integrar fotografías representativas de cada subsecuencia y no incluir algunas que repiten temáticas y momentos, las cuales no aportan mayor información visual que la expuesta.

5.3.1) Álbum de Clotilde Silva

Clotilde Silva fue enfermera en el hospital Van-buren de Valparaíso. Madre soltera de 3 hijas, en la época considerada de clase media acomodada. Falleció luego de una larga enfermedad en la casa de su hija Victoria ubicada en el centro de la ciudad de Valparaíso, sector del plan.

El documento descrito a continuación es un álbum fotográfico realizado el año 1962 que perteneció a Marina Silva. Está compuesto por 30 fotografías, separadas por un papel delgado que evita el roce de una imagen con la otra. Tiene tapas de cuerina, y mide aproximadamente 35x20 cm. Las fotografías son en blanco y negro y en los costados presentan un corte decorado. Según Marina Silva este álbum tuvo un valor de 30 pesos de la época y fue encargado a un fotógrafo amigo de la familia, el cual no está individualizado en el

documento.



Figura 5.7 Tapa frontal y vista interior álbum funerario de Clotilde Ramírez. 1962. 30x20 cm en cuerina negra. Colaboración de Marina Silva (hija de la difunta).

5.3.1.1) Al interior del hogar.

En la fotografía se observan cinco personas, de pie, mirando un féretro cubierto con flores. A los costados del féretro hay cuatro candelabros, al parecer eléctricos. En el cuadrante central derecho se observa la tapa del féretro abierta y una cruz en la pared a la altura de la cabeza de la difunta, la cual no es posible observar. Los retratados salen en un plano americano. De izquierda a derecha, la primera mujer aparece más bien de perfil, sosteniendo

el brazo de la segunda mujer, quien mira afectada al costado derecho del fotógrafo. El tercer retratado es un hombre de terno negro que mira directo al ataúd (Figura 5.8)



Figura 5.8 Familiares observando féretro Álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez. 1962.
(Fotografía 1 del álbum)

5.3.1.2) Al exterior del hogar.

La segunda y tercera fotografías muestran la salida del féretro del domicilio y comienzo de la caravana fúnebre. En este momento se muestra los últimos momentos en que el cuerpo de la difunta se encuentra en su domicilio ubicado en el sector del plan de Valparaíso. (Figuras 5.9 A y B). La primera de estas fotografías (5.9 A) muestra a seis hombres sacando el féretro de un inmueble. Al costado derecho se ve un auto con las puertas traseras abiertas. Y niños y adultos mirando la escena. Uno hombre adulto sostiene un ramo de flores mientras mira la situación. La segunda imagen muestra (5.9 B) la carroza fúnebre de frente, con una corona al costado de la puerta trasera seguida de una multitud y dos niños en el cuadrante central izquierdo. Estas fotografías podemos entenderla como una secuencia al exterior del hogar, donde el fotógrafo muestra la última vez que la difunta saliendo de él, así como la asistencia e interés de sus allegados por acompañar este proceso.



Figura 5.9 Álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez. 1962. A) Féretro saliendo del domicilio sostenido por familiares B). Caravana de personas siguiendo carroza fúnebre.

5.3.1.3) Iglesia y misa de responso.

La secuencia 3 se conforma de 15 fotografías, casi la mitad de imágenes del álbum. Seleccioné algunas de las imágenes más significativas de esta subsecuencia, que relata visualmente el recorrido del féretro desde la entrada hasta la salida de la iglesia. Muestra la misa de responso, con especial énfasis en el padre que la dirige, los asistentes y el ataúd, el cual en varias ocasiones se muestra en primera plana. Realiza una toma en contrapicado desde un espacio alto de la iglesia donde se observa los asistentes, el altar y el féretro. La última fotografía de esta secuencia es aquella donde se ve la pompa fúnebre saliendo de la iglesia los doce apóstoles camino al cementerio. Llama la atención como en esta su secuencia se pueden ver como el centro de las fotografías es el féretro, el cual aparece en todas las imágenes, así sea en el centro o en el costado.

A



Figura 5.10 Álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez. 1962.A) Fotografía en exterior de féretro ingresando a la iglesia (izquierda) B) Fotografía en interior con flash. Féretro siendo llevado por familiares por el pasillo de la iglesia (derecha).

Esta fotografía muestra seis hombres cargando el féretro a la entrada de la iglesia y una considerable cantidad de personas detrás, siguiendo dicha entrada. El féretro se muestra en diagonal hacia la cámara en una toma contrapicado. En la fotografía 5.10B ya se ve como el féretro, sostenido por este grupo de hombres, ya entró a la iglesia. La toma no está bien encuadrada, se ve como el marco del ingreso está desencajado en relación al cuadrado de la cámara. Al parecer esto tiene la intención de mostrar el rostro de la mujer que se encuentra en el cuadrante central de la derecha, enfatizando el lugar de los asistentes lo cual se repite en todo el álbum.

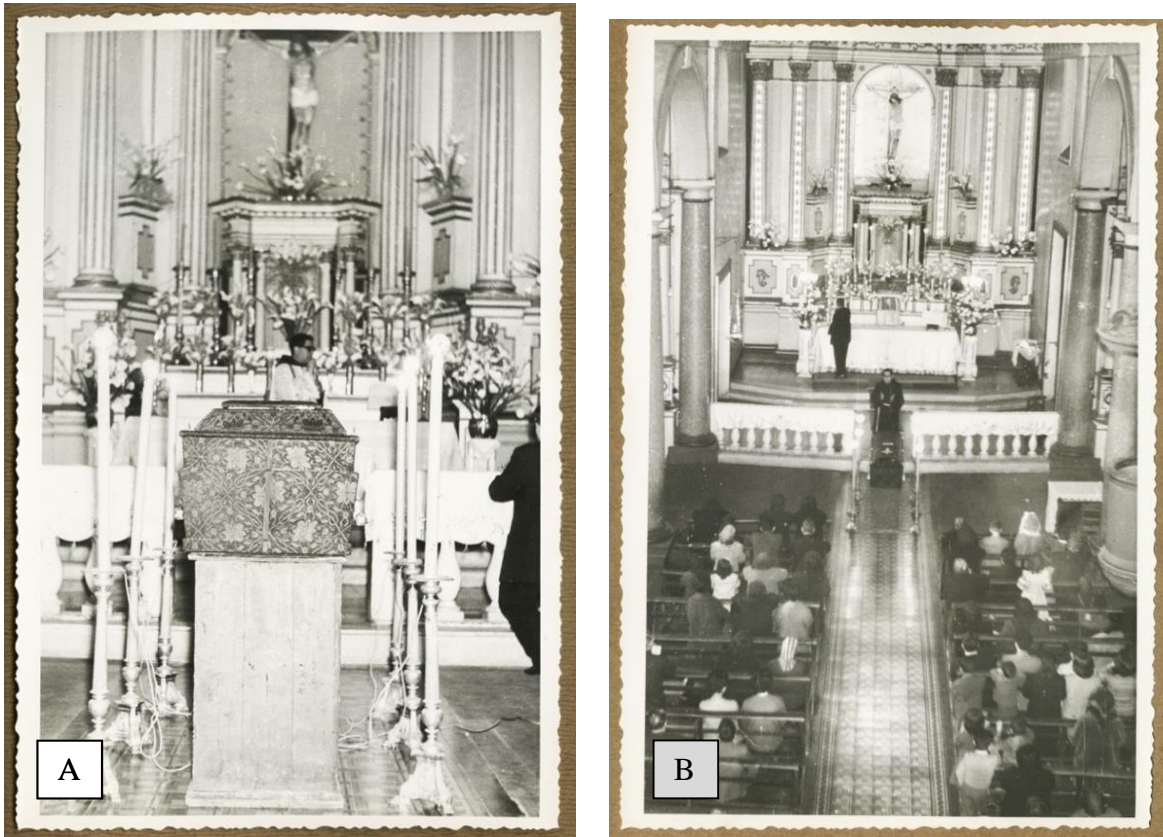


Figura 5.11 álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez. 1962. A) Fotografía de féretro en primer plano al interior de la iglesia con altar de fondo. (Izquierda). B) Fotografía en ángulo picado de misa de responso. (derecha)

Este conjunto de imágenes se retrata el centro de la misa de responso: el difunto. Si bien su cuerpo no está a la vista, en las imágenes se evidencia como parte central del rito funerario. Se ve además la ornamentación del cajón y el uso de candelabros eléctricos en torno al ataúd. La figura 5.11A muestra el costado superior del ataúd, resaltando la ornamentación de la madera con diseños de flores entrelazadas. En el fondo de la imagen se observa el altar de la iglesia. En la Figura 5.11B se aprecia una toma cenital, nuevamente con el ataúd en el centro. (Se ven los asistentes que llenan casi completamente las bancas de la iglesia y a la cabeza el padre que presidió la misa mirando en dirección de los dolientes.

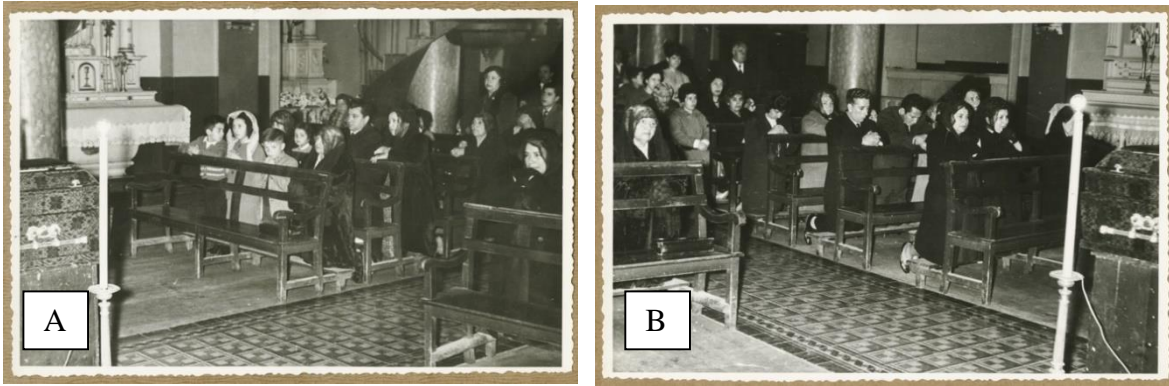


Figura 5.12 Álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez, 1962. A) Fotografía de retrato de asistentes al funeral en costado derecho de la iglesia. B) Fotografía de retrato de asistentes al funeral en costado izquierdo de la iglesia.

Las siguientes fotografías muestran a los asistentes ubicados en ambos costados de la iglesia. En ambos casos existe una composición similar, donde se muestra a los dolientes, pero también se alcanza a ver el féretro y el candelabro. En su mayoría, los asistentes parecen absortos en la misa, salvo algunos de la fotografía de la derecha que miran hacia la cámara. Se puede observar que la mayoría de quienes aparecen en estas fotografías son mujeres, quienes guardan rigurosamente el luto por medio de la vestimenta negra y velo. También hay hombres y niños en el registro, pero en menor medida.

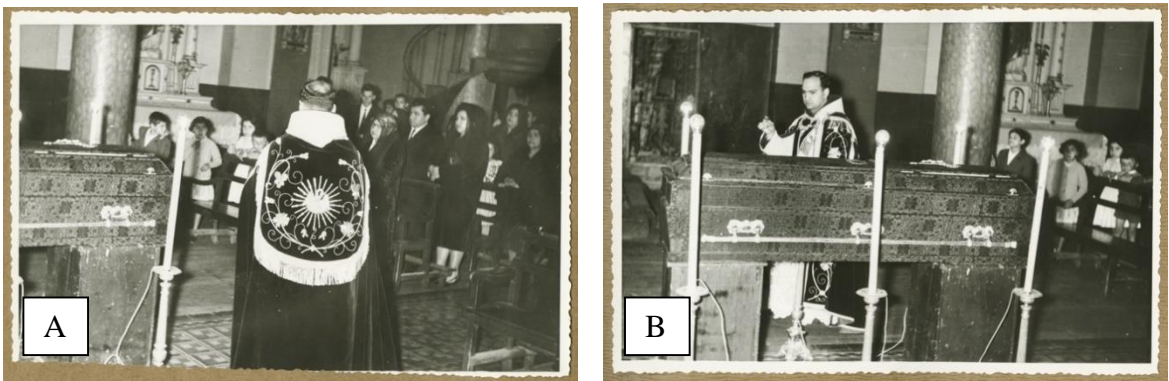


Figura 5.13. álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez, 1962. A) Fotografía de misa de responso. Se retrata el atuendo del cura que presidió la misa. B) fotografía de misa de responso. Se retrata al cura de frente y, en primer plano, el féretro.

5.3.1.4) Camino al cementerio

Las siguientes fotografías comienzan a poner énfasis en la misa de responso y en el padre que la preside, sin dejar de lado la centralidad del ataúd. Si bien este segmento de la misa

está compuesto por 4 fotografías, incluí dos que ilustran la idea de la fotografía en la misa de responso. En la foto de la izquierda se realza la vista de la indumentaria eclesiástica y, específicamente, el hábito y su decoración en la parte posterior. La segunda fotografía se ve al padre de frente, haciendo un gesto con la mano en dirección al ataúd.

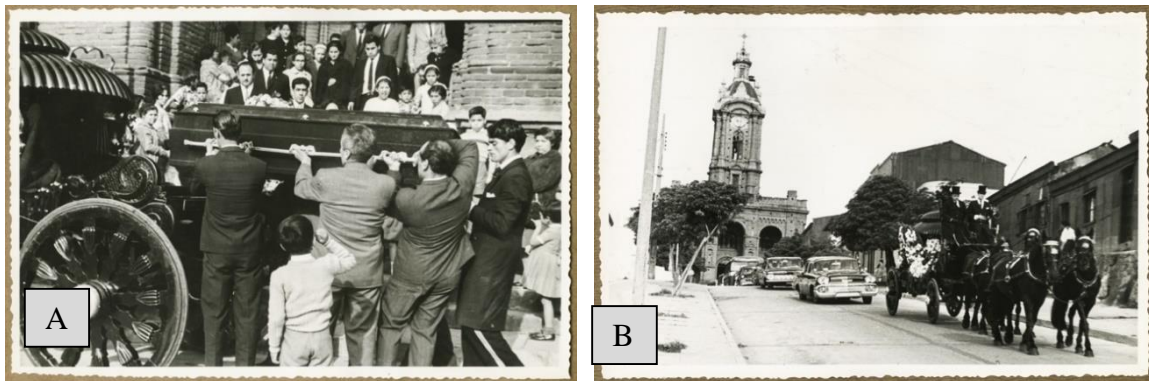


Figura 5.14 álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez, 1962. A) arriba. Fotografía muestra un grupo de varones ingresando el féretro a la pompa fúnebre. B) Abajo. La fotografía muestra la carroza fúnebre avanzando por la calle de la iglesia.

Las últimas fotografías de este su segmento es la salida del cementerio. En la fotografía de 5.14 A nuevamente, se realza la dimensión social del rito fúnebre. En primer plano se ve a cuatro hombres sosteniendo el cajón y entrándolo a la pompa fúnebre. En la parte posterior, se ve a los asistentes saliendo de la iglesia observan la entrada del féretro a la carroza. La segunda fotografía muestra la pompa fúnebre, con los caballos de frente, alejándose de la iglesia. Esta fotografía muestra más en detalle algunas características de la carroza y los trajes de quienes conducían el vehículo. Tras la carroza se observa una incipiente caravana de autos.

5.3.1.4) Camino al cementerio.



Figura 5.15 álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez, 1962. Carroza camino a cementerio seguida por caravana de autos cerca de la costa.

El fotógrafo, probablemente desde un auto, saca esta fotografía. Es interesante pues muestra la calidad técnica de la cámara que puede tomar imágenes a alta velocidad de obturación sin tener rastros de trepidación en la toma. En la figura 5.15 se ve la caravana fúnebre pasando frente al mar camino a las torpederas, encabezado por la carroza. Se observan cinco autos entre la carroza y el lugar del fotógrafo, recorriendo una curva ascendente donde en el cuadrante superior izquierdo se ve la carroza desde atrás.

5.3.1.5) Interior del cementerio



Figura 5.16 álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez, 1962. A) (izquierda) **familiares entrando a Cementerio de Playa Ancha, siguiendo a pie la carroza fúnebre.** B) (derecha). **Familiares retirando féretro de la carroza fúnebre.**

Estas fotografías muestran la llegada de la pompa al cementerio. La fotografía de la izquierda muestra como toda la gente va ingresando detrás de la pompa fúnebre, al comienzo de la multitud destacan cuatro personas, tres varones vestidos de terno y una niña de abrigo y zapatos blancos. Al costado derecho de la fotografía se observa algunos detalles de la pompa, especialmente del tallado de las ruedas. En la fotografía 5.16 A se ve cómo se va bajando el féretro de la pompa fúnebre en manos de un grupo de varones, seguramente los mismos que lo cargaron a la entrada y salida de la iglesia. Rodeándolos, nuevamente se aprecia la gran cantidad de personas que asistieron al funeral. En el cuadrante inferior izquierdo se observa un grupo de niños, dos de ellos mirando curiosos al fotógrafo. Sus rostros se ven sobreexponidos por el uso de flash.



Figura 5.17 álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez, 1962. A) (Izquierda) familiares alrededor de féretro, previo. B) corona de flores.

Estas fotografías presentan el antes y el después del entierro. En la figura 5.17 A se observa nuevamente una gran cantidad de personas cercanas al féretro, probablemente durante las palabras del padre quien dirigía las últimas oraciones ya que todos están en actitud de espera y respeto, indicada por sus manos y miradas bajas. La fotografía 5.17B muestra la corona de flores sobre la lápida la escotilla de madera provisoria utilizada por el cementerio. Esta imagen permite ver la cantidad de ofrendas ofrecidas a la fallecida.



Figura 5.18. Álbum fotográfico fúnebre de Clotilde Ramírez, 1962. Filas de personas dando el pésame a los deudos de la difunta.

La última 3 fotografía da cuenta de un aspecto más social del rito, donde se ve un grupo de personas dando la mano a los dolientes. Seguramente es el momento de despedida, cuando los asistentes al funeral se acercan para dar el pésame por la pérdida. Las fotografías son muy parecidas entre sí, pero muestran diferentes personas en torno a la familia del fallecido.

5.3.2) Álbum de Godofredo Edwoldt.

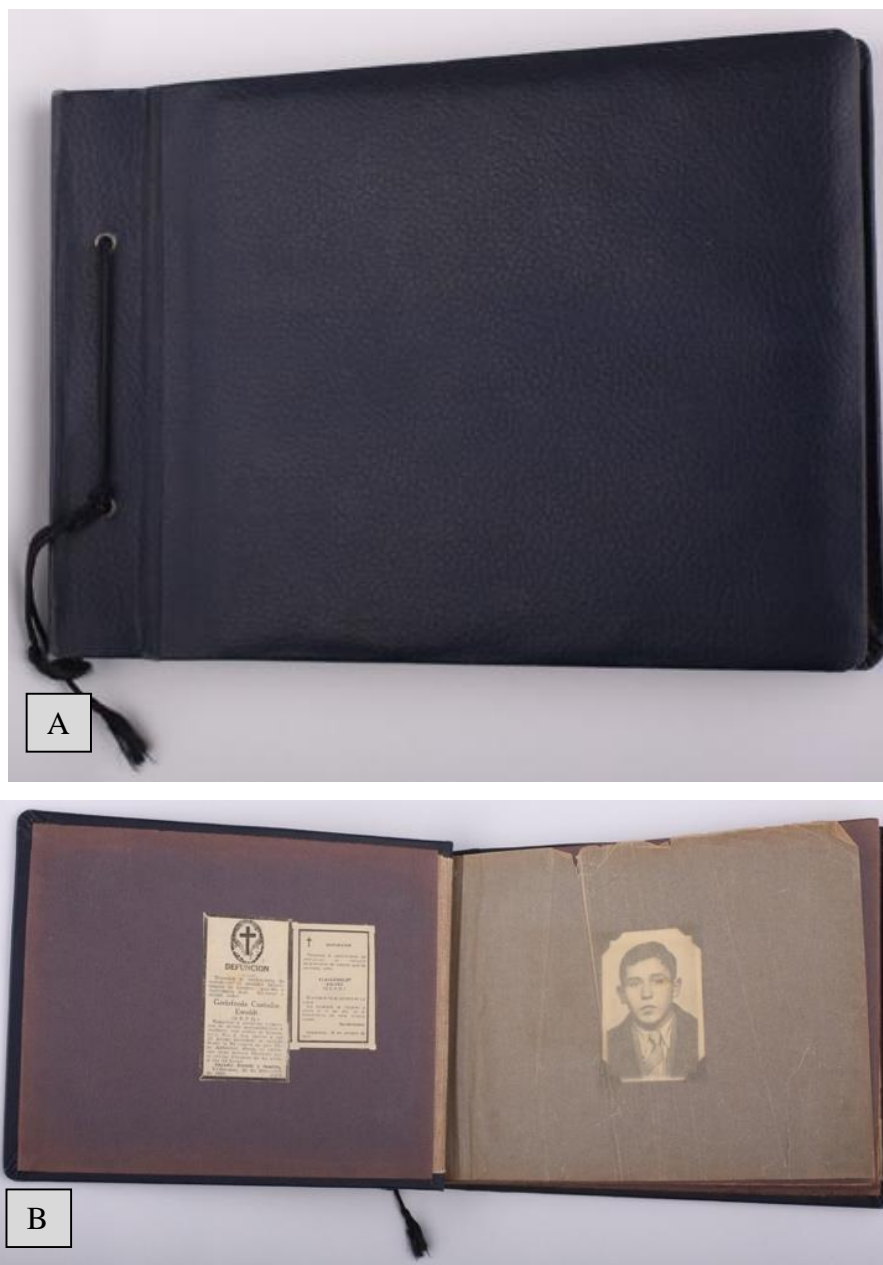


Figura 5.19 Tapa frontal y vista interior álbum funerario de Godofredo Edwoldt. 1943. Encuadernación en cuerina azul. Colaboración de Emilio Toro.

Godofredo Edwoldt fue un joven porteño asesinado en un confuso incidente el año 1944, a la salida de la hacienda perteneciente a su familia. Con solo 19 años fue apuñalado y encontrado agonizante por su hermana mayor, quien resguardó el álbum fotográfico por mucho tiempo, hasta heredarlo a su nieto Emilio Toro. El álbum está compuesto por 18 fotografías del rito

fúnebre. Sus tapas son de cuerina azul y está encuadernado a mano. Al abrir el álbum, en la tapa derecha se encuentran recortes de obituario de su fallecimiento y de la muerte de otro familiar ocurrida el año 1972. Su velorio se efectuó el 23 de diciembre en la parroquia Los Doce Apóstoles y el sepelio en el Cementerio de Playa Ancha.

En la siguiente tabla describo la cantidad de imágenes y su número en la secuencia fotográfica del álbum en relación a las diferentes subsecuencias identificadas en dicho documento.

Subsecuencia 1: Retrato del difunto.



Figura 5.20 Retrato de Godofredo Edwoldt. 1944. A frente y B reverso. Primera fotografía del álbum fotográfico

La figura 5.29 A del álbum es un retrato de Godofredo vivo. Durante la digitalización del documento se removió de los esquineros que la sostenían y nos percatamos de la inscripción de la izquierda. Que indica “el 22 de diciembre de 1943 fue el fallecimiento de Godofredo Custodio Edwoldt Gálvez Valparaíso 15 de marzo de 1944” Esta última fecha seguramente refiere al día cuando el álbum fue entregado a la familia.

5.3.2.1) Subsecuencia 2: Iglesia, velorio y misa de responso.



Figura 5.21. Fotografía 1 álbum fotográfico fúnebre de Godofredo Edwoldt, 1943. Mujeres orando durante el velorio al interior de iglesia.

A diferencia del álbum anterior, en este, el relato visual no comienza en el interior de la casa sino durante el velorio en la iglesia. Esta subsecuencia cuenta con 6 fotografías que dan cuenta desde el velorio hasta la salida de la iglesia. En la fotografía 5.21 se observan dos mujeres al centro de la composición, son retratadas de espaldas arrodilladas en el banco de la iglesia. En el cuadrante inferior derecho se observan otras 3 personas. Entre los bancos de la iglesia se ve un gran cúmulo de flores y, entremedio, algunas partes del ataúd oscuro.



Figura 5.22. Fotografías Álbum fotográfico fúnebre de Godofredo Edwoldt, 1943. A) familiares sacando el féretro de Godofredo Edwoldt de la iglesia. B) Féretro siendo ingresado en carroza fúnebre.

En estas fotografías se observa la salida del ataúd de la iglesia, el cual es cargado por un grupo de varones. Atrás se ve un grupo de gente saliendo de la iglesia junto con el ataúd. La fotografía de la derecha muestra cómo se ingresa el ataúd a la carroza fúnebre. Se vuelve a observar el grupo de personas mirando la escena y las puertas de la iglesia. Llama la atención que sea un grupo mayoritariamente masculino.

5.3.2.2) Subsecuencia 3: Camino al cementerio



Figura 5.23 álbum fotográfico fúnebre de Godofredo Edwoldt, 1943 A Carroza fúnebre entrando al cementerio siendo observada por una gran cantidad de personas. B) Carroza fúnebre en primer plano seguido de personas a pie.

En esta subsecuencia se observa el tránsito de la caravana fúnebre desde la iglesia hasta el cementerio, la cual está compuesta por 3 fotografías que muestran a la caravana fúnebre seguida de una multitud de personas. En las 3 fotografías los asistentes van a pie, lo cual se puede explicar por la dificultad técnica de tomar fotos en movimiento con la tecnología de la época o por que el trayecto se hizo a pie (lo cual tomaría cerca de una hora, por lo que parece bastante probable). La fotografía de la izquierda muestra como los deudos dejan pasar la carroza funeraria, donde el fotógrafo da especial espacio y énfasis a la gran cantidad de gente que asistía a este evento. La fotografía de la derecha muestra a los carroceros más de cerca, se ve que uno de ellos es un niño. Atrás se observa la caravana de personas en una curva, lo cual permite dimensionar de mejor forma la magnitud de la asistencia.

5.3.2.4) Subsecuencia 4: al interior del cementerio.

En esta subsecuencia se retratan algunos momentos del entierro. Se compone por 8 fotografías, las cuales, tiene una importante preponderancia la dimensión social y los asistentes al entierro, relevándose visualmente por sobre otros elementos.



Figura 5.24. Fotografía álbum fotográfico fúnebre de Godofredo Edwoldt, 1943. Féretro trasladado en manos de familiares y seguido por multitud de personas.

En la figura 5.24 retrata a un grupo de hombres llevando el ataúd, entre pabellones de nichos mortuorios. Atrás del grupo de varones, nuevamente, la multitud de asistentes sigue al fallecido. Al costado un niño lleva una corona fúnebre cargada al hombro.



Figura 5.25. Fotografía álbum fotográfico fúnebre de Godofredo Edwoldt, 1943 A) (izquierda) corona fúnebre sobre lápida. B) (derecha) fila de personas entregando el pésame a la familia del difunto.

Estas fotografías muestran la última parte del álbum. La derecha muestra algunas de las ofrendas en flores dejadas sobre la lápida del difunto. Se observa la corona blanca llevada

por el niño en la figura 5.25A. En tanto que en la figura 5.25B, se observa un grupo de personas, dándose las manos. Seguramente el momento de despedida de rito y entrega del último pésame.

5.4) Narrativa visual en el álbum fúnebre

Retrato del difunto

Una primera evidencia de la recurrencia en los contenidos de los álbumes es la primera imagen que individualiza al difunto. Tal es el caso en la fotografía arrancada en el álbum de Clotilde Ramírez o en la fotografía de vivo del caso de Godofredo Edwoldt (Figura 7.1). En otros álbumes también aparece esta recurrencia.

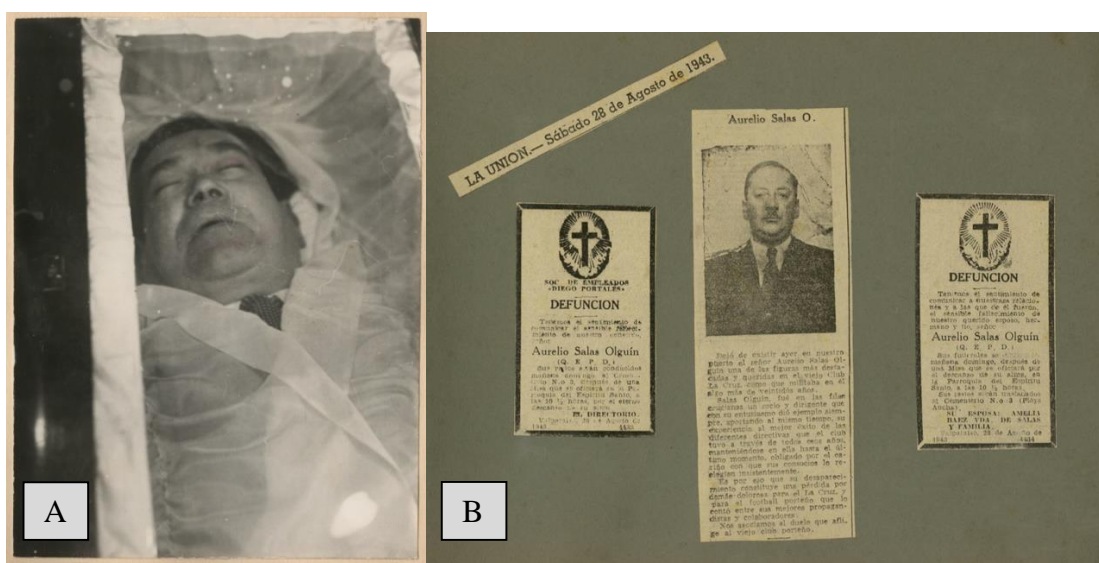


Figura 5.26. A) Retrato póstumo al comienzo de álbum fotográfico fúnebre. Sin fecha, Colaboración CENFOTO. B) Recortes de diario al comienzo de álbum fotográfico fúnebre de álbum fúnebre de Aurelio Salas. 1943. Colaboración de Biblioteca Nacional.

Estas dos imágenes evidencian diferentes formas de mostrar al difunto al comienzo del álbum. La primera fotografía muestra al difunto durante el velorio, la fotografía fue tomada al interior del ataúd, a través del vidrio. La segunda de estas imágenes utiliza los recortes de diarios para dar un rostro al difunto, junto con obituarios. En este caso se trata de una operación posterior, seguramente hecha por la familia.

Fotografía al interior de la iglesia

Un segundo elemento visual que podemos nombrar como recurrencia en estos álbumes son las fotografías tomadas al interior de las iglesias. Las misas y otras honras fúnebres ocurridas al interior de las iglesias representan un segmento relevante en los álbumes fotográficos, sin embargo, esto siempre plantea la dificultad técnica de realizar una fotografía en un espacio con poca luz.

Salida de la iglesia

Un segundo elemento recurrente en la narrativa de los álbumes es el registro de la salida de la iglesia. Este registro da un espacio de relevancia a quienes cargan el ataúd, mostrando de frente sus rostros.

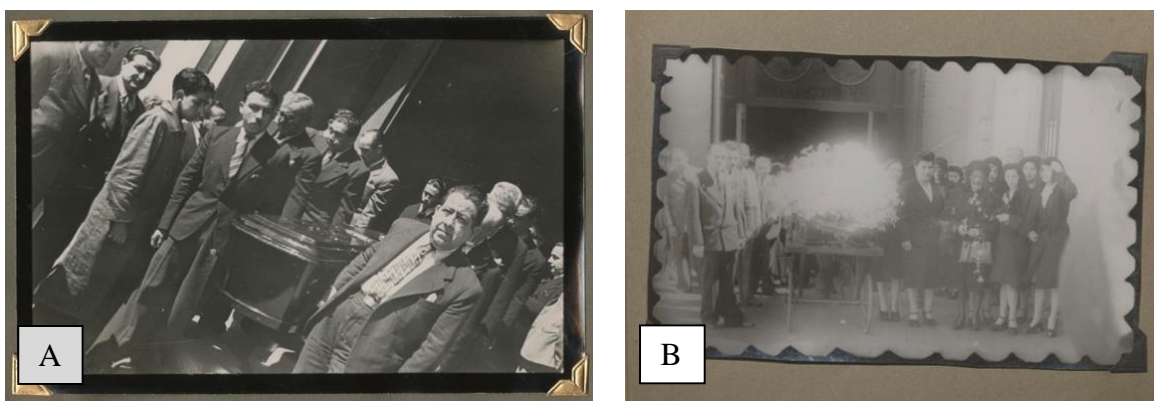


Figura 5.27 A) (Derecha) familiares sacando féretro de iglesia. Sin fecha. Fotografía perteneciente a álbum fúnebre de fallecido no identificado. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico. B) (Izquierda) Familiares sacando féretro de iglesia. 1947. Fotografía perteneciente al álbum fúnebre de Inés Grau. Biblioteca Nacional.

Traslados

Como se vio en las secuencias los traslados también son un tópico común en los álbumes fotográficos mortuorios. En estas imágenes se despliega gran parte de la ostentación mortuoria, ya que se enfatiza en la pompa fúnebre la cual suele ser de gran magnitud. También se hace visible la magnitud de asistentes, vayan estos a pie como en el funeral de Godofredo Edwoldt o en auto como se observa en las siguientes fotografías. Por último, visualiza lugares relevantes de las ciudades donde los registros fueron tomados, como grandes avenidas u otros espacios característicos, dotando a la imagen de contexto.



Figura 5.28 A) Carroza trasladando difunto por las calles de Santiago. Fotografía de álbum fotográfico fúnebre, fallecido sin identificar. 1948. Biblioteca Nacional B) Carroza fúnebre trasladando a difunta por las calles de Valparaíso. 1947. Fotografía perteneciente al álbum fúnebre de Inés Grau. Biblioteca Nacional.

Recorrido en el cementerio

Otro momento relevante dentro de los álbumes resultó ser el recorrido al interior del cementerio. En este, se mostraba a los asistentes recorriendo diversas partes de los cementerios hasta llegar al nicho.



Figura 5.29 A) Carroza trasladando difunto por las calles de Santiago. Fotografía de álbum fotográfico fúnebre, fallecido sin identificar. 1948. Biblioteca Nacional. B) (derecha) Carroza fúnebre al interior de cementerio seguido por multitud. Sin fecha. Fotografía perteneciente a álbum fúnebre de fallecido no identificado. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico

Corona de flores

Otro segmento repetido fueron las coronas de flores, las cuales eran puestas sobre la lápida o cercana a ella. Esta toma permitía evidenciar la cantidad de ofrendas llevadas al cementerio y dejadas junto al difunto, pero también resultaba una suerte de “último retrato”. En este sentido, pese a estar en el nicho y no visualizar el féretro, esta es la última toma en que

“aparece” el difunto o que al menos entrega la certeza de que su cuerpo yace detrás de las flores en el marco de los resguardos rituales que simbólicamente se entregan.



Figura 5.30 A) Corona Fúnebre. Fotografía de álbum fotográfico fúnebre, Fotografía perteneciente a álbum fúnebre de fallecido no identificado. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfica. **B) Corona Fúnebre.** 1947. Fotografía perteneciente al álbum fúnebre de Inés Grau. Biblioteca Nacional

Pésame

El último tipo de fotografías reiteradas en los álbumes fotográficos fueron las despedidas y entregas de pésame, bajo los protocolos del rito funerario. En estas fotografías se observa a la familia nuclear recibiendo el pésame de los asistentes, por medio de un apretón de manos.



Figura 5.31 Pésame. Fotografía de álbum fotográfico fúnebre, Fotografía perteneciente a álbum fúnebre de fallecido no identificado. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico.

Capítulo VI: Coordenadas de producción de la fotografía fúnebre.

Ya habiendo revisado algunos contenidos de las imágenes relevantes en lo que hemos definido como convenciones de representación de la fotografía funeraria en Chile, en este apartado detallaré algunos elementos de la producción de este tipo de documentos. Cabe señalar que estos datos resultan escasos y fragmentarios, en muchas ocasiones la fotografía no cuenta con información asociada suficiente que nos indique donde, como, cuándo y por quien fueron tomadas estas imágenes, sin embargo, en ocasiones es posible conocer o inferir por información adosada a los documentos, como los estudios fotográficos o inscripciones manuscritas.

6.1) Tiempo

Como se señaló en el marco teórico, entendemos el tiempo por la datación del documento, es decir, cuando este fue realizado. La totalidad del material pesquisado se extiende entre el año 1865 y 1974. Sin embargo, de la totalidad de la muestra solo 28 documentos fue posible de identificar su fecha de realización, ya sea por la inscripción en el mismo documento (ver figura 6.1 A), cruce de fuentes o por el relato de sus poseedores (tabla 6.1).

Tabla 6.1 Fechas de la realización de la toma fotográfica

Tipo de documento	1860-1880	1881-1900	1901-1920	1921-1940	1941-1960	1961 o más
Álbum	0	0	0	0	8	2
Funeral	0	0	1	3	4	0
Retrato póstumo	3	2	2	2	1	0

En el caso del retrato póstumo, nos percatamos como este tipo de fotografías se desarrolla durante gran parte el espacio temporal que abarca este trabajo, específicamente desde 1865 hasta 1962. De la muestra de retrato póstumo, solo 5 fotografías de las encontradas no tienen fecha de datación.

En cuanto a los retratos de cementerios estos comienzan a realizarse en los años 1910'- 1920' hasta la década de 1960'. Esto coincide con las fechas en las cuales se desarrolló el oficio de la fotografía minutería de calle (Abarca, 2018). La fotografía minutería se extiende en su uso

en Chile desde la década de 1910' con la llegada de las cámaras fotográficas desde Estados Unidos, instalándose como una alternativa lucrativa de negocio independiente. La ejecución de fotografías con esta técnica se realizó con regularidad hasta la década de los 80' momento en el que fue decayendo por la masificación de la fotografía de aficionados casera. Si bien una parte importante de los retratos familiares al interior de cementerios corresponden a fotógrafos minuteros, no tenemos el dato hasta cuando tuvieron una permanencia efectiva en estos espacios. Sin embargo, nuestro registro más tardío corresponde a la década de los 60'.

Por último, los álbumes fotográficos fúnebres datan de las décadas de 1940 hasta el año 1974, siendo la mayoría de los casos correspondiente a la década del 40'. De hecho, al parecer ya en los setenta se trataba de una práctica marginal. En particular el único álbum encontrado en esta década tiene un estilo diferente de materialidad.

6.2) Espacio

Las diferentes convenciones de representación abordadas en este trabajo muestran distintos espacios donde el obturador era disparado y que quedaron fijados en las fotografías trabajadas. Como es de esperar, los espacios socialmente destinados a los procesos fúnebres son los que más recurrentemente aparecen en este tipo de fotografías.

Uno de ellos es el cementerio, donde tanto en los retratos familiares como en los álbumes fotográficos fúnebres aparece como un telón de fondo a esta imagen familiar. Sabemos que, particularmente en los retratos familiares, los fotógrafos ejecutantes de los registros solían pararse dentro del cementerio para captar clientes. En el caso de los fotógrafos minuteros, el cementerio era un espacio regular dentro del circuito de lugares en lo que acostumbraban trabajar (Octavio Cornejo, mayo de 2020, comunicación personal). Ya contratado el servicio, el registro podía realizarse en diferentes espacios del cementerio, pero en general privilegiando espacios abiertos. Algunos de estos espacios podían ser la entrada, cerca de los nichos, en las calles de tránsito del cementerio, o frente al nicho donde estaba a punto de ser sepultado el fallecido.

En relación a los álbumes fúnebres, estos presentan diferentes espacios. Como ya revisé en el capítulo anterior, la fotografía funciona como una serie de imágenes consecutivas, donde

se observa la secuencia de espacios donde el rito fúnebre se va desarrollando. Entre estos espacios podemos señalar las iglesias, tanto por dentro como por fuera, la calle por donde las carrozas fúnebres circulaban de camino al cementerio y el cementerio mismo.

Por último, el retrato póstumo presenta dos lugares específicos: el estudio fotográfico y espacios domésticos. Si bien, no son espacios cotidianamente construidos en vínculo con la muerte y los ritos fúnebres, se reconfiguran para cobijar al fallecido durante la toma fotográfica.

Refiriéndonos a los estudios fotográficos, su identificación es difícil, sin embargo, la evidencia es eminentemente visual. Existen una serie de elementos presentes en la imagen que corresponden a la indumentaria de dichos establecimientos, tales como, columnas, algunos banquillos, sofás y telones de fondo. Tal es el caso de la fotografía de Pedro Nicolás Peña Martínez (ver figura 6.1B), niño fallecido el año 1878 y retratado por Juan C. de la Palomino. En esta imagen se identifican una serie de elementos que indica que se trataría de una fotografía tomada en estudio. Uno de ellos es la luz que ilumina la escena, la cual tiene un ángulo que cae casi vertical y de forma homogénea sobre el difunto. Un segundo elemento es el banco en el cual está posado, en el cual puede ver en su extremo inferior que no se trata de un soporte para bebés o una cuna y trata de disimularse siendo cubierto, con una tela tejida con diseño. Otro elemento de la indumentaria del estudio es el fondo oscuro y parejo en el cual no se observan puertas, ventanas u otros. Por último, en el costado izquierdo de la imagen hay una columna con inspiración grecoromana, con una cara esculpida. Esta aporta un elemento de distinción en la fotografía de gran usanza en los retratos fotográficos del siglo XIX (Benjamín, 1982).

6.3) Fotógrafos

Este trabajo presenta como uno de los principales resultados el catastro de una serie de fotógrafos y casas fotográficas que se dedicaron a realizar estos registros. En términos generales, a partir del cruce de fuentes primarias y secundarias, sabemos que ninguno de los fotógrafos mencionados se dedicó en particular a la realización de retratos póstumos o fotografía de ritos fúnebres, tratándose de un servicio ocasional. En el catastro realizado por

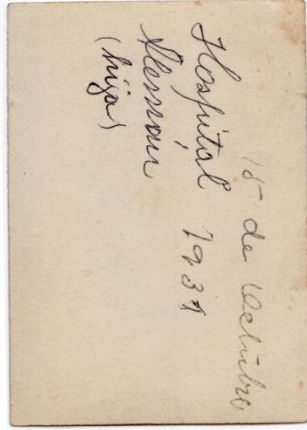
el historiador Hernán Rodríguez, ninguno de los agentes identificados en nuestra muestra, si quiera menciona la realización de fotografías en contextos fúnebres, desarrollando un giro más amplio dentro de su práctica fotográfica

En relación a los retratos póstumos identificamos dos tipos de agentes: fotógrafos independientes y casas fotográficas. Los fotógrafos independientes identificados fueron Juan C. de la Palomino, M. Ortiz Gutiérrez, Santiago Torres y F. Arenas. En tanto que los estudios fotográficos fueron el Estudio Garrau y Leblanc; Jason y Adams; Fotografía Colombia y Fotografía Cosmopolita (ver figura 6.1D).

En el caso del retrato familiar en cementerio, como se señaló en el apartado anterior, era realizado por fotógrafos minutereros. Según los entrevistados, ellos acudían a la puerta del cementerio a esperar clientes con sus vistosas cámaras de cajón. La presencia de fotógrafos al interior de los cementerios era regular entre las décadas que el oficio estuvo vigente, es decir, desde la década de 1920' hasta 1980' (Octavio Cornejo, 2020. Comunicación personal). Sin embargo, hay escasos nombres vinculados a este tipo de registros ya que los fotógrafos minutereros no firmaban sus fotografías, siendo registros anónimos. De este modo, el único fotógrafo minuterero identificado es Julio Lucero Rebolledo (1885-1939), quien desarrolló el oficio en la ciudad de Santiago. Según lo relatado por Octavio Cornejo, Julio Rebolledo recorría circuitos ofreciendo sus servicios. Estos circuitos incluían festividades, fiestas religiosas, plazas y otras locaciones de relevancia pública, entre los que se encontraban los cementerios.

En relación a los álbumes fotográficos fúnebres, no todos los registros cuentan con la identificación del fotógrafo o la casa fotográfica, pudiendo tratarse de un servicio profesional como no. Un dato interesante que surge desde los materiales es que tres documentos individualizados fueron realizados por el mismo autor, el fotógrafo Eduardo Henríquez (ver figura 6.1 C). Los otros establecimientos identificados fueron Foto Filner y Foto Torres (figura 6.6..

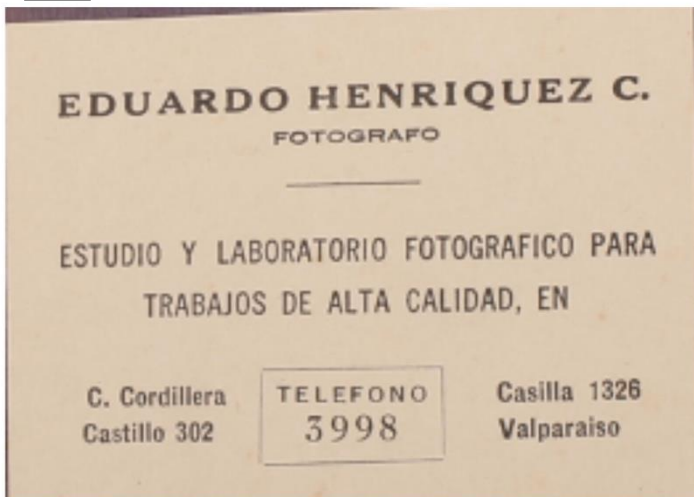
A



B



C



D



Figura 6.1

A: Retrato póstumo de niña. Frente y reverso. 1931. Colaboración de Frida Papez. Inscripciones traseras con fecha de toma escrita a mano.

B: Figura 6.3 Retrato póstumo de Pedro Nicolás Peña Martínez. 1878. Del fotógrafo Juan C. de la Palomino. Santiago. Fotografía tomada en Estudio

C: Anuncio de Eduardo Henríquez al interior de álbum fotográfico Fúnebre de Godofredo Edwoldt. 1947. Colaboración de Emilio Toro. Identificación de fotógrafo.

D (Abajo derecha) Fotografía de niño difunto sobre silla en estudio. Abajo inscripción de "Estudio Cosmopolita"

Capítulo VII: Biografía del objeto

A partir de lo revisado en los Capítulos anteriores, daré cuenta de algunos aspectos relevantes respecto a los usos de estas imágenes y sus circulaciones, dando cuenta a partir de esto, una aproximación a la biografía de estos objetos en tanto documentos de memoria familiar; también como objetos de compra venta y, por último, en su proceso de patrimonialización al interior de los archivos públicos.

De este modo, el primer apartado se elabora y describen algunos de los usos de estos documentos en función del análisis de los testimonios de los poseedores en cruce con la imagen y sus características. El segundo apartado abarca la circulación de los objetos fotográficos a partir de su condición como materialidad y objeto. Esto tanto en el ámbito privado de las familias como exterior a ellas. En este sentido, se busca dar cuenta de las trayectorias

7.1) Usos sociales de la fotografía fúnebre: Recuerdo, evocación y unión familiar

La totalidad de los documentos pesquisados responden, primeramente, a un uso familiar. En este sentido, el ámbito familiar le da no solo una circunscripción en la producción, sino también usos específicos. Para Bourdieu, estos usos refieren a la cohesión del grupo en momentos relevantes, la evidencia para la socialización de futuros integrantes y la entrega de la fotografía como una forma de regalo. Sin embargo, dado su realización en contextos funerarios, existen una serie de usos relativos al proceso por el cual pasa la familia en momento de duelo.

7.1.2) Memoria familiar.

Un primer uso que identificamos de este tipo de documentos refiere al situar al fallecido al interior de la memoria familiar. La fotografía realizada en los contextos descritos, se ve atravesada por la contingencia de la muerte y pérdida de un miembro del grupo familiar. En ese sentido, los fallecidos perduran en la memoria de la familia cuya existencia es reforzada por medio de estos registros. De este modo, no solo da cuenta de la muerte del fallecido, sino

también de su existencia. El primero es el conjunto de fotografías pertenecientes a Frida Papez. Este conjunto de 3 imágenes reproducciones con variantes, corresponde a una serie de imágenes de una bebé fallecida. Una de ellas con inscripción en la parte posterior. Estas fotografías fueron encontradas por la entrevistada, entre los documentos personales de sus padres luego de que estos fallecieron. Una de las inscripciones, en su parte posterior, decía “Hija. 10 de diciembre de 1934” con caligrafía de su padre. Cuando Frida vio ese documento dedujo que había tenido una hermana, ya que la fecha era anterior a su nacimiento, pero posterior al matrimonio de sus padres. Este hecho le resultó sorprendente ya que ella creció con la idea de haber sido hija única. No había en su memoria ni en su genealogía la idea de una hermana mayor, aunque esta hubiese fallecido de bebé. *“Esto me remeció un poco (...) me hizo entender algunas cosas de mis padres que durante mi infancia no entendí del todo y atar algunos cabos sueltos de mi historia familiar”* (Frida Papez, entrevista personal, octubre de 2019). La figura 8 ilustra la historia y circulación del objeto en cuestión desde su realización hasta la actualidad.

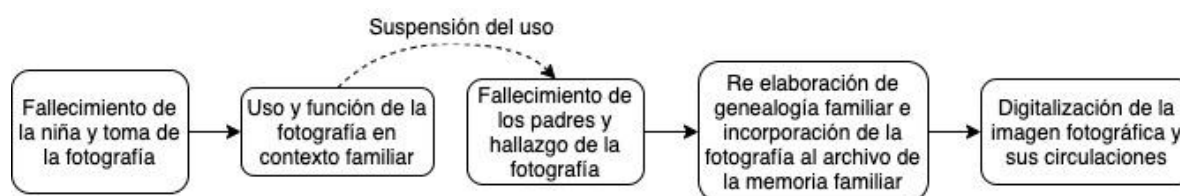


Figura 7.1: Diagrama de circulación de la fotografía de Frida Papez. Elaboración propia

Una historia similar ocurrió con la fotografía perteneciente a Leonardo Tiso (Figura. X). Si bien en la memoria familia existía el relato en torno al hijo primogénito fallecido y la fotografía era conocida por los miembros de la familia, el tema nunca se hablaba en la casa y la fotografía no era regularmente vista por la familia.

“Del tema no se hablaba en absoluto. La foto siempre estuvo en la casa. Nunca se habló del tema derechamente, qué pasó, como fue, el día... El tema nunca se habló, yo nunca escuché hablar del tema a mi abuelo. Es más, yo me enteré de esta foto cuando mi abuelo estaba muerto” (Leonardo Tiso, entrevista personal realizada en mayo de 2020).



Figura 7.2 Leonardo Tiso mostrando comparativamente una fotografía de su hijo y la fotografía de su abuelo y de su tío. Fotograma extraído de registro audiovisual realizado durante la entrevista en mayo de 2020.

Esta es la única fotografía que existe de este niño, que de alguna forma no tenía rostro hasta que este documento es encontrado y socializado. Si bien, en esta familia existía la noción de hermano mayor fallecido, no existía la costumbre de visitarlo en el cementerio u otros gestos que lo tuviesen presente en la memoria familiar. Por lo que cuando el padre del niño falleció, y apareció esta fotografía, se gatilló un proceso de integración de este niño a la genealogía familiar, por lo cual, una de sus hermanas -y madre del poseedor-, emprendió una búsqueda de su tumba en el cementerio general.

“Cuando mi mamá empezó a buscar no tenía certeza ni del año ni del mes cuando había fallecido Lorenzo. Así que fue al archivo del cementerio general y buscó, buscó, hasta que encontró con un pedazo de hoja cortado con el nombre del niño que se alcanzaba a ver y el lugar de la tumba (...) Cuando llegó a ver la tumba, le dio mucha pena, porque había pasado mucho tiempo sin que nadie lo fuera a ver. Desde ahí que mi mamá va todos los meses”.

Nuevamente parece ser que esta imagen y la historia que representa se trata a modo de tabú al interior de la familia hasta el momento que los progenitores del fallecido también mueren. En este caso, la fotografía llegó a manos de uno de los sobrinos del fallecido, quien tenía una relación estrecha con el adulto representado en la fotografía. Leonardo Tiso, resulta el heredero de una serie de objetos de carácter simbólicos referente a la vida de su abuelo, donde se encontraba también esta fotografía.

“Cuando mi abuelo murió (quien había amasado una gran fortuna), yo empecé a pedir cosas que se alejaban de los intereses económicos que tenían a mi familia revuelta. Pedí varias cosas, y entre ellas llegó la foto. (...) Para mí es un tremendo objeto y me dice mucho más que una herencia económica”

En este sentido, el entrevistado tiene una gran cercanía con el fallecido. De este modo, él identifica este objeto como un importante objeto simbólico para su abuelo, pese al dolor que generó la muerte de su hijo y al tabú que se instaló en relación a la muerte del menor. Es esta cercanía con el retratado y el valor de la historia familiar para el nuevo poseedor, la que sugiere una circulación en base a herencia del objeto.

Otro ejemplo al respecto lo presenta Cecilio Zaraff, respecto a la memoria del uso de la fotografía de su prima fallecida al interior de las dinámicas familiares:

“Me acuerdo que un día fueron unos primos y mi papá nos pasó las fotos, porque no había tele si quiera, entonces nos pasaban cosas como estas para que jugáramos. Y ahí apareció la foto, ¿y todos dijimos y esta quién es? Ahí mi papá nos sentó a todos y nos contó la historia, fue para todos impresionante. Fue la prima que nunca conocimos. (...) ahí todos nos enteramos que pasó, después quedó guardada en la caja de fotos de mi papá como un pequeño tesoro” (Entrevista a Cecilio Zaraff, 26 de octubre de 2019).

Como señala este fragmento de entrevista, estas fotografías no se alejan de las funciones regulares de cualquier fotografía, la cual socializa y pone en contexto a los nuevos miembros (niños, en este caso) sobre de la familia y los momentos importantes por los que la familia atraviesa, en este caso específico, una muerte.

7.1.2) Evocación del fallecido

Sobre esto también revisaré el caso del álbum funerario de Ana Luisa Pizarro. Ella era una mujer joven con 3 hijos y embarazada cuando falleció durante el parto del cuarto bebé. De este modo vemos como, a pesar que el registro fotográfico no muestra el rostro de la difunta, el álbum cumple la función de reemplazar al fallecido. Este ejercicio de transferencia y creación de analogía, es una forma de enfrentar el dolor y ayudar al duelo, incluso a largo plazo como es el caso del padre de Jorge. Por supuesto, el significado cambia en virtud del traspaso del documento, ya que para quien lo recibe este no tiene la misma carga que para el poseedor primario o para quien el registro fue pensado. En este caso, para el entrevistado el documento se vincula más con la memoria de su padre y el dolor de haber perdido a su madre, que con su propio dolor. Se reconoce entonces más la función de reforzar la memoria familiar que de sostener esta idea del reemplazo del cuerpo.

“Mi papá lo guardó, yo creo que él le dio el valor sentimental a este álbum y lo guardó. Lo tuvo siempre con él. (...) Yo le doy mucha importancia porque aquí hay parte de la vida de mi padre y de su sufrimiento y de la pena que siempre tuvo de no tener a su madre más tiempo. (...) era su contacto con su mamá, más que ir al cementerio que íbamos pocas veces. Era su álbum y eso hacía que, de alguna forma, la tuviera con él”. (Jorge Severín, comunicación personal, diciembre de 2019).

7.1.3) Documentación del rito fúnebre

Un segundo uso identificado -especialmente respecto a las tipologías “retrato grupal en cementerio” y “narrativa fúnebre”- tiene que ver con la documentación del rito funerario. Como se vio en el análisis de las imágenes, tiene un fuerte componente social en la medida que la fotografía muestra con especial énfasis las personas que asistieron al rito funerario. Un segundo nivel asociado a la documentación tiene que ver con la forma en que las imágenes dan cuenta de la correcta realización del rito funerario, en este sentido, los registros encontrados en los álbumes evidencian las diferentes partes del rito, en secuencia de su realización. Tentativamente podríamos enlazar este gesto con la distinción que suponía el acceso tanto en la contratación de servicios fotográficos como funerarios, estos últimos especialmente vistosos.

Un último uso que se evidenció en las entrevistas tiene que ver con la utilización de estas imágenes como regalo. Esto fue posible de constatar en dos casos, el álbum de funeral de Clotilde Ramírez y el de Juan Gutiérrez. Me extenderé en el segundo caso, que además resulta curioso por ser el registro más reciente de esta investigación. El año 1974, Juan Gutiérrez con su esposa y dos hijos, vivían en San Bernardo, cerca del trabajo de Juan en la compañía de electricidad Chilectra. Juan, además, era dirigente social y jugador activo de un equipo local de tercera división. Un día de ese año, fue llamado de emergencia durante la madrugada para atender un problema técnico en la planta. A las horas de haber salido, ya durante la mañana, le informan a su esposa que su marido había fallecido en un accidente laboral. Lo repentino del suceso y lo complejo del accidente activó una serie de redes, entre ellas, ayuda económica para el costo de los servicios funerarios, una pensión de viudez, etc. A modo de regalo, el club deportivo manda a hacer un álbum fotográfico del funeral que además guardaba los discursos pronunciados ese día. Este álbum muestra la gente que asistió ese día al funeral, que fue muchísima. Según la entrevistada, Tania Figueroa, solo después de ver las fotografías la viuda dimensionó la cantidad de gente que asistió. (Tania Figueroa, Comunicación personal. Noviembre de 2019).



Figura 7.3. Extracto de discurso fúnebre al interior de álbum fotográfico fúnebre de Juan Gutiérrez. 1974. Colaboración de Tania Figueroa.

7.2) Circulaciones del material fotográfico

La fotografía, en tanto objeto familiar, tiende a circular al interior de los grupos de parentesco o por fuera de ellas en relación a una serie de factores que tienen que ver con el valor que se les asigna a estos objetos, así como las líneas de sucesión que sigue el documento en virtud del paso de los años y las relaciones entre los diferentes miembros de la familia. En este sentido, no es posible separar la materialidad de la circulación, dado que son elementos y procesos interconectados. De este modo, apuntaré a evidenciar una biografía social de estas fotografías en relación al sentido que se construye a partir de la historia de cada uno (Edward, 2004) vinculado a los diferentes movimientos y contextos que les han resguardado y dado uso. A partir de esta investigación evidenciamos 3 tipos de circulaciones de estos materiales. La primera de ella es la circulación al interior de las familias, la segunda por medio de compraventas entre privados y, por último, la circulación hacia archivos institucionales y a través de la web.

7.2.1) Al interior de las familias

Como explica Moreno (2019) las fotografías sufren 2 tipos de cambio, uno espacial y otro temporal, el primero refiere al traspaso genealógico de las imágenes. Para desarrollar esta “*cartografía de las etapas vitales del documento*” (Moreno, 2019: 34) modifiqué los esquemas tradicionales de los análisis de parentesco en antropología, ya que el género no parece como una variable relevante, sino el traspaso generacional de las imágenes. En nuestro caso, la fotografía es la que dará sentido al esquema y el traspaso de esta al interior del grupo.

Refiriéndonos la circulación al interior de las familias cabe señalar que estos datos son escasos y fragmentarios, sujetos a la memoria y al relato de poseedores, muchas veces incompleto. Sin embargo, es interesante aunar los relatos en torno a la fotografía fúnebre familiar, ya que presentan ciertas similitudes entre sí, vinculadas a sus usos y desusos de estos documentos en virtud del paso del tiempo.

Estas genealogías abarcan desde los miembros más antiguos hasta los más recientes involucrados en la producción y traspaso de las fotografías, incluyendo en casos como el de Godofredo Edwoldt, incluso 5 generaciones (ver figura 6.5). En la simbología utilizada en el esquema se marca en verde al fallecido, en rojo a quien encargó el servicio fotográfico y en morado quien es el actual poseedor y custodio del documento. La línea roja marca el traspaso del documento, que en algunos casos puede ser por generación o en otros saltarse varias generaciones para encontrar resguardo en un poseedor considerado adecuado por el custodio anterior. En líneas punteadas se indica el poseedor actual de la fotografía.

7.2.1.1) Circulación del álbum de Ana Pizarro.

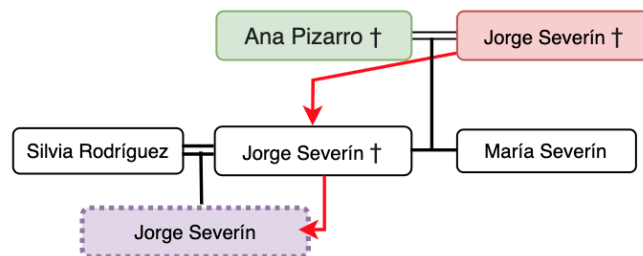


Figura 7.4 Genealogía de herencia del álbum funerario de Ana Pizarro. Elaboración propia

En el caso del álbum funerario de Ana Pizarro, quien encargó el documento fue su viudo Jorge. A los años el álbum llegó a manos del hijo varón de ambos, llamado también Jorge. El hijo de este último, describe el cuidado y relación que este tenía con ese documento.

“Mi papá lo tenía en un mueble con llave y yo lo seguía para ver que tenía y le preguntaba. Lo mirábamos juntos y me contaba sobre su mamá. (...) Esta era la única copia, mis tíos se lo pidieron para sacar una copia de algunas fotografías, pero nunca quiso soltarlo”

Como sostuve en el apartado anterior respecto a este mismo documento, estas fotografías cambian su significado en la medida que se alejan de su poseedor original. Para el poseedor original, el doliente, la imagen tiene significados que van cambiando en la medida de que el documento se va trasladando al interior del grupo familiar.

7.2.1.2) Circulación del álbum de Godofredo Edwoldt.

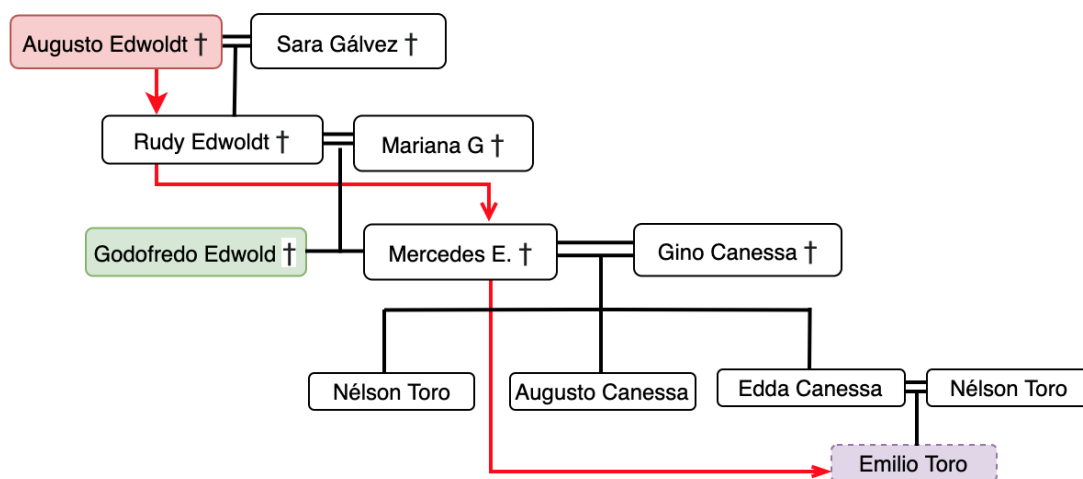


Figura 7.5. Genealogía de herencia álbum fotográfico fúnebre de Godofredo Edwoldt. Elaboración propia

Un segundo caso es el del álbum fotográfico de Godofredo Edwoldt. Según lo relatado por Emilio Toro (comunicación personal, mayo de 2019), actual poseedor del álbum y nieto de la hermana de Godofredo, el álbum fue encargado por el abuelo del último. Este álbum fue

destinado para Rudy Edwoldt, dejando un testimonio del rito fúnebre de su hijo. Posteriormente (seguramente cercano a la vejez de Rudy) el álbum pasó a Mercedes Edwoldt, hermana del fallecido y quien tenía la relación más cercana con Godofredo. Mercedes resguardó el álbum hasta su vejez para posteriormente heredarlo a su nieto Emilio. Este último movimiento refleja por un lado la estrecha relación que Emilio tuvo con su abuela, pero también Emilio reconstruyó la historia de su familia en fotografías, por lo cual este registro tenía un doble sentido al llegar a sus manos. Cabe señalar que este álbum fue heredado con un conjunto más grande de objetos y fotografías.

Estos dos ejemplos permiten evidenciar las circulaciones de estos documentos al interior de las familias, dando luces respecto a los cambios suscitados a propósito del tránsito del documento entre individuos. Así como el paso del tiempo y el envejecimiento o muerte de los primeros poseedores, existe cierto interés personal que impulsa la tenencia actual del documento. Dicha motivación en la tenencia del objeto a su vez justifica la herencia del álbum al actual poseedor, como una suerte de resguardador del legado que significa el documento.

7.2.2) Compra-venta

Un segundo tipo de circulación las identificamos en los procesos de compra-venta privados. Existen en nuestra muestra pocos datos y testimonios que revelen esta práctica, sin embargo, cuando me acerqué a anticuarios a preguntar sobre este tipo de registros, en seguida manifestaron el tremendo interés que existía por este tipo de imágenes entre sus clientes y la escasez de estas imágenes en virtud del mismo fenómeno.

Respecto a los retratos póstumos logré llegar a un solo coleccionista que había comprado 6 fotografías de retratos póstumos. Marcelo Montecino es un importante fotógrafo chileno quien tiene un amplio trabajo de registro de la sociedad chilena urbana y rural desde los años 60'. Por medio de una comunicación vía correo electrónico y llamada telefónica, manifestó no tener mayor conocimiento respecto a este tipo de fotografías, las cuales compró en diferentes mercados de la capital y fue coleccionando de a poco junto a otro importante acervo de imágenes antiguas. *“200 pesos me costaron las primeras, después se fueron*

haciendo más escasas hasta que al final dejé de verlas en el persa. Al principio eran comunes, parecía que la gente no las quería mucho". (Marcelo Montecinos, comunicación personal, mayo de 2020). Su constatación resulta interesante, a dos niveles. El primero resulta del interés que percibe por deshacerse del ese objeto de parte de algunos poseedores. Un segundo nivel tiene que ver con la forma en que estas fotografías adquieren valor en relación a la extrañeza que pudieron ir generando en quienes las observaban y la lejanía que producía la práctica.

7.2.3) Institucionalización de los documentos.

Un tercer tipo de circulación que señalaré es respecto a la circulación hacia los archivos institucionales, donde ahondaré en dos ejemplos de gestión documental de instituciones que incluyen este tipo de documentos. El primero refiere a la adquisición de documentos fotográficos por parte del Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional. El año 1980, a dos años del funcionamiento formal del Archivo Fotográfico, que nace del requerimiento institucional a propósito de un importante acervo de imágenes fotográficas de alto valor patrimonial e histórico, se realizó una campaña en los medios para la donación de documentos que acrecentara dicho acervo. Esta colección, que hoy resguarda más de 200.000 fotografías desde el año 1840 hasta la actualidad, recibió una importante cantidad de donaciones a raíz de esa campaña. Dentro de ellas algunos retratos póstumos desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX llegaron a la colección por este medio. Sin embargo, al parecer las fichas de ingreso que se solicitaba para el archivo eran bastante escuetas por lo que se cuenta con escasa información respecto al documento, más allá de aquello que podemos inferir en la misma fotografía. Actualmente esta colección puede visualizarse en el sitio web de la institución.

Un segundo ejemplo de gestión documental lo constituye el proyecto "Memorias del siglo XX de la Biblioteca Nacional", el cual realizó encuentros comunitarios en la red de archivos y museos de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) para gestar un archivo digital que recopilara documentos y testimonios, desde diferentes localidades, sobre el siglo XX en Chile. (Figura 7.6). En este proceso, también llegaron algunos retratos póstumos al archivo. Sin embargo, en el caso de este proceso. los donantes no entregaron el archivo físico

sino solamente una copia digital la cual fue puesta en la página del proyecto. En ambos casos la gestión del archivo llegó a un entorno digital, donde se visualiza y pone en valor el documento

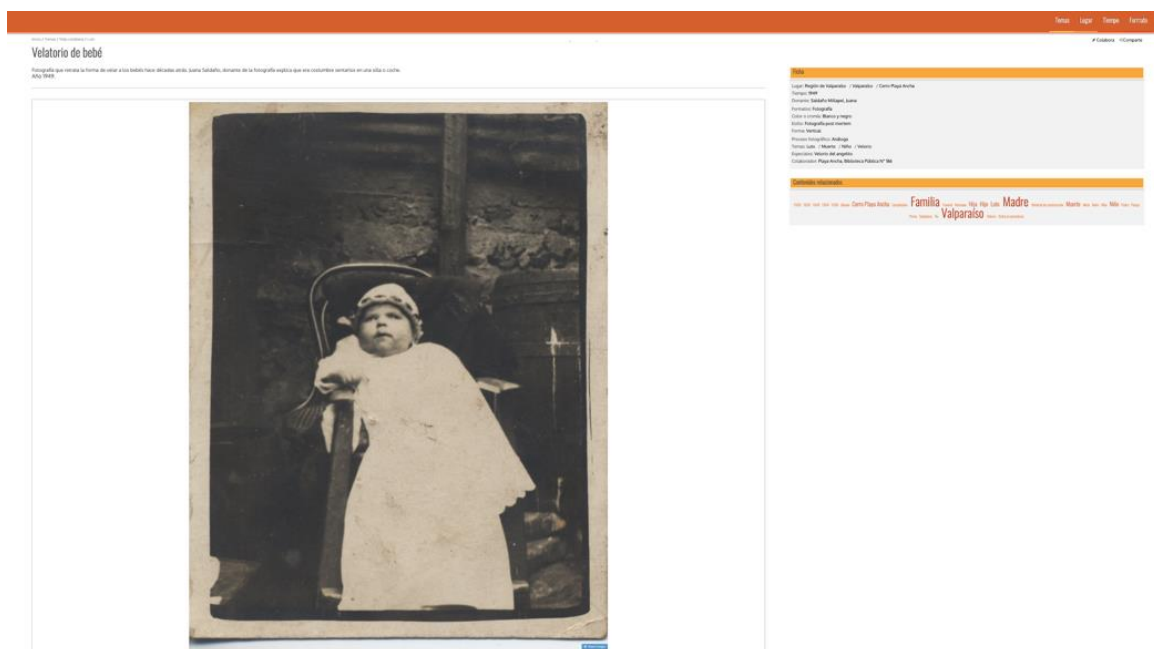


Figura 7.6 Fotografía de angelito en entorno digital. Proyecto memorias del siglo XX.

Capítulo VIII: Discusión y Conclusiones

En esta investigación analicé un corpus de imágenes fotográficas funerarias que dieran cuenta de la forma en que la fotografía se había insertado en las prácticas funerarias a lo largo de casi un siglo. La primera fotografía de la cual tenemos registro es desde 1865, desde donde pesquisamos registros hasta el año 1974, encontrando un total de 44 casos. Partimos este trabajo dando cuenta de la tradición de retratos póstumos, entendiendo que el vínculo entre muerte y representación visual tiene una larga data e intensa práctica en el arte occidental y un desarrollo propio y profuso en la fotografía (De la Cruz, 2016) cuya vigencia se puede observar aún en soportes digitales (Morcate, 2019). De este modo, este trabajo retoma algunos antecedentes de esta tradición, desarrollando un estado del arte en torno a las investigaciones sobre fotografía funeraria, las cuales están mayoritariamente centradas en el retrato fotográfico póstumo. Se evidenció como la fotografía como dispositivo se ha insertado, en diferentes contextos en los ritos mortuorios, dejando registro de los ritos y difuntos en diferentes partes del mundo desde la invención del dispositivo hasta la actualidad. La pregunta de investigación que guio este trabajo fue ¿Cuáles son las características de las fotografías fúnebres de carácter familiar producidas en Santiago y Valparaíso entre 1840 y la segunda mitad del siglo XX?

En el marco teórico revisamos los diferentes conceptos bajo los cuales se entiende el objeto la fotografía como objeto de estudio, problematizando el dispositivo a partir de la antropología de las imágenes. A su vez, comprendiendo una serie de conceptos que ayudaron a bajar teóricamente las diferentes dimensiones propuestas por Hans Belting en su análisis antropológico de las imágenes. Entre ellos están las coordenadas de producción la materialidad, los usos sociales y la imagen en sí. Estos conceptos aterrizaron las fotografías antropológicamente, dando cuenta de las características visuales y materiales, así como los recorridos de las imágenes al interior o exterior de las familias.

Es necesario apuntar que la densidad de la información varía muchísimo caso a caso. En algunos, en general aquellos que el documento se encuentra bajo el resguardo familiar, existen muchísimos datos en relación al documento y al fallecido, tales como, motivo del

deceso, edad del fallecido/a, lugar, fecha, genealogías de herencia del documento, motivaciones de realización, entre otros. De este modo, las entrevistas contextualizaron las imágenes en su medio familiar dando cuenta de historias en relación a objeto y al fallecido/a, permitiéndonos ahondar en la dimensión familiar y el uso del objeto. En otros casos, la información que tenemos del objeto es escueta ya que no existe conocimiento en la memoria de los poseedores del lugar o año donde fue tomada.

En el caso de los álbumes, el análisis consistió en decodificar la información obtenida de cada una de las imágenes a través de las fichas de descripción y documentación, además de identificar datos (fechas, nombres, ciudad, causa de muerte) en los obituarios contenidos al interior.

7.1) El corpus encontrado

Como ya vimos, identificamos un total de 44 casos de fotografía funeraria. Este corpus se conformó a partir de colaboraciones directas de poseedores e información contenida en archivo.

En el caso de los **retratos póstumos** identificamos las tres categorías de Ruby (1995) en nuestra muestra. Si bien, como categorías descriptivas funcionan para clasificar el material encontrado, su utilización en términos de significado no resulta del todo coherente. Recordemos que para Ruby (1995), las tipologías como vivo, como dormido y en contexto funerarios se vinculan a ciertas actitudes frente a la muerte, que va desde el rechazo donde el muerto se representa como vivo/dormido, no admitiendo la nueva condición de ese niño. Por el contrario, para Ruby, la representación en el contexto funerario se relacionaría con la muerte aceptándola, ya que evidencia el fallecimiento mediante la representación. Sin embargo, siguiendo a Guerra (2016), hemos notado que la complejidad entre representación y significado no es unívoca, por el contrario, los procesos de significación se vinculan con el doliente de diversas formas, cambiando de poseedor a poseedora lo largo del tiempo. Si bien la tipología Ruby nos da luces sobre algunas cuestiones en la representación del difunto en

el retrato póstumo, no logra dar cuenta de la riqueza y versatilidad de estos documentos. En este sentido, otros elementos aparecen en la representación fotográfica de niños fallecidos que nos permiten observar, comprender y dotar de significado a la imagen, más allá de las mentalidades o actitudes que llevaron a generar uno u otro tipo registro.

Comparaciones posteriores con registros de otras latitudes podrían evidenciar como la fotografía de muertos adoptó diferentes formas y estilos en su ejecución, en virtud de ciertas características de la retratística fotográfica de la época y de modelos de representación adoptadas de la pintura (Guerra, 2010). Estas convenciones posiblemente circularon a territorio latinoamericano y chileno desde el extranjero tanto en la fotografía póstuma como en otros ámbitos del retrato fotográfico, estableciendo convenciones fuertemente influidas por el gusto europeo (Leiva, 2001).

En relación a los retratos póstumos de niños corresponden una práctica conocida públicamente en la sociedad chilena, la cual cuenta con cierta cercanía debido al conocimiento popular sobre el ritual del angelito y al uso de la fotografía en estos contextos. Su práctica parte en Europa y se extiende a los diferentes países de Latinoamérica, especialmente aquellos en que la fe católica reivindica el lugar del niño, luego de una larga omisión en la cultura occidental hasta los siglos XVIII y XIX (Ariès, 2011). En este sentido, cabe señalar que el lugar de los niños hasta la época moderna era marginal, precisamente dada su fragilidad y escasas posibilidades de sobrevivir.

De hecho, durante la búsqueda de estos materiales, las personas a quienes acudía (anticuarios, vendedores de ferias, encargados de archivos, etc) inmediatamente me decían “¿fotos de angelito?”. Existe entonces una generalización de la fotografía de niños fallecidos como representaciones de rituales del angelito, cuando en realidad no necesariamente es equivalente. Como explica Allende (2014) el ritual del angelito es una práctica de la religiosidad popular, asociado a una herencia española y católica, donde el niño que fallecía previo a cierta edad (aproximadamente 10 años) estaba libre de pecado, por lo cual podía ascender directamente al cielo. Este ascenso directo se acompañaba por medio de una serie de cantos y oraciones, se representaba vistiendo al niño de blanco con alitas y rodeándolo de

imágenes religiosas. Sin embargo, en la fotografía producida en Santiago y Valparaíso recopilada para esta investigación, se muestra escasamente este ritual, aunque si se hacen referencias a algunas ideas religiosas.

Si bien la vestimenta de niños y niñas en nuestros registros de retratos póstumos responde a un sentido religioso, las fotografías de nuestro corpus muestran como existen escasas manifestaciones religiosas dentro del espacio fotográfico (como cruces, estatuillas o pinturas), lo cual pudiese estar relacionado con el proceso de laicización de las urbes, que se manifestaba en la fotografía (Guerra, 2014). Esto no es de la misma forma en registros tomados en contextos rurales o ciudades no metropolitanas. En el caso de algunos registros tomados en Chiloé podemos ver como existe una reiteración de figuras religiosas que acompañan al niño/a en el momento de la toma y posiblemente del velorio.

Respecto de la fotografía de difuntos realizada en estudios, un comentario, realizado por el fotógrafo Obder Heffer, quién se desempeñó a partir de 1886 en la casa Garraud de Valparaíso -un importante estudio fotográfico de la época- (Rodríguez, 2001) entrega luces sobre la realización de estos retratos, y da cuenta que eran los padres quienes llevaban al niño/a difunto al estudio y, posiblemente, no se trata de servicios funerarios asociados a empresas. En una carta a su familia en Canadá señala:

“Tienen una rara costumbre aquí de traer bebés muertos al estudio para fotografiarlos. Tuve que tomar una foto de uno el otro día. Se da más entre las clases pobres y los cargan en sus brazos, bajo sus mantos, por las calles” (Diario The Clinic, 2 de enero de 2013. Edición online)

En la teoría fotográfica se suele pensar que el fotógrafo es finalmente quien elabora la imagen, dotado de un filtro cultural que imprime en cada fotografía (Kossoy, 2001). Pero al parecer este tipo de trabajos no era del gusto de los fotógrafos y estos terminaban siendo más bien un brazo ejecutor de las necesidades de las familias (De la Cruz, 2013).

Respecto a los **retratos familiares en cementerios**, observamos cómo opera la idea de convención de representación, en tanto que las tomas fotográficas que componen este segmento son estereotipadas y repetitivas. En ella se ve como las familias, frente al difícil hecho de despedir un familiar, deciden posar en su conjunto frente a la cámara retratando la unidad familiar en un difícil momento (Bourdieu, 2003). De este modo, sale a la luz la constatación del fuerte componente social en la representación del rito. La familia, los dolientes y los allegados del difunto, componen un segmento de relevancia en estos documentos

Por último, revisamos **el álbum fotográfico fúnebre**, el cual se compone de diferentes momentos del rito fúnebre, buscando mostrar una narrativa fotográfica del rito funerario hasta el entierro. También se trata de un registro estereotipado, cuyas vistas se repiten una y otra vez en los 15 álbumes pesquisados para esta investigación. Nos detuvimos en dos álbumes particulares para desentrañarlo y dar cuenta casi de la totalidad de su contenido, describiendo las fotografías en relación a la historia que sus poseedores relataron sobre ellos. Posteriormente identificamos algunos hitos relevantes en los álbumes, haciendo un paralelo entre los documentos.

Como se ilustró con las fotografías de los dos casos revisados, los álbumes fotográficos fúnebres, incluso con casi dos décadas de diferencia, presentan grandes similitudes en cuanto a la forma de representar el rito funerario. Si bien ya revisamos dos álbumes completos, en los 13 casos se observan una serie de elementos similares, en tanto formas estereotipadas de representar los ritos mortuorios. En este sentido, el álbum funciona como una suerte de narrativa visual del rito funerario, dando cuenta de una secuencia de imágenes consecutivas que presentan una sucesión de hechos que sitúan al observador de las imágenes en los diferentes momentos que componen ese ritual.

7.2) El momento decisivo: las coordenadas de producción.

A partir de los planteamientos de Kossoy (2001) retomé su idea de coordenadas de situación sobre la cual propuse, además, la integración de la operación fotográfica (Alvarado, 2016).

El concepto de operación fotográfica dio espacio para observar y reflexionar en torno a la imagen en virtud de la disposición de elementos en la representación y la injerencia o no del fotógrafo en dicha decisión. En general, indagar respecto a la producción de las fotografías permitió esclarecer una serie de elementos respecto a la forma y el lugar donde se gestaron las fotografías estudiadas, estableciendo un punto de partida en la biografía de estos documentos.

Sobre los espacios representados en la fotografía fúnebre estos se componen de una serie de lugares, especialmente aquellos dedicados a la muerte o donde se desarrollan los ritos fúnebres: iglesia, y cementerios. Este último tuvo una especial preponderancia en la muestra, tanto en la categoría retratos familiares en cementerios como en los álbumes fotográficos fúnebres, donde algunos de los espacios más representados en el conjunto de fotografías que conformaban los álbumes, eran los cementerios durante el sepelio. Otros espacios preponderantes fue la calle durante el traslado de los difuntos en carrozas, el cual salió recurrentemente en los álbumes fotográficos fúnebres. Sin embargo, también tuvo relevancia espacios no dedicados a la muerte que, sin embargo, sirvieron como espacios de representación para este tipo de registro. Con ello me refiero a las casas particulares y los estudios fotográficos. En ambos casos el espacio se utilizaba para albergar el cuerpo de difunto y retratarlo, dejando un último registro de él.

Respecto a los fotógrafos, pudimos establecer un breve registro de algunos agentes que se dedicaron a esta práctica, en sus diferentes variantes. Cabe decir, que la mayoría de los registros fueron tomados por fotógrafos no identificados, por lo que no podemos precisar si en todos los casos se trata de fotógrafos profesionales o amateurs. Dentro de los agentes identificados, se encuentran tanto fotógrafos individualizados como estudios fotográficos, los cuales no identifica específicamente la persona que tomó la fotografía. A diferencia de otros casos, como el caso de Reynaldo Vaca en Loja (Padilla, 2014), Ramón Caamaño (De la Cruz, 2010) o el estudio Witcomb (Guerra, 2014), en Chile ninguno de los agentes pesquisados tuvo una producción relevante y sistemática de este tipo de fotografías, exceptuando Julio Lucero, fotógrafo minutero que asistía con regularidad al cementerio y

Eduardo Henríquez quien fue el ejecutor de 3 álbumes fotográficos fúnebres de los expuestos en esta investigación.

7.2.1) Operación fotográfica

Algunas preguntas surgen a partir del concepto de operación fotográfica, entendiéndola como todos los procedimientos llevados a cabo por el fotógrafo previo al disparo del obturador (Alvarado, 2014). La primera de ellas es cómo se ejecutaban los retratos en estudio de niños fallecidos. Sobre esto, no existen datos más allá del resultado final, que nos muestra la pose e indumentaria del registro, sin embargo, existen algunas indicaciones recopiladas por Ruby (1995) respecto a las sugerencias para manipulación de los cuerpos en revistas de fotografía norteamericanas. “(...) *La forma en que las realizaba fue teniéndolos ya vestidos y recostados en el sofá. Los acostaba como si estuvieran durmiendo*” (Ruby, 1995: 54) ⁷. Si bien la circulación de estas y otras recomendaciones desde territorio norteamericano a Latinoamérica está por confirmarse, cabe señalar que esta y otras sugerencias realizadas en revistas de fotografía si se reflejan en las imágenes que hemos podido revisar en esta investigación. De ser así, podemos pensar que era el fotógrafo quien manipulaba el cuerpo durante la realización de la fotografía en el estudio, acomodándolo según su criterio estético y los requerimientos de los clientes. Una segunda pregunta es sobre el lugar que ocupaba la visita al estudio fotográfico durante el rito funerario. Sobre esto, podemos pensar en la necesidad de manipulación del cuerpo en tiempos breves, lo cual permitía una mayor movilidad previo a la rigidez cadavérica⁸. Por ello, es posible pensar que para la visita al estudio esta se realizaba en las primeras horas luego de ocurrido el deceso, incluso en los primeros momentos del rito funerario.

En ambas preguntas, sin embargo, la evidencia recopilada no entrega información suficiente para conocer con certeza la operación de los retratos póstumos. No existe certeza sobre cómo

⁷ Texto original “The way I did it was just to have the dressed and laid on the sofa. Just laid them down as if they were in a sleep”

⁸ El proceso de rigidez cadavérica o rigor mortis se da en los cuerpos luego de la muerte clínica por un efecto químico en los músculos. Esta desaparece de 36 a 48 posteriores, donde el cuerpo sufre un relajamiento muscular.

era la operación al momento de la toma. Sobre este tipo de fotografías se realizan lecturas interesantes a propósito de la disposición del cuerpo y de la ornamentación de la escena. De la Cruz (2014) da cuenta de algunas de las significaciones en torno a las disposiciones performática de este tipo de imágenes. La elevación de la parte superior del niño, común en este tipo de iconografías (De la Cruz, 2013). En el caso de los retratos familiares en cementerio, la disposición de las personas en la fotografía tiene algunas poses estandarizadas, sobre las cuales el fotógrafo seguramente sugirió algunas disposiciones en virtud de que se visualizara mejor a los diferentes miembros de la familia o en relación al lugar del cementerio donde hacer el registro. En el caso de los álbumes funerarios, el fotógrafo aparece como un observador, que si bien se adentra en el rito funerario su lugar es por fuera con distancia, mucho más cercano al fotógrafo de reportaje.

7.3) Biografías de la fotografía funeraria familiar. De la mesa de noche a la web institucional.

Las fotografías entendidas desde el prisma de la biografía de los objetos, nos propone una comprensión del documento que abarca las prácticas y significaciones que suscita la imagen en virtud de una intersección de elementos y su historia acumulada desde su producción hasta la actualidad (Edwards, 2001). Dichas prácticas y significaciones también se enmarcan en los tránsitos espaciales y cronológicos (Moreno, 2019).

Un primer elemento definido por la unidad de análisis es el contexto familiar en el cual se realizaron estos registros. Esto dejó por fuera algunas fotografías de carácter periodístico, forense o artístico. A su vez, este contexto de producción delimita ciertos usos específicos de las imágenes. Si bien teóricamente delimitamos algunos usos relacionados con la integración familiar y con la evocación del fallecido, en virtud de la información recopilada los usos se ampliaron y diversificaron. Cabe señalar que los usos anteriormente mencionados, efectivamente aparecieron en las entrevistas.

Otro de los usos asociados a este tipo de registros y levantados en esta investigación fue el de documentar el rito fúnebre. También se mencionó la idea de la fotografía como regalo al interior de las familias. Otro uso fue su compra-venta como objeto de antigüedades debido al interés que suscitaba para los coleccionistas de fotografías. Por último, su pertenencia a acervos fotográficos institucionales, a partir de un proceso de patrimonialización, siendo visibilizado en algunas webs institucionales.

Es necesario hacer mención respecto a los usos de estas imágenes en relación a las diferentes clases sociales que encargaron y dieron vida a estas prácticas. Podemos señalar que la fotografía funeraria fue un fenómeno que llegó a todas las clases sociales, siendo democrática a través del tiempo. Las clases altas, medias y populares, accedieron por diferentes medios a la representación de los ritos fúnebres y a la conmemoración de las muertes por medio de la fotografía.

En relación a la circulación y dado la propuesta teórica respecto al objeto fotográfico y la biografía social propuesta por Edwards (2001), relacionamos la circulación del documento con su materialidad. De este modo, damos cuenta de algunos elementos materiales de cada tipo de documentos, así como los itinerarios de circulación de este tipo de registros al interior y exterior de grupos familiares. Mediante las genealogías de herencia realizamos un recorrido genealógico del documento al interior de los grupos familiares, estableciendo relaciones entre la tenencia y los usos de las fotografías por ciertos miembros quienes lo consideraban importantes o significantes. En lo que respecta a la circulación por fuera de los grupos familiares, esta nos hace reflexionar sobre la vigencia de estas fotografías al interior de las familias y el cese en los valores de uso asociados a estos documentos fotográficos. Su descarte, venta o donación a instituciones patrimoniales, da cuenta del fenómeno relatado por Barthes respecto a la linealidad en la que toda fotografía se encuentra: totalmente llena de significado o totalmente vacía. En tanto la fotografía evoca sentimientos, memoria y cohesión familiar esta es resguardada, pero dichos valores pueden cambiar con el paso del tiempo y el traspaso de generación en generación, terminando en una pérdida de sentido del documento, derivando en un descarte: venta, donación o, incluso, la basura.

Las instituciones almacenan pocos casos de este tipo de fotografías y los aportes se hallaron en igual medida en instituciones que en manos de sus poseedores. A diferencia de investigaciones de este tipo en otros países, no existe en archivos o museos un acervo de fotógrafo particular dedicado a este tipo de fotografías, lo cual, podría indicar que a la fecha no hay una política institucional para adquirir este tipo de registros, sino que se trata de adquisiciones ocasionales.

Respecto a la ciudad de procedencia, es posible atribuir la diferencia en el volumen de aportes a la gestión documental y por otra, los alcances del trabajo de campo. En cuanto a la gestión documental, si bien se realizó una revisión de archivo en diferentes instituciones de la quinta región, estas no contaban con registros de este tipo y la totalidad de documentos aportados desde instituciones son de la ciudad de Santiago, por lo cual es esperable las fotografías sean mayoritariamente producidas ahí. Esto se puede explicar debido a la centralización de los archivos y servicios de resguardo patrimonial.

Capítulo IX: Conclusiones

Las formas de representar la muerte en la fotografía familiar producida en Santiago y Valparaíso, ha tenido diferentes manifestaciones, usos, significados y formas de representación. Las diferentes formas que tomó la inserción de la fotografía en el entramado de los procesos funerarios, se vinculó aspectos sociales tales como la tecnología, las modas fotográficas y las clases sociales. Por medio de las fotografías y relatos presentados en esta investigación, pudimos evidenciar como las sociedades de las grandes urbes de la época se enfrentaron a la muerte por medio de la captura fotográfica.

Esta investigación buscó contribuir a la problematización de la fotografía desde la perspectiva de la antropología de las imágenes, recopilando y sistematizando un corpus de fotografía fúnebre, contextualizando su producción, clasificando el contenido de la representación y describiendo los usos y circulaciones de estos materiales al interior de las familias. Pensar la fotografía desde la perspectiva de las imágenes fue una entrada coherente para el análisis propuesto. la imagen en la triada imagen-medio-cuerpo (Belting, 2007), permitió observar el fenómeno desde una perspectiva antropológica, comprendiendo la

fotografía desde diversas dimensiones que trascienden la imagen misma para problematizar aquello que sucede alrededor de ella.

De este modo, la dimensión del cuerpo fue problematizado en el lugar del doliente. Esta dimensión fue central dentro de esta reflexión, ya que nos lleva a pensar como estos documentos pudieron ser un apoyo para sobrellevar los procesos de duelo luego de la muerte de un ser querido. Los factores emocionales que llevan a solicitar la práctica fotográfica son claves, así como la usanza social de este tipo de registros durante el desarrollo de las honras fúnebres. En este sentido presentamos una dimensión personal, pero socialmente y culturalmente construida en la representación fotográfica.

Sin embargo, en el ejercicio archivístico nos dimos cuenta que muchas de las fotografías no contaban con un relato que sostuviera su contenido. Las fotografías de archivo entonces, si bien nos invitan a conocer su contenido y desentrañar algunos elementos a partir de lo que la fotografía nos muestra, sin el contexto familiar fue difícil poder ahondar más allá en estos documentos.

En relación a la hipótesis y luego de la sistematización de los datos, la descripción de los documentos y el análisis de la información podemos pensar que esta pudo verificarse en los diferentes niveles en los que fue planteada. En relación a los usos, pudimos identificar aquellos que señalamos de forma previa, sin embargo, estos se ampliaron y diversificaron. Otro nivel de la hipótesis fue respecto al contenido estereotipado de la representación, lo cual fue constatado como un elemento central dentro del análisis propuesto, la mayoría de las fotografías se ajustaba un modelo de representación repetido una importante cantidad de veces en la muestra, de hecho, en virtud de ello se propusieron las categorías en las que finalmente fue entregada la información. Por último, a nivel de las circulaciones se señaló que podíamos enfrentarnos a una circulación al interior de las familias y otra por fuera de estas. Esto también fue corroborado, dado que algunos materiales fueron encontrados dentro de grupos familiares y otros en manos de instituciones y coleccionistas.

En este sentido, los vestigios de esta práctica -seguramente- continúan guardados en los álbumes familiares o en colecciones privadas. De este modo, vale la pena recordar que esta muestra resulta solo ilustrativa frente a la amplitud del fenómeno que busco caracterizar, ciñéndose a las capacidades de recopilación de fuentes. En esta línea, esta investigación propuso a penas una mirada al fenómeno en Chile, faltando mucho que desentrañar, investigar y trabajar al respecto, principalmente en el levantamiento de imágenes desde familias poseedoras, donde se encuentra la mayor riqueza en cuanto a información de estas imágenes.

Bibliografía

- Abarca, S., Cornejo, O., Fiamma, P., & Rioseco, X. (2019). *Instantes memorables. 100 años de fotografía minuterana en Chile*. Santiago: Ed. Centro de investigaciones Barros Arana.
- Agustín, M. (2010). *El contenido de la imagen y su análisis en entornos documentales*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.
- Andrade, X., & Elhaik, T. (2018). Antropología de la imagen: una introducción. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 3-11.
- Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. México DF: Grijalbo.
- Appadurai, A. (1996). The Thing Itself. *Public Culture*, 15-21.
- Ardevol, E. y. (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.
- Ariès, P. (1986). *Images de l'homme devant la mort*. París: Ed. Seuil.
- Alvarado, M. (2008). *Fueguinos, fotografía siglo XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Santiago. Ed. Pehuén.
- Banks, M. (2010). *Los datos visuales en la investigación cualitativa*. Madrid: Ed. Morata.
- Barthes, R. (2003). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bateson, M. M. (1942). *Balinese Character. A photographyc analysis*. Nueva York: New York Academy of Science.
- Bellindo, M. (2002). Fotografía latinoamericana. Identidad a través del lente. *Artigrama número 17*, 113-126.
- Belting, H. (2007). *Antropología de las imágenes*. Barcelona: Kairós.
- Berger, J. (1972). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Borrás, J. (2010). Fotografía/monumento. Historia de la infancia y los retratos postmortem. *Hispania*, 101-136.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carozzi, R. (2009). *La fotografía un desafío para la conservación*. Santiago: Tesis para optar al título de artista fotógrafa.
- Collier, J. (2006). Antropología Visual. La fotografía como método de investigación (1967). En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (págs. 177-181). Barcelona: Gustavo Gili.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDAC.
- Csillag, I. (2000). *Conservación de fotografía patrimonial*. Santiago: Publicaciones Centro Nacional de Conservación y Restauración DIBAM.
- Cuarterolo, A. (2007). La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata. En D. y. Rodríguez, *Imágenes de la muerte* (págs. 83-105). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- De la Cruz, V. (2010). *Retratos fotográficos postmortem en Galicia (siglos XIX y XX)*. Tesis para optar al grado de doctor. Madrid: Universidad Complutense.
- De la Cruz, V. (2013). *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía postmortem en España*. Madrid: Tempora.
- De la Cruz, V. (2014). Imagen Latente: in memoriam. *Revista Comunicación*, 13-21.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Douglas, M. (1998). *Estilos de pensar*. Barcelona: Gedisa.

- Edwards, E. (2001). *Raw histories. Photograph, anthropology and museums*. NY : Berg.
- Fontcuberta, J. (2011). *Indiferencias fotográficas y éticas de la imagen periodística*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, G. (1970). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García, A. (2017). Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, núm. 6.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gómez, E. (2012). *De la cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía de la fotografía digital*. Barcelona: Editorial UOC.
- González, H. (2019). La iconografía de lo macabro en europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español S. XIV, S.XV y S. XVI. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1-53 .
- Goodwin, C. (1994). *Profesional Visión*. Washington: American Anthropologist.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. . Buenos Aires: Paidós.
- Guerra, D. (2016). *In articulo mortis : el retrato fotográfico de difuntos y los inicios de la prensa ilustrada en la Argentina, 1898-1913 (tesis de doctorado)*. Rennes, Francia: UNIVERSITÉ RENNES 2.
- Guzmán, C. P. (2011). *(Tesis) Velorio de Angelito y Canto a lo Divino. El significado de la muerte infantil dentro de un ritual campesino*. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Henao, A. (2013). Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia. *Universitas Humanistica no. 75*, 329-355.
- Kossoy, B. (2001). *Fotografía e Historia*. Buenos Aires, Argentina: Ed. La Marca.
- Leiva, G. (7 de diciembre de 2015). *Las transformaciones modernas de la fotografía en Chile: Visibilizados/invisibilizados (1840-1925)*. Obtenido de <https://journals.openedition.org/>: <https://journals.openedition.org/orde/2310>
- León, M. (1997). *Sepultura sagrada, tumba profana. Los espacios de la muerte en Santiago de Chile 1883-1992*. Santiago: LOM.
- Lorena Antezana, R. R. (2018). Cuerpo y Territorio: el Papel de la Fotografía en Chile (1843-1930). *RE-PRESENTACIONES* , 79-99.
- Louis-Vincent, T. (2014). *Antropología de la Muerte*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, A. (2011). Técnica de muestreo para la selección documental: una mirada desde el método. *Códices*, 81-96.
- Marzal, J. (2007). Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica. <http://www.analisisfotografia.uji.es/>, 1-30.
- Mc Phail, E. (2011). Imágen como objeto interdisciplinario. *Razón y palabra (77)*.
- Meinwald, D. (1990). *MEMENTO MORI: DEATH AND PHOTOGRAPHY IN NINETEENTH CENTURY AMERICA*. California: California Museum of Photography .
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Morcate, M. (2012). Duelo y fotografía postmortem: contradicciones de una práctica vigente en el S. XXI. *Sans Solei Estudios de la Imagen*, 161-181.



- Morcate, M. (2017). Tipologías y re-mediación de las imágenes de muerte y duelo compartidas en la memorialización online. *Revista M*, 30-44.
- Moreno, J. (2019). *El duelo revelado. La vida social de las fotografías familiares de las víctimas del franquismo*. Madrid: CSIC.
- Munain, G. L. (2013). Introducción. Ernst Benkard y su obra. En E. Benkard, *Rostros inmortales* (pág. 15 a 29). Barcelona: sans soleil ediciones.
- Munarriz, J. (1999). *LA FOTOGRAFÍA COMO OBJETO. LA RELACIÓN ENTRE LOS ASPECTOS DE LA FOTOGRAFÍA CONSIDERADA COMO OBJETO Y COMO REPRESENTACIÓN*. Madrid: UCM.
- Naranjo, J. (2006). Medir, observar, repensar. Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006). En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (págs. 11-26). Barcelona: Gustavo Gili.
- Ojeda, A. M. (2015). *Los Rasgos Culturales de la Muerte 1860-1930 Cerro Panteón, Valparaíso*. Valparaíso: Dirección de Gestión Patrimonial, Ilustre Municipalidad de Valparaíso.
- Orobitg, G. (2008). Miradas antropológicas: Relaciones, representaciones y racionalidades. Fotografía, cine y texto en el contexto de la Historia de la Antropología. En A. V. Guevara, *El medio audiovisual como herramienta de investigación social* (págs. 51-84). Barcelona: CIDOB .
- Ortíz, C. (2006). Una lectura antropológica a la fotografía familiar. *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología (4o, 2005, Getafe, Madrid)*. Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco (eds.). Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, 153-166.
- Padilla, R. (2014). *"Cuando se muere la carne el alma se queda oscura" Fotografía postmortem infantil en la ciudad de Loja (1925-1930)*. Ecuador: Tesis Maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico.
- Palma, C. (2011). *Velorio de Angelito y Canto a lo Divino. El significado de la muerte infantil dentro de un ritual campesino*. Santiago: Tesis de Grado. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Palma, M. (2014). *Fotografías de Martín Gusinde en tierra del fuego (1919-1924) Imagen, materialidad, recepción*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Panizo, L. (2011). Cuerpos desaparecidos. La ubicación ritual de la muerte desatendida. En C. Hidalgo, *Etnografías de la Muerte. Rituales, desapariciones, VIH/SIDA y resignificación de la vida*. (págs. 17-39). Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Pestarino, J. (2015). *La imagen fotográfica bajo la mirada antropológica. El caso de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Piglier, A. (1957). Portraying the dead. *Actae Historiae Artium*, 1-75.
- Rodríguez, H. (2001). *Fotógrafos en Chile durante el s.XIX*. Santiago: Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico.
- Rodríguez, H. (2001). *Historia de la fotografía. Fotografía en Chile durante el S. XIX*. Santiago: Cenfoto.
- Rodríguez, H. (2011). *Fotógrafos en Chile 1900-1950*. Santiago: Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico.
- Ruby, J. (1995). *Secure The Shadow. Dead and photography in America*. Massachusetts: The MIT press.





- Ruby, J. (2002). Antropología Visual 1996. En Enciclopedia de Antropología Cultural. David Levinson y Melvin Ember, Editores. New York: Henry Holt y Cía. Vol. 4: 1345-1351. . *Revista Chilena de Antropología visual*, 154/167.
- Salas, E. P. (1992). *Estudios sobre historia del arte en Chile Republicano*. Santiago: Ed. Universidad de Chile.
- Sampieri, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2017). *Metodología en la investigación social*. México D.F: MC Graw Hill.
- Sánchez, J. (1996). La documentación fotográfica. *Revista General de Información y Documentación (número 6)*, 162-195).
- Valencia, S. (2012). *Álbumes de tarjeta de visita en la segunda mitad del siglo XIX en México como documento para la historia social*. Universidad Autónoma del estado de Hidalgo: Maestría en Ciencias Sociales.
- Vargas, M. (2018). La fotografía y la muerte: fotografía y la muerte. Políticas de la imagen e imágenes política. *NoImagen*, 74-91.
- Vera, C. H. (2016). XIX., Pedro E. Garreaud. Un fotógrafo francés en el Valparaíso del siglo. *Dibam, Subdirección nacional de museos., Museo Histórico Natural de Valparaíso*. Obtenido de <https://www.mhmv.gob.cl/>: http://www.mhmv.gob.cl/636/articles-59565_archivo_01.pdf





Anexos





1) Corpus completo




1.1) Retratos póstumos





Miniatura	Número de clasificación	Año	Nombre del fallecido	Procedencia del documento
	RP_01	1949	Desconocido	Archivo Nacional
	RP_02	1878	Pedro Nicolás Peña Martínez	Museo histórico Nacional
	RP_03	C. 1920	Sin Información	Museo Histórico Nacional

				
	RP_04	Sin información	Sin información	Museo Histórico Nacional
	RP_04	Sin información	Sin información	Museo Histórico Nacional
	RP_05	Sin información	Sin información	Museo Histórico Nacional


	RP_06	Sin información	Sin información	Museo Histórico Nacional
	RP_07	Sin información	Sin información	Museo Histórico Nacional
	RP_08	1931	Sin información	Frida Papez
	RP_09	1962	Sin información	Cecilio Zaraff

	RP_10	1865	Sin información	Museo Histórico Nacional
	RP_11	1899	Sin información	Museo Histórico Nacional
	RP_12	Sin información	Sin información	Marcelo Montecinos
	RP_13	1937-1938	Leonardo Pesce	Leonardo Tiso





	RP_14	Sin información	Sin información	Marcelo Montecinos
	RP_15	Sin información	Sin información	Marcelo Montecinos
	RP_16	Sin información	Sin información	Marcelo Montecinos

	RP_17	Sin información	Sin información	Marcelo Montecinos
	RP_18	Sin información	Sin información	Museo Histórico Nacional
	RP_19	Sin información	Sin información	Biblioteca Nacional
	RP_20	Sin información	Sin información	Archivo Central Andrés Bello


1.2) Retrato familiar en cementerio

Miniatura		Año	Nombre del fallecido	Procedencia
	RGC_01	C.1955	Desconocido	Claudia Silva
	RGC_02	C. 1950	Desconocido	Claudia Silva
	RGC_03	C.1945	Desconocido	Luis Morales
	RGC_04	Sin información	Desconocido	Luís Morales
	RGC_05	Sin Información	Desconocido	Luís Morales

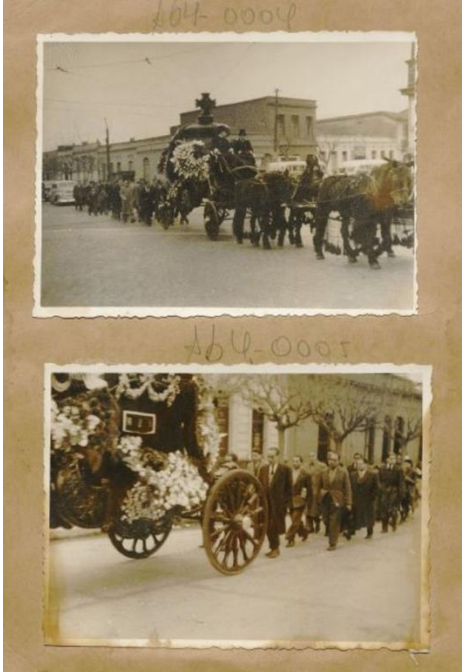



				
	RGC_06	1958	Adelina Morales	Dolinda Espinoza
	RGC_07	c. 1930	Sin información	Biblioteca Nacional
	RGC_08			Biblioteca Nacional
	RGC_09			Paloma Olgún


	RGC_10			Tania Figueroa
	RGC_11			Biblioteca Nacional
	RGC_12			Biblioteca Nacional
	RGC_13			Biblioteca Nacional

1.3) Álbum fotográfico fúnebre

Miniatura		Año	Cantidad de fotografías	Nombre del fallecido	Procedencia
	AL_01	1962	30	Clotilde Ramírez	Marina Silva
	AL_02	1943	18	Godofredo Edwoldt	Emilio Toro
	AL_03	1943	17	Julio Morales	Luis Morales
	AL_04	c. 1950	20	Ana Pizarro	Jorge Severino

	AL_05	S/f	17	s/i	CENFOTO
	AL_06	1944	39	Julia Ortega	CENFOTO
	AL_07	1943	14	Aurelio Salas	Archivo Nacional

	AL_08	C. 1950	7	S/I	Archivo Nacional
	AL_09	1946	14	Araldo Guzmán	Archivo Nacional
	AL_10	1974	20	Juan Gutiérrez	Tania Figueroa
	AL_11	s/f	17	Inés Grau	Archivo Nacional

	AL_12	S/f	12	s/i	Archivo Nacional
---	-------	-----	----	-----	---------------------

2) Pautas de entrevista

2.1) Relato o historia del poseedor en torno al álbum o fotografía funeraria: Narrativas domésticas.

- Relación del poseedor con la imagen (Genealogía del álbum/foto) preguntar sobre contexto familiar general, hacer preguntas generales sobre el nivel socioeconómico familiar en el periodo de la producción del álbum.
- ¿Dónde o cómo obtuvo la fotografía/Álbum?
- ¿En qué lugar fueron hechas las imágenes?
- ¿Recuerda el año de su realización? Qué edad tenía Ud. ¿En esa época?
- ¿Recuerda quién mandó a hacer el álbum/fotos?
- Era habitual hacer este tipo de fotografías
- Recuerda ¿Quién las realizó? (fotógrafo, estudio)

2.2) Producción a nivel familiar (redefinir esta dimensión)

- ¿Cuál es el nombre de la persona fallecida?
- ¿Quién o quienes mandaron a hacer la o las fotografías/Álbum?
- ¿Dónde o con quien se mandó a hacer?
- ¿Cómo fue el proceso del rito funerario? ¿Recuerda en qué momento se mandó a hacer el álbum o fotografías?
- Recuerda cuáles eran los costos del servicio
- ¿Era regular (común) que se destinara dinero para este fin?
- La familia ahorra o consideraba el costo de este servicio
- Ahora pasando a las imágenes del Álbum, ¿Puede identificar las personas que participan del rito?
- Qué recuerdos tiene asociado a estas imágenes.

2.3) Circulación a nivel familiar (Redefinir esta dimensión)

- ¿Cómo llegó a u este álbum/Fotografía?
- ¿Por qué cree ud que se mandó a hacer este álbum, fotografías?
- ¿Recuerdas cuántas copias se realizaron y entre quienes se distribuyeron?
- Habitualmente, ¿dónde se guardan este tipo de imágenes en su casa?

- ¿En algún momento ha compartido estas imágenes con familiares? ¿Cuáles han sido esos momentos?
- ¿Se han sacado copias posteriores del álbum/foto? (Se han digitalizado)
- Su familia habitualmente tiene álbumes familiares. ¿Qué diferencia tiene este álbum con otros álbumes?
- ¿Por qué quiso conservarlo?
- ¿Qué piensa hacer con él más adelante?

2.4) **Recepción en ámbito familiar**

Volvamos a la primera vez que recibió y vio el álbum/foto

- ¿Cuál fue su primera impresión respecto de ellas?
- ¿Qué impresión tiene ahora de estas imágenes?
- ¿Qué significado tuvo para ud esas imágenes en aquella época?
- ¿Qué significado tienen para ud estas imágenes hoy?
- ¿Cómo percibe que ha cambiado la relación que tenemos con la muerte y los ritos funerarios?
- ¿Cómo cree que serán en el futuro?