

# IMPLICACIONES DE LAS MUJERES EN EL RETRATO FOTOGRAFICO *POST MORTEM* DESDE SU APARICIÓN HASTA LA ACTUALIDAD

*Implicacions de les dones en el retrat fotogràfic post mortem des de la seva aparició fins a l'actualitat*

*Role of Women in Post Mortem Photographic Portraiture from its Origins to the Present Day*

---

**ESTHER GONZÁLEZ GEA** 

Universitat de València (Valencia, España)

Correo electrónico: [esther.gonzalez-gea@uv.es](mailto:esther.gonzalez-gea@uv.es)

Recibido: 24/05/2024

Aceptado: 24/10/2024

Publicado: 30/11/2024



## RESUMEN

El presente artículo hace un recorrido de carácter histórico desde la aparición del retrato fotográfico *post mortem* en el siglo XIX hasta la actualidad, poniendo el foco en la importancia que las mujeres han tenido en su gestación, desarrollo y supervivencia. Pues las mujeres siempre han mantenido una relación próxima con la muerte, tanto por cuestiones simbólicas-biológicas como de origen práctico derivadas de las primeras: llorarlos, arreglarlos, velarlos y recordarlos. Todo ello ha influido en una feminización de la muerte, especialmente a partir del siglo XIX, que se pone de manifiesto en el retrato fotográfico *post mortem*. En ese contexto, estos retratos funcionan para restituir la identidad, reforzar los lazos familiares, y aproximarse a los difuntos cuando sea necesario en beneficio de un correcto duelo. La imagen fotográfica del difunto en solitario o en compañía es una representación visual que ha sufrido ligeras variaciones a lo largo del tiempo y que contiene distintas funciones, en las que se entrelaza lo representado con su condición material y su destino. Además, este tipo de imágenes son un documento que da pistas de las diferentes épocas con sus respectivas mentalidades y las unifica alrededor de la pérdida y la gestión de esta. Al final, estas fotografías interpelan con multitud de preguntas sobre la falta y sus consecuencias tanto en el pasado como en el presente por lo que se necesita de la interdisciplinariedad para abordarlas en su complejidad.

**Palabras clave:** retrato fotográfico *post mortem*, mujeres, responsabilidad, supervivencia.

## RESUM

El present article fa un recorregut de caràcter històric des de l'aparició del retrat fotogràfic *post mortem* en el segle XIX fins a l'actualitat, posant el focus en la importància que les dones han tingut en la seva gestació, desenvolupament i supervivència. Perquè les dones sempre han mantingut una relació pròxima amb la mort, tant per les qüestions simbòliques-biològiques com amb les d'origen pràctic derivades de les primeres: plorar-los, arreglar-los, vetllar-los i recordar-los. Tot això ha influït en una feminització de la mort, especialment a partir del segle XIX, que es posa de manifest en el retrat fotogràfic *post mortem*. En aquest context, aquests retrats funcionen per a restituir la identitat, reforçar els llaços familiars, i aproximar-se als difunts quan sigui necessari en benefici d'un correcte dol. La imatge fotogràfica del difunt en solitari o en companyia és una representació visual que ha sofert lleugeres variacions al llarg del temps i que conté diferents funcions, en les quals s'entrellaça el representat amb la seva condició material i el seu destí. A més a més, aquest tipus d'imatges són un document que dona pistes de les diferents èpoques amb les seves respectives mentalitats i les unifica al voltant de la pèrdua i la seva gestió. En última instància, aquestes fotografies interpel·len amb multitud de preguntes sobre la falta i les seves conseqüències tant en el passat com en el present pel que es necessita la interdisciplinarietat per abordar-les en la seva complexitat.

**Paraules clau:** retrat fotogràfic *post mortem*, dones, responsabilitat, supervivència.

## ABSTRACT

This article makes a historical journey from the appearance of the post-mortem photographic portrait in the nineteenth century to the present day, focusing on women's importance in its birth, development, and survival. Women have always maintained a close relationship with death, both for the symbolic-biological issues, as well as those of practical origin derived from the first: mourn, fix, watch over, and remember them. All this has influenced the feminization of death, especially since the 19th century, which is evident in the post-mortem photographic portrait. In this context, these portraits restore identity, reinforce family ties, and approach the deceased when necessary for proper mourning. The deceased's photographic image alone or in company is a visual representation that has undergone slight variations over time and contains different functions, in which the representation is intertwined with its material condition and its destiny. In addition, this type of image is a document that gives clues about the different eras with their respective mentalities and unifies them around the loss and its management. In the end, these photographs raise many questions about the lack and its consequences both in the past and present, which is why interdisciplinarity is needed to address them in their complexity.

**Keywords:** post-mortem photographic portrait, women, responsibility, survival.

## INTRODUCCIÓN

El ser humano ha ido progresivamente desplegando toda una serie de artefactos para preservar a los muertos. Entre los enseres de los que se ha valido se encuentran en primer orden las imágenes. Las sociedades de todos los tiempos han unido los cuerpos de los difuntos a un lugar u objeto determinado dotándolos de un nuevo cuerpo simbólico con el que poder socializar (Belting, 2012). Una vez aparece el medio fotográfico, este se vuelve hegemónico para albergar los cuerpos sin vida e interactuar con ellos. En esta socialización, las mujeres han participado de forma activa y mayoritaria en comparación con los hombres. Si se rastrea la historia de la muerte y la imagen, se puede afirmar que ha sido una parcela especialmente feminizada, aspecto que ha pasado demasiado desapercibido en la historia de estas fotografías. Como recoge un poema anónimo aparecido en el diario valenciano *La Opinión* en la edición del 21 de junio de 1863 con el título «Mamá, quiero mi retrato», el enorme reclamo de retratos de la infancia era solicitado en casi todas las ocasiones por la madre, juzgándola en caso de no hacerlo (Cancer Marinero, 2006).

A lo largo de la historia de Occidente, la muerte ha contado con estructuras sociales al servicio de los vivos, a la vez que de producciones de lo imaginario con respecto al episodio obligado de toda vida humana (Vovelle, 1985). El desarrollo de esas producciones persigue la introducción social de la muerte mediante artefactos culturales y expresiones artísticas para las que los individuos crean, facturan o transforman objetos para cumplir esta función. Los muertos se tornan patrimonio: su cuidado, protección y dignificación por medio de una correcta despedida y pervivencia del recuerdo aseguran un bienestar emocional que conlleva prestaciones presentes y futuras. Con esas intenciones, el culto al recuerdo en Occidente va adoptando múltiples formas, en donde las representaciones adquieren un valor primordial para ejecutar los ritos. Desde el momento posterior al deceso, se activa un ritual que se adecúa a pautas marcadas socialmente en las que las mujeres han tenido mayor protagonismo: los tratamientos que recibe el cadáver para la posterior velación y exhibición, la preparación de los espacios circundantes al acto, las actitudes, gestos y atuendos que marcan el acontecimiento. Además, superado el momento de la despedida, comienza la fase de recuerdo, en la que de nuevo las mujeres han desempeñado funciones de responsabilidad en la supervivencia de la memoria de los individuos que marchan.

Este proceder se impulsa a partir del siglo XIX por diversas razones interrelacionadas. Por una parte, se da una progresiva individualización, amparada por el creciente ascenso de la burguesía que refuerza la idea de sobrevivir, de perdurar. Sobre esta idea, en la misma época, la conservación del cuerpo era fundamental para ser contemplado en toda su amabilidad (Ariès, 1983). Además, conforme avanza el siglo, se produce una abundancia del tema que tiende a una progresiva espectacularización. La realidad de la finitud entra en el campo de la ilusión que, a la postre, es rechazo: la muerte no es la muerte, y eso es lo terrible (Morin, 2003, p. 297). En efecto, en este siglo, el arte —y la producción material— ejerce de parapeto de lo inevitable, en una especie de fetichismo mercantil fúnebre del que comienza a participar un mayor número de personas. Por otra parte, también en este siglo suceden cambios que afectan directamente a las mujeres dentro del ideal burgués, acogido en el tópico del ángel del hogar. Sobre las mujeres recaen consideraciones domésticas, deben cumplir los patrones de madres y esposas, transmisoras de la moral, virtuosas y educadoras de los hijos y las hijas según parámetros de género. El concepto de familia y la consideración de la infancia se ven influidos por los roles asignados, lo que también repercute en la conservación de las identidades genealógicas (Ariès, 1987; Gutiérrez Lloret, 2018; Morant y Bolufer, 2012).

En ese sentido, la fotografía se establece alrededor de la mitad del siglo XIX para cubrir las necesidades de (re)presentación de los individuos, primero de las clases más altas para expandirse rápidamente a estratos sociales inferiores. Con todo, el nacimiento de la fotografía en las primeras décadas del siglo XIX no es más que un efecto residual marcado por la especulación científica y filosófica. El deseo de fotografiar —y también de apresar a los muertos— se gestó mucho antes del anuncio del invento de la cámara fotográfica (Batchen, 2004).

De hecho, el retrato fotográfico *post mortem* es una práctica de la que se tiene constancia desde los inicios del invento. La primera vez que se citó la existencia de una fotografía *post mortem* fue unos meses después de presentarse el invento en la Academia de las Ciencias francesa por parte del doctor Alfred Donné, quien la describió de la siguiente manera: «J'ai l'honneur de vous adresser de nouvelles images Daguerriennes gravées par le procédé dont j'ai soumis les premiers essais à l'Académie», y a continuación añadía: “J'ai obtenu déjà un très beau résultat en prenant l'image d'une personne morte» (Héran, 2002, pp. 25-26). Encargar fotografías de los fallecidos era una acción habitual. Para algunos fotógrafos, era una modalidad muy rentable y animaban a

los clientes a capturar pronto una imagen para conservar a las personas muertas en una imagen agradable, como si el difunto se encontrara en un sueño profundo (Héran, 2002; Ruby, 1995). La fotografía, por tanto, es fruto de numerosos experimentos acumulados a lo largo de los siglos y su función como contenedor de la imagen del finado, unos de sus primeros usos.

## **ESTUDIAR LAS IMÁGENES PARA EL RECUERDO DESDE LA INTERDISCIPLINARIEDAD**

La muerte, desde las primeras civilizaciones, se ha valido de dispositivos para que los vivos se relacionasen con los fallecidos por medio de objetos. Imágenes para salvaguardar el recuerdo, la memoria, al tiempo que ejercer rituales y costumbres dignas de interés para diversas disciplinas del pensamiento y la práctica. Las cuestiones materiales e intelectuales en torno a la muerte son esenciales para la humanidad para analizar la transmisión de la cultura y deben ser atendidas por todas las ciencias sociales y humanas.

Desde la disciplina de la historia, del siglo XII hasta las postrimerías del XIX, se pasa de la denominada muerte domesticada a la muerte prohibida, es decir, se van exponiendo las diferentes actitudes que los seres humanos han desarrollado ante la muerte, del control hasta la disolución de los temas mortuorios. Sobre la sociedad decimonónica, que es de donde parte este estudio, Ariès explica que aparecen sentimientos de ambigüedad: las pautas del rito persisten, e incluso se acrecientan, pero al mismo tiempo se asiste a una progresiva ocultación del hecho de morir. Si a lo largo de la historia occidental la muerte estaba integrada en la vida como un rito de paso inevitable, a partir de estos momentos, la potestad y responsabilidad sobre el moribundo se recubre de un anhelo que tiende a suspender la agonía que provoca la muerte a favor de la placidez de la vida ficcional, sentido característico de la modernidad. En las primeras décadas del siglo XX, se produce un hecho clave en esta paulatina ocultación: la muerte se desplaza del ámbito privado al ámbito público, se pasa de morir en casa rodeado de familiares y amigos a morir en el hospital rodeado de personal sanitario (2007). Las funciones antes ejecutadas por las personas cercanas como acompañar al agonizante, amortajar el cadáver, velarlo o recibir el pésame, pasan a manos de profesionales. Es decir, la consecuencia más inmediata de esta transfusión de quehaceres es su profesionalización, la muerte programada, acorde con los ideales capitalistas (Thomas, 1991).

Sin embargo, aunque el cuerpo biológico fenece, necesita un intermediario, un cuerpo simbólico que sirva de intercesor entre el plano real y el imaginario, que conserve a los que faltan y los que quedan puedan cumplir las funciones adjudicadas. Los seres desaparecidos acaban habitando objetos a los que se les insufla vida como mecanismo constante en el desarrollo de la humanidad. La relación que se establece con estos objetos-imágenes surge como resultado de miradas intensas procedentes de individuos en acción, de la fetichización a la que son sometidos. La imagen cobra vida gracias a la activación del deseo de la persona que la contempla (Freedberg, 2011, p. 362). Y el medio preferido para dicha estimulación a partir de la mitad del siglo XIX hasta llegar a nuestros días es la fotografía.

En concreto, el retrato es el género visual por excelencia para conservar la identidad, para reactivar la imagen en ausencia de la persona. Y, dentro de la historia de los medios, la fotografía se presenta idónea para retener la imagen de los rostros condenados a desaparecer. Representaciones que capturan los rasgos personales en el presente, pero lo hacen para el futuro. En su tipología *post mortem*, además, refuerzan esta idea añadiendo a la imagen el cuerpo inerte. Se recuerda a la persona al mismo tiempo que se hace efectiva la finitud. Por otra parte, la correcta exposición y conservación del rostro en la muerte son clave para el reconocimiento, que se relaciona con una mejor asimilación por parte del entorno en la despedida, es decir, contribuyen a ayudar a los familiares a quedar menos traumatizados al contemplar el rostro del cadáver, ayudando en definitiva a guardar un mejor recuerdo (Bellosta Martínez, 2014).

Pero las imágenes, en este caso las fotografías, contienen una serie de funciones que trascienden lo meramente terapéutico y abarcan aspectos que requieren de un estudio interdisciplinar. Como precisa González-Flores, la fotografía se debe estudiar como trama de sentido pensada como dispositivo o como aparato estético. El proceso de significación de una imagen fotográfica no reside en un único elemento, sino en una relación, una trama, entre distintos factores involucrados en el acto fotográfico (2018, pp. 172 y 207-208). En repetidas ocasiones, los teóricos de la fotografía han recordado el vínculo entre el medio y la memoria, la pérdida, la ausencia. La imagen fotográfica es siempre un *memento mori*, pero también un documento, un testimonio que ofrece información sobre la organización y puesta en escena de los acontecimientos, una obra artística y, en ocasiones, un elemento ritual (véase asociado a la idea de documento en Burke, 2001 y Freund, 2011; como carácter ritual, en Bordieu, 2003; como documento de muerte, en

Barthes, 2009; Sontag, 2010 y Belting, 2012). En ese sentido, el estudio que se presenta analiza los retratos fotográficos *post mortem* por medio de un cruce de significados y funciones que abarca distintas disciplinas del pensamiento y la acción.

## METODOLOGÍA

El proceso metodológico para llevar a cabo el estudio parte de un doble análisis. Por un lado, se ha recurrido a la información y documentación aportada por las obras bibliográficas más relevantes en el estudio del retrato fotográfico *post mortem*, entre ellas las más destacada han sido *Secure the Shadow. Death and Photography in America* de Jay Ruby (1995), *Photography and Death* de Audrey Linkman (2011), y el catálogo en torno a la exposición *La Dernier Portrait* que realizó el Musée d'Orsay (2002). En territorio nacional podemos citar, a modo de ejemplo, el libro *El retrato y la muerte: la tradición de la fotografía post mortem en España* (2013) de Virginia de la Cruz y el catálogo editado a raíz de la muestra *Imatges de mort. Representacions fotogràfiques de la mort ritualitzada* (2017) organizada por el Museu Valencià d'Etnologia. Cada una de estas obras cuenta con un corpus visual propio de distinto origen tanto temporal como geográfico que ha sido muy útil como punto de partida. Por otro lado, el trabajo ha requerido de la contemplación de múltiples imágenes provenientes de archivos públicos municipales como el fondo Gadea del municipio de Manises y el fondo Serra de Alborai, ambos de la provincia de València; distintos repositorios compuestos por colecciones públicas como la perteneciente a la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu o la conservada en el Arxiu Fotogràfic de l'Ajuntament de Girona, colección Unal; y colecciones privadas como la de Rafael Solaz, entre otras. El análisis del tema ha servido para entender y cuestionar las tipologías más abundantes —sin duda el retrato del párvulo fallecido seguido de un gran número de fotografías de mujeres sosteniendo el cuerpo de los pequeños difuntos— y así, junto con los textos teóricos, tratar de responder a preguntas sobre por qué se solicitaban, quiénes lo hacían, qué se pretendía con ello y qué pasaría con ellas en el futuro.

No obstante, para poner en relación la existencia de esas fotografías con una mayor implicación de las mujeres en todas las fases de su existencia, más allá de la evidencia visual de las fotografías de mujeres sosteniendo a niños y niñas fallecidos/as, se ha recurrido a testimonios y fuentes de diversa procedencia: literarias, orales, documentales, entre otras, con la intención de trazar una nueva narrativa sobre la cuestión, ausente o



ligeramente tratada en la mayoría de las obras teóricas estudiadas. Por ello, se ha tenido que trascender los estudios concretos sobre la materia e indagar en obras procedentes de la antropología, la sociología, la filosofía y demás disciplinas afines para que vertieran luz al asunto expuesto.

Vinciane Despret indicaba que los difuntos solo están verdaderamente muertos si dejamos de darles conversación, que es lo mismo que decir dejar de conservarlos, de inventar fórmulas para relacionarse con ellos. Para esa operación, propone el término «instauración», en el sentido de dotar a través de distintos mecanismos nuevas maneras de ser a los desaparecidos para situarlos en el presente (2021, pp. 16-19). Por tanto, los objetos del difunto, bien en su forma original o convertidos en imágenes, conservan la esencia del que se fue para las personas más próximas, que activan por medio de sus imágenes el recuerdo y, además, proporcionan un espacio visual en el que residir. Este concepto se ha empleado metodológicamente para entender las dinámicas de recuerdo, ejecutadas mayoritariamente por mujeres, desde los encargos fotográficos decimonónicos hasta la reciente difusión en red.

## DESARROLLO ARGUMENTAL

### **Mecanismos del retrato fotográfico *post mortem* al servicio de la pérdida perinatal**

El retrato fotográfico *post mortem* posee unas funciones de suma importancia para las personas próximas a los fallecidos. Algunas de estas características forman parte de la naturaleza de la fotografía que, a su vez, son heredadas de ciertos poderes atribuidos a las imágenes sacras, y que son esenciales para los familiares que pierden a un bebé o a un niño/a de corta edad. Desde que apareció el medio fotográfico hasta la actualidad, la muerte perinatal ha pasado de conservarse y llorarse a la vista de todos/as a convertirse en una realidad en ocasiones silenciada.

Entre ellas, la semejanza, unida a la tipología del retrato, se reactivó con la llegada de la fotografía. En el siglo XIX, la realidad fotográfica era prácticamente incuestionable, aunque en los albores del siglo XX pasó por duras críticas sobre su objetividad (véase al respecto de la fotografía como engaño: Fontcuberta, 1997). Como recuerda Durand, «por muy diversas que sean, en las fotografías siempre late una cierta creencia en el mundo». La fotografía analógica depende del referente, el objeto o sujeto que posa ante la cámara.

En ese sentido, la fotografía sigue siendo deudora del entusiasmo ante lo real y ese deslumbramiento continúa activo después de la época y la sensibilidad a las que parecía pertenecer. Aunque también sucede que «todo vínculo con lo real es en sí una puesta en escena» que el artífice de la fotografía selecciona en la toma, lo verdadero y la impostura conviven al mismo tiempo (2012).

Además, a partir de la modernidad, el retrato va perdiendo parte de su carácter de culto y, siguiendo una máxima benjaminiana, con la llegada de la fotografía el valor de exhibición ganó terreno, aunque perduró como elemento constitutivo de la memoria y de la identidad familiar gracias al rostro humano, último bastión del poder cultural de la imagen, último refugio de culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos (Benjamin, 2013). Por lo que en la fotografía de las personas muertas conviven valores de exhibición propios de la imagen fotográfica con valores de culto que resisten en esta modalidad.

La semejanza asociada al poder de culto se fundamenta en la retratística fotográfica familiar, que aporta a estas imágenes *post mortem* el poder de identidad y pertenencia al grupo. Las galerías de antepasados eran y son una manera de visualizar la pertenencia a una estirpe y contener su memoria e historia. Y, a pesar de que muchos expertos en fotografía familiar han incidido en la ausencia de imágenes que rompen el relato de familia feliz como la miseria, la enfermedad o la muerte (véase, por ejemplo, Salkeld, 2014; Vicente, 2018; Pultz, 2003; Laudo, 2018; Fontcuberta, 2016 y 2018; Triquell, 2011; Brown, 2009, Martín-Núñez et al., 2020), el retrato fotográfico *post mortem* ha sido una práctica habitual para conservar a los miembros de la familia que fallecen. Este tipo de fotografía nace y subsiste por su función como nexo de integración de grupo. Estos retratos fotográficos *post mortem*, familiares y domésticos, actúan como mecanismo curativo. La fotografía familiar es indicador de cohesión y genealogía, al igual que su modalidad funeraria. Al tiempo que posee funciones terapéuticas ante la pérdida o marcha de algún ser querido, dotándolo de identidad.

Las fotografías personales funcionan de activador de recuerdos que ayuda tanto al que va a marchar como a los que se quedan. En su faceta mortuoria, las propiedades terapéuticas se amplían. La doctora Heath, por ejemplo, desde el campo de la medicina y más concretamente en su función auxiliadora ante la muerte, alertaba de que para el buen morir es imprescindible completar el relato acumulado de toda una vida tanto para el moribundo como para los acompañantes. Poder contar y revivir los hechos importantes

del trayecto vital por medio de fotografías compartidas es un ejercicio que ofrece consuelo. Familiares y amigos pueden continuar el relato incluso cuando la persona está demasiado débil como para contribuir, y hacerlo proporciona alivio a todos (2008). Al respecto del último retrato, aparecen estas cuestiones de forma específica en relación con la idea de la fotografía como auxiliadora en los procesos de las pérdidas. Ruby (1995) afirmaba que, posiblemente desde el siglo XIX, las imágenes relacionadas con la muerte tuvieran un propósito formal en el proceso de duelo, pues existe un vínculo entre el duelo y las imágenes fotográficas en su función de preservar los recuerdos. Asimismo, Linkman (2011) anota que, desde la última década del siglo XX, especialistas en la muerte se han preocupado de estudiar y difundir el papel terapéutico que cumplen estas fotografías en el diálogo con los muertos, ayudando a los dolientes a reconstruir sus identidades.

Por último, todos estos valores fotográficos se refuerzan en el acto de veneración que se sitúa en la esfera de lo ritual. La teoría fotográfica ha prodigado el análisis de estas imágenes con la consideración cercana a la idea de reliquia o a las cualidades de fetiche. Por reliquia se entiende un residuo o resto que queda de un todo, que originariamente se asocia a la parte del cuerpo de una figura sagrada o con aquello que por contacto había tocado el cuerpo sacro convirtiéndose así en digno de veneración. De forma expandida, también afectaría a ciertos objetos de valor sentimental que generalmente han pertenecido a una persona querida o contienen parte de su cuerpo. En cuanto al significado de fetiche, haría referencia al ídolo u objeto al que se atribuyen poderes sobrenaturales, próximo al hechizo (Moliner, 2002). Siguiendo estas definiciones, los sentimientos que inspira una persona o una cosa se extienden por contagio a la representación de tal cosa o persona que le están asociadas y, por consiguiente, a los objetos que esas representaciones simbolizan (Durkheim, 1992).

Dubois habla de la fuerza de irradiación de las fotos que, entre sus usos, invitan a ponerlas en relación con cuestiones sobre el deseo y el duelo, sobre experiencias personales: «Los valores de reliquia o de fetiche, tan frecuentemente atribuidos a la imagen fotográfica, encuentran ahí uno de sus puntos de anclaje más claros» (1986, p. 74). La teoría relacional de la fotografía, según Dubois, oscila entre la reliquia y el fetiche, consumándose en sus fines milagrosos, pues toda la práctica del álbum de familia apunta en esa dirección, el álbum de familia es siempre un objeto de veneración, «se lo abre con emoción, en una especie de ceremonial vagamente religioso, como si se tratara de

convocar a los espíritus» (p. 75). Esto explicaría el culto a las fotografías familiares que las convierte en una especie de monumentos funerarios.

### **Supervivencia y responsabilidad de las mujeres en el retrato fotográfico *post mortem***

Las mujeres han sido históricamente las encargadas de recopilar y conservar el legado fotográfico familiar, además de elaborar objetos de conmemoración. La confección de los álbumes y los enseres que acompañaban a las imágenes para el recuerdo, desde su origen, ha sido un entretenimiento burgués y femenino (véase para el álbum como objeto feminizado, Valis, 2010, p. 112; sobre la factura de artilugios para el recuerdo, véase Batchen, 2007, pp. 12-29 y Linkman, 2011, p. 140). En cuanto a la relación de las mujeres con la fotografía, ha vivido una suerte de fraternidad y obligatoriedad. Por una parte, las mujeres han estado implicadas en el medio fotográfico desde los inicios desempeñando distintas tareas, como la captura, la manipulación y la promoción del mismo. Pero, por otro lado, en relación con la construcción del mito de familia, ellas han sido las responsables de encargar, tomar, archivar, y distribuir las fotografías familiares, especialmente las de la descendencia. Como indicó Bourdieu, en la mayoría de las ocasiones, la entrada de la cámara al hogar venía con el hijo recién nacido, y no fotografiarlo denotaba indiferencia por parte de los padres. La madre que hace fotografiar a sus hijos recibe la aprobación de todos, la que omite las fotografías provoca sospecha, lo que pone de manifiesto la responsabilidad social de las madres en la existencia de dichas imágenes (Bourdieu, 2003, p. 57). En la actualidad, el sistema y actuación se mantienen, incluso podría decirse que, fruto de los tiempos de la iconosfera, se acrecientan. Como indica García García, «hoy en día sacar fotos del bebé es un deber para con los hijos e hijas y una forma de vivir la maternidad y la paternidad» (2018, p. 169).

Las fotografías de los recién llegados al grupo familiar funcionan de objetos de reconocimiento. En el caso de una muerte temprana, lo que se conoce como muerte perinatal, cuando el nuevo ser adolece de resto e imágenes que permitan construir un relato de vida, el retrato fotográfico *post mortem*, tanto en el pasado como en el presente, realiza el cometido de dotar de identidad al niño o niña que ha fallecido. Los familiares, normalmente las madres, se esfuerzan por atesorar objetos o experiencias que permitan al sujeto efímero cobrar entidad. El relato de la historia familiar deposita en las madres los roles de generar, conservar y transmitir el legado fotográfico (Martín-Núñez et al.,

2020). Si la práctica de la fotografía personal formó parte de la cultura femenina desde el siglo XIX, el compilar, coleccionar, archivar, guardar, ordenar, narrar y, también, actuar y capturar fueron ejercicios de las mujeres (Rosón, 2015).

Por lógica, estos procederes también formaron parte del retrato fotográfico *post mortem* y su gestión. Como reafirma Ruby (1995), estas fotografías eran con más frecuencia encargadas y producidas por mujeres, pues a ellas se les asignaba la tarea de mantener la identidad familiar en el orden de lo simbólico y lo real. Del mismo modo, Linkman (2011) expone que sobre las mujeres de clase media recae la obligación de cuidar y proteger a los moribundos y, más tarde, conservar, exponer y dialogar con los fallecidos a través de estas fotografías para consolar cuando han fallado los cuidados en una mezcla de amor, deber y obligación.

La pérdida de los hijos y las hijas implica un dolor peculiar que padres y madres afrontan con diversas estrategias como la correcta despedida del cuerpo, las conmemoraciones de carácter personal, las narraciones de la corta vida o la conservación material de algún resto en forma de recuerdo. Todas estas maniobras indican la necesidad de cubrir una ausencia doble: la del recién nacido y la del proyecto maternal/paternal. Y para llevar a cabo el relato de ese momento familiar, es imprescindible atesorar objetos: la prueba de embarazo, la ecografía, alguna prenda de vestir y, si se puede, fotografías. Cada vez más, los hospitales, avalados por un trabajo inmenso de personal implicado, ofrecen la posibilidad, tras la pérdida, de poder pasar un rato con el cuerpo del pequeño, bañarlo, vestirlo, sostenerlo, presentarlo a la familia más próxima y realizar fotografías (Álvarez et al., 2012). Es importante destacar, llegado este punto, el trabajo que se está realizando desde asociaciones altruistas para dar soporte a la pérdida gestacional y perinatal. En España la más conocida es *Umamanita*<sup>1</sup> y en la Comunitat Valenciana se cuenta con *Nubesma*<sup>2</sup>, aunque no son las únicas. Por otra parte, profesionales como Norma Grau, psicóloga y fotógrafa, lleva desde 2010 investigando, impartiendo formación y fotografiando a niños y niñas que fallecen (Grau, 2017). A partir de este proyecto, han surgido iniciativas personales como *Re Cordis*, impulsada por Tamara Constanzo que se dedica a fotografiar a bebés con el objetivo de honrar esas breves vidas y recordar la importancia de la fotografía como recurso documental y simbólico (Constanzo, 2022).

---

<sup>1</sup> <https://www.umamanita.es/>

<sup>2</sup> <https://www.nubesma.org/>

Entre los múltiples mecanismos que la creación posibilita para alcanzar tal fin, se encuentran las imágenes-objetos, como muestran las iniciativas de la artista Marie Brett y la profesora de arte Antonia Cobo. La primera llevó a cabo un proyecto titulado *Amulet: Anamensis* (2014-2015), en el que exploraba de forma creativa el tema de la pérdida de bebés a través de padres y madres en duelo y personal implicado. El trabajo se basa en la muestra de diez fotografías en las que cada una se conecta con un clip de audio de los padres hablando de la experiencia personal de la pérdida. La segunda, a raíz de la muerte de su hijo Félix en 2019 y tras la ausencia de recuerdos, comenzó un proyecto titulado *Mi amor en caja*. La iniciativa parte de la importancia de reunir los objetos tras las pérdidas, sistema avalado por los profesionales del duelo. En este sentido, empleando lo metafórico, factura desde un sistema para recordar el latir del corazón del niño, el peso exacto de su cuerpo, fotografías del embarazado, un simulacro de sus huellas, etc. Esa caja, que es Félix, le sirvió tanto a ella como a su familia —pues hizo réplicas de la caja para repartir— como elemento de consuelo y como sustituto del niño que falta. A partir de ahí, otras familias se pusieron en contacto con ella para elaborar cajas de recuerdos de sus bebés.

Sin embargo, de todas las estrategias para el recuerdo, la más solicitada desde su aparición es la fotografía. En la actualidad, se están reivindicando, por parte de asociaciones de apoyo a la muerte gestacional y perinatal, y por familias en duelo, protocolos de despedida ante la muerte perinatal en los que se incide en la importancia de tomar fotografías. La fotógrafa y psicóloga Norma Grau sentó un precedente después de años de trabajo cuando fotografió a Nadia con sus padres en 2017. De todos estos aspectos, por consiguiente, se puede extraer la idea de que existe una mayor responsabilidad por parte de las mujeres a la hora de manufacturar, encargar, distribuir y conservar estas imágenes.

## REFLEXIONES FINALES

Las personas mueren en todas las épocas históricas. Pero a partir de finales del siglo XIX, con la aparición del medio fotográfico y los cambios en las mentalidades, lo que se transforma es la accesibilidad y personalización del recuerdo. Estas imágenes fotográficas se ponen al servicio de la memoria, la identidad, el culto y la conmemoración, la constancia de la defunción o la superación de la pérdida. Son imágenes, por tanto,

funcionales, que sobreviven al paso del tiempo con las modificaciones propias de las técnicas.

Los estudios sobre el retrato fotográfico *post mortem* han descuidado las conexiones e implicaciones que las mujeres han tenido y tienen con dichas fotografías, que no dejan de ser una acumulación de condiciones históricas gestadas desde la teología, la ciencia, la economía y su reflejo en la demografía, y tantas otras disciplinas, alimentadas al mismo tiempo por sentires populares. Al mismo tiempo, las mujeres han sido capaces de transformar esta mayor responsabilidad en una meta mediante la cual reivindicar la importancia de dichas fotografías para gestionar el duelo, evitar el olvido y explicar que ellas también han sido madres de un bebé al que amaron y amarán. Que no se trata simplemente de un objeto victoriano pasado de moda, sino de una imagen con poderes identitarios, genealógicos y curativos que debería poder hacerse y exhibirse con normalidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, Mónica, et al. *Las voces olvidadas. Pérdidas gestacionales tempranas*. Tenerife: Ob Stare, 2012.
- ARIÈS, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1983.
- ARIÈS, Philippe. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus, 1987.
- ARIÈS, Philippe. *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires: 2007.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009.
- BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- BATCHEN, Geoffrey. *Aterrador fantasma de antiguo esplendor: Qué es la fotografía*. En: Green, D (ed.). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- BELLOSTA MARTÍNEZ, María Asunción. *Sentir la muerte hoy. El género al final de la vida*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2013.
- BOLUFER PERUGA, Mónica; MORANT DEUSA, Isabel. *Identidades vividas, identidades atribuidas*. En: Pérez-Fuentes, P. (coord.). *Entre dos orillas: las mujeres en la historia de España y América latina*. Barcelona: Icaria, 2012, pp. 317-352.
- BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BROWN, Nicola. *Empty Hands and Precious Pictures: Post-mortem Portrait Photographs of Children*. En: *Australasian Journal of Victorian Studies*. 2009, vol. 14, núm. 2.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- CANCER Matinero, José Ramón. *Retratistas fotógrafos en Valencia*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- CONSTANZO, Tamara. *Re Cordis*. 2022. Disponible en: <https://delpinofotografia.wixsite.com/recordis>
- DESPRET, Vinciane. *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Cactus, 2021.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.
- DURAND, Régis. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
- DURKHEIM, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal, 1992.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.



- FONTCUBERTA, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- FONTCUBERTA, Joan. Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio. En: Vicente, Pedro (ed.). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca; Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2018.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 2011.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- GARCÍA GARCÍA, Isabel. La fotografía y el álbum: imágenes y objetos. En: Vicente, Pedro (ed.). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca; Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2018.
- GONZÁLEZ-Flores, Laura. *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* México: Herder, 2018.
- GRAU, Norma. Fotografías para casos de muerte gestacional y neonatal. En: *Umamanita. Revista muerte y duelo perinatal*. 2018, núm. 2.
- GUTIÉRREZ Lloret, Rosa Ana. ¡Dios lo quiere y la patria lo demanda! Acción social y compromiso político de las ‘mujeres católicas’ en la España del siglo XX (1903-1931). En: Blasco Herranz, Inmaculada (ed.). *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas visiones desde la historia*. Valencia: Tirant, 2018.
- HÉRAN, Emmanuelle. *Le Dernier Portrait*. París: Musée d’Orsay, 2002.
- HEATH, Iona. *Ayudar a morir: Con un prefacio y doce tesis de John Berger*. Buenos Aires: Katz, 2008.
- LAUDO, Alexandra. Olvidos analógicos, memorias digitales, archivos imposibles. En: Vicente, Pedro (ed.). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca; Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2018.
- LINKMAN, Audrey. *Photography and Death*. London: Reaktion books, 2011.
- MARTÍN-NÚÑEZ, Marta; CATALÁN-GARCÍA, Shaila; SERRANO-RODRÍGUEZ, Aarón. Conservar, conversar y contestar. Grietas y relecturas del álbum familiar. En: *Arte, Individuo y Sociedad*. 2020, vol. 32, núm. 4, pp. 1065-1083.
- MOLINER, María. *Diccionario del uso del español*. Tomo II y Tomo II. Madrid: Gredos, 2002.
- MORIN, Edgar. *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós, 2003.
- PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.
- ROSÓN, María. «No estoy sola», álbum fotográfico, memoria, género y subjetividad (1900-1980). En: *Journal of Spanish Cultural Studies*. 2015, vol. 16, núm. 2, pp. 143-177.

- RUBY, Jay. *Secure the Shadow. Death and Photography in America*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- SALKELD, Richard. *Cómo se lee una fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- THOMAS, Louis-Vincent. *La muerte*. Barcelona: Paidós, 1991.
- TRIQUELL, Agustina. *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Uruguay: Centro de fotografía, 2011.
- VALIS, Noël. *La cultura de la cursilería Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Madrid: Machado, 2010.
- VICENTE, Pedro. Políticas y propaganda del álbum de familia. En: *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Diputación Provincial de Huesca; Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2018, pp. 13-23.
- VOVELLE, Michel. *Ideologías y mentalidades*. Barcelona: Ariel, 1985.