

Fecha de recepción: febrero 2026
Fecha de aceptación: abril 2026

El daguerrotipo. Arte, objeto y tecnología de la memoria

Carlos Vertanessian ⁽¹⁾

Resumen: Con la irrupción de la daguerrotipia, ciertas prácticas culturales y sociales – como el ritual del retrato, entre otras– se vieron modificadas de manera significativa. El presente texto abordará algunos de los aspectos, desde distintos ángulos, que caracterizaron los distintos momentos de esta nueva praxis. Se relatarán entre otros los relatos autobiográficos de los primeros artistas de la cámara.

Palabras clave: daguerrotipo - retrato - práctica

[Resúmenes en inglés y en portugués en las páginas 37-38]

⁽¹⁾ Ver CV de Carlos Vertanessian en la p. 38

“Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre.”
Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*

Con la irrupción de la daguerrotipia, ciertas prácticas culturales y sociales –como el ritual del retrato, entre otras– se vieron modificadas de manera significativa. Aun los integrantes más ilustrados y pudientes de la sociedad tuvieron dificultad para comprender tanto el hecho fotográfico en sí mismo como el espectro real de posibilidades que brindaba; mucho más aún sus limitaciones. Así, de la nueva práctica de retratar al daguerrotipo en estudio –tanto a una persona con vida como a un difunto– surgieron no pocas dificultades de asimilación, que generaron situaciones de todo tipo, incluso de carácter tragicómico y dramático.

Las crónicas periodísticas y los relatos en primera persona que narran el encuentro con el retrato daguerreano –incluso los ficcionales– son una valiosa fuente para el acercamiento a la subjetividad de la época. De igual manera contribuyen el humor y la sátira, que fueron volcados en tiras cómicas y caricaturas en la prensa popular o como sueltos, en especial las creadas por artistas de renombre como Honoré Daumier y Félix Nadar (seudónimo de Gaspard-Félix Tournachon). Revisten particular interés las que narraron la experiencia de visitar un estudio daguerreano, como la escrita por Walt Whitman publicada en 1846.

El poeta cuenta su visita a la afamada galería de John Plumbe de Nueva York; al ver un sinnúmero de retratos exhibidos sobre las paredes, exclama inspirado: “¡Ah! ¡Qué historias contarían esos retratos si tan solo sus mudos labios tuvieran el poder del habla!”¹

Igualmente, son importantes los relatos autobiográficos de artistas de la cámara, como uno que permite vislumbrar la extrañeza que planteaba en sí mismo el naciente retrato privado: “¿Por qué cierta gente querría sus imágenes? ¿Qué broma infligida a la posteridad, que hombres y mujeres con rostros decididamente de arquitectura gótica, persistieran en conservar sus rasgos por años?”²

Dentro del mismo grupo de narrativas norteamericanas es singular el relato firmado por Sarah Roberts, publicado en el anuario *The Amaranth* de 1855 bajo el título “Una hora en una galería daguerreana”. La autora describe el encuentro entre un daguerrotipista y una serie de clientes que van ingresando con las más variadas inquietudes: “Esto es realmente democrático, la era que lo nivela todo, me dije a mí misma”, y continúa: “En años pasados, procurarse el precioso retrato de un amigo era solo posible para aquellos que tenían gran riqueza a su disposición; pero ahora, en un abrir y cerrar de ojos, a cambio de solo un dólar, el más humilde de los ciudadanos puede poseer el tesoro. ¡Maravilloso descubrimiento!”. La primera visita es la de un joven marino que ingresa acompañado por su madre no vidente con la intención de posar para la cámara:

¿Puede hacerle un retrato, señor? Espero que ella no sea demasiado vieja, o el hecho de que sea ciega no haga diferencia alguna [...] debo tener su querido rostro para llevarlo conmigo; y ella quiere que tome el mío también, para que yo lo deje con ella, ya que salgo en un largo viaje, señor. A pesar de que no puede ver, ella dice que puede sostenerlo en su mano y besarlo, sabiendo que soy yo. Soy su único hijo, señor, y soy todo lo que le queda de un marido y diez hijos. Me dicen que ella lloró hasta quedar ciega, cuando yo era un niño; porque soy el más joven y todo el mundo para ella ahora.³

Esta anécdota está impregnada de concepciones y reflexiones ontológicas en torno al principio fotográfico. Registra, por ejemplo, la duda con respecto a la edad de la madre y también su ceguera, como si revistieran un posible impedimento para que fuera fotografiada. Pero, sin duda, la idea con mayor impacto y relevancia es la de considerar al daguerrotipo como objeto –incluida, claro, la imagen que contiene, que en este caso pasa a un segundo plano–, entendido como la extensión de la presencia misma del hijo. Es aquí donde la fotografía linda con la magia; convierte al retrato en un verdadero talismán, en una reliquia familiar; lo concibe como un simulacro del rastro físico de la persona representada que, en este caso, le *pone el cuerpo* a toda una descendencia ya desaparecida. Recordemos el carácter de miniatura de estas primeras fotografías, herederas de la estética de lo pequeño, propiedad de este estilo de representación artística. La diminuta imagen de un rostro concentra la mirada del observador, y potencia así su fuerza evocadora y su carácter de conjuro, cuyos poderes extraordinarios manan de la concentración en ella de la mente del que observa, que por las características del medio, observa solo. A pesar de la limitación de no admitir ampliaciones –o justamente gracias a ella–, la imagen daguerreana conserva un fuerte poder de fascinación.

Un caso del corpus rioplatense que podemos asociar al relato de la madre ciega es el de Manuelita Rosas. Desde su exilio en Inglaterra, la hija del Restaurador le envía a una amiga en Buenos Aires los retratos de sus hijos, acompañados por estas palabras:

En fin, Pepita mía tan querida, allá te van, aunque en imagen, esos pedazos de mi corazón: bésalos cada día y al hacerlo piensa que son el ídolo de tu amiga, todo mi consuelo, mi alegría y por último el más hermoso presente que pudo concederme el Cielo, en recompensa de tantos malos ratos porque he tenido que pasar en la vida.⁴

Vemos así de qué manera estas primeras imágenes pueden ser consideradas como la huella que deja una pisada sobre la arena, o la marca de los labios apoyados sobre un vidrio. Hay en ellas no solo una capacidad figurativa sino también una gran potencia material. Es la imagen como cosa, en su más pura y elocuente versión. Los daguerrotipos se integran así a nuestra constelación de “cosas del mundo” –en el sentido que le da Hannah Arendt–, cuya misión es la de “estabilizar la vida humana” en esos “polos de reposo”. Es esa cosa que, incluso sin poder ser vista, puede manipularse y sostenerse entre las manos,⁵ puede ser incluso besada (¿cuándo fue la última vez que besamos una fotografía sumidos en una emoción profunda?), en suma, puede ser atesorada. Es justamente la idea de atesorar por razones afectivas, sentimentales; es la posesión misma que, para Walter Benjamin, es la relación más profunda que se puede tener con las cosas. Los objetos que el hombre acumula y posee a lo largo de su historia personal y familiar, son contenedores de afectos y de recuerdos, y esto les confiere una fuerte carga emotiva. Los daguerrotipos fueron portadores singulares de estos valores sentimentales, en cuanto estuvieron siempre asociados a celebraciones o momentos memorables en la vida de las personas, y, por tanto, pasibles de ser registrados: un distanciamiento por viaje o muerte, una prenda de amor, un casamiento, o el primer y último registro de un recién nacido o también de un anciano, entre otros. En esta línea de análisis es relevante considerar un aspecto poco explorado: el daguerrotipo como adorno, como objeto decorativo y ornamental, que incluye consideraciones sobre su manufactura y su diseño. Previo a ser entregadas en manos del cliente, las placas eran objetos que debían ser protegidos y preservados, por lo general en atractivos estuches y marcos adornados, muchas veces alegóricos, asociados incluso a los intereses y al temperamento del retratado. Si bien en su enorme mayoría estos medios de presentación eran de fabricación industrial e importados, también se podían adquirir piezas únicas de tipo artesanal. Así, en mi colección cuento con un marco de confección artesanal en plata baja, correspondiente al daguerrotipo del teniente primero Ángel Gallardo Esnaola. Sin embargo, los estuches por lo general eran de fino cuero de tafilete o de material termoplástico rígido.⁶

Por todas estas razones, el objeto daguerrotipo, que “estimula los dedos tanto como deleita los ojos” (Batchen, 2004: 14), viene por lo general revestido por la *magia de las formas bellas* (Han, 2021: 38), hasta ser percibido incluso como una *alhaja*. Todo esto acentúa la motivación del atesoramiento y de la posesión material, ya no sólo por motivos afectivos, sino también por la apreciación y valoración estéticas del conjunto imagen-contenedor.

En el relato de Roberts ya referido, el retrato daguerreano es un objeto que se transforma en extensión misma de la memoria que, aun sin ser percibida visualmente, es decir, aún sin ser imagen –y sin ser una recreación mental visual, un recuerdo–, es refugio de sentimientos y de afectos: su anécdota nos permite comprender que, incluso siendo incapaz de verlo, la madre *siente* que su hijo *está allí*. En este sentido, Walter Benjamin (2008: 106-107) sostuvo que “el valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana”. Sin embargo, Roland Barthes también reconoce que la memoria no reside tan solo en la imagen sino también en su sensación. Por su parte, Batchen (2004: 15) reflexionó que “el desafío, entonces, es hacer que la fotografía sea el equivalente visual de olfato y gusto, algo que se puede sentir tanto como ver”.

De manera similar, Jean-Claude Lemagny (2016: 8) propuso que la admiración por las primeras fotografías remite no solo a la realidad que fijaron: “Lo que parece concretarse es tanto la imagen de nuestro recuerdo interior como la imagen de la cosa misma. Y desde la primera imagen, y en la menor de ellas, el sueño estaba en la fotografía”. Aquí podemos volver sobre los conceptos que Domingo F. Sarmiento elaboró en 1854:

Las afecciones domésticas han hallado en el daguerrotipo un nuevo vínculo, y, al abrir esas cajitas que cubren hoy nuestras mesas, puede decirse que nadie muere del todo en una familia, ni ningún amigo ha dejado de sonreírnos ni de amarnos, por causa de ausencia [...] Así pues el daguerrotipo ha venido a estrechar los vínculos de la sociedad, a prolongar la duración de los sentimientos, y a extender la esfera de la vida de los recuerdos a todas las clases de la sociedad y a todos los países de la tierra.⁷

Estas cuestiones nos conducen a una práctica muy habitual en la etapa daguerreana: la de sostener un estuche cerrado o abierto frente a cámara. Ambas posibilidades son interesantes, pero en el caso de estar abierto, estaríamos frente a una imagen dentro de otra imagen –en inglés *picture in picture (PIP)*– en la cual el modelo posa con un retrato en mano. Esta modalidad es quizá una de las más frecuentes en la etapa del daguerrotipo, pero irá cayendo en desuso en las décadas subsiguientes con la popularización del retrato fotográfico en otros soportes. Si bien es posible suponer distintas motivaciones –incluso ver la presentación del estuche solo como un recurso del artista en el armado de la toma–, seduce buscar la explicación en lo analizado antes: para el imaginario social, el retrato daguerreano revestía el carácter de una verdadera presencia física. De esta manera, la persona que sostiene el estuche posa acompañada de ese otro, imagen del ser querido en el estuche abierto, o, quizá también, oculto dentro de uno cerrado. Ese otro, visible o evocado en el daguerrotipo, es alguien importante en su vida afectiva: lo extraña, añora su compañía, lo recuerda, le entregará su retrato en prueba de afecto para que no la olvide, o quizá también lo conserve para sentirse unida a él cuando estén separados de manera temporal o definitiva.

En cuanto a la materialidad del objeto fotográfico, Batchen (2004: 14) afirma:

El estuche fue –y es– una parte importante del daguerrotipo. En algunos ejemplos vemos y tocamos la parte exterior del estuche, luego lo abrimos y miramos dentro para ver nuevamente el estuche, que se nos presenta como una imagen (y en esa imagen el estuche es tocado nuevamente por otra persona). Este es un objeto que colapsa continuamente vista y tacto, adentro y afuera, en la misma experiencia perceptiva. Es como si, en la imagen dentro de la imagen, el personaje quisiera atraer nuestra atención ya no solo hacia la imagen que sostiene, sino también a la fotografía en sí misma como una entidad tocable, a la solidez reconfortante de su función memorial.

Quizá el retrato al daguerrotipo más célebre de nuestro país que podemos relacionar a esta práctica alegórica sea el de Elizabeth Chitty de Brown, la esposa del almirante, quien en 1855 posó con un estuche cerrado colocado sobre el regazo entre sus manos que, a todas luces por el diseño, sería el que contiene el daguerrotipo del héroe naval.⁸ Cuando la imagen ha sido totalmente obliterada –oculta dentro de su propio contenedor– y solo puede verse el estuche que la contiene, es cuando el daguerrotipo alcanza su máxima condición de objeto físico; su materialidad cobra un protagonismo que rara vez se repetirá por otras técnicas en la historia de la fotografía.

Durante la guerra de secesión norteamericana fue frecuente observar que las mujeres posaran con el retrato de algún ser amado –esposo, hijo, hermano– sostenido sobre la falda. Por lo general estas fotografías –daguerrotipos y ambrotipos, además de *cartes de visite*– estuvieron destinadas para que los hombres de armas las llevaran consigo al frente de combate lejos del hogar, y cerca de los peligros que mantenía en vilo al que esperaba su retorno. Su mudo mensaje puede interpretarse de manera elocuente: “te protejo”; aquí, entre mis manos, “estás seguro” (Rosenheim, 2014).

Una colaboración providencial

*En suma, el admirable descubrimiento del señor
Daguerre ha prestado un enorme servicio a las artes.*
Paul Delaroche, 1839.⁹

El daguerrotipo emprendió una caída de popularidad hacia fines de la década de 1850. Si bien la superposición y convivencia con otras técnicas fotográficas fue diferente en Estados Unidos y la Argentina, en ambos países el daguerrotipo tuvo una duración mayor que en otras partes del mundo. El invento francés llegó a su máxima expresión técnica y artística en el país del norte, al punto de que muchos estudios parisinos se prestigiaban publicitándose con el “proceso americano”. Existe diversidad de opiniones académicas respecto al porqué de la mayor longevidad, popularidad y preferencia de los norteamericanos

por la placa plateada respecto de otras técnicas. Una de las razones esbozadas se relaciona con la mera materialidad del daguerrotipo, en su origen mecánico y su superficie lustrosa, rígida y ostentosa, que agradó y congenió con el espíritu de modernidad y progreso de dicha sociedad, en plena revolución industrial.¹⁰

Si bien por razones distintas, la preferencia de la clase acomodada local por el daguerrotipo perduró más que en otras latitudes. Es posible que su imagen especular fuera percibida y valorada como un objeto precioso, más exclusivo y prestigioso que las fotografías sobre materiales menos nobles, como el vidrio o el papel. Por otra parte, se trataba de un original único e irrepetible a los fines económicos y prácticos, con un carácter y un empaque similares a los de una miniatura pintada o incluso un cuadro al óleo.

Otro aspecto de gran valor para los estratos sociales familiarizados con el retrato –miniaturas, óleos y esculturas– fue la relativa facilidad de registro del daguerrotipo comparado con esas otras técnicas artísticas. La cámara no exigía largas horas de pose –inevitables frente a un pintor o escultor–, aspecto de crucial importancia cuando se trataba de plasmar a un grupo numeroso de personas. Otra ventaja fue el hecho de poder obtener un registro fiel del semblante del ser amado –sea en vida o fallecido–, y así contar con un retrato que a futuro pudiera ser la imagen sobre la cual basarse para una pintura al óleo u otra representación póstuma de mayores dimensiones. El daguerrotipo era entonces concebido como el punto de partida para una reproducción técnica y estética. Estas posibilidades entre otras fueron moldeando en la región una perdurable predilección por la placa plateada, permaneciendo fiel a ella hasta que la inevitable caída del costo forzara a los estudios a desistir de su práctica,¹¹ dejando el terreno libre para la popularización de los otros soportes y formatos.

El debate sobre el lugar que la fotografía debía ocupar dentro de las bellas artes surgió ya desde la presentación oficial en 1839. En su primera aparición pública en la sesión conjunta de la Academia de Ciencias y la de Bellas Artes francesas del 19 agosto, la daguerrotipia emerge en la encrucijada entre arte, ciencia y tecnología.¹² Si bien la sala estuvo colmada de asistentes de los más diversos intereses y extracciones, los de menor número fueron los artistas: “Algunas mentes ven a este admirable descubrimiento planteando una amenaza para el arte”, recordaba el escritor Théophile Gauthier en 1857, “tenían miedo de que la mano del hombre olvidara su habilidad, conscientes de que existía una máquina que podía hacer su trabajo”.¹³ El medio fotográfico dio paso a un nuevo paradigma de representación de la realidad que, si bien revestía características originales, se nutría también de aspectos familiares del canon académico de larga tradición. El corazón de la cuestión radicaba en si la creación de estas nuevas imágenes era capaz de desplegar un nuevo repertorio de posibilidades para el arte, o si era un mero copiator insensible y automático de la realidad. El dubitativo entrecruce inicial con el terreno artístico de la fotografía –dada a conocer por Arago como un instrumento científico, pero que lograría una expansión mundial a través del retrato– ocasionó tanto entusiasmo como aprehensión y desconfianza. Lograr adjudicarle al nuevo arribo un espacio en relación a la pintura no fue tarea sencilla; por mucho tiempo, la ambición artística de algunos fotógrafos pioneros se enfrentó con ese lugar auxiliar y secundario al que otros entendían que se la debía confinar.

La controvertida asociación entre arte y fotografía –entre oposición, complementariedad, nueva expresividad; es decir, sensibilidad y creatividad versus aparato científico; mecánico y

químico—, fue planteada ya por los más tempranos críticos y cronistas, entre otros, por Jules Janin y Paul Delaroche en 1839, Théophile Gauthier en 1857, Elizabeth Eastlake en 1857,¹⁴ Charles Baudelaire en 1859,¹⁵ y tal como sabemos, Sarmiento también dejó su contribución a este moderno debate. Lo cierto es que luego de mucho batallar en 1859, la Société Française de la Photographie logró un espacio propio para exponer fotografías dentro del marco del clásico salón de arte que se realizaba anualmente en París, si bien aislado de las otras expresiones artísticas (Sougez, *et al.*, 2017: 226-227).

Dentro de este marco general, sorprende que, con motivo de la exposición de la Academia Imperial de Bellas Artes en Río de Janeiro, la edición del *Jornal do Commercio* del 23 de diciembre de 1842 hiciera mención a la daguerrotipista Madame Lavenue, indicando que “en la reciente exposición de la Academia de Bellas Artes, presentó algunos retratos y una copia de un grabado de bastante mérito.” Esta sola nota le supone a la artista una prioridad global de gran significación. Es muy factible que sea el primer artista, hombre o mujer, que lograra entrar con obra fotográfica de su autoría a un salón de bellas artes. Recordemos que la historia registra el primer ingreso oficial de la fotografía a un salón de París recién en la edición del año 1859.

Trabajos recientes han revisado en profundidad esta relación conflictiva (Font-Réaulx, 2012). Lo cierto es que, con el correr de las primeras décadas, ambos medios —fotografía y pintura— alcanzarán cierta virtuosa complementariedad. No pocos artistas pintores adoptaron la daguerrotipia, muchos manteniendo su actividad con el pincel, pero otros se sumaron también a las galerías de retrato fotográfico desempeñando la tarea de iluminar o colorear daguerrotipos, y, en algunos casos, llegaron a cubrir completamente el retrato hasta alcanzar un carácter ambiguo a la vista del observador.

Por otra parte, además de la intervención con color de retratos fotográficos del natural, una de las aplicaciones menos estudiadas, pero más floreciente durante el siglo XIX, fue la reproducción de obras de arte, entre muchos otros entrecruces entre ambas disciplinas.



Figura 1. Anónimo, *Familia Mármol Demaría*, Buenos Aires, ca. 1854. En los cuadros sobre la pared: Mariano Vicente Reyna y Miguel del Mármol Ibarrola. Sentados al centro: Petrona Reyna Pizarro de del Mármol, Luisa Demaría Esnaola Escalada de del Mármol, Máximo del Mármol, Adolfo E. Carranza, María Eugenia del Mármol de Carranza teniendo en sus brazos a su hija Petrona; luego Santos y Petrona del Mármol, y de pie: Mercedes, Máxima, Luisa, Máximo y Florencio del Mármol, y Dolores y Ángel Carranza Mármol.

Del lienzo a la placa

Con la pintura y el dibujo como únicas asociaciones cercanas, a los contemporáneos del descubrimiento les costaba entender que se pudiera realizar un retrato grupal en el mismo tiempo que demandaba el de un solo individuo. Se debe recordar que un retrato artístico insumía varias y tediosas sesiones de pose del modelo frente al pintor. Sin embargo, por el nuevo principio fotográfico, una realidad compleja se podía plasmar toda en un único y mismo instante. Ya fuera la vista de una ciudad como un paisaje natural, todo quedaba registrado de manera indiscriminada sobre la placa daguerreana y dentro del encuadre elegido por el artista, incluso un nutrido grupo de personas.

El caso más interesante de esta modalidad lo reviste el retrato de la familia Mármol Demaría y Carranza Mármol con diecisiete integrantes, por lo cual se trata de uno de los retratos grupales daguerreanos más numerosos del Río de la Plata. De todos ellos, quince posan en persona, y dos –ya fallecidos– se hacen “presentes” a través de sus retratos pictóricos sobre el fondo, y que se ven invertidos lateralmente sobre la placa daguerreana.

Si bien parece una toma realizada en casa de familia, estamos frente a un retrato de estudio, al cual debieron ser transportados especialmente los dos cuadros al óleo. Como era de esperar en desafíos tan complejos, durante la sesión se realizaron al menos dos tomas, cada una con ligeros cambios en la distribución de los menores.¹⁶ La primera fue reproducida en el libro autobiográfico de Carlos Alberto Carranza. Allí las niñas y los niños de mayor edad quedaron un poco relegados y no totalmente visibles. En la segunda toma, reproducida aquí, el artista logró reposicionarlos para garantizarle a cada uno su cuota de protagonismo.

Al centro de la imagen, rodeada de sus numerosos descendientes, posa doña María Petrona Josefa Reyna y Pizarro de del Mármol Ibarrola, de quien existe un retrato realizado por Charles H. Pellegrini. Sobre la pared y a la derecha se distingue el óleo de su esposo, don Miguel Dámaso de la Concepción del Mármol Ibarrola. Sobre la izquierda cuelga el de su padre, don Mariano Vicente de Reyna Cáceres,¹⁷ ambos fallecidos en 1831 y 1841 respectivamente. A un lado de la anciana vemos a su hijo Máximo Vicente del Mármol Reyna y, del otro, a su nuera, María Luisa Demaría Escalada. En abanico, hacia ambos costados, se despliega el espectro de nietos y biznietos, por lo cual en este daguerrotipo posan cinco generaciones. La menor es la beba Eusebia Petrona Valentina Carranza Mármol en brazos de su madre, María Eugenia del Mármol Demaría.

En sus recuerdos de infancia, Carlos Alberto dejó un fresco vívido de los principales ambientes de su casa paterna, donde resalta la presencia de numerosos retratos familiares de todo tipo:

La sala estaba dividida en tres cuerpos. En el primero [...] debajo de uno de los espejos estaba adherida a la pared una linda miniatura de porcelana con el retrato al óleo de María Eugenia Escalada de Demaría, abuela de mi madre, en Europa por encargo de su hermano Bernabé [...] y que el rey Fernando VII, que la observó, ponderó no sólo la riqueza exterior, sin la belleza de la efigie. La segunda sala, o saleta, tenía en el centro una mesa dorada, especie de consola, debajo de un gran espejo, y en la cubierta algunos pequeños retratos familiares

[...] En la pared, y a cada lado, los retratos de mis abuelos maternos, Máximo del Mármol Reyna y Luisa Demaría y Escalada.

La tercera sala [...] en uno de los costados, y a regular altura, el retrato, de gran tamaño, de mi hermana mayor, Dolores,¹⁸ que había fallecido a los cinco años de edad, y en el otro lado, puerta de por medio, un retrato también de tamaño grande de mi hermano Máximo Agustín,¹⁹ que falleció de dos años de edad, y debajo de este retrato, en medallones dorados, mis abuelos paternos Anjel Fernando Carranza y Petrona Barrionuevo.

El otro costado empezaba por el escritorio de mi padre, con un gran retrato de él mismo, sobre la biblioteca, muchos daguerrotipos de parientes de la familia, un retrato de regular tamaño en el medio de la pieza, adherido a la pared, representando a mi hermano mayor, Adolfo, que falleció a los dos años de edad; un retrato del obispo Achával y de los generales Páez y Quevedo. Por los retratos de tantos miembros familiares, se evidencia la piedad de mis padres por ellos. (Carranza, 1947: 24-29)

En la galería familiar no faltaban los abuelos y bisabuelos, el padre y su hermano Adolfo, los hermanos fallecidos y “muchos daguerrotipos de parientes de la familia”, hecho que demuestra según el autor la evidente devoción de sus padres hacia ellos. De hecho, en mi colección cuento con un retrato de la pareja Máximo del Mármol y Luisa Demaría de Mármol sentados juntos, pero distanciados, cuyos brazos en única actitud de contacto reposan sobre la mesa del estudio del daguerrotipista Antonio Pozzo con sus manteles característicos, con los nombres de ambos y la fecha al dorso. Este segundo retrato debió estar también exhibido en su casa paterna junto a todos los otros referidos por Carlos Carranza. Al irrumpir en 1839, la fotografía fue absorbida en no menor medida por la misma tradición del retrato, asistiendo a la memoria familiar en el recuerdo, como también en la veneración de los difuntos, e integrándose directamente a ese muestrario iconográfico del linaje familiar sin solución de continuidad: miniaturas, pinturas y daguerrotipos. El nuevo medio habilitó también que, con relativa facilidad, un grupo multigeneracional posara frente a un artista de la cámara, incluidos los dos antepasados desaparecidos. La tradición de integrar una galería de retratos se direccionó desde la intimidad del seno familiar hacia el estudio daguerreano, transportando los dos cuadros para integrarlos en la composición de una toma conjunta. Los retratos al óleo se encuentran junto a la matriarca en el centro de la imagen, atrás y más arriba del grupo sentado, ocupando simbólicamente no solo el sitio de los antepasados sino también acentuando la continuidad de esa línea familiar en los herederos y la futura generación. Carlos Carranza hizo referencia también a las razones detrás de la exhibición de los antepasados en el hogar paterno:

Nada más lindo, nada más encomiable y que refleja la más sana educación dada a los hijos, que ese respeto eterno hacia sus progenitores, y por eso deben exhibirse los retratos de los antepasados en las piezas principales de una casa. Son los mejores adornos. Desprenderse de ellos es señal de desconsideración, pero no se les puede inculpar a los que así proceden, sino a los que no supieron inculcarles esa veneración. (Carranza, 1947: 27)

La presencia en el hogar de los retratos de familiares vivos y muertos fue así una constante a partir de aquellos tiempos, y se prolongó hasta mediados del siglo XX, hasta perdurar aún hoy en familias tradicionales. Los retratos de los vivos eran acompañados de un registro visual y hasta corpóreo del difunto, muchas veces incluso de tamaño real, en esculturas o retratos de infantes, conformando así la galería familiar. El hecho de presentar y poder ver todos los retratos familiares en conjunto contribuía a la ilusión de una constelación familiar afianzada, reunida, perdurable y completa.

“¿Por qué se tomó esta foto?”, se pregunta Geoffrey Batchen (2004: 10) en su estudio sobre fotografía vernácula. “Quizá fue una manera para que esta familia reconociera su sostenimiento de la memoria: alguien puede haberse ido, pero ciertamente no ha sido olvidado. La familia en este retrato quiso ser recordada recordando.”

Esa galería variopinta de semblantes por diversas técnicas del retrato representaba así un importante recurso que permitía visualizar una tradición de arraigo cultural ancestral y anclar así la identidad familiar, la seguridad afectiva y la pertenencia social.

De la placa al lienzo

Antes del arribo de la fotografía, los retratos de personas fallecidas suponían un gran desafío para el artista, fuera dibujante, grabador, miniaturista (Frank, 2000), pintor o escultor. Por propia definición, este tipo de encargo artístico encerraba una fuerte contradicción: representar un rostro inerte como si estuviera vivo o dormido. Asimismo, la representación debía ser reconocible por los familiares y amigos del difunto, agudizando las destrezas plásticas para lograr el parecido. No pocas veces esto imprimía serias dificultades de orden práctico, por el condicionamiento generado por la posibilidad de acceso y el estado general del cuerpo. A su vez, el encargo de un retrato pictórico después del fallecimiento obligaba al artista a basarse en trabajos previos –retratos en miniatura, óleos– o a confiar en el recuerdo de quienes lo conocieron en vida. El artista, entonces, apelaba a su imaginación guiado por las descripciones y el parecido que pudo haber tenido el difunto con sus padres y hermanos, logro que hoy definiríamos como propio de un artista forense.

La toma fotográfica del cuerpo de difuntos –también llamada *post mortem*– fue una práctica habitual tanto en el ámbito privado como público durante el siglo XIX y comienzos del XX. Sus antecedentes más directos surgen del dibujo, el grabado, la pintura y la escultura, nutriéndose de los rituales funerarios del antiguo régimen y de la época victoriana. Desde los inicios de la fotografía este subgénero se volvió necesario y generalizado. Es la época en que todavía poca gente se había fotografiado en vida, por lo cual, entre otras razones, el nuevo medio se fue integrando rápidamente a las prácticas funerarias y al duelo. El *post mortem* fotográfico surgió como un medio más accesible que otras técnicas para conservar el último –y muchas veces único– retrato del ser amado y acercar algo de consuelo en momentos de pesar y de luto. Este tipo de representación permitía asegurar la trascendencia temporal –tanto en imagen como en presencia afectiva a través de esa imagen–objeto–, dando lugar así a una sobrevida en la memoria dentro del seno familiar.

A pesar de que los retratos *post mortem* fueron mencionados reiteradamente en los avisos daguerreanos, el estudio de esta especialidad en nuestro país para el período específico de nuestro interés (1839-1864) ha sido relativamente limitado.



Figura 2. Anónimo, *Faustina Lenguas de Gómez y su hijo Leandro*, Montevideo, ca. 1855. Daguerrotipo.

Desde los inicios de la oferta daguerreana en Buenos Aires, los pioneros apelaron a la “urgencia” de retratarse. Ya con la apertura del primer estudio comercial exitoso, el de John Elliot, una nota editorial del diario *The British Packet* del 4 de noviembre de 1843 utilizó dicho argumento: “Ya hemos visto sus ventajas al brindar las representaciones más fieles de personas y objetos, y recomendamos a nuestros amigos no desaprovechar la oportunidad y visitar al Sr. Elliot, y *fixar sus sombras antes que la sustancia desvanezca*”. Poco después, la galería de Bennet atraía a sus clientes con un recurso similar, reforzado por la amenaza de su pronto distanciamiento de la ciudad: “Mientras la vida y la salud perduren, atrapen el retrato de sus amigos, o llegará pronto el momento en que usted se arrepentirá de haber desperdiciado una oportunidad tan favorable”.

Algunas de las formas en que la fotografía asistió a la pintura en este trance se mencionan en un aviso de Thomas Helsby publicado en *La Gaceta Mercantil* a partir del 12 de febrero de 1848, ya que con “una imagen exacta” se garantizaba el recuerdo fiel del familiar ausente o fallecido:

Igualmente copia cuadros –miniaturas y retratos (bien sean hechos al Daguerrotipo o pincel) y saca vistas, grupos y niños de corta edad. Para los que lo requieren los hace de difuntos. La ventaja de esto siendo que al momento se obtiene una imagen exacta de la persona querida, que después se puede copiar

a la conveniencia en pincel: guardando así perfectamente las facciones, y dándoles el aspecto de la vida. También se aplica los colores. Muestras de todos los arriba mencionados tenidas siempre a la vista. Obsérvese que de modo se puede siempre cerciorarse de antemano el conseguir una semejanza fiel, la mayor recomendación de un retrato; con más, la misma expresión de la persona al momento de retratar, y una minuciosidad realmente admirable con respecto al traje o vestido y para los que tienen parientes o amigos a la distancia y quieren hacerles un regalo apreciable, esta es de toda la más ventajosa proporción.

Otro aviso del fotógrafo Emilio Lahore publicado a partir de mayo de 1859 es quizá el más esclarecedor de todos. El título mismo –“Antes de morir”– recurre al viejo adagio que antecede a la fotografía y que utilizó el editor de *The British Packet*: “*fijad sus sombras antes que la sustancia desvanezca*”, aplicable tanto al caso de un retrato de modelo vivo como de un difunto. En el caso de riesgo de muerte por enfermedad o edad avanzada, se insiste en la conveniencia de retratarse en vida. Esto permitía obtener un resultado más agradable y de menor costo, y que, en caso de fallecimiento, podía aprovecharse para realizar copias “a la conveniencia en pincel”. Apelar a la urgencia de retratarse en vida y por tanto, con un mejor semblante y de modo más económico, antes de lo inevitable parece haber sido un recurso destinado a capitalizar del miedo de la familia frente a algún riesgo remoto o inminente de perder al ser querido, sea por enfermedad, ausencia prolongada en viajes, o porque se tratase de un hombre de armas expuesto a la muerte a diario.

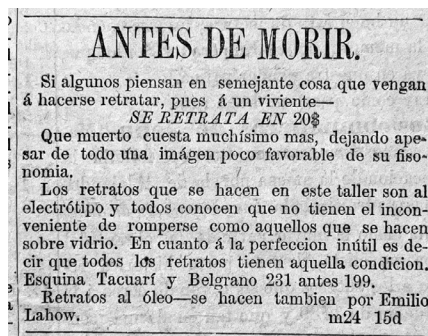


Figura 3. Aviso de Bartolomé Loudet, “Antes de morir”, *La Tribuna*, a partir del 24 de mayo de 1859.

Tanto el individuo como el entorno familiar se preparaban conscientemente para el último trance con una determinación y mansedumbre inconcebibles en la actualidad. Así, “Antes de morir”, debió ser más un llamado a incorporar esa imagen-objeto, la vera semblanza, en la evocación y el recuerdo más perfecto del ser querido, hecho que, por cierto, solo en vida se podía garantizar. Así, dejar a la posteridad una última imagen dignificante debió ser uno más de los muchos asuntos que alguien en situación de muerte debiera atender junto a sus últimas palabras, a su testamento, y a sus últimas directivas y deseos.

Así, los daguerrotipistas convocaban a sus clientes para garantizar la calidad del retrato y su adecuación a un eventual uso futuro para pintar un lienzo. Estas tomas integran un subgénero muy particular de retrato, ya que se realizaban bajo la expectativa de que el sujeto estaba pronto a morir, por lo cual la visita del fotógrafo a domicilio –o al estudio del fotógrafo– se asocia a la visita del sacerdote para brindar la extremaunción, razón por la cual son denominados *pre mortem*. En nuestra colección reconocemos al menos uno, el de *Faustina Lenguas de Gómez y su hijo Leandro*, tomado en Montevideo en 1855. La criatura posa y mira hacia un costado sobre el regazo de la madre, mientras ella luce desconsolada, con su mirada puesta hacia un lugar indefinido al costado de la cámara, perdida en sus pensamientos. Esta imagen perteneció a la colección de Augusto I. Schulkin,²⁰ dentro de la cual el genealogista apuntó que el pequeño posó enfermo de muerte, dato que recibí de los descendientes de los retratados. El lenguaje corporal y la inusual manera de presentar al pequeño sugieren esa posibilidad. A un niño sano se lo posaba de frente a cámara, ya fuera desnudo –debidamente cubierto en sus partes pudendas– o vestido. El desnudo servía como prueba de la salud del infante y del orgullo materno que motivaba. Por el contrario, doña Faustina oculta parcialmente a su hijo, al punto de no dejar ver su rostro, sugiriendo una intencionalidad muy distinta y ciertamente menos feliz. Un ejemplo del uso del daguerrotipo como base y ayuda memoria para la realización de un retrato póstumo es el de Cristina Castro Ramos Mejía, quien posó en vida junto a dos de sus nueve hijos, Rafael Enrique y Cristina.



Figura 4. Anónimo, *Cristina Luisa Mercedes Castro Ramos Mexía junto a dos de sus hijos*, Buenos Aires, ca. 1856. Daguerrotipo (1/2). **Figura 5.** Baldassare Verazzi, *Cristina Luisa Mercedes Castro Ramos Mexía*, óleo sobre tela, ca. 1856.

A esta altura debemos mencionar que el consumo del retrato fotográfico en el ámbito local tuvo ciertas particularidades que abarcaron también a los retratos póstumos, dado que fueron los integrantes de las clases pudientes los clientes casi excluyentes de los estudios. Si bien la razón para retratar a un difunto se puede buscar justamente en el deseo de los familiares de conservar su último momento, la realidad es que no resulta habitual encontrar retratos póstumos al daguerrotipo de adultos dentro de este grupo de la sociedad –a excepción de los militares–, dado que, al morir, por lo general la familia ya contaba al menos con un retrato al daguerrotipo en vida.

Es precisamente éste el caso de Cristina Ramos Mejía, que falleció el 4 de octubre de 1856, poco después de posar para la cámara. Como forma de conmemorarla, el estanciero y militar José María Peña,²¹ su esposo, comisionó al pintor romántico italiano Baldassare Verazzi la realización de un retrato pictórico, obra que hoy pertenece al Museo de Arte Hispanoamericano Fernández Blanco (Vertanessian, 2025: 97-99).

Este tipo de encargo fue uno de los más ofrecidos por los pintores y los estudios fotográficos que, muchas veces, contrataban artistas del pincel para la tarea. Un aviso de la Galería del Arte Fotográfico de Meeks & Kelsey así lo ofrecía en el diario *La Tribuna* del 8 de mayo de 1859: “Retratos al óleo y en miniatura, tomados de daguerreotipos viejos y personas fallecidas, cuya posición y semejanza es garantida”.

La correspondencia entre el óleo de Verazzi y el daguerrotipo es indudable, ya que reproduce fielmente la pose, los detalles del vestido y los accesorios que lleva la dama. El artista no se permitió licencia alguna, por lo cual la mujer muestra cierta rigidez, que, suponemos, es el resultado de tratar de reproducir fielmente la imagen daguerreana, al punto de no invertirla lateralmente, y pintándola como si estuviera frente a un espejo. En su mirada falta vitalidad y expresividad, características de los retratos tomados del natural. Mientras que en el daguerrotipo la mujer mira hacia cámara, en el óleo lo hace hacia un costado, a la distancia por detrás de aquella. Todos estos indicios parecen sugerir que Verazzi no llegó a conocer a su modelo, condición necesaria de todo retrato que logre transmitir la presencia del sujeto: “Es así que el verdadero pintor retratista”, afirma un tratado de 1834, “se debe sumergir en lo más profundo de la mente de su modelo”.²² El daguerrotipista y fotógrafo norteamericano Marcos Aurelius Root (citado por Blackwood, 2019: 39) da la pista del objetivo pretendido: “El trabajo del retratista reside en capturar el original”, es decir, lo que identifica al individuo, su expresividad, su vida interior, su alma. Ocurreda la muerte, esa necesaria conexión con el estado psicológico y emocional del modelo resulta imposible.

La transcripción de un pequeño retrato daguerreano a un óleo, proporcionalmente mucho mayor, pone de relieve la dimensión del homenaje familiar ofrecido a la memoria de la difunta. El resultado fue una obra importante, creada por un artista de prestigio que omite a los hijos en la tela y logra así aislar y magnificar el recuerdo. La fuerte presencia pictórica del ser amado desaparecido encontrará ahora la ubicación central sobre la pared del hogar, para la cual fue encargada. Estos recuerdos iconográficos no estuvieron al alcance de las clases más relegadas, o incluso de la burguesía y del cuentapropismo local, sino que se circunscribieron a los estratos más altos que hacían así uso del capital simbólico que el retrato por las distintas técnicas proporcionaba.

“Nadie muere del todo en una familia”, afirmaba Sarmiento en 1854, una década y media dentro de la era de la fotografía. Y es verdad que por primera vez en la historia a través

de la imagen daguerreana se logró –en sus palabras también– “prolongar la duración de los sentimientos” y extender el alcance de los recuerdos para sostener una identidad, una filiación espiritual, al mismo tiempo que el ritmo del progreso tecnológico acentuaba lo efímero de la experiencia. Semblanza y objeto de un “tiempo detenido en un espejo” –en el decir de Borges, interesado en esas formas de recordar– el daguerrotipo refuerza y prolonga no solo los lazos afectivos de una familia sino también la pertenencia y el propio linaje. Es en este aspecto que el primer –y a la vez más sofisticado– proceso fotográfico es fundamentalmente una tecnología de la memoria. A diferencia de los muchos otros sistemas y soportes que lo sucedieron, el daguerrotipo alcanzó una jerarquía superior como imagen fotográfica y como objeto cultural. Esto se debe ya no solo a su condición de imagen fiel –única y singular, y como tal investida del aura referida por Benjamin–, sino también a su elaborado cuerpo, abrigo de sentimientos. Así, ayudó a anclar visual y materialmente la esfera afectiva del ser humano, y, a partir de allí, la fotografía se convirtió en un veraz arte de la memoria (Batchen, 2004: 14).

La difusión de la fotografía en papel en formato denominado *carte de visite* a fines de los años 50, así como la popularización del retrato fotográfico durante la década siguiente, fue diluyendo la necesidad de un retrato póstumo, dado que gran parte de la población ya había posado para la cámara y contaba así con retratos previos a la desaparición de sus seres queridos. Por otra parte, la cotidianeidad con la muerte se fue difuminando en las décadas posteriores a la guerra de la Triple Alianza y la peste de 1871.

Notas

1. Walt Whitman, “Visit to Plumbé’s Gallery”, *Brooklyn Daily Eagle and Kings County Democrat*, Nueva York, 2 de julio de 1846: 160.
2. Solomon Jackson Wooley, *Life Recollections and Opinions: An autobiography*, Columbus, Cott & Hann, 1881, p. 48.
3. Sarah Roberts, “An hour in a daguerreian gallery”, *The Amaranth; or Token of remembrance: Christmas and new year’s gift*, Boston, Phillips, Sampson, & Company, 1854, pp. 211-225.
4. Carta de Manuelita Rosas a Pepita Gómez, 9 de noviembre de 1862.
5. La mano es la figura central del análisis heideggeriano del *Dasein* –término ontológico para designar al hombre–, ya que a través de la mano el ser humano accede al mundo circundante y maneja las cosas.
6. Los estuches termoplásticos, de gutapercha o *union cases* representan el primer uso industrial del termoplástico. Existen catálogos que detallan los fabricantes y los distintos diseños.
7. Citado por Domingo F. Sarmiento, “La Fotografía”, *Exposicion e historia de los descubrimientos modernos tomada del francés del M. Luis Figuier por D. F. Sarmiento*, Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belín i Ca., 1854, pp. 171-213.

8. Ambos daguerrotipos están en poder de los descendientes. El retrato de ella está contenido en un estuche que coincide en diseño con el del retrato daguerreano del almirante Brown.

9. La frase de Paul Delaroche fue citada por Arago en “Rapport de M. Arago sur le dagueréotype lu á la Chambre des députés” el 3 de julio de 1839, y en la sesión de la Academia de Ciencias del 19 de agosto.

10. Los estadounidenses se vieron atraídos por un producto visual que requería trabajo artesanal en maneras que la pintura, el dibujo, la litografía o incluso la fotografía en papel no requerían. La superficie dura, lustrosa, ostentosa, pudo ser bien lo que más gustó a los intrépidos norteamericanos, más que el papel fotográfico, con su suave superficie y sus tonos apagados y sutiles (Gillespie, 2016: 136).

11. En especial en Estados Unidos, pero también en el Plata, algunos daguerrotipistas se mantuvieron fieles a su práctica, desestimando o demorando la adopción de otros sistemas sobre vidrio y papel. En el apartado siguiente veremos algunos ejemplos que llegaron a la década de 1870, cuando ya todos se referían al “antiguo” proceso daguerreano.

12. El trabajo de Sarah K. Gillespie (2016) trata en profundidad las tres vías y los discursos relacionados a la aparición de la daguerrotipia en 1839: la ciencia, el arte y la tecnología.

13. Théophile Gauthier, “Exposition photographique”, *L'Artiste*, 8 de marzo de 1857, p. 193 (citado por Font-Réaulx, 2012: 6).

14. La fotografía es “la justa perfección del objeto [...] es tan exactamente perjudicial para el arte como es un cumplido para la ciencia” (Elizabeth Eastlake, “Photography”, *London Quarterly Review*, 1857, pp. 442-68, citada por Trachtenberg, 1980: 62).

15. “La enfermedad que han diagnosticado es una enfermedad de imbéciles. ¿Qué hombre que se precie de llamarse artista, y que, gran conocedor, ha confundido jamás arte con industria?” (Charles Baudelaire, “The modern public and photography” [The Salon of 1859], *Le Boulevard*, 14 de septiembre de 1862).

16. Existe al menos otra toma de esa misma sesión, reproducida en el libro de memorias de Carranza (1947). El autor, Carlos Alberto Carranza Mármol, fue hermano de Adolfo P. Carranza, quien sería el primer director del Museo Histórico Natural.

17. Este óleo se encuentra en el Museo Histórico Nacional del Cabildo y la Revolución de Mayo.

18. En sus memorias, Carlos Carranza (1947: 28) reproduce el retrato –seguramente un óleo– de Dolores Carranza Mármol. La niña posa de pie con un ramillete de flores entre manos, y si bien está retratada simulándola con vida, el detalle del *bouquet* floral es el indicio para reconocer un retrato póstumo.

19. En sus memorias, Carlos Carranza (1947: 28) reproduce el retrato –seguramente un óleo– de Máximo Daniel Carranza. Por la pose y el aspecto general de la reproducción pareciera una copia de un daguerrotipo, en el cual el pequeño reposa sobre un sillón con los ojos entreabiertos y un ramillete de flores en las manos, lo que da cuenta de su condición de fallecido. En la genealogía familiar figura un Máximo Daniel (1861-1862) fallecido al año de edad, pero ningún Máximo Agustín; debe tratarse de un error de transcripción.

20. Augusto Isidoro Schulkin fue un gran coleccionista de fotografía antigua y material indígena del Uruguay.

21. La colección cuenta con el daguerrotipo de Cristina e hijos, como también el de Peña y Lezica, que pertenecieron al arquitecto José María Peña.
22. William Dunlap, *The History of the Rise and Progress of the Art of Design in the United States*, 2 vols., Nueva York, George P. Scott, 1834, p. 187, citado por Sarah Blackwood (2019: 37).

Referencias Bibliográficas

- Batchen, Geoffrey (2004), *Forget me not: Photography & remembrance*, Nueva York, Princeton Architectural Press.
- Benjamin, Walter (2008), *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos.
- Blackwood, Sarah (2019), *The Portrait's Subject: Inventing inner life in the Nineteenth-Century United States*, The University of North Carolina Press.
- Carranza, Carlos Alberto (1947), *Recuerdos de infancia*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
- Font-Réaulx, Dominique de (2012), *Painting and Photography. 1839-1914*, París, Flammarion.
- Frank, Robin Jaffee (2000), *Love and Loss: American portrait and mourning miniatures*, catálogo de exposición, Singapur, Yale University Press.
- Lemagny, Jean-Claude (2016), *La sombra y el tiempo: la fotografía como arte*, Buenos Aires, La Marca.
- Han, Byung-Chul (2021), *No-cosas: quiebres del mundo de hoy*, Buenos Aires, Taurus.
- Rosenheim, Jeff L. (2014), *Photography and the American Civil War*, Metropolitan Museum of New York.
- Sougez, Marie-Loup, María de los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega (2017), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 4ta. ed.
- Vertanessian, Carlos (2025), *PRIMERAS. Las argentinas y la fotografía. 1840-1970*, Buenos Aires, Reflejos del Plata.

Abstract: With the rise of the daguerreotype, certain cultural and social practices – such as the ritual of portraiture, amongst others – underwent significant changes. This text will examine, from various perspectives, some of the aspects that characterised the different stages of this new practice. Amongst other things, it will recount the autobiographical accounts of the earliest photographers.

Keywords: daguerreotype - portrait - practice

Resumo: Com o surgimento da daguerreotípia, certas práticas culturais e sociais – como o ritual do retrato, entre outras – sofreram alterações significativas. O presente texto abordará, sob diferentes perspectivas, alguns dos aspectos que caracterizaram as várias fases desta nova prática. Serão apresentados, entre outros, os relatos autobiográficos dos primeiros artistas da câmara.

Palavras chave: daguerreótípo - retrato - prática

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Carlos Vertanessian. Investigador de la cultura visual del siglo XIX. Se especializa en los más tempranos procesos fotográficos. Ha publicado cuatro libros sobre los orígenes de la fotografía a nivel global.