



## La luz de lo fúnebre: fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja

*Loja llaktapi imasha wawakuna wañushkalkpi  
churahunata churachishpa shuyuta hapinamanta*

*The light of the funereal:  
children's post mortem photography in the city of Loja*

Rosa Inés Padilla Yépez  
ripadillay@puce.edu.ec  
ORCID: 0000-0002-2396-0667  
Pontificia Universidad Católica del Ecuador (Quito-Ecuador)

### Cita recomendada:

Padilla Yépez, R. I. (2022). La luz de lo fúnebre: fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja. *Revista Sarance*, (48), 7-32. DOI: 10.51306/ioasrance.048.01

---

### Resumen

Este artículo propone una lectura a las imágenes de “angelitos”, fotografías de niños y niñas *post mortem* realizadas en la ciudad de Loja, Ecuador por el fotógrafo, también lojano, J. Reinaldo Vaca Piedra quien posee un repositorio de al menos sesenta de estas imágenes. Las formas de producir, circular y conservar estas fotografías son parte de una economía visual específica, un intercambio simbólico en donde tanto el fotógrafo como los deudos otorgan a las imágenes características emotivas. Asimismo, la conservación y devoción de este tipo de imágenes ayudan a comprender las formas de recordar y de hacer memoria de la sociedad lojana de los primeros años del siglo XX.

**Palabras clave:** fotografía *post mortem*; economía visual; intercambio; memoria; “angelitos”.

---



## **Tukuyshuk**

Kay killkayka imasha Loja llaktapi tayta J. Reinaldo Vaca Piedra “angelku” nishpa rimanchik wawa wañuykunatamanta shuyuta hapishkamantami willachin. Kay shuyukunata hapik taytaka sukta chunka shuyukamanmi charin nin wañuymanta rimanahuk shuyukunataka. Kay killkaypika shuyukunata imashalla rurashpa, purichishpa, allichishpa Lojamanta runakuna charishkamantami riman. Shinallatak imashalla kay shuyukunapika huyayta, llakita, churashpa hapishka shuyukuna nishpami rikuchin. Kashna shuyukunaka ishkay chuka patsakwatamantami shina rurashpa allichimushka kan. Chay punchakunamantami kay shuyukunataka Lojamanta ayllukunaka wañuyta yuyarishpa, imatalla wañuypi ruranatapash yarishpami kunankaman shamushka nin.

**Sinchilla shimikuna:** wañushkakpi shuyuta hapishka; purichina; “angelku”.

---

## **Abstract**

This article proposes a reading of the images of “little angels”, post mortem photographs of children taken in the city of Loja, Ecuador by the photographer, also from Loja, J. Reinaldo Vaca Piedra, who has a repository of at least 60 of these images. The ways of producing, circulating and preserving these photographs are part of a specific visual economy, a symbolic exchange in which both the photographer and the bereaved give the images emotional characteristics. Likewise, the conservation and devotion of this type of images helps to understand the ways of remembering and making memory of the Lojano society of the first years of the 20th century. Keywords: public space; hyperspace; platform economy; algorithm; fragmentation; social capital.

**Keywords:** post mortem photography; visual economy; exchange; memory; “angelitos”.



Todos conservamos imágenes. Ya sea de forma material o virtual tendemos a conservar fotografías de personas y momentos que queremos recordar. El álbum familiar era, hasta el advenimiento de la fotografía digital, aquel repositorio encargado de garantizar la memoria de un núcleo familiar. Observar una imagen también es retroceder el tiempo y activar un relato. ¿Qué pasa con los que murieron? ¿Qué pasa con las fotos de alguien muerto? La muerte no es discrecional: a todos nos llega el fin. ¿Qué hacemos para recordar a aquellos que no están? ¿Qué estrategias desarrollamos? ¿Qué implica conservar la imagen de un muerto?

Este artículo parte de esas preguntas y de las formas, prácticas, estrategias y objetos que hemos elaborado y desarrollado como humanos para recordar y hacer memoria. La única forma de trascender es recordar, ver al pasado, recordar que somos mortales, que de las posibilidades del relato depende nuestra historia. Tener presente cómo se construye la memoria a partir de circunstancias como el duelo, la pérdida y ausencia: “La muerte sola, no es muerte completa. La muerte completa es el olvido. Así que no hay muertos más muertos que los que se olvidan” (Riaño, 2004, p. 92). La muerte, como fenómeno, ha sido un catalizador para que el ser humano genere representaciones: la ausencia del cuerpo se ha relacionado con la idea de perpetuar la presencia a partir de imágenes y la fotografía ha sido uno de los medios para lograrlo, a pesar de que, en ocasiones, estas contengan a aquel que ha muerto.

Este artículo parte de los análisis que pueden hacerse a las imágenes (Zamorano, 2012; Poole, 2000; Grandin, 2004; Navarrete, 2010) y cómo estas pueden ayudar a conocer características de representación específicas, así como formas de recordar y hacer memoria en una comunidad. Además, se propone entender cómo se generaron circuitos de circulación y una economía visual que cargaron y otorgaron valores simbólicos, iconográficos y emocionales a las imágenes. Parte, asimismo, del estudio de caso del archivo fotográfico de Reinaldo Vaca Piedra y sus casi sesenta fotografías infantiles *post mortem* en la ciudad de Loja, Ecuador.

Las imágenes son de niños y niñas —de meses, hasta 5 años de edad— que fueron fotografiados durante su ritual funerario, bajo atuendos y cortejos fúnebres similares. La vestimenta de los niños en la mayoría de casos es de color blanco, pero los elementos que se disponen alrededor de niños y niñas son diversos: coronas, alas, flores, estrellas, entre otros. Los retratos se realizaron en la ciudad de Loja, durante un período de veinticinco años (1925–1950). A estos niños y niñas, no solamente en Loja, sino en varios sitios de América Latina, se les conoce con el nombre de “angelitos”.

La fotografía logra abrir un sinnúmero de posibilidades e interpretaciones; a partir de estos objetos se puede observar convenciones, rituales, prácticas sociales, tradiciones y formas de ver y pensar de una comunidad específica. En este caso particular, la reflexión va alrededor de cómo, a partir de las imágenes de “angelitos”, se generaron formas de representación y cómo estas influyeron en las formas de recordar, asimilar la pérdida y elaborar procesos de memoria en la ciudad de Loja. Cabe destacar que el retrato funerario o fotografía *post mortem* se popularizó durante la época victoriana, a finales del siglo XIX y principios del XX, en Europa (Cadwallader, 2008). Su práctica luego se extendió hacia Chile, México, Argentina, Colombia, Perú, Bolivia, Venezuela y otros países de América Latina, tomando características específicas según el lugar donde se llevase a cabo.

Asimismo, las jerarquías sociales que presentan las imágenes deben ser vistas transversalmente, ya que son vitales para entender las dinámicas y prácticas sociales comunitarias y los circuitos donde fluyeron los retratos. Como señala Pierre Bourdieu (1976), la noción de clase ayuda a entender por qué se fueron creando discursos y agencias alrededor de la práctica fotográfica. Los aspectos del ritual funerario y las representaciones visuales en torno al mismo proveen información específica que ayuda a dilucidar diversas formas de comportamiento social frente a distintos escenarios de muerte: solo hay que delimitar el campo de estudio y las preguntas alrededor de las áreas de interés; en este caso, el ritual funerario.

### Ritual funerario

A la hora de hablar sobre ritos de paso, el etnólogo francés Arnold Van Gennep (1873 – 1957) es un referente necesario. Para el autor, hay rasgos similares en los rituales relacionados a los momentos significativos de la vida humana. Todos ellos obedecen a un patrón, a pesar de que se realicen en sociedades y territorios distintos. Van Gennep recalca que los ritos de paso resultan indispensables para que un individuo sea capaz de pasar por cambios estructurales vinculados a su crecimiento, cambios de estado moral, o ascensión jerárquica. Los “ritos de paso” contribuyen a la comprensión y desarrollo de la vida social de una comunidad; además, están íntimamente relacionados con las explicaciones que los grupos humanos desarrollan alrededor de fenómenos naturales y a momentos decisivos de su existencia colectiva: cosechas, guerras, catástrofes naturales, etc. (Jáuregui, 2005).

La muerte, al igual que el nacimiento, puede ser vista como “el momento decisivo” de un ser humano, marcando un antes y después en la vida de todo núcleo social. El hecho de que marque un hito logra que su ritual sea adaptable y dinámico, ya que actúa a partir de las contingencias y los cambios sociales, políticos,



económicos y culturales de una sociedad. Al respecto, Philippe Ariès, en su libro *Morir en occidente: desde la Edad Media hasta la actualidad*, señala que la muerte en la antigüedad se enfrentaba de forma distinta: “El hombre experimentaba en la muerte una de las grandes leyes y no procuraba ni escapar de ella ni exaltarla. Simplemente la aceptaba con la justa solemnidad” (2000, p. 44).

Por su parte, Gustavo Aceves menciona que “en el curso de la historia, todo grupo humano elabora creencias y prácticas religiosas asociadas a momentos cruciales de la vida: nacimiento, matrimonio y muerte” (1992, p. 27). El culto a los muertos es uno de estos momentos en donde —en la mayor parte de sociedades y culturas— se realiza una ceremonia individual y colectiva que remarca la importancia del momento, cierra ciclos, logra catarsis, y canaliza el paso desde una situación social previa a una distinta. Aceves, parafraseando a Edmond Leach, afirma que las ceremonias o ritos se refieren principalmente a movimientos que se dan entre los límites sociales “de un estatus social a otro, de hombre vivo a hombre muerto, de soltera a esposa, de enfermo contaminado a sano limpio” (1992, p. 28). Es decir, provocan no solo un cambio a nivel individual, sino también en la forma en la que se perciben socialmente los individuos.

Al ser la muerte una constante para la vida, aunque sea radicalmente opuesta, sus “ritos” han cambiado en el transcurso del tiempo. Ariès (2000) afirma que la modernidad configuró de forma más específica la convención social que se relaciona al ritual funerario, debido a la incorporación de prácticas higienistas —establecimiento de hospitales y popularización de las técnicas de embalsamamiento de cadáveres— y a prácticas alrededor del ordenamiento urbano que fijaron un cambio entre el centro y la periferia —cementeros a extramuros, capillas ardientes públicas y privadas que sacaron a los rituales fuera de las casas— (Ariès, 2000).

La muerte y su ritual pasan a ser un asunto de radical importancia, por eso están tan normados e interiorizados socialmente y por eso su protagonismo e importancia en todas las esferas de la vida cotidiana, tanto pública como privada. Este “rito de paso” es en el que se toma conciencia plena de la separación del cuerpo del individuo; probablemente en esto se generen representaciones visuales tanto de cadáveres como de rituales funerarios, para retener el recuerdo de ese cuerpo, para lograr encapsular su memoria.

Regis Debray (1992) asocia el origen de las representaciones visuales con los rituales mortuorios al observar que el funeral —y todo aquello que se relaciona a la muerte— tuvo su asidero en la esfera pública a través de ceremonias y representaciones de exaltación de gestas heroicas o de los valores espirituales del

difunto. En muchos de los casos, para tales exaltaciones se realizaban pinturas, máscaras o monumentos funerarios como escenarios de idealización y representación del individuo sobre el que el recuerdo debía perennizarse. Esto provocó que se represente visualmente al que se va o incluso su tránsito hacia la muerte, como en los libros de los muertos egipcios.

El papel que juega la muerte en las representaciones visuales fue trascendental para el estudio de diversas culturas. Hans Belting (2007) analiza estas imágenes desde su praxis y explica por qué son esenciales para la comprensión de los significados de la muerte en las sociedades; además del papel que desempeñaron este tipo de imágenes en la creación de diversas visualidades. El deseo de perpetuar el recuerdo de aquel que ya no está fue y es una constante en la sociedad. Las imágenes que se pueden rastrear históricamente son múltiples y constantes: sarcófagos, pinturas, estatuillas, fotografías, grabados etc. Como afirma Belting: “El muerto será siempre un ausente y la muerte una ausencia insoportable, que para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen” (Belting, 2007, p. 179).

### **Religiosidad: el velorio del “angelito”**

Con una tendencia netamente religiosa, el velorio del “angelito” puede tener sus orígenes en España, aunque muchos ubican su semilla en rituales mozárabes<sup>1</sup>. La práctica se irriga en América, adoptando características de cada uno de los lugares que lo acogen, pero manteniendo como columna vertebral su vertiente católica. Es así, que cada uno de los pueblos que practican el velorio imprime características propias, sin que el significado de pureza y de protección por parte del niño se borre o deje de estar implícito.

Existen numerosos registros pictóricos que dan cuenta del velorio del angelito en el territorio latinoamericano. Manuel Antonio Caro, *Velorio del Angelito* de 1873, Ernest Charton, *Velorio del Angelito* de 1840, ambos en Chile; *Velorio del angelito* de 1893, del puertorriqueño Francisco Oller y Cestero, *Entierro de un niño en el Valle de Tenza* de 1878, del colombiano Ramón Torres Méndez; y el extenso legado mexicano, entre los que se pueden nombrar a las obras de *Leona Julia de Jesús López de RHLZ* (1847), *Marquitos González*, de Gerónimo de León (1893), *Retrato de padre con hija muerta*, de Miguel Espinosa (primera mitad del siglo XIX) y *Niña Viva, Niña Muerta*, de David Alfaro Siqueiros (1931), demuestran que esta práctica formaba parte de una tradición asimilada y asumida por la población latinoamericana que prevaleció hasta el siglo XX (Pedersen, 2008).

---

<sup>1</sup> Dícese de la población cristiana residente en territorio del Islam.



Resulta fundamental entender que el ritual del velorio del angelito posee una fuerte inclinación hacia lo que se ha denominado *religiosidad popular*, que puede ser entendida bajo la perspectiva de que: “La religión no es solo un sistema cultural constituido por símbolos y acciones proyectados en lo social, lo político y lo económico, sino y, fundamentalmente, una parte importante del imaginario cultural activo” (Buzó i Rey, 1989, p. 206). Es este imaginario activo y las cargas que la comunidad le otorga a un ritual específico las que hacen que cambien ciertos parámetros del ritual, adquiriendo nuevas prácticas tal y como sucede con los velorios de los niños y niñas de este artículo. Entonces, las características propias del lugar nos brindarán las herramientas para entender a la comunidad en general y cómo sus singularidades pueden determinar periodos o sucesos que resultaron determinantes en un lugar.

Asimismo, puede ser analizado como una de las estrategias sociales para afrontar pérdida y dolor en diversas sociedades. Esta práctica probablemente ayudaba a sobrellevar el dolor de los padres, ya que el niño pudo ser visto como un mediador de la familia entre el cielo y la tierra: “El infante está considerado libre de pecado original y por lo tanto, su muerte prematura lo convierte en un mediador ante el Padre Eterno respecto de sus padres y parientes cercanos” (Manns, 1987, p. 95 en Cerruti et al. 2010, p. 11).<sup>2</sup>

### La fotografía como posibilidad: J. Reinaldo Vaca Piedra

Las imágenes son importantes documentos históricos, reflejan formas de percepción de la realidad de una época determinada y nos permiten *imaginar* vívidamente épocas pasadas. Peter Burke afirma que, al admirar y analizar una imagen, nos ubicamos en “el hecho de que las imágenes fueran utilizadas en diversas épocas como objetos de devoción o medios de persuasión, y para proporcionar al espectador información o placer, hace que puedan dar testimonio de las formas de religión, de los conocimientos, las creencias, los placeres, etc., del pasado” (Burke, 2005, p. 17).

Es innegable que, para que hayan existido las imágenes de “angelitos”, debió existir un mercado específico, no solo de consumo, sino también de demanda, que permitió que se genere un comercio y se produzcan las imágenes. Este mercado estuvo acompañado de negocios accesorios —decorados, servicios funerarios—, reunidos a partir de la práctica fotográfica (Burke, 2005; Ariès, 2000; Bourdieu, 1979) y que

---

<sup>2</sup> La religiosidad popular fue una de las formas con las que se logró resolver problemas en el campo, en su aislamiento les dio la posibilidad de enfrentar problemas como la falta de salud, deficiente alimentación, epidemias, muertes de los niños, entre otras “De ahí la importancia que adquiere el “velorio del Angelito”, práctica religiosa que se origina en Chile, que al ponerse en acto en Neuquén, coayudó a la “chilenización” cultural-religiosa del territorio neuquino” (Cerruti et al. 2010, p. 10).

permiten leer de una u otra forma las características que tenía el velorio del “angelito” en la ciudad de Loja.

Los hábitos fotográficos y funerarios creados en las ciudades no fueron inmediatos, sino que resultaron de procesos modernizadores e higienistas en los que se enmarcaron varias ciudades del Ecuador y Latinoamérica. Estas variaciones dependieron de las influencias que los centros urbanos recibieron de ciudades más grandes y de la moda europea del momento (Romero, 2001). Loja no fue la excepción. Al mantener una dinámica de frontera, gran cantidad de productos se intercambiaban en la ciudad. Dado que un importante hábito de consumo en esta región fue la fotografía, este artículo explorará cómo se fue formando el mercado fotográfico desde la perspectiva de la producción, la circulación y el consumo.

### **Fotografía: el análisis de la imagen muerta**

En la segunda mitad del siglo XIX, las discusiones alrededor de la imagen y la muerte tomaron fuerza a través de la fotografía. La toma fotográfica fue un vehículo para captar instantes cotidianos de la vida de las personas y otorgó la posibilidad de generar recuerdos más lúcidos (Belting, 2007; Debray, 1992; Barthes, 1985). Tras el nacimiento del daguerrotipo (Daguerre en 1839) y la fotografía (Talbot en 1835), la pintura de retratos fue desplazada debido a la facilidad de acceso que ofertó la fotografía a un vasto sector de la sociedad. El retrato fotográfico se convirtió en una oportunidad para pasar a la posteridad. Esta forma de “perpetuar” la realidad se volvió una herramienta en primera instancia usada por la clase alta europea, sin embargo, en corto tiempo, se popularizó en la mayoría de sectores y estratos sociales.

En la actualidad, se mantiene el debate sobre si debe estudiarse la fotografía como recurso artístico o como registro histórico, haciendo referencia a los primeros empleos que se le dio como un mecanismo de autenticación y corroboración de realidades. No hay que olvidar que la fotografía sirvió también como un mecanismo de validación para justificar discursos, retratar “otredades”, reafirmar prácticas colonialistas y exotizar a algunas comunidades. Las poses, los escenarios y los ángulos utilizados por los fotógrafos develan un sinnúmero de parámetros sociales a través de los cuales se pueden interpretar discursos relacionados al poder y a las prácticas de validación colectiva (Bourdieu, 1979).

Roland Barthes, en el libro *La Cámara Lúcida*, cuestiona las formas, técnicas y producción de las imágenes fotográficas, por ser generadoras de recuerdos, ya que ayudan a rememorar un momento o a un individuo, aunque también abren registros de memoria que pueden resultar incómodos dependiendo de quién las



mire. Como bien explica Barthes (1990), las fotografías pueden ser un registro visual de aquello que se ha perdido, ya que perpetuarán lugares, rostros y escenas dentro de la memoria colectiva. Sin embargo, siempre hay que ubicarlas en los contextos adecuados; las imágenes no hablan por sí solas, son aquellos que las recuerdan o quienes las produjeron los que pueden dar la versión de los hechos o de las personas que se han plasmado.

Para hablar de las cargas representativas que contiene la fotografía, hay que nombrar a Deborah Poole (2000), quien en su libro *Visión, raza y modernidad* reflexiona sobre cómo se fueron configurando las formas de ver, producir, circular y asimilar las imágenes en los Andes, sobre todo en el Perú. Su estudio, en el que hay una recolección importante de retratos, fotografías, pinturas, grabados y *cartes de visite* —un “mundo de imágenes” —, es un importante compendio para entender cómo fueron cambiando las formas de ver del siglo XVIII al siglo XIX, y cómo los mismos fueron fundamentales para determinar las formas modernas de representación de los pueblos andinos.

Uno de los conceptos acuñados por la antropóloga es el de *economía visual*, cuyo eje teórico gira en torno a la forma en la que se pueden explicar las relaciones existentes dentro de las imágenes: personas, ideas y objetos. Para poder hablar de economía visual se deben tomar en cuenta tres niveles de organización: el primero se relaciona a la organización, es decir la existencia de un grupo de individuos que produzcan las imágenes: “cada individuo e imagen constituye una instancia particular al interior del amplio rango de prácticas y discursos representacionales que han intervenido en la construcción del mundo de imágenes” (Poole, 2000, p. 18). Estos son los que configurarán los discursos en una comunidad o en un lugar determinado.

El siguiente nivel se refiere a la circulación de las mercancías y, en este caso específico, de las imágenes. Aquí “el aspecto tecnológico de la producción juega un rol determinante” (Poole, 2000, p. 19) ya que fue gracias al carácter mecánico de la fotografía que se dio una mejora en los circuitos; es decir se permitió un mejor y mayor tránsito de las imágenes. El tercer nivel tiene íntima relación con la circulación y es el de “los sistemas culturales y discursivos a través de los cuáles las imágenes gráficas se aprecian, se interpretan, y se les asigna valor histórico, científico y estético” (Poole, 2000, p. 19). Es en este nivel donde se debe cuestionar y reflexionar sobre cómo fue que adquirieron un valor —de uso y de cambio—: “el valor de las imágenes no se limita al que adquieren como representaciones vistas (o consumidas) por observadores individuales. Por el contrario, las imágenes también adquieren valor a través de los procesos sociales de acumulación, posesión, circulación e intercambio” (Poole, 2000, p. 20).

Los tres niveles expuestos están presentes en las fotografías de J. Reinaldo Vaca Piedra: cómo fueron producidas, sus características de circulación y cómo fueron adquiriendo un valor de uso y cambio muy relacionado con lo sentimental y emotivo, con el recuerdo y la memoria. Otro de los conceptos que se usarán para el análisis es el de *billete emocional* que otorga la autora a las tarjetas de visita. Para 1860, según Poole (2000), se popularizó el uso de la tarjeta de visita en distintos círculos sociales y poseía intrínsecamente una variedad de tareas relacionadas a la representación: su uso más común —y económicamente significativo— era el de tarjeta del recuerdo. Era común que las tarjetas contuvieran una inscripción del tipo dedicatorio en su parte superior, inferior o posterior. Tenían también, generalmente, el logotipo del taller fotográfico donde se habían realizado, que ayudaba a confirmar “el gusto y la posición social del comprador del retrato” (Poole, 2000, p. 136).

Hay que anotar la relevancia social que adquirieron las tarjetas de visita, no simplemente en el ámbito del intercambio, sino también, en lo relacionado a la producción. Las formas de posar y de pasar a la posteridad adquirieron un carácter trascendental “La imagen que sería captada e inmortalizada a través del lente (...) permanecería como testimonio inalterable de sus logros morales, espirituales y materiales” (Poole, 2000, p. 137).

Las tarjetas de visita fueron las encargadas de la posteridad y trascendencia de diversas comunidades. Su importancia para este análisis será aquella relacionada con su capacidad evocativa y emocional, muy similar al de los retratos de “angelitos” lojanos. Si bien los retratos infantiles en el lecho mortuario no eran intercambiables, sí tuvieron una circulación y mercado específico para producirse y comerciarse. Aunque, probablemente, lo más importante está del lado de los sentimientos intrínsecos en la imagen y de las facultades que se confieren a los retratos.

En este sentido, parece prudente preguntar: ¿Para quién se producían? ¿Cuándo circulaban? ¿Dónde se conservaban imágenes de “angelitos” *post mortem*? Esta economía visual y sus circuitos pueden ser analizados y explicados a partir de un *habitus*<sup>3</sup> histórico en el que se desenvolvía la comunidad lojana y que fue determinante

---

<sup>3</sup> Hemos utilizado el concepto de *habitus* para determinar ciertas formas de actuar de la población lojana en el período específico determinado, el *habitus* se refiere a ciertas convenciones sociales presentes en épocas determinadas, así como a negociaciones y prácticas sociales que determinan una comunidad y la diferencian de otra. En su definición clásica, un *habitus* puede ser entendido a partir de lo siguiente: “los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas y predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos objetivamente



para la producción de estas fotografías. Justamente por ello, dichas imágenes se convirtieron en un rastro de memoria<sup>4</sup> al que se le otorga el valor de la posesión y el incremento de su capacidad de intercambio. Hay que tomar en cuenta que la cantidad de fotografías encontradas sugieren un circuito, un mercado determinado y una relevancia social específica. Las poses y decorados que se evidencian en cada imagen no parecen improvisados, sino más bien resultantes de una negociación.

### **Observar y recordar: perspectivas de recuerdo en los “angelitos”**

Una de las interrogantes para hablar de los retratos funerarios es la que concierne a su circulación: ¿se colocaban en los álbumes familiares, o en algún lugar visible de la casa? Puede ser que estas imágenes se hayan quedado en un ámbito más bien familiar, privado, donde se pueda hablar de la memoria del ausente (Debray, 1992; Belting, 2007). Al tener la imagen, al existir la contemplación, el cuerpo ausente puede hacerse presente, lo que puede ayudar a aliviar la pena o elaborar la memoria de un tiempo pasado (Barthes, 1990). Las evocaciones y los recuerdos, además, son ejes fundamentales en las construcciones familiares, comunitarias y sociales.

Asimismo, el álbum familiar o fotográfico es, sin lugar a duda, el contenedor que evidencia las diferentes poses y formas de representación de un grupo. Abre la posibilidad de entender las dinámicas del recuerdo y las maneras en que la familia evoca a los miembros ausentes en sus poses cotidianas o preestablecidas (Khun, 2000; Silva, 1999; Morcate, 2012; Rodríguez, 2012).

Las imágenes de “angelitos” tienen un alto contenido religioso y su simbología usualmente va acompañada de recursos iconográficos. Esto determina una forma de representación que quedará perennizada en la toma fotográfica. Al observar las imágenes, se percibe que el fotógrafo tiene convenciones religiosas implícitas y adaptadas a eventos o hechos trascendentales de la comunidad, que, en gran parte de los casos, se relacionan a la práctica religiosa.

Los ángeles y su representación iconográfica tienen origen religioso, son considerados seres benéficos y ejecutores de la voluntad de Dios, aunque su misión es ser su mensajero directo (Hermes, si nos remontamos a la tradición griega, o

---

“reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por ello colectivamente orquestadas sin el producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (Bourdieu, 1991).

<sup>4</sup> Como afirma Alonso, la fotografía busca la construcción de lo visible, que no siempre va a ser simplemente lo evidente “No me refiero aquí ni a lo que el ojo identifica en la imagen fotográfica ni a ese inconsciente óptico descrito por Walter Benjamin, sino más bien a los múltiples dispositivos -visuales, imaginarios, culturales- que confluyen en una fotografía” (Alonso, 2008, p. 34). Refiriéndose así a lo que la imagen nos muestra a partir de nuestra propia subjetividad.



Mercurio, en la romana). Esta idea del mensaje, anunciación o intersección que se les ha atribuido parece remontarse a una larga tradición zarathústrica de los “amesha sientas” o *inmortales salvadores*, muy presentes cuando de la muerte se trata: “En sarcófagos paleocristianos, lo que en sus precedentes paganos eran Victorias portadoras de la efigie del difunto, se convirtieron en ángeles: por lo cual quedó condicionada la iconografía de estos” (Revilla, 2007, p. 39).

Los ángeles representan un vínculo entre lo divino, un contacto directo con Dios, son portadores de mensajes, guías y guardianes tanto de la vida como de la muerte. Por ejemplo, una de las tareas encomendadas a los ángeles, así como ser guardaespaldas celestiales o custodios, es la de elevar las almas al cielo. Es esta la representación que al parecer influyó en J. Reinaldo Vaca, para la mayoría de sus fotografiados. La vestimenta blanca y la presencia de alas son algunas de las características que se encuentran en las fotografías de “angelitos”. En algunos casos, se acompañan de flores denotativas de pureza, como azucenas o rosas. Un rasgo interesante que puede ayudar a establecer algún tipo de distinción es que, si bien la mayoría de niños se relaciona con la representación y el imaginario del ángel, hay algunos casos en que sus elementos pueden estar vinculados con otro tipo de advocaciones católicas.

Encontramos varios casos en que elementos, como figuras alusivas a lugares y esculturas que se disponen alrededor del niño, representan la idea de camino o el paso para alcanzar la gracia de Dios. La escalera, elemento por el que los ángeles suben y bajan, es uno de los símbolos de la pasión que representa la elevación y el descendimiento de la cruz y en otros casos la presentación de la virgen.

Santuarios, relicarios y santos forman una escenografía compleja que puede traducirse en un intento visual de representación del camino que el alma transita hasta llegar a la morada final. Esto lleva a pensar que, dentro de la representación del niño, ya se le trazaba el camino a seguir, pensando que probablemente la intención de salvación haya estado arreglada y convenida entre la familia y el fotógrafo.



**Figura 1**  
*Velorio de niña*<sup>5</sup>



**Fuente:** Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; J. Reinaldo Vaca Piedra, Loja, 19(?)

---

<sup>5</sup> Esta fotografía es una de las más interesantes del corpus. Se evidencia los pasos que debería seguir la niña para llegar a la morada final.

## ¿Virgen o ángel?

En las fotografías de J. Reinaldo Vaca no solo existe una relación con el imaginario católico del ángel (por la presencia de alas y ajuar blanco), sino también la evocación de varios símbolos que se relacionan más bien a la Virgen, sobre todo en el caso de las niñas. La presencia de dos ángeles custodios a sus costados, conjugados con coronas, estrellas y gran cantidad de flores, alude también al episodio de la asunción de la Virgen<sup>6</sup>.

La corona, como rasgo característico de varias fotografías, mantiene cierta similitud a los cuadros de monjas coronadas, muy populares en el siglo XVIII, especialmente en México, cuyo principal símbolo representa el emblema de la soberanía del cielo y la tierra. Estos retratos *post mortem* muestran a las religiosas con una corona y ataviadas con ropas y accesorios cargados de flores: “muestra que el alma se presenta con toda su pureza y sus mejores galas en los desposorios místicos” (Barragán en Revilla, 2007, p. 412).

Como se había mencionado, el uso de rosas en varias de las tomas fotográficas hace alusión a la sangre, al renacimiento y a la victoria sobre la muerte o sobre el dolor. En la iconografía cristiana, se considera a la rosa como la representación de la sangre de Cristo, nacida a partir de su derramamiento, o como cáliz que la recoge: “desde la Edad Media es también símbolo mariano: la Virgen es llamada ‘rosa sin espinas’” (Revilla, 2007, p. 521). Las rosas parecen referirse a lo sagrado de los niños, por eso las constantes puestas en escena de las mismas. Hay algunas fotos donde se ha encontrado la presencia también de azucenas, que simbólicamente, representan pureza.

---

<sup>6</sup> Sobre la coronación de la Virgen no nos queda más que incluir una explicación completa de cómo nace su representación y cómo fueron adaptándose sus convenciones en la pintura: “Fue bastante frecuente a finales de la Edad Media y durante el siglo XVI la coincidencia en la misma obra de ambos motivos de exaltación mariana: en efecto la Virgen es coronada —a menudo por el Padre Eterno— simultáneamente al hecho maravilloso de su remonte cultural a los cielos. La nomenclatura de estas obras suele referirse, empero, solamente a la Asunción, aunque en algunos de ellos la coronación es, si cabe, más potente: tal es el caso de la pintura de Robledo de Chavela (h. 1490), donde la abundante corte angélica conduce la mirada hacia la parte superior de la composición para detenerse en la digna figura de Dios Padre coronando a María, mientras que es preciso fijarse mucho para advertir, parcialmente oculto, el sepulcro vacío en la parte inferior izquierda. En otras obras son ángeles quienes coronan a María mientras la ascienden: así, en la ‘Asunción’ de Berruguete que se conserva en Wellesley (Massachusetts). En consecuencia, hubiera sido más adecuado titular a estas obras genéricamente ‘Glorificación de María’” (Revilla, 2007, p. 65).



**Figura 2**  
*Velorio de Niño*



Fuente: A.H. del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; J. Reinaldo Vaca Piedra, Loja, 19(?)

**Figura 3**  
*Velorio de Niño*



Fuente: A.H. del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; J. Reinaldo Vaca Piedra, Loja, 19(?)

La corona, símbolo del acceso a un estado superior, está asociada de forma directa a María, “en cuanto coronada en el cielo, cuya gloria habrá de compartir si es fiel a su vocación” (Revilla, 2007, p. 412).

La complejidad de las decoraciones, las poses, la forma de iluminar al niño y toda la simbología religiosa presente en las fotografías de J. Reinaldo Vaca nos llevan a generar interpretaciones y relaciones entre la tradición religiosa de la sociedad lojana y el papel del fotógrafo como conocedor y mediador del recurso iconográfico.

**Figura 4**

*Niña coronada en velorio*



Fuente: A.H. del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; J. Reinaldo Vaca Piedra, Loja, 19(?)



Figura 5

*Niña coronada con ángeles custodios*



Fuente: A.H. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; J. Reinaldo Vaca Piedra, Loja, 19(?)

El discurso implícito en las fotografías, especialmente de niñas, demuestra la enorme vinculación de la sociedad lojana con la Virgen del Cisne, la presencia religiosa más importante de la región. Conocida como *La Churona*, esta advocación se instala en el imaginario popular desde el siglo XVI. La influencia de la advocación del Cisne en la comunidad lojana es tan importante que inclusive se hace presente en el ritual del velorio del “angelito”: la tradición absorbe o se transforma de acuerdo a las identificaciones simbólicas locales. La costumbre de coronar a las niñas muertas, presente en varias de las fotografías de J. Reinaldo Vaca, muestra que la presencia de la Virgen del Cisne transformó la forma misma de representación de la comunidad.

Por otro lado, la creciente producción de imaginarios alrededor de la Virgen del Cisne otorgó la posibilidad de que las prácticas funerarias, especialmente con niños, lleven la impronta de la memoria local inserta en las convenciones sociales de las familias lojanas. Además, logró que se involucre esta identificación con los procesos de circulación de mercados accesorios relacionados a la Virgen y que permean hacia la tradición funeraria.

## La jerarquía social del velorio: la distinción del lugar

Pese a que hablar de la muerte de un niño o niña resulta un tema doloroso, es necesario medir, a partir de la imagen del ritual funerario, las jerarquías sociales. Como se había dicho, en algunos casos los niños, más que ángeles, parecen vírgenes coronadas en el misterio de la ascensión. Estos niños representaban la posibilidad de interceder ante Dios por el bien de la familia o de velar por su protección. El niño, al ser considerado puro, posee la carga simbólica de santidad, intersección con lo sagrado e incluso protección.

Roland Barthes ayuda a pensar la imagen desde distintos puntos de vista. Por un lado, desde el escenario que la compone; por otro, desde la postura del observador en tanto la imagen fotográfica no es más que conjunto enorme de signos que “significan” y que pueden ser manipulados acorde a distintos contextos (Barthes, 1972; Burke, 2005). Desde esta perspectiva, la fotografía llegó a ser el medio que mayor credibilidad poseía, pero, a la vez, la que más engaños y manoseos contenía, ya que depende del ordenamiento lingüístico y estructural que pueda otorgarse a los elementos que la conforman.

Por tanto, se intenta observar si, a partir de las imágenes de “angelitos”, se evidencia la existencia de jerarquías sociales. ¿Cómo se pueden leer estas relaciones o jerarquías sociales?

Se pueden elaborar conjeturas sobre la observación de la pose, los movimientos y el lugar de la toma o de la escena de la que representa. Por un lado, acorde a Bourdieu: “la estética popular que se expresa en las fotografías y en los juicios sobre ellas, depende lógicamente de las funciones sociales que se otorgan a la práctica fotográfica y del hecho de que siempre se le otorgue una función social” (1998, p. 172)<sup>7</sup>, es decir que cada fotografía de “angelito” lleva dentro de sí un objetivo social implícito. Mientras algunas fotografías parecen estar pensadas y realizadas dentro de un marco puramente devocional (relacionadas a escenas religiosas), otras más bien parecen carentes de recursos iconográficos que las relacionen con una carga devocional, sino que están hechas únicamente para evocar el recuerdo del niño ausente. Estos dos rasgos permitirán analizar la condición social de los fotografiados.

En Loja, es común que los velorios se realicen en los hogares de los familiares o amigos. En las fotografías tomadas en casas, se evidencia disparidad

---

<sup>7</sup> Aquí habría que señalar también a Deborah Poole, quién logra observar características especiales sobre la clase, pose, distinción y jerarquías sociales a partir de archivos fotográficos encontrados tanto en Perú como en Europa. Poole insiste en que las tarjetas de visita servían y tenían una especie de valor que generaba una economía visual en donde la imagen tenía un valor similar al del dinero.



con respecto a los decorados y al uso de recursos visuales para la imagen, lo que posiblemente denote un estatus económico diferenciado. La selección de la iglesia como escenario para el funeral puede determinar una mayor condición social, puesto que la familia hace público su dolor y posibilita el acceso a un mayor número de personas al velorio. Adicionalmente, cumple con la finalidad religiosa relacionada con la protección y la vinculación celestial de los niños y niñas.

En la colección de J. Reinaldo Vaca, varias fotografías ejemplifican la distinción de lugar; la sociedad lojana que se permea en las imágenes tiene ciertas convenciones cuando se trata de retratar a la niñez. Así, hemos descubierto dos instantes: aquel que se enmarca en el rito religioso como tal y otro que parece haberse deslindado de la práctica religiosa. Las representaciones y las imágenes de funerales en la iglesia sitúan a este lugar como protagonista y como único intermediario entre los hombres y el *reino de los cielos* (Echeverría, 2000).

Salta a la vista que los niños que se encuentran en la iglesia, o que dan señales de aquello, poseen mayor cantidad de flores y objetos tanto religiosos como ornamentales, mientras que los niños que se encuentran fuera del templo religioso parecen más bien estar escuetos de ellos, salvo algunos casos donde los artículos religiosos que se disponen a su alrededor señalan un claro camino hacia lo sagrado.

**Figura 6**  
*Velorio de Niño*



**Fuente:** A.H. del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; J. Reinaldo Vaca Piedra, Loja, 19(?)

La sociedad latinoamericana acogió a la religión católica y a sus diversos elementos como una parte fundamental de su vida. A su vez, los religiosos que habían venido a la labor de evangelización usaron por sobre todo la imagen como un método educativo y de inmersión dentro de la perspectiva religiosa. Los adoctrinadores en la disciplina católica tenían en claro lo que se podía lograr a partir de una imagen y también lo saben los que posteriormente heredarían este arte de la perpetuación, los fotógrafos: la imagen como sinónimo de reemplazo ante lo que no está, lo que se ha perdido, se ha dejado, o simplemente, imagen de lo que se desea o se anhela.

Este tipo de imágenes está cargado simbólicamente con un vínculo de fortaleza y protección para quien las posea. La idea de reliquia es esencial para poder entender el posible significado de las fotos de “angelitos”, puesto que ellas hacen “posible la comunicación entre el cielo y la tierra (...) su contemplación permitía el acceso a todo un universo de símbolos” (Eliade, 1999).

**Figura 7**  
*Velorio de Niña*



Fuente: A.H. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; J. Reinaldo Vaca Piedra, Loja, (1940)



**Figura 8**  
*Velorio de Niña*



Fuente: A.H. Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; J. Reinaldo Vaca Piedra, Loja, (1939)

Aquellas fotografías realizadas en iglesias o en casas, que tienen una gran decoración y poseen variedad de recursos visuales, retratan únicamente al niño. Paradójicamente, en aquellas que no poseen excesiva decoración, el niño aparece rodeado de familiares. Probablemente, la explicación tenga que ver con el lugar desde donde era más sencillo inscribir las imágenes o donde el fotógrafo tenía la posibilidad de realizar la toma. Si bien en la iglesia los decorados pueden ubicarse de formas más pomposas, no todas las casas ofrecían estas mismas posibilidades.

Dados los escenarios en los que Vaca Piedra se desenvolvía, y observando la prolijidad de sus composiciones, nos atreveríamos a decir que las fotos de “angelitos” en los que la familia rodea al niño, tienen que ver con una finalidad puramente estética, de composición fotográfica. Es decir, al no tener recursos visuales que rellenen la composición, el fotógrafo se valía de los miembros de la familia para completar así el escenario visual. Esto determina la autoridad que representa el fotógrafo con respecto a la decisión de cómo tomar la fotografía y cómo ubicar los recursos visuales.

Figura 9  
*Funeral*



Fuente: A.H, del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; J. Reinaldo Vaca Piedra, Loja, (1950)

Figura 10  
*Retrato de niño difunto*



Fuente: A.H, del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador; J. Reinaldo Vaca Piedra, Loja, (1939)

Por otro lado, si leemos las fotografías fuera del contexto de la colección, pensaríamos que las que involucran a los familiares tienen una finalidad rememorativa más íntima y mucho más ligada al seno familiar. No obstante, entenderíamos que todas las fotografías tienen un grado de cercanía y emotividad con el fotografiado, pero en distintas posibilidades de recursos. Todo dependerá de los circuitos donde hayan circulado y bajo qué parámetros (Poole, 2000). Al respecto, Bourdieu (1979) afirma que las reglas sociales y las formas de conducirse socialmente en un individuo son más explícitas que los sentimientos, voluntades o pensamientos. Además, afirma el autor, las personas están siempre sujetas a presentar la mejor imagen de sí mismas, y están siempre dominadas por la preocupación de dar de sí la mejor imagen, la más conforme con la idea de dignidad y honor. Esto, de alguna forma, condicionaría el lugar en donde se ubicarían, guardarían o exhibirían las fotografías de los “angelitos” lojanos.



## De la protección y otros intercambios

Según Stuart Hall, “los signos visuales son signos icónicos. Esto es, tienen en su forma cierta semejanza con el objeto, persona o evento al cual se refieren. Una fotografía de un árbol reproduce algunas de las condiciones actuales de nuestra percepción en el signo visual” (Hall, 1997, p.7). Se puede afirmar que, sin importar que los niños representen a un ángel o una Virgen, poseen una connotación religiosa a su alrededor; sobre todo, tienen implícita una idea de intersección en pos de la protección: “El infante está considerado libre de pecado original y, por lo tanto, su muerte prematura lo convierte en un mediador ante el Padre Eterno respecto de sus padres y parientes cercanos” (Manns, 1987, p.95 en Cerruti et al. 2010, p.11).

Esta mediación con lo sagrado es la que obliga a pensar que, efectivamente, el carácter religioso de estas imágenes hizo que tengan un circuito específico de oferta y demanda. Esta afirmación puede respaldarse con lo que señala Appadurai (1986), quien explica que, para que un objeto pueda entenderse como mercancía, debe tener un valor de uso social que solamente es agregado por el humano. Además que, para la época, Loja era una ciudad conservadora y apegada a la fe católica, lo cual logra que la representación de “angelitos” tenga un circuito de mercado fotográfico y religioso.

Hay una multiplicidad de significados que puede entenderse a partir de las devociones de una localidad particular. Así, las imágenes religiosas no sólo deben verse como un objeto de culto:

expresan postulados, valores y discursos institucionales, [...] además acogen la interpretación y los sentidos de una colectividad que depositará en ellos, como en un recipiente, sus demandas y sentimientos, sus aspiraciones y deseos, subjetividades y exigencias propias de la vida cotidiana en el contexto de la ciudad y sus dinámicas. (Cabrera Hanna, 2007, p.21)

Estos valores religiosos de la ciudad de Loja se suman a que J. Reinaldo Vaca Piedra es recordado como un católico comprometido y militante. Tanto él como sus imágenes fueron un vehículo para conseguir protección religiosa y la demanda sobre ese tipo de fotografías pudo haber generado un mercado a partir de este imaginario relacionado a la santidad y protección. Si la tradición del velorio del “angelito” generó una demanda de insumos (bienes y servicios), se pudo haber instaurado un mercado específico, una economía visual en donde las imágenes eran

producidas, circulaban, se guardaban o incluso adoraban: eran una suerte de billete emocional<sup>8</sup>.

Tanto el ritual como el niño de las tomas fotográficas pudieron adquirir un valor social y de uso, un billete emocional. Por sórdida que pueda sonar esta afirmación, el niño, al volverse imagen, adquiere otro tipo de características. En el caso de las representaciones angelicales, los infantes dejan de estar ligados al recuerdo y adquieren una connotación de elemento de devoción, similar al sentido simbólico de las estampillas, reliquias, rosarios, entre otros objetos.

Efectivamente, al considerar estas imágenes como un billete emocional, inscritas en un circuito determinado, se cree que también tenían un valor de uso y un valor de intercambio, no entre individuos, como un objeto que denota estatus o jerarquía social, sino más bien entre fotógrafo y familiares, para alcanzar un ideal de salvación o de protección divina. Es probable que esta sea una de las razones por las cuales se haya cuidado tanto el trato de este tipo de representaciones y que también sea la razón por la cual se haya encontrado tal cantidad de imágenes en el archivo de Vaca Piedra.

El fotógrafo tomaba una fotografía al niño vestido como angelito, santito o virgencita. Al hacerlo, le otorgaba a la imagen una carga significativa enorme, la de estampa religiosa: un billete simbólico altamente emotivo y transformador; un amuleto de salvación que permite ver una luz en medio del dolor de la pérdida, la misma que me permito llamar *la luz de lo fúnebre*.

## Referencias bibliográficas

- Alonso, R. (2008). El descubrimiento de América no sucederá: Latinoamérica como parodia. En *No sabe/No contesta: Prácticas fotográficas contemporáneas en América Latina* (pp. 55-72). Arte por Arte.
- Aceves, G. (1998). Imágenes de la inocencia eterna: El arte ritual de la muerte niña. *Catálogo Artes de México*, 15, 50-57.
- Appadurai, A. (1986). *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. Cambridge University Press.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Paidós.

---

<sup>8</sup> Según datos recopilados por testimonios de sus hijos el fotógrafo también conservaba su propia fotografía de "angelito". Uno de sus hijos murió siendo un bebé, por lo que había experimentado el valor simbólico y devocional de conservar una imagen de estas características.



- Belting, H. (2002). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Bourdieu, P. (Ed.). (1998). *La fotografía: Un arte intermedio*. Editorial Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Taurus.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto*. Crítica.
- Cadwallader, J. (2008). Spirit photography and the Victorian culture of mourning. *Modern Language Studies*, 37(2), 26-37. University of North Carolina.
- Cerruti, A., & Martínez, A. (2010). El velorio del angelito: Manifestación de la religiosidad popular del sur de Chile, transplantada en el territorio del Neuquén (1884-1930). *Scripta Ethnologica*, 32, 17-34.
- Cuarterolo, A. (2006). La muerte a cinco columnas: *Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata*. *Historias de la Ciudad*, 35, 55-78.
- Chiriboga, L., y Navarrete, J. (2003). *Vecinos: Fotografía de Fernando Zapata*. Taller Visual.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Paidós.
- Domínguez, L. A. (1960). *Velorio del angelito*. Ediciones del Ejecutivo del Estado de Trujillo.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (1964). *Tratado de historia de las religiones*. Paidós.
- Eliade, M. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas III: De Mahoma a la era de las Reformas*. Paidós.
- García, J. (1989). El contexto de la religiosidad popular. En C. Álvarez y C. Buxó i Rey (Eds.), *La religiosidad popular: Antropología e historia* (pp. 11-30). Anthropos.
- Guerra, D., Souto, F., y Vessuri, A. (2004). ¿Angelitos a la europea? Fotografía y muerte infantil en la Argentina del siglo XIX. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró".
- Grandin, G. (2004). Can the subaltern be seen? Photography and the affects of nationalism. *Hispanic American Historical Review*, 84(2), 375-393.
- Jáuregui, J. (2002). Los ritos de paso en la actualidad. *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 68, 35-48. Nueva Época.



- Kuhn, A. (2007). Photography and cultural memory: A methodological exploration. *Visual Studies*, 22(3), 225-236.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Princeton University Press.
- Ramírez, L. (2003). La vida fugaz de la fotografía mortuoria: Notas sobre su surgimiento y desaparición. *Revista Primavera*, 94, 54-70.
- Revilla, F. (2007). *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra.
- Riaño, P. (2004). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. *ICONOS*, 21, 15-32. FLACSO.
- Rodríguez, M. E. (2012). La fotografía y la representación de la memoria de las víctimas de desaparición en Colombia. *San Soleil*, 4, 216-223.
- Romero, J. (2001). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Siglo XXI.
- Silva, A. (1999). La familia en el álbum de fotografías. En R. Bayardo y M. Lacarieu (Comps.), *La dinámica global/local: Cultura y comunicación: Nuevos desafíos* (pp. 123-136). Ediciones CICCUS.
- Zamorano, G. (2012). "Fisonomía de traidor": *Producción de tipos fotográficos de los indígenas bolivianos en la expedición Crequi-Montfort (1903)*. Anuario de la Biblioteca y Archivos Nacionales de Bolivia.