

**MEMENTO MORI:
LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN LA FOTOGRAFÍA DE LA
GUERRA CIVIL ESPAÑOLA**

**MEMENTO MORI:
REPRESENTING DEATH IN THE SPANISH CIVIL WAR
PHOTOGRAPY**

Mar Marcos Molano

Universidad Complutense de Madrid, España
marmarcosmolano@gmail.com

Resumen:

La historia de España está marcada irremediabilmente por la guerra civil. La historia del fotoperiodismo también, porque fue precisamente en la guerra civil cuando se dan las primeras muestras de un Fotoperiodismo de la Modernidad. Cientos de fotografías procedentes de una variada y al tiempo prestigiosa cantera de fotógrafos se apilan en los archivos fotográficos: algunas firmadas, otras no; algunas fotografían personas ilustres, otras sujetos anónimos. Pero quizá las fotografías que menos abundan entre todas estas imágenes que nos recuerdan el pasado con dolor, sean las fotografías que recogen los cuerpos yacentes de niños, mujeres y hombres que murieron durante la guerra.

Proponemos a través de la revisión de las fotografías de difuntos y su análisis desde la estética, la retórica y la emoción, iniciar un proceso de "introyección" de la guerra civil: un proceso por el cual el encuentro con la muerte en la propia imagen, sea el paso decisivo para cicatrizar las heridas de un tiempo que pertenece a nuestro pasado político, económico, social y sobre todo, emocional.

Palabras clave:

Fotografía; muerte; guerra; introyección; imaginario.

Keywords:

Photography; Death; War; Introyection; Imaginary.

Abstract:

The Spanish civil war has determined the History of Spain as well as the History of journalism, since it was precisely in the Civil War when the first signs of a modern photojournalism were shown. Hundreds of photos taken by several eminent photographers around the world, are stacked in photographic archives, waiting to be realized. Some of their authors are recognised, some of them not; some of them, portray well-known people, others not. Among all these stacked images, the pictures of dead bodies of children, men and women, who died during the war, are the least frequent. Those that remind us of the past with pain.

Throug reviewing the pictures of deceased and analysing from aesthetics, rhetorics and emotion, the aim of this paper is to begin a process of "introyection" of civil war: a process in which the encounter with death in images itself, allows us to heal the wounds of a time that belongs to our political, economic, social and mainly emotional past.

“En España todo el mundo sabe morir”.

Morir en Madrid (Mourir à Madrid, Frédéric Rossif, 1963)

1. Introducción

Los efectos de una guerra en la demografía de un país no sólo se evalúan por las muertes sobrevenidas de combates en el frente, también de operaciones políticas y militares más allá del accidente o de la represión individual o colectiva. La guerra acarrea otras consecuencias que afectan a la población civil: desde el hambre a la falta de higiene, desde la enfermedad al dolor por la pérdida traumática de un ser querido. En la guerra murieron alrededor de 138.000 niños más de lo que se podía prever en una situación de paz. Más de 275.000 adultos murieron en el frente. Alrededor de 200.000 consecuencia de la represión. Más de 114.000 desaparecidos.

La guerra civil en España tuvo el carácter de “guerra total”. Y si bien conmovió a la población en general, los niños fueron los primeros afectados pues, al estallar el conflicto, miles de hogares se fracturaron: padres que se incorporan a filas, que huyen, que son encarcelados, que se exilian o que caen fusilados. El desamparo en los niños que vivían en zonas más próximas a los frentes se acentuó en tanto que vivieron muy de cerca las consecuencias de los bombardeos, la pérdida del hogar, y las enfermedades propias del hacinamiento, de la falta de higiene y de la hambruna:

Dado el carácter ideológico de la guerra civil no puede extrañar que los niños fueran el primer punto de mira de los dirigentes políticos. Para unos y otros ellos eran las futuras generaciones llamadas a consolidar el triunfo de la revolución popular o de la contrarrevolución nacionalcatólica. Por otra parte, las imágenes de niños, mujeres y ancianos indefensos frente a la destrucción y crueldad de la guerra se convirtieron en uno de los mejores instrumentos de una propaganda que perseguía tanto la legitimación de los principios por los que se luchaba en una y otra zona, como el necesario apoyo internacional para ganar la guerra (Alted, 1996, p. 208).

Imágenes de niños, mujeres y ancianos indefensos se apilan en los archivos de los fondos fotográficos de la guerra civil. Cientos de fotografías que se

amontonan en nuestra memoria (histórica). Algunas, de imprecisable autoría; todas, de extraordinario talento. Gestos, expresiones, situaciones, momentos..., "instantes decisivos" que el fotógrafo recoge con agilidad gracias su Leica desde diferentes ángulos, distancias y puntos de vista:

la representación (en la guerra civil) dejó de ser necesariamente estática y apareció la emotividad. (...) la foto se convertía en "más objetiva" puesto que se acercaba más a la realidad del hecho, pero a la vez, "más comprometida", puesto que enfocaba la acción desde el punto de vista del participante y por tanto incitaba a que su espectador se implicara personalmente en unos hechos que contemplaba ahora tan de cerca, por no decir tan desde dentro (Asenjo, 2000, p. 10).

Esta revolución de la fotografía supuso dar una frescura no reconocible en el acartonado discurso del fotoperiodismo hegemónico: los fotógrafos seguían la acción y a los sujetos recogiendo los con movimientos azarosos y posiciones alternativas, penetrando en los espacios íntimos y privados, enfocando la acción ante la respuesta inmediata de lo contingente. El resultado: una imagen dotada de veracidad, inmediatez, espontaneidad, cercanía y cotidianeidad. En la guerra civil española, el fotoperiodismo universal inventa unas nuevas lógicas sometidas a un proceso de investigación constante, tanto para el que fotografía como para el que mira lo fotografiado.

2. Marco teórico y metodología: el "fuera del tiempo de la muerte" de la imagen fotográfica

Desplazada la teoría de la mimesis y levantada la losa de la semejanza analógica "una foto es siempre invisible no es a ella a quien vemos" (Barthes, 1992, p. 34), si bien es cierto que la fotografía encuentra su sentido ante todo en su referente, no es menos cierto que su carga simbólica excede su peso referencial y sus elementos puramente fotográficos la convierten en mensaje autosuficiente.

Dado que no es nuestra intención insistir en el valor documental de la fotografía, nuestro método de análisis de lo fotográfico parte de los elementos que la convierten en única y singular. El fotógrafo realiza un gesto

radical al producir un corte espacio-temporal de la realidad: temporalmente, porque el acto fotográfico interrumpe, detiene, inmoviliza, fija..., arranca la duración atrapando sólo un instante; espacialmente, porque fragmenta, aísla, separa..., extrayendo un pedazo del todo:

Puede determinarse que la objetividad fotográfica propia del reduccionismo mecanicista, sólo existe a nivel de mito ya que el mensaje analógico mimético está contaminado temporal y espacialmente por una serie de procedimientos que modifican lo real. La imagen fotográfica no "re-presenta" (vuelve a presentar) lo presentado (el hecho) sino que lo "representa" (lo interpreta) normativizado (Marcos en Sáez, 2014, p.14).

Para propiciar ese corte espacio-temporal, la fotografía dispone de una tecnología capaz de re-escribir el significado de la imagen: "es una selección del mundo, una sustracción que se opera en bloque (...). En lo que a la construcción del espacio se refiere, no consiste en meter adentro sino en sacar de una sola pieza" (Dubois, 1994, p.147). La imagen resultante es una composición que se activa a través de unos elementos figurativos con valor relativo porque el contexto que se crea al componerlos los modifica, impulsando o rebajando sus valores plásticos inherentes. En lo que se refiere a la construcción temporal, "la película recibe la imagen de un solo golpe y en toda su superficie" (Dubois, 1994, p.147). La foto parece ser, por definición, negación del tiempo: lo fija deteniéndolo, transformando el instante en eternidad; nos coloca en un intervalo vacío, en una brecha temporal.

Por lo tanto, en lo que a la representación del tiempo se refiere, inicialmente lo que la fotografía nos enseña no lo hemos visto con toda objetividad porque el cuerpo en movimiento se nos presenta bien como un espectro trazado por la luz, bien como una efigie inmovilizada por el instante. Pero, ¿qué ocurre cuando el cuerpo yace inmóvil, sin vida en la imagen? En este caso, la función de la fotografía no es ya detener el tiempo, su función es ahora recomponerlo: "El pequeño trozo de tiempo, una vez salido del mundo, se instala definitivamente en el más allá a-crónico e inmutable de la imagen. Penetra para siempre en algo así como el fuera-del-tiempo-de-la-muerte" (Dubois, 1994, p.148).

2.1. ¿Con qué puede tener algo que ver una fotografía una vez sacada?

Resulta fascinante tratar de entender la mirada generada por la Fotografía en la guerra civil española por cuanto sienta las bases de un fotoperiodismo moderno que estimula al fotógrafo a mirar “desde adentro hacia afuera” del conflicto. Se trata acaso de la “mirada en peligro”, en la que el coraje y la decisión son parte de la propia contextualización de la imagen, tanto que el propio peligro es el documento y no el resultado, legitimado por la ética y el valor; o es acaso la “mirada impotente” incapaz de afectar a los sucesos y que encuentra su legitimización en la solidaridad o, es tal vez la “mirada de la intervención” en la que la cámara abandona el desapego y se convierte en la encarnación del fotógrafo mismo, legitimado por la responsabilidad hacia el otro. Pero, ¿qué ocurre cuando ya no se puede intervenir? La “mirada de la compasión” desplaza su legitimidad de la ética a la retórica: mirar la muerte de otros, mirar a los otros muertos.

Fotografiar es esencialmente un acto de no intervención. Parte del horror de las proezas del fotoperiodismo contemporáneo [...] proviene de advertir cómo se ha vuelto verosímil, en situaciones en las cuales el fotógrafo debe optar entre una fotografía y una vida, optar por la fotografía. La persona que interviene no puede registrar; la persona que registra no puede intervenir [...]. Hacer una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, ser cómplice de todo lo que vuelva interesante algo, digno de fotografiarse, incluido, cuando ése es el interés, el dolor o el infortunio de otra persona (Sontag, 2006, p.27).

La cámara fotográfica es más que una prótesis de la mirada. Para el fotógrafo porque es un instrumento de apropiación del mundo y sus circunstancias; para el observador porque se apropia de la imagen y de lo que contiene dotándola de significado. “Para el primero de estos puntos de vista, la fotografía no tiene más particularidad que el fragmento de realidad cuya imagen se supone que reproduce fielmente. Para el segundo, el único objetivo de la fotografía es querer decir algo” (Tisseron, 2000, p.17).

Ni uno ni otro. O los dos. Si bien es cierto que la fotografía es un instrumento para asimilar el mundo antes de ser un conjunto de significaciones

simbólicas, no es menos cierto que al estar culturalmente codificada, desplaza la noción de realismo de su anclaje empírico hacia lo que Diane Arbus denominó "la verdad interior" (Fontcuberta, 1999, p.42).

La foto aísla un punto preciso del espacio-tiempo produciendo efectos deliberados, es un útil de interpretación y transformación de lo real y por ello el valor de la fotografía, como documento, se encuentra cuestionado. Pero no es éste nuestro interés pues consideramos que la fotografía ha pasado ya de la necesidad documental a la preocupación sobre sí misma. Es en esta preocupación donde instalamos nuestra inquietud, que no es otra que intentar superar la guerra civil española a través de la reflexión sobre sus propias fotografías y lo que ellas mismas significan, tomando como referencia de análisis el concepto de "introyección":

Para digerir los alimentos, el tubo digestivo debe descomponerlos y recomponer ciertas moléculas asimilables por el organismo. Del mismo modo, nuestra mente debe en todo momento fabricar unos equivalentes psíquicos a partir de los datos de las experiencias sensibles y emocionales. En esto consiste el fenómeno de la introyección (Tisseron, 2000, p. 20).

Si como afirma Tisseron, para "introyectar" un acontecimiento primero hay que aceptarlo para después familiarizarnos con él y por último, hacerle sitio dentro de nosotros mismos aceptando todas sus consecuencias, proponemos en estas líneas un recorrido por la fotografía de difuntos realizada durante la guerra civil española con el fin de iniciar un proceso de "introyección" por el que el encuentro con la muerte retratada en el interior mismo de las imágenes, sirva para aceptar lo ocurrido, familiarizarnos con ello y buscarle definitivamente un lugar en nuestro interior donde por fin pueda "descansar en paz".

3. ¿Cómo la muerte puede ser superada gracias a las fotografías de difuntos?

Gracias a la fotografía, la muerte se convierte en imagen que puede ser mirada. La estilización con que la fotografía atrapa la muerte nos permite observar lo que hasta entonces rechazábamos (F1). No nos sería posible

mirar el horror de estas muertes sino fuera porque están recogidas en una fotografía que pule nuestro encuentro con el horror. Las niñas yacen en el suelo, sus rostros confinan tras sus ojos cerrados la escasa edad que la guerra les ha permitido vivir. La luz suave procedente del exterior, baña una composición estructurada a partir de líneas diagonales que determinan las posiciones de sus cuerpos, sólo perturbadas por el bebé que ocupa el centro —narrativo y compositivo— rompiendo la diagonalidad del resto y cambiando la dirección de la mirada hasta su encuentro con la del observador. La fotografía consigue, a partir exclusivamente de sus propios mecanismos de creación fotográfica, que descubramos la belleza de la muerte: superado el horror, la muerte se sublima gracias a la foto.



F1. *Víctimas de los bombardeos, Zaragoza, 1937. CICR.*

El observador de estas fotografías se enfrenta al problema de introyectar en sí mismo la experiencia nueva de mirar esa imagen desde el desconcierto, el horror o la conmoción, como mecanismo de defensa psicológica para neutralizar o aliviar el dolor, el daño o el sufrimiento, porque el proceso de asimilación simbólica corresponde en gran medida al ámbito de la emoción experimentada por encima de la conciencia.

3.1. ¿Puede la fotografía determinar el tiempo de la muerte?

Siendo la preocupación de la fotografía la reflexión sobre sí misma, el acto fotográfico es, por una parte, una reconstrucción de lo real llevada a cabo por el fotógrafo y, por otra, una construcción de la imagen que, a la vista del observador, se convierte en otra imagen. Toda acción fotográfica tiene entonces dos recorridos: detener el tiempo fijando el contenido y, restablecer el tiempo reconstruyendo el conjunto de los elementos a través de la experiencia:

Tengo una visión más bien embrollada del mundo de cómo funciona. Pero, en cuanto tengo en las manos una cámara, esa confusión desaparece. En cuanto miro a través de un visor, todo me resulta claro y transparente como el cristal. Veo el bien y el mal de la humanidad. Entonces me esfuerzo por fijarlo en la película (Mc Cullin en Tisseron, 2000, pp.24-25).

Esta detención del tiempo determina posiciones muy precisas a la hora de introyectar la muerte expresada por una fotografía: no es lo mismo la imagen de alguien muerto que la imagen de alguien que va a morir (F2), aunque sepamos que murió después de que la fotografía fuera disparada. Si la consideramos como el momento precedente a la muerte, un "está siendo", entra en juego la ética y la moral y la mirada sobre la imagen asume algo de culpa ante la muerte por impotencia.



F2. Fusilamiento desconocido, Frente de Aragón, 1935. Fotógrafo desconocido.

Pero hay más. Hay algo desconcertante en la mirada de una fotografía que contiene el tiempo-antes-de-la-muerte: no se puede introyectar algo que no ha ocurrido, la paradoja es que sabemos con seguridad que va a ocurrir. Estas fotografías nos sitúan en un tiempo que anticipa inexorablemente el futuro, nos colocan en un paréntesis temporal como si durante el tiempo que esperamos la muerte, pudiéramos ocupar el lugar de aquél que va a morir. Porque efectivamente, morirá. Sabemos que los soldados dispararán al unísono y que el sonido de los disparos ensordecera el aire durante unos segundos. Sabemos que el cuerpo sin vida del fusilado caerá al suelo y que el impacto de la bala le hará desplomarse presumiblemente hacia atrás, abandonando la fotografía a través del fuera de cuadro en el espacio para instalarse en un perturbador fuera de campo en el tiempo. El muerto desaparecerá de la imagen:

Todo ocurre como si, a medida que la fotografía perfeccionaba las técnicas y los materiales de la instantánea, se desarrollara un deseo paralelo, nostálgico, de volver a encontrar algo de un "devenir" de una verdadera existencia del tiempo (este sería quizás el fuera de campo verdadero de la fotografía) (Durand, 1999, p.64).

Si por el contrario, consideramos la imagen como acontecimiento terminado, un "ya ha sido" que ha ocurrido delante del fotógrafo sin su intervención, introyectaremos la muerte desde posiciones puramente estéticas. Si avanzamos un poco más en esta idea del tiempo y miramos las imágenes con la distancia que ofrece su paso irremediable (sobre ellas y sobre el acontecimiento) su valor estético aumenta en detrimento de la moralidad o la ética. El paso del tiempo parece embellecer el acontecimiento y lo transforma para el goce estético del observador melancólico, mientras la fotografía impone su presente eterno momificando su producción simbólica.

3.2. ¿Con qué puede tener algo que ver el muerto una vez fotografiado?

Hay casos en el que se ofrece un significativo cruce entre la imagen del muerto, el retrato como género fotográfico y la certeza del cuerpo/cadáver. La imagen juega con el ideal del "niño muerto parece dormido" (F3): su piel

suave y blanca, la belleza del gesto en su boca, la posición de sus manos pequeñas, la delicadeza con la que está vestido... Es únicamente el cartel que tiene en el pecho con la inscripción "niño 26" el que delata su situación de no-vivo.



F3. *Víctima de los bombardeos*, Madrid, 1936. Fotógrafo desconocido.

Si la foto constantemente ha manifestado su compromiso con el equivalente, y más aún el retrato, con el que siempre ha reivindicado la presunción del parecido como fundamento de la "verdad" del sujeto, ¿cómo afirmar esa "verdad" en un sujeto que se ha separado ya del cuerpo-recipiente que lo contenía? En imágenes como ésta se revela además la dificultad de introyectar a causa del desamparo. Ese pequeño cuerpo abandonado en el depósito de cadáveres no ha sido reclamado por nadie y, por lo tanto, no ha alcanzado la categoría de difunto pues no ha sido convenientemente despedido en un ritual mortuario. Por encima de todo, el observador conserva la esperanza de que el "niño 26" esté "sólo dormido".

Si las fotografías aprisionan las almas de los sujetos que representan, creando la esperanza de que el familiar perdido parece realmente presente permitiendo así la ilusión de una relación "como si estuviera ahí", incluso revelándose como sustituto de su ausencia, en el caso de las fotografías que

enseñan muertos sus almas se evaporan, lo que permite al observador aceptar su muerte familiarizándose con ella: hay algo de escenificación simbólica de la muerte en las fotografías de muertos (F4):

Esto concierne al propio marco. Es cierto que puede servir de límite exterior a una escenificación a la que sirve de apoyo. Pero también se trata de un recorte aplicado al mundo, un acto de pensamiento un poco vacío, como un gesto sin finalidad precisa, para ver, quizá con la esperanza de producir un sentido (Durand, 1999, p.66).



F4. *Identificación de cadáveres*, Torrejón de Ardoz, Madrid, 1939. Fotógrafo desconocido.

3.3. El misterio de la muerte, ¿desaparece con la fotografía?

La experiencia de la morgue es un auténtico catalizador de emociones: si los sentimientos involucrados ante la muerte no son los provocados por la pérdida de un ser próximo y querido, el fotógrafo siente paz porque en la morgue el misterio de la muerte desaparece y la muerte, triste pero rigurosa, se contempla como un estado natural. Lo “imaginado” ante la muerte es mayor que lo “experimentado”, el proceso de la muerte se naturaliza. No es en la morgue cuando el fotógrafo se encuentra ante el dilema moral de la injusticia por esas muertes en aras de la indefensión, en la morgue la muerte se introyecta porque se produce, por un lado, la desaparición de lo sobrenatural y, por otro, el encuentro con el cuerpo en descomposición, quizá mutilado, quizá sin rostro.

Desaparecida el alma, yace el cuerpo inmóvil expuesto a la mirada (fotográfica). A diferencia de la pintura o la escultura en las que el objeto representado desaparece tras el trabajo de pintar o esculpir, el que “acaricia” una fotografía piensa sólo en el fotografiado en aras de dos aspectos estrictamente fotográficos: el parecido y la cercanía. Aunque la imagen fotográfica de la mujer que yace en la mesa de disección del depósito de cadáveres no demuestre en absoluto que su cuerpo haya sido tocado por el fotógrafo (F5), sí existe la certeza de que ha sido acariciado con la mirada de quien la ha fotografiado.



F5. *Depósito de cadáveres*, Madrid, 1936. Fotógrafo desconocido.

Superando a Barthes, la fotografía no es la “recomponedora” de la imagen ante la desaparición del cuerpo real, que nos muestra siempre al vivo inoxidable por acción de la plata metálica. La verdadera vida no está en la imagen, sino en el cuerpo que la pierde, porque la muerte descompone de manera natural y lo que la fotografía perpetúa es el homenaje al sujeto que pasa a ser recuerdo (del pasado).

Más cerca de Sontag, si la angustia esencial que produce la muerte encuentra el inicio de su superación en el “rito funerario” al preparar al difunto para su inmolación y al vivo para afrontar su desaparición, la imagen fotográfica, con sus procedimientos técnicos y escenográficos de puesta en escena, induce el proceso psicológico de introyección de la muerte en un, podríamos

denominar, "rito fotográfico", primero al instalar la fotografía del muerto en el no-tiempo de la imagen y, segundo, al preparar al observador para la pérdida —familiarizándolo con ella y haciéndola sitio en interior—, a través de un proceso de duelo intenso y privado consumado gracias a la imagen fotográfica.

4. La fotografía construye la historia oficial... de la familia

Al igual que la fotografía se utiliza individualmente para proporcionar la uniformidad deseada al pasado, también es empleada por los grupos para construir su "historia oficial". El retrato de familia provoca la curiosidad más que ningún otro tipo de género fotográfico al penetrar en el ámbito de lo privado y atrapar sus "momentos decisivos".

La foto de familia durante este periodo es una pieza solemne, no sólo en su resultado, también en el proceso mismo de la toma: el fotógrafo que se desplaza a los lugares íntimos; que somete a sus fotografías a patrones idénticos de composición para subrayar la jerarquía en el grupo; que dispone a los miembros en poses precisas y ensayadas; que se coloca tras su cámara y su desgastado trípode como narrador anónimo de historias mínimas y comunes, retratando una familia tras otra.

Muchas son las fotos que en la guerra civil recogieron la imagen de las familias, bien fotografiadas completas, bien con la sola ausencia de aquél o aquéllos que estaban en el frente. De los tres niños de la fotografía (F6) el que tiene las manos en los bolsillos era mi padre, en la guerra civil española. La fotografía conmueve por el desamparo que crea la ausencia del padre, sus rostros reflejan el dolor de esa ausencia. Todos ellos miran el objetivo de la cámara quizá queriendo encontrar tras él las huellas del que no está, mientras el que no está, se acerca a los suyos desde el frente gracias a la foto, extraordinaria manera de mantener la familia cerca, quizá guardada en el bolsillo superior de su guerrera, al lado del corazón:

Hicieron la guerra para ser un pueblo unido. La guerra les obligó a separarse de sus hijos. Esos hijos que querían luchar. Esos hijos a quienes se les prohibió

el valor. Esos niños que saben morir como soldados, lloran como los demás niños (*Morir en Madrid*, Frédéric Rossif).



F6. *Familia Marcos*, Cáceres, 1937. Fotógrafo desconocido.

No hay muertos en esta foto, y sin embargo ya todos han muerto. En estos casos, la fotografía no se limita a conservar la memoria familiar sino que actúa como soporte oficial de la historia de la familia:

De hecho, la historia oficial de toda familia se convierte gracias a la fotografía, en mucho más que una "historia". (...) Toda familia, como toda sociedad, tiene en efecto necesidad de constituir mitos que sean el fundamento de su legitimidad (Tisseron, 2000, p. 136).

En estos casos, la fotografía no favorece la introyección de la muerte. El duelo no es posible sin la imagen del muerto dentro de la fotografía. Más aún, es precisamente su ausencia la que ayuda a sostener los mitos familiares y, de este modo, legitimarlos en el tiempo de lo íntimo y lo sagrado.

Referencias bibliográficas

Alted Vigil, A., (1996). Las consecuencias de la Guerra Civil española en los niños de la República: de la dispersión al exilio. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Hª Contemporánea, t.9, 207-228.

- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1992). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (1994). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.
- Durand, R. (1999). *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rico, L., Fernández, M. y Marcos, M. (2000). *Fotógrafo de guerra. España 1936-1939*. Navarra: Gráficas Lizarra.
- Sáez, A. (2014). *1839: La divulgación pública de la fotografía*. Madrid: Fragua.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Mexico: Alfaguara.
- Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Cómo citar: Marcos, M. (2016). "Memento Mori: la representación de la muerte en la fotografía de la guerra civil española". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 13, pp. 15-29. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>