

LA INTIMIDAD INVISIBLE. FOTOGRAFÍA E INFANCIA EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

INVISIBLE INTIMACY. PHOTOGRAPHY AND CHILDHOOD IN THE SPANISH CIVIL WAR

Mónica Alonso Riveiro

Universidad Nacional de Educación a Distancia, España
monicaalonsoriveiro@gmail.com

Resumen:

La Guerra Civil Española supuso un nuevo modo de fotografiar una contienda: se ampliaron tanto la cantidad de imágenes como el repertorio de acontecimientos, adquiriendo la representación de la infancia singular importancia. También en la fotografía doméstica, afianzada a mediados de los años 30, el niño comienza a ocupar un papel central como símbolo de la supervivencia familiar en medio de la catástrofe.

Sin embargo, si examinamos el imaginario de la infancia que la guerra nos ha legado constataremos que hoy privilegiamos una serie limitada de imágenes entre las que la fotografía familiar parece no existir o se confunde con las imágenes de la Historia. El presente artículo se interroga acerca de esta indefinición y esta reducción, explicándolas por dos movimientos aparentemente opuestos. En primer lugar, un agenciamiento de lo privado con fines políticos e ideológicos y, junto a este, una adecuación de la fotografía privada a códigos establecidos por fotografías de circulación pública, ya fueran informativas o propagandísticas en un paradójico círculo vicioso que ha limitado drásticamente nuestro panorama visual memorial.

Palabras clave:

Infancia; fotografía; guerra; memoria; posmemoria; espectro.

Keywords:

Childhood; Photography; War; Memory; Postmemory; Especter.

Abstract:

The Spanish Civil War was a new way of taking pictures in a conflict. It extended both the number of images and the subjects represented, where the childhood took a singular importance. Also, in the family photography at the 30's, the child started to be symbol of the family survival in the middle of the catastrophe.

Although, if we review the childhood's imaginary, we will prove that today it is limited of a few images.

Between all these limited staff, family photography seems not to exist or it is mixed with the historical photography. This paper questions this mixture, which it explains by a paradox: on one hand, it shows how the intimate image it is utilised whit ideological ends. On the other hand, the private images were adapted to the propaganda model of photography.

“no les parecerá descabellado que el pasado se vea modificado por el presente en la misma medida en que el presente se ve dirigido por el pasado” (Eliot, 2004).

Un grupo de niños en pantalón corto en el patio de un colegio, un pequeño sólo, rodeado de montones de bultos, dispuesto a abandonar la ciudad o dos pequeños sonrientes con sendas servilletas anudadas al cuello disponiéndose a comer sus platos de sopa: estas son algunas de las fotografías que esperamos encontrar cuando nos planteamos cuál es la imagen que la Guerra Civil Española ha dejado de la infancia. También, claro, jóvenes madres con sus hijos en brazos o niños jugando alegremente.

Lo extraño es, quizá, dónde encontramos cada una: la fotografía de quien parece una joven madre está en el archivo de una colonia infantil y ella es, en realidad, una enfermera; la del patio del colegio, en la que es imposible reconocer a ningún niño, es guardada celosamente en un álbum y mostrada por su dueño diciendo, “este era yo de niño”. No tenemos tantas imágenes, y las que tenemos son confusas. Del descubrimiento de estas fotografías, aparentemente fuera de lugar, y de la confusión que provocan parte este texto para, a través de su análisis crítico, cuestionar cómo nuestro imaginario bélico de la infancia se ha concretado en torno a una serie limitada de imágenes, por qué en ellas lo público y lo íntimo se mezclan de este modo y cuáles son los mecanismos que han llevado a esta confusión.

1. Introducción

Es ya un lugar común, al hablar sobre la Guerra Civil Española, que esta inició un nuevo modo de fotografiar una contienda (Sougez, 2007)¹: en ella se ampliaron notablemente la cantidad de imágenes y el repertorio de acontecimientos fotografiados, entre los cuales la representación de la infancia adquirió una singular importancia. La indefensión infantil se

¹ No insistiré sobre tópicos, por otra parte ciertos como la cantidad y calidad de fotógrafos

convierte en un modo de denunciar las atrocidades de la guerra pero además el niño, por definición menos singularizado que el adulto y como tal susceptible de múltiples proyecciones, deviene en un eficaz lugar de identificación (Hirsch, 2015, pp. 218-19)².

También en la fotografía doméstica, ya plenamente afianzada a mediados de los años 30, el niño comienza a ocupar un papel central, en este caso quizá como símbolo de la supervivencia familiar en medio de la catástrofe.

Sin embargo, si examinamos el imaginario bélico de la infancia que nuestra guerra nos ha legado constataremos que, en el siglo XXI, este se reduce fundamentalmente a una serie de fotografías: un número limitado de imágenes en las que lo público y lo privado no son fácilmente diferenciables.

El presente artículo se interroga acerca de las causas de esta indefinición y esta reducción memorial, explicándolas por dos movimientos aparentemente opuestos. En primer lugar, un agenciamiento de lo privado con fines políticos e ideológicos y, junto a este, una adecuación de la fotografía privada a códigos establecidos por imágenes de circulación pública, realizadas ya con fines informativos, ya directamente propagandísticos. Un paradójico círculo vicioso que, a través esta retroalimentación entre lo íntimo y lo histórico, lo privado y lo público, ha delimitado drásticamente nuestro panorama visual memorial.

Lo hará analizando una serie de fotografías familiares, protagonizadas por niños, que establecen un diálogo con fotografías “históricas”³. Los casos estudiados no tienen un afán totalizador, no pretenden escribir una historia de la fotografía, pero sí una historia (mínima) de los códigos fotográficos, de

² Para Hirsch el niño es también, desde el siglo XX, “el sitio de la fantasía, el deseo y el miedo del adulto”. Podemos decir que el pasado siglo “inventó” la infancia como pieza clave de la preocupación identitaria, en términos personales y colectivos, siendo el lugar donde se generan mitologías personales. Esto queda de manifiesto en las lecturas posmemoriales, que se utilizarán a lo largo del texto, en su importancia en la obra de artistas como Boltanski, Gette, Le Gac, Messenger, Raynaud y en exposiciones que abordan la infancia como “recuerdo y cómo método” como *Présumés innocents. L’art contemporain et l’enfance*, celebrada en Burdeos en el año 2000.

³ Cuando me refiero a imágenes “históricas” hablo de aquellas que han pasado a la Historia a través de su circulación pública, aunque en muchos casos podrían más bien calificarse de imágenes informativas, propagandísticas.

su génesis, su establecimiento y sus múltiples reapropiaciones en uno y otro sentido.

La historia de estas coincidencias entre lo público y lo privado, de esta confusión entre las fotografías de un álbum familiar y las público/históricas se narrará a través de tres movimientos: en el primero veremos una reapropiación de un código privado por lo público con fines ideológicos, un agenciamiento voluntario que se realiza en el momento de concepción de la imagen. En el segundo, más problemático, el código fotográfico parece ser lo más importante: así composiciones, temas, etc. hacen su aparición ya en la fotografía familiar, ya en la histórica sin que sea fácil discriminar la influencia de una en la otra; este segundo movimiento, más que un mecanismo de reapropiación parece sugerir la preexistencia de ciertas imágenes latentes, en términos de Warburg, que “resurgen” en este caso asociadas a situaciones de indefensión⁴. El último aborda el fenómeno más llamativo: aquel por el cual lo privado se adueña de lo público, de la imagen histórica, mecanismo este último que sucede en la concepción de las imágenes pero, sobre todo, en su selección a lo largo del tiempo y al que se aplicará una visión posmemorial en los términos propuestos por Hirsch (1997, 2015)⁵.

2. Recrear el álbum de familia: cuando la ideología se apropia de la íntimo

Observemos la primera imagen: el centro de la misma es un niño, muy pequeño todavía, con ropas de abrigo y un gorro de lana rematado por un gigantesco pompón. El pequeño está siendo alzado por una joven (¿su madre?, ¿su hermana?) en uno de los gestos quizá más clásicos en todas las

⁴ Si la idea de *nachleben* Warburg y en Benjamin es fundamental para el análisis de estas fotografías también lo será su recuperación en Didi - Huberman (2009 y 2011) del que utilizaremos fundamentalmente su idea del “gesto fantasma” (2008).

⁵ El concepto de posmemoria aparece por primera vez a finales de los años 90 en *Family frames. Photography, narrative and postmemory* y será plenamente desarrollada en *The generation of postmemory...* cuyo texto original en inglés es de 2012 aunque se citará su traducción al español de 2015.

imágenes, no sólo fotográficas, con niños. La joven sonrío, mirando al pequeño que a su vez mira a la cámara, en su espalda se adivinan restos de nieve, vestigios quizá de una batalla de bolas o un paseo en trineo.



F1. *Colonia infantil en Cataluña, 1936-39*. BNE. GC-Caja/47/3.

Podríamos pensar en una joven y orgullosa madre que alza a su hijo ante la mirada de un también joven padre, bastante diestro con el manejo de la cámara fotográfica, a la cual el pequeño mira confiado, acostumbrado a ser fotografiado. Es una foto prototípica en muchos álbumes, la de ese día extraordinario en que cayó una nevada o la joven familia se trasladó a la sierra a enseñar a su hijo la nieve por primera vez.

En un mecanismo de reificación habitual en la fotografía, la parte central derecha de la imagen está ocupada por una casa que cobra gran importancia. Esto forma parte de un código específico de la fotografía familiar por el que edificios o geografías urbanas excepcionales (como los que acompañan a unas vacaciones) o bienes recién adquiridos de los que se quiere dejar constancia adquieren la misma importancia que las personas retratadas⁶.

⁶ El objeto reificado variará en función de la época siendo especialmente llamativo el caso de los medios de transporte (especialmente el coche, pero también la bicicleta o la moto), el gramófono o juguetes suntuosos en el caso de los niños. Un buen estudio de este hecho, trabajando a partir de una colección familiar en Montazami (2007). Algo similar sucede con el papel preeminente de ciertos monumentos, edificios, etc. en las fotos vinculadas al turismo. La adecuación a estos códigos, firmemente fijados, llevará a grados variables de ficción, desde fotografiarse con bienes que no se poseen a apropiarse de la estética de la

Elementos muy similares reaparecen en la siguiente imagen en el centro de la cual J. Poveda alza orgulloso a su hijo frente a un gigantesco edificio en cuya construcción trabaja. En esta fotografía el edificio, al fondo, alcanza una importancia todavía mayor: no hablamos sólo de reificación, también de un fuerte valor simbólico de la construcción en términos de supervivencia



F2. Retrato de J. Poveda, s. f. Colección particular de la familia.

F.3. Retrato de Camila Galván y su hijo Federico, s. f. Colección particular de la familia.

Las similitudes continúan: y en ambas imágenes resurgen, inevitablemente, ciertos gestos que permanecen latentes en el modo de relacionarse con un niño y que determinarán también la fotografía desde un punto de vista formal como la diagonal que parece inevitable en toda fotografía familiar con un bebé por la tendencia a alzarle: un código gestual que los iguala también con Camila Galván. En este momento aludimos, por supuesto, a Warburg que nos enseñó la existencia de una supervivencia gestual atada a los afectos, un “gesto fantasma” que, como nos recuerda Didi-Huberman resurge en momentos de peligro. Pero podemos ir más lejos: estamos ante imágenes predeterminadas por el gesto, pero también codificadas en términos estrictamente fotográficos, no sólo hay un “gesto fantasma” (Didi-Huberman, 2008), también un código fantasma que se manifiesta en los elementos

fotografía turística como un medio de “disimulo” para vencer a la censura. De esto último un buen ejemplo en Moreno (2014).

compositivos o los intercambios de miradas: como sucedía en la foto de la colonia también en la figura 2 el padre mira orgulloso a su hijo alzado en alto y el pequeño observa, sonriente, a la cámara tras la cual (como podemos deducir por las fotografías que se hicieron el mismo día) está su madre.

Pero en este caso no es el subconsciente, o al menos no sólo él, el que propicia estas coincidencias, el que hace resurgir el gesto y el código. La primera imagen no forma parte de un álbum familiar sino de un reportaje fotográfico realizado en una de las colonias escolares republicanas que funcionaban durante la guerra en Cataluña⁷. Como el inconsciente que para Warburg trabaja a partir de un número de imágenes preexistentes, eternas, también la fotografía “oficial” recurre a ese “almacén de formas prefabricadas” (Hirsch, 2015, p. 18) para recuperar patrones de la fotografía doméstica en un deseo de asumir su estética desideologizada y tranquilizadora. El mensaje es tan sutil como contundente: los niños de estas colonias no pueden distinguirse de aquellos que viven con sus familias.

Frente al discurso imperante en otras fotografías destinadas a difundir la labor de este tipo de instituciones, que suelen insistir en los aspectos colectivos, esta asume completa y sutilmente el código de la fotografía familiar⁸. La imagen, realizada con fines informativos y propagandísticos se apropia desde su creación de una escenificación cotidiana (el gesto de alzar al niño, la elección de la nevada como hecho lúdico/ excepcional, la inclusión del edificio, la composición) y ello ocasiona que la imagen, devenida hoy en “estímulo descontextualizado de la memoria” (Zelizer, 1998) sea activada a nuestros ojos sin ninguna duda hacia lo cotidiano, lo no problemático, de tal modo que sin conocer las condiciones de su creación la leeremos siempre con la clave de la fotografía familiar⁹.

⁷ Estas, creadas por iniciativa del gobierno de la República se dedicaban a alojar y educar a los niños evacuados y la mayoría se encontraban en Cataluña y Levante. Para más información sobre estas ver, por ejemplo, Grego Navarro (1989).

⁸ Aunque la mayor parte de las imágenes custodiadas en la BNE de la misma colonia muestran a un gran número de niños y resaltan actividades colectivas, juegos en equipo, etc. hay en la misma serie más ejemplos de fotografías en las que se resalta del mismo modo lo individual.

⁹ La expresión, tomada del texto *Remembering to forget* de Zelizer (citada por Hirsch, 2015,

Ese agenciamiento de lo privado pudo justificar su éxito en el momento pero lleva también a que hoy estas imágenes de “propaganda” se confundan con otras, dejando de ser un modo eficaz de generar recuerdos (al menos de generar los recuerdos adecuados) o de juzgar a partir de ellas.

Desprovistas de un pie de foto o un texto, no pueden distinguirse de aquellas que esperamos encontrar en una colección personal y el incorporar de forma descontextualizada este fragmento de historia encontrado puede conducir más bien al desconocimiento: estas imágenes han pasado a nuestro imaginario como una parte del imaginario familiar pero en absoluto del que podríamos denominar imaginario “ideológico” de nuestra guerra. No es la fotografía del niño asustado, siendo evacuado que nos han legado grandes fotógrafos al servicio fundamentalmente de la causa republicana. No es tampoco, aunque está más cerca de este, la del niño bien alimentado, feliz, que ha quedado ligada al discurso franquista.

3. La intimidad invisible: cuando lo personal toma la apariencia de la historia

Los servicios de propaganda de ambos bandos partieron de este mismo sutil mecanismo ideológico de agenciamiento de lo privado para crear otras imágenes como esa del niño sonriente comiendo, aferrando comida o mostrándola. Pero en ellas se ha dado un paso más hacia lo evidente consiguiendo que hoy estén plenamente integradas en lo que es nuestro imaginario de la propaganda. Han quedado íntimamente ligadas a un discurso muy específico (fundamentalmente franquista aunque, como veremos, también fueron producidas en el bando republicano) que insiste en la idea de que, pese a la amenaza del enemigo se garantiza la correcta nutrición de los niños que suponen el futuro de la patria. Idea que se

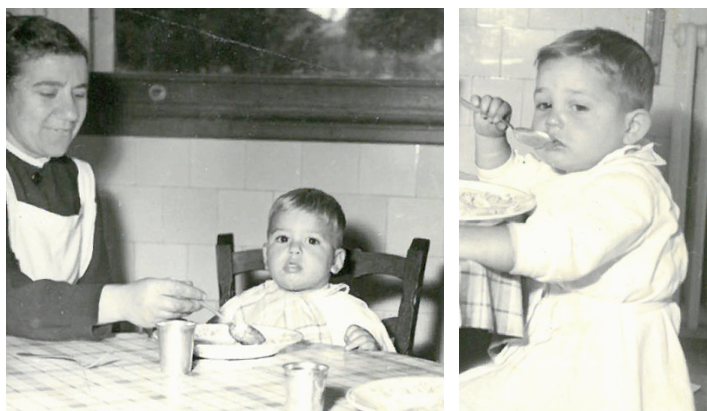
p. 146) es usada por esta en un estudio sobre las fotografías del Holocausto que, finalmente, alude a la necesidad de problematizar. Como nos recordaba ya Nietzsche “Lo familiar es lo habitual; y lo habitual es lo más difícil de “conocer” así, insisto con él, debemos transgredir una frontera, no sólo “reducir algo extraño a algo familiar” (Nietzsche, 1988).

reforzaba con textos como “La nueva España da retoños robustos. Este es un español con pan”¹⁰ en la retóricas franquista de la “nueva España”.

En la siguiente imagen vemos a dos niños en una guardería en Denia. El autor de la misma ha introducido, hábilmente, rasgos propios de la fotografía íntima: como sucedía en la fotografía de la colonia escolar se ha incidido en lo personal, los niños aparecen individualizados y no como parte de la multitud de un gran comedor.



F4. *Guardería costeada por organizaciones suecas en Denia. c. 1937. BNE. GC-Caja/106/4.*



F5. *Dos detalles de una fotografía de los hermanos Caamaño Aramburu. c. 1950. Colección de la familia.*

¹⁰ Texto tomado del verso de una fotografía del Auxilio Social de Salamanca (BNE. GC-Caja/102/18). El franquismo se presentaba como salvador de esa infancia en otros textos que aparece en los versos de fotografías de las mismas colecciones custodiadas también en la BNE. Se lee, por ejemplo: “Ante los hermosos ojos de esta criatura no habrá ya más en España lucha torva y sangrienta por el pan de cada día”. El pan, particularmente el pan blanco, alcanzará un inusitado protagonismo tanto en el lenguaje, como sinécdote de la comida en general y, por tanto, del futuro. Otra imagen de un comedor del Auxilio Social muestra junto a los platos de los niños grandes rebanadas de pan y un texto redundante: “pan blanco y tierno, comida sana y abundante”.

Prácticamente nada la distingue de la siguiente fotografía en que se muestra igualmente a una pareja de niños comiendo, con su enorme plato frente a ellos, con los mismos baberos o servilletas a cuadros a juego con el mantel anudadas al cuello. Salvo porque los niños de la primera fotografía miran a la cámara con más interés y uno de los de la segunda, el más pequeño, está siendo alimentado por una mujer uniformada (¿asistentista, enfermera?) nada diferencia a una imagen de la otra y es casi imposible distinguir cuáles son los niños republicanos albergados en una guardería y cuáles los hijos de la familia franquista.

Lo familiar se ha introducido correctamente pero es el exceso de insistencia en la comida (reforzada con los textos, mantenida durante toda la posguerra por la retórica franquista e, incluso, por la publicidad comercial) el que hace que una imagen que, a primera vista podría juzgarse propia del ámbito privado se considere hoy, sin duda, una imagen ideológicamente definida, un claro artefacto propagandístico. A ello hay que sumar el hecho, ya anticipado, de que en los años 30 el niño sólo comenzaba a tomar importancia en la fotografía familiar (Ortiz García, 2006) y las pocas fotografías que se le dedicaban estaban generalmente asociadas a momentos muy emblemáticos, salvo en las fotografías del bautismo o la comunión, era extraño que aparecieran solos y menos en un acto tan baladí como comer (siendo más frecuentes las fotografías de estudio, esas en que el niño posa con su juguete, etc.). Además la guerra había reducido las ocasiones para fotografiarse restringiendo todavía más los acontecimientos dignos de ser escogidos¹¹.

Ante este tipo de imágenes nuestro imaginario del siglo XXI nos grita claramente: “propaganda”. Sucede lo contrario que en la anterior, leemos la imagen familiar en términos de propaganda ya que dudamos de que este tipo de imágenes se “fabricasen” en el ámbito privado.

¹¹ Durante la contienda el acceso a material fotográfico era casi imposible y el precio de una fotografía de estudio muy elevado. No considero necesario insistir demasiado, ver, por ejemplo, obras de referencia como López Mondéjar, P. (2005, pp. 297 y siguientes). Los acontecimientos felices dignos de ser fotografiados también disminuyeron y la fotografía toma nuevos usos como servir de intercambio entre familias alejadas, etc.

Corremos también un peligro: ver la imagen y decodificarla, sin mucha reflexión, como otra imagen de propaganda; no preocuparnos de porqué una familia se preocuparía en ese momento de registrar un momento tan anodino como el de unos niños desayunando, en el interior de su casa, con el mantel y las ropas que usaban a diario. Merece la pena cuestionar su presencia en un lugar tan claramente codificado como es el álbum familiar, cohabitando con días de ocio o unión extraordinarios (bodas, bautizos, comuniones) o junto a esas otras fotografías de bienes de consumo significativos.

En este caso quizá es relevante considerar el álbum familiar (la caja de galletas, lo que sea que albergue la colección) como un archivo en los términos propuestos por Foucault (2010), interrogándonos acerca de lo que incluye y no incluye y de cómo esto nos habla de lo considerado como susceptible de ser pensado/mostrado/dicho. Que una imagen más propia de salir de un teléfono móvil o una cámara digital en la actualidad, para los que no hay un criterio específico más allá del “todo interesa” se incluyese en este momento es sin duda relevante, nos habla de un doble mecanismo asociativo que por un lado pone un desayuno de un niño a la altura de, por ejemplo, una boda y, por otra parte, se apropia, desde el momento de su creación, de un código prototípicamente ideológico que a su vez se apoyaba en un código íntimo.

4. La aparición del (código) fantasma

Nuestro imaginario ideológico y propagandístico sobre la infancia se construye también en torno a fotografías que explotan su vulnerabilidad. El niño en peligro es un lugar común que fue explotado de diversos modos: por una parte, como hemos visto hasta el momento, el mostrarse como garante de su seguridad pese a la guerra es una poderosa arma propagandística (tan eficaz, hemos visto, que penetra en el ámbito íntimo) pero aún lo es más mostrar su indefensión, los riesgos a que está expuesto.

Los nacionales, tras la entrada en unas u otras ciudades, incidían en su mal estado (desnutrición, abandono, etc.) y en cómo eso cambiaría con la “nueva

España”, garante de todas las garantías materiales y morales. Pero sobre todo fueron los republicanos quienes trabajaron sobre la idea del niño como víctima de la guerra y como lugar de identificación que les permitiera apelar a la ayuda internacional. Se utilizan fotografías de niños siendo evacuados, mirando hacia el cielo aterrados por los bombardeos, etc. Serán finalmente estas las que devengan centrales en nuestro imaginario que ha consolidado la infancia como lugar cargado de indefensión y de impotencia¹².

La siguiente imagen es un buen ejemplo de cómo trabajar sobre la indefensión del niño con unos fines muy claros ya que la fotografía, tomada por Agustí Centelles durante la evacuación de Madrid, sería posteriormente utilizada y vendida como parte de la serie de tarjetas postales “Aidez l’Espagne antifasciste”, publicadas en Francia¹³.



F6. Centelles, Agustí. *Sin título*. Publicada en la serie de tarjetas postales *L'exode. Aidez l'Espagne antifasciste*. 1937. BNE. GC-Caja/209/1/20.

La imagen, conmovedora, ha sido cuidadosamente realizada. Un niño pequeño que ocupa casi toda la altura de la fotografía; este no está situado

¹² En este análisis me refiero sobre todo al niño de familia republicana. En el caso de las familias franquistas, en cambio, a penas existe un imaginario del familiar. No hay un imaginario colectivo.

¹³ Publicadas por el Comité “Aidez l’Espagne antifasciste” la venta de las postales (cuyo precio al verso está marcado en 0,50 francos) parece destinada a sostener al ejército popular de la república a la vez que ejercían una labor informativa y propagandística a través sus imágenes, que mostraban los aspectos más diversos de la contienda (algunas, como esta, apelan a la indefensión pero otras resaltan aspectos más heroicos: se ve a soldados, etc.). Dentro de la serie “Aidez l’Espagne antifasciste” hay dos subseries protagonizadas por niños. Por una parte las que forman parte, como esta, de “L’Exode” que insisten en la vulnerabilidad mientras que otras tituladas “La révolution construit: D’abord les enfants” la imagen del niño se usa de manera completamente opuesta: se incide en lo colectivo y en la acción. Ambas series pueden consultarse en la BNE (GC-CARP/220/1).

exactamente en el centro, sino algo desplazado a la derecha y aparece rodeado de una gran cantidad de sacos y bolsas que, presumimos, contienen las pertenencias de los evacuados. Algunos de estos bultos, sobre todo uno que se sitúa a la izquierda de la imagen, son de mayor tamaño que el pequeño. Su pequeñez se resalta también por el uso del contrapicado, el abrigo demasiado grande, cuya manga derecha tapa casi completamente su mano. Lleva un chupete colgado al cuello y bajo el abrigo, abierto, los inevitables pantalones cortos y los calcetines muy blancos. En su mano izquierda sostiene lo que, mirado de cerca, parece una manzana mordisqueada o, quizá, un trozo de pan.

La fotografía, que formaba parte de una serie titulada “L’exode” insiste en uno de los aspectos más traumáticos que nuestra guerra y todo el pasado siglo XX nos ha dejado: el desplazamiento forzado de personas. Este supone una auténtica ruptura, una pérdida de filiación, de territorio, de todo aquello que configura el pasado y permite construir y afirmar la identidad¹⁴. Frente a ello, la conservación de ciertos objetos materiales deviene un instrumento fundamental para aferrarse a la identidad, para demostrar la pertenencia y también como un modo de apelar al retorno. En este caso el pequeño parece el responsable de trasladar esas pertenencias, identificadas con un pasado más feliz que apenas ha vivido. La precariedad de los bultos que lo rodean (colocados en recipientes que no parecen los más adecuados para ello: bolsas de papel, sacos, etc.) revelan una cierta urgencia y la decisión de Centelles de mostrar sólo al niño, cuando seguramente sus padres estuviera cerca, lo convierten en el encargado de transportar todo su pasado, una carga demasiado grande para un niño tan pequeño. La mirada del niño, fija, extraña, no muestra sólo indefensión sino que parece sugerir, sobre todo, incompreensión, idea excelentemente resaltada por el subtítulo con que la imagen fue distribuida como tarjeta postal: “De quoi cet enfant est-il coupable?”

¹⁴ En este sentido son excelentes los estudios de Soko Phay, particularmente en su análisis sobre Camboya (2003).

El pequeño mira a la cámara con una mirada que Centelles busca dirigir al espectador y que, no debemos olvidar, él mismo ha sabido causar con una serie de decisiones como no agacharse para fotografiarlo desde su mismo nivel o escoger ese momento en que está solo.

Esta misma mirada la encontramos en la fotografía familiar, por ejemplo en la siguiente imagen del hijo de una familia republicana que, curiosamente, parte de una intencionalidad y un uso radicalmente distintos. Al servicio del deseo de mostrar e informar a los suyos de una sensación de avance, de progreso, el padre del niño ha tomado una serie de decisiones opuestas a las de Centelles (como opuestos son sus fines y el destino de la imagen) que desembocan, en cambio, en un resultado próximo.



F7. A. Poveda frente al hospital de Cruces. Barakaldo. Colección de la familia.

Al igual que en la anterior, en el centro, algo desplazado a la derecha, aparece un pequeño en pantalón corto que mira directamente a la cámara. Comparte protagonismo, en este caso, no con unos gigantescos bultos sino con un enorme edificio en construcción.

El contrapicado de la imagen hace que el niño casi alcance en tamaño a la torre central del hospital. No por ello parece menos indefenso. Si en el caso de Centelles el uso del picado es, sin duda, deliberado, la decisión opuesta parece lógica en una imagen que, como veremos, parece destinada a exaltar tanto al niño como al edificio y que, en cualquier caso, es la única decisión posible cuando se trata de incluir a ambos en la misma imagen. La foto, que

fue realizada por el padre del pequeño (aquel que lo sostiene orgulloso en la figura 2) pretende mostrar el avance logrado por la familia tras la guerra. El padre, republicano, había sufrido el exilio interior terminando por vivir en Bilbao, donde trabajaba en la construcción del enorme hospital. Mostrar sus avances, personificados en su hijo y el edificio es el objetivo de la imagen. En este caso más que hablar de una reificación del edificio debemos referirnos a una cosificación del niño, que deviene en una pieza más del gran objeto simbólico que es esta fotografía.

El autor de la fotografía se ha preocupado por representar una parte concreta de su realidad escogiendo cuidadosamente aquello que merece ser resaltado. Procrear y construir son auténticos símbolos de supervivencia, de avance, que se oponen claramente a la imagen anterior en que se ha insistido en los símbolos del abandono y la amenaza. Frente a la fragilidad de los bultos que rodean al niño evacuado el edificio que, insisto, está siendo construido, y construido por él, alude a lo permanente, a lo sólido a lo que se alza frente a lo que se destruye. El padre, parece querer contar, ha sobrevivido a la guerra y ha avanzado tras ella como simboliza su hijo; pero no es sólo una supervivencia y un avance personal, también un avance colectivo, que se concreta en el hospital que se alza.

El resultado de las dos imágenes, en cambio, está próximo. Encajan en el mismo imaginario, lo alimentan. Si no conocemos la historia, si no indagamos, podemos pensar que el niño posa ante un edificio destruido por un bombardeo.

Esta tercera muestra de imágenes en diálogo nos muestra cómo las coincidencias entre lo público y lo privado no obedecen siempre a un agenciamiento deliberado, a una apropiación voluntaria sino que muchas veces, junto a la parte de la realidad que quiere ser mostrada, aparece el espectro, ese del que tanto nos habló Max, o Derrida (1995). La situación que muestran ambas imágenes no es tan distinta: el niño madrileño pertenece a la familia de los derrotados, ha sufrido el exilio, bien que sea un exilio interior. Se insiste en representar una parte de la realidad acudiendo

mecanismos simbólicos pero esta simbolización fracasa, no logra “cubrir” por completo lo real (nunca lo hace, nos diría Lacan), y esa parte de la realidad (la fragilidad, la indefensión, la derrota) aparece bajo la forma de apariencias espectrales que encuentran su expresión en un mismo código fotográfico¹⁵.

5. Expulsar a los espectros

Être hanté par un fantôme (...) c’est avoir la mémoire de ce qu’on n’a jamais vécu au présent, avoir la mémoire de ce qui, au fond, n’a jamais eu la forme de la présence (Derrida, 1996).

Hasta el momento hemos analizado las causas de las coincidencias entre las imágenes íntimas y las históricas desde el punto de vista de su creación: es decir, cómo y porqué los fotógrafos o los protagonistas de las imágenes se apropian de códigos ajenos generando esta confusión en el espectador actual.

Pero cuando, como espectadores del siglo XXI inquietos por nuestro pasado, continuamos cuestionándonos cuáles son las fotografías de nuestra guerra, porqué no son otras y qué nos cuentan de la misma hemos de tener en cuenta que han transcurrido, ya, setenta años desde el inicio de la contienda y que no basta con interrogarnos sobre la creación de las imágenes sino también sobre la selección que el tiempo ha ido realizando.

Hay que adoptar, necesariamente, una óptica posmemorial¹⁶ que cuestione el proceso de selección y reconstrucción memorial. Y es en esta reconstrucción en el seno de la fotografía doméstica, donde encontramos el mecanismo que considero más interesante y problemático de todos los expuestos hasta el momento: aquel por el que la imagen íntima asume y se refugia en las imágenes públicas más populares, en las imágenes que podríamos llamar de la Historia.

¹⁵ Espectro como síntoma de la imposibilidad de abordar directamente la realidad (Colmeiro, 2011). También el trabajo de Jo Labanyi (2002) que aplica una lectura de Derrida al mismo caso de la Guerra Civil Española.

¹⁶ Utilizo deliberadamente el término de Hirsch (2015) que, a continuación, será aplicado de un modo más riguroso.

Veámoslo con una imagen: hace algún tiempo, documentándome para un estudio sobre la fotografía familiar durante la primera posguerra española, encontré la siguiente foto.



F8. Niños en el patio de un colegio. Madrid. c. 1938. Colección particular de la familia.

Formaba parte de una colección del hijo de una familia republicana que había pasado su infancia interno en un colegio de la capital. Fue su hija quien me la enseñó. La fotografía había sido realizada durante la guerra y, por más que formara parte de una colección doméstica, no me pareció que pudiera calificarse de una foto de familia ni utilizarse para los fines de mi estudio en ese momento: comprender cómo las familias españolas utilizaban la fotografía para representarse a sí mismas y cómo esta representación podía ser usada para construir una nueva narrativa, alternativa a la Historia oficial.

La imagen, altamente estereotipada, estaba lejos del material familiar, íntimo, con que trabajaba así que nunca llegué a utilizarla. En cambio, lo que me contó su hija al enseñarme la foto hizo que la escaneara y guardase ese archivo con el título: “nadie muere tan pobre que no deje alguna cosa”¹⁷.

Al reflexionar para este texto sobre la interacción entre lo público y lo privado en la fotografía de la guerra, la recordé.

¹⁷ La cita es recogida en *El narrador* por Walter Benjamin, quien la toma de Pascal, Llamé a la imagen de este modo algo melodramático porque me impactó que una de las pocas fotos de su niñez que fuese a dejar fuera una tan poco personal.

La fotografía, de pequeño formato y bastante deteriorada tras haber sido guardada y enseñada durante casi setenta años, muestra a unos niños comiendo en el patio de un colegio acompañados de, podemos suponer, sus profesores y varias monjas que regentarían el establecimiento. En el centro de la imagen cuatro mesas con blanquísimos manteles remedan la forma rectangular de lo que parece el patio interior de un edificio, en torno a las cuales los niños se sientan en bancos corridos. El edificio proyecta una sombra muy geométrica que atraviesa la imagen en diagonal dejando en sombra la parte derecha de la fotografía que, en el pequeño positivo, parece prácticamente negra. Destacan las zonas de luz en el suelo y la pared del fondo y los blancos brillantes en ciertas partes de los manteles, la toca de las monjas o las servilletas que los niños llevan al cuello. Varios detalles que revelan una cierta impericia (la composición ladeada o el excesivo contraste que impide reconocer a los niños) y la ausencia de sellos u otras marcas hacen pensar que no fue realizada por un fotógrafo profesional. Los niños tampoco posan, pero el hecho de que varios miren directamente a la cámara revela, sino una cierta solemnidad, al menos lo excepcional del hecho de ser fotografiados¹⁸.

La cercanía de la imagen con una que pudiéramos encontrar en un libro de historia de la Guerra Civil con su multitud de niños delgados, en pantalón corto, comiendo más o menos ávidamente bajo la atenta mirada de las monjas hace difícil pensar en ella como un recuerdo, como una foto de familia y, ni en el mejor de los casos (el de los niños en primera fila, los únicos que pueden ser reconocidos), podría llamársele un retrato, ni tan siquiera un retrato de grupo.

Ante la pregunta de su hija de cuál de esos niños era él, su padre no había podido contestar. No lo sabía. Seguramente no pudiera tampoco asegurar que esa fotografía, en la que solo dos niños pueden ser reconocidos con claridad, correspondiera a los años que pasó allí y, sin embargo, había guardado la foto casi setenta años e insistido en que, tras escanearla, se la

¹⁸ Ver nota 8.

devolviera rápidamente. En ella, pese a que no era la única, cifraba su infancia.

Su dueño no conservaba muchas fotografías de su infancia y ninguna de ese periodo concreto, pero en cambio otras imágenes de su pequeña colección permitían, al menos, identificarle y mostraban una imagen más personal, menos estereotipada¹⁹.

Cabe preguntarse porqué, en cambio, otorgaba tanta importancia a esa fotografía que, con certeza, no contaba nada de él. Quizá porque, al contar la historia, incluso la personal, “todos nosotros, incluso los que creemos haber prestado atención a lo más mínimo, recurrimos sólo a decorados que se han utilizado con harta frecuencia” (Sebald, 2004, p. 75).

Puede que, como sospecha el personaje de *Austerlitz*, el dueño de la fotografía, consciente de haber sido el hijo de una familia republicana durante la guerra, privilegia entre las fotografías de su infancia aquella que corresponde con la imagen más o menos fijada en su (nuestro) imaginario, de lo que esa niñez debiera haber sido. Escoge así esta fotografía con su multitud de niños delgados, en pantalón corto, que recuerda a las que podemos encontrar en archivos o en la prensa de la época representando servicios de asistencia como los del Socorro Rojo o las colonias infantiles que funcionaban durante la guerra, imagen que no nos sorprendería encontrar en un libro de historia o de fotografía durante la Guerra.

Opera un proceso opuesto al analizado en las imágenes de las colonias infantiles y guarderías que individualizaban al niño como mecanismo de identificación, de asunción de todo lo positivo asociado a una familia. En este caso el protagonista recurre a una fotografía en que renuncia a ser individualizado e, imposible de identificar, se define por la pertenencia a un grupo fácilmente reconocible como categoría histórica: el niño republicano durante la guerra. Un mecanismo lógico en la construcción identitaria, en la

¹⁹ El álbum familiar conserva solamente tres fotos de su infancia y adolescencia, ambas son retratos de grupo. En ninguna aparece sólo o con su familia más próxima: en las otras dos, seguramente realizadas tras la guerra, es más mayor. En una posa junto a unos otros 13 personas, muchas de mayor edad que él y en la otra como parte de un equipo de fútbol.

creación de una memoria personal que la investigación empírica ha revelado plagada de errores (Montazami, 2007) vinculados con la peligrosa tendencia contra la que alertaba Nabokov, de tratar de hacer coincidir sus “años con los del siglo” (Nabokov, 1994, p. 15), es decir, de establecer, erróneamente, vínculos entre los acontecimientos históricos y la historia personal²⁰. En este caso entre sus imágenes íntimas y las imágenes históricas: así fotografías que no parecen cumplir ninguna de las funciones que, tradicionalmente, asociamos a las que componen un álbum familiar, (perpetuar el recuerdo, simbolizar la unión o construir una identidad familiar y personal) son incluidas y resaltadas una y otra vez en los mismos²¹. Este mecanismo de refuerzo, de ¿tranquilizadora? repetición²² se afana en suplir la ausencia de un relato transmitido sobre ciertos periodos desconocidos de la historia familiar.

Muchos autores han apuntado a esta ausencia de relato como uno de los rasgos esenciales de nuestra historia reciente. La incapacidad para narrar un hecho (o de representarlo en imágenes) y la repetición obsesiva e invariable de fragmentos de un relato incompleto o ajeno son síntomas de trauma (Jenlin, 2012) de los que nos habla el psicoanálisis y de los que encontramos numerosos ejemplos en la literatura. Esta, particularmente tras el Holocausto

²⁰ En el prólogo de 1966 y refiriéndose a una primera edición de 1951 a la que había llamado, paradójicamente *Pruebas concluyentes* (“pruebas concluyentes de que yo había existido”, dirá), Nabokov confiesa: “Entre las anomalías de esta memoria, cuyo poseedor y víctima jamás hubiera debido tratar de convertirse en autobiógrafo, la peor es la tendencia a identificar mis años con los del siglo”.

²¹ La idea de que los álbumes familiares se constituyen a base de momentos felices de máxima unión es ya clásica. La encontramos en Bordieu (1989) cuyo texto original en francés, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie* de 1965, que nos hablaba de esos “momentos fuertes”, generalmente felices en los que por uno u otro motivo los lazos familiares parecen más estrechos. Posteriormente, otros autores han abordado cómo el deseo mnemónico se activa, también, en momentos opuestos, en los en que que “los lazos tradicionales entre sujetos, entre sujetos y objetos o entre estos y su representación se ven amenazados” (Buchloh, 1999). Por último, el álbum es fundamental en términos de narración familiar, es aquello que asegura la filiación y la pertenencia. De esta función “totémica”, de “cohesión de la estirpe”, particularmente antes de los años 50 nos habla Fontcuberta (2013, p. 13) y en idéntico sentido es interesante la idea de “altar profano” introducida por Julián López García y aplicada convenientemente a la fotografía del periodo inmediatamente posterior al abordado por Moreno (2014, p. 94).

²² La repetición es para Hirsch (2015, p. 150) un recurso propio de la posmemoria. Cuando esta sucede de un modo continuo e inevitable es también considerada un síntoma de la incapacidad para porcesar un hecho traumático.

y otras grandes catástrofes del pasado siglo, nos ha dejado multitud de personajes afanados por reconstruir su pasado²³.

Como los protagonistas de Sebald o Huston los descendientes de aquellos que han vivido los sucesos traumáticos, y en el caso de la Guerra Civil todos lo somos en cierto modo, han (hemos) heredado, junto a unas pocas imágenes de la familia una pobreza que nos recuerda a esa de la que nos hablaba Benjamin (2007) una pobreza “del todo nueva”, pobreza en experiencia, en narración, en saberes transmitidos. Una pobreza inquietante tras la cual no deja de planear lo desconocido, aquello que en términos espectrales, fantasmáticos, tememos ver regresar y ante la cual el refugio en lo conocido parece un buen antídoto²⁴.

Escoger entre las fotografías disponibles aquellas que pueden ser descodificadas más fácilmente es un recurso habitual en las generaciones de la “posmemoria”²⁵, que ve en el agenciamiento del discurso de las fotografías emblemáticas de la Historia lo más cercana a una fotografía emblemática de la Historia (no olvidemos la tan recurrente credibilidad fotografía) es un método presumiblemente exitoso de construcción identitaria. Un modo de alejar el espectro que acecha en esos espacios vacíos de la Historia.

En tanto que todos, de un modo colectivo, somos descendientes de nuestra Guerra Civil, todos hemos recibido como legado una historia llena de espacios vacíos, y ante unas imágenes incomprensibles (plagadas de espectros) preferimos la repetición del imaginario como un mecanismo tranquilizador, el mismo que ha operado en la construcción de la narración

²³ La obra de Sebald en general, también Nancy Huston, por ejemplo en *Lignes de Faille*. Ambos vinculados a la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto.

²⁴ Tal como los expuso Marx y fue recuperado por Derrida (1995) con la idea de “fantología” (*hauntologie*).

²⁵ Entre los autores que la trabajan seguiré particularmente a Soko Phay que mantiene su aplicación a las manifestaciones artísticas y otros que hacen un uso más libre y más cercano al propuesto como Jorge Moreno en sus lecturas de las fotografías de los represaliados del franquismo. Como en los casos de estudios propuestos por Hirsch, en la Guerra Civil los creadores de estas imágenes, o sus protagonistas, han desaparecido y son las siguientes generaciones (sean directamente sus hijos o toda la sociedad) las que se han ocupado de construir o perpetuar un imaginario a partir de ellas. Un imaginario que, en muchos casos (individuales y colectivos) no tiene demasiado en que apoyarse ya que muchas familias, y una parte de la sociedad, particularmente los derrotados, parten de una ausencia de relato.

de la Transición, devenida hoy, a base de repeticiones, en un gran relato, prácticamente en un mito reciente (Labanyi, 2002; Colmeiro, 2005).

Así es como nuestro imaginario bélico de la niñez se ha construido privilegiando una serie limitada de imágenes en torno a las cuales tendemos a agrupar, de un modo más o menos forzado, a todas las demás. Cuando una fotografía, familiar o histórica, no encaja en este repertorio y obliga a problematizar es, sin más, expulsada de este imaginario. Cuando una recuerda a otra se incorpora a este en los términos de lectura ya asumidos, sin ahondar en busca de una lectura más certera.

Su selección y reducción permiten conceptualizar el mundo²⁶, las fotografías se constituyen en espacio de proyección, actúan como una pantalla donde la parte de la realidad que recogen es mostrada una y otra vez como una película, se convierten en una representación que nos invita a mirarla, a reflexionar sobre ella. Pero conllevan también un riesgo: actúan como pantalla en otro sentido (Phay, 2016)²⁷: como un obstáculo que nos impide ver otras fotografías, que atenúa u oculta otra realidad protegiéndonos de la aparición de lo que no comprendemos, de esos espectros que siempre acechan. Como la pantalla permite que la luz no moleste, dirigiéndola a donde se quiera, también estas fotografías/pantallas permiten obstruir o dirigir la vista y la reflexión.

Estas imágenes son un modo de memoria colectiva que desplaza a la personal que, a su vez, en este círculo vicioso al que he aludido, gusta de adecuarse a ella porque, como nos recuerda Sebald.

²⁶ No podríamos, como Borges nos lo ha enseñado a través de Funes, comprender un mundo en que todas las imágenes aparecieran juntas, todas con la misma importancia, sin poder clasificarlas. Pero el peligro que acecha bajo los discursos una y otra vez repetidos, contra el que nos alertaban entre otros Nadine Fresco (1984) hablando del Holocausto, se da también en las imágenes.

²⁷ Ella lo ha desarrollado sobre todo en Ruanda y hablando de esta función en cuanto al paisaje (*paysage-écran*) pero la apertura del significado de la palabra pantalla (compartida con el francés *écran*) se revela un mecanismo útil. El diccionario de la Real Academia sitúa como primera acepción de pantalla “Lámina que se sujeta delante o alrededor de un foco luminoso artificial, para que la luz no moleste a los ojos o para dirigirla a donde se quiera”, como segunda “Superficie que sirve de protección, separación, barrera o abrigo” y, añade, tras otras (fig.) “Persona o cosa que distrae la atención para encubrir u ocultar algo o alguien”.

Nuestra dedicación a la historia, [es] una dedicación a imágenes prefabricadas, grabadas ya en el interior de nuestras mentes, a las que no hacemos más que mirar mientras la verdad se encuentra en otra parte, en algún lugar apartado todavía no descubierto por nadie (Sebald, 2004, p. 75).

Cabe preguntarse cuál es ese lugar en que se esconde la verdad. Una respuesta será, con certeza, la que nos daba Benjamin en cuanto historiador/trapero, que al menos una parte de esa verdad se esconde en lo insignificante, en las fotografías más ínfimas²⁸, esas que han sido tomadas con unos fines tan determinados que no haya tras ellas ni el deseo de plegarse a un código, de dar una determinada imagen de sí mismo (a sí, a los otros) sino sólo de sobrevivir y en las que una tensión revela la presencia de esos fantasmas que “encantan” el espacio actual²⁹. Fotografías que nos permitan convocar la historia, la memoria y la realidad.

Otra respuesta será que la verdad se esconde también, por supuesto, en estas fotografías tan conocidas, pero solo si nos preocupamos de interrogarlas correctamente.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2007). Experiencia y pobreza. En *Obras, libro II/vol. 1*. Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2009). El narrador. En *Obras, libro II/vol. 2* (p. 48). Madrid: Abada Editores.
- Borges, J. L. (1980). Funes el memorioso. En *Prosa completa, I* (pp. 477-485). Barcelona: Bruguera.
- Bourdieu, P. (1989). *La fotografía. Un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.
- Buchloh, B. (1999). Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive. *October*, 88, 117-145.
- Colmeiro, J. (2011). ¿Una nación de fantasmas? apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista, *452ºF. Revista*

²⁸ En palabras de Foucault una “infamie stricte, celle qui, n’étant mélangée ni de scandale ambigu ni d’une sourde admiration, ne compose avec aucune sorte de gloire” (2001, p. 243).

²⁹ Tomo deliberadamente el término de Gloria Origgi (2016).

- electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, 17-34.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (1996). *Echographies de la télévision*. París: Galilée-INA.
- Didi-Huberman, G. (2008). El gesto fantasma. *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 4, 280-291.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2011). *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Eliot, T. S. (2004). *El bosque sagrado*. San Lorenzo del Escorial: Cuadernos del Langre.
- Fontcuberta, J. (2013). Monumentalizar el álbum. Dos casos de estudio. En *La campana de la Mora* (pp. 13-18). Logroño: Consejería de Educación, Cultura y Turismo.
- Foucault, M. (1977). La vie des hommes infâmes. *Les Cahiers du chemin*, 29, 12-29.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Fresco, N. (1984). Remembering the Unknown. *International Review of Psychoanalysis*, 11, 417-27.
- Grego Navarro, R. (1989). Las colonias escolares durante la Guerra Civil (1936-1939). *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia contemporánea*, 2, 299-328.
- Hirsch, M. (1997). *Family frames. Photography, narrative and postmemory*. Cambridge: Harvard University.
- Hirsch, M. (2015). *La generación de la posmemoria. Memoria visual después del holocausto*. Madrid: Cape Noctem.
- Huston, N. (2007). *Lignes de faille*. Arles : Actes Sud. Traducción al español (2010) *Marcas de nacimiento*. Barcelona: Salamandra.
- Jelin, E. (2012). Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones. En Huffschmid, A. y Durán, V. (eds.): *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa* (pp. 70-83). Buenos Aires, Nueva Trilce.
- Labanyi, J. (2002). Engaging with ghosts; or, theorizing culture in modern Spain. En *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice* (pp. 1-14). Oxford: Oxford UP.
- López Mondéjar, P. (1992). *Fotografía y sociedad en España, 1900-1939: fuentes de la memoria II*. Barcelona: Lunwerg.

- López Mondéjar, P. (2005). *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.
- Montazami, M. (2007). Photo trouvée, image perdue. *Conserveries mémorielles*, 2. <http://cm.revues.org/162>
- Moreno, J. (2014). La vida social de las fotografías de los represaliados políticos durante el franquismo. *Anales del museo nacional de antropología*, XIV, 83-103.
- Nabokov, V. (1994). *Habla, memoria*. Barcelona: Anagrama.
- Nietzsche, F. (1988). *La gaya ciencia*. Madrid: Akal.
- Origgi, G. (2016). Mémoire narrative, mémoire épisodique : la mémoire selon W. G. Sebald, *Fabula-LhT*, 1. <http://www.fabula.org/lht/1/origgi.html>
- Ortiz García, C. (2006). Una lectura antropológica de la fotografía familiar. En Amador Carretero, M. P., Robledano Arillo, J. y Ruiz Franco, M. (eds.): *Jornadas "Imagen, cultura y tecnología"*. 4, 153-166.
- Phay-Vakalis, S. (2003). Les ombres et les survivances chez Mimmo Paladino à travers Homère. *Marges*, 1, 78-93.
- Phay-Vakalis, S. (2016). Les paysages-écrans du Rwanda. *L'art devant l'extrême*. <http://carnets.ciremm.org/l-art-devant-l-extreme/2016/02/05/les-paysages-ecrans-du-rwanda-premiere-partie/>
- Sebald, G. W. (2004). *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama.
- Sougez, M. L. (coord.) (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- VV. AA. (2000). *Présumés innocents. L'art contemporain et l'enfance*. Bordeaux: CAPC. Musée d'art contemporain.
- Zelizer, B. (1998). *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera's eye*. Chicago: The University Chicago Press.
- Zizek, S. (2001). *El sublime objeto de la ideología*. Madrid: Siglo XXI.

Cómo citar: Alonso Riveiro, M., (2016). "La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la guerra civil española". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 13, pp. 31-55. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>