

Imagen latente: *In memoriam*

Virginia de la Cruz Lichet

Resumen

La fotografía post-mortem, por lo general muy desconocida, tiene una larga tradición de representación desde otros ámbitos, tales como la escultura, la pintura, etc., que se remonta a siglos atrás. Sin embargo, a través del medio fotográfico, este género retratístico ha configurado no solo nuevos modos de representación, sino sobre todo, una iconografía y un lenguaje propiamente fotográficos, y unos significados totalmente genuinos. Es por ello, por lo que este trabajo reflexiona en torno a la imagen póstuma como un sustituto del cuerpo ausente que permite configurar e instaurar un nuevo culto a la memoria a través de ella.

Palabras clave: Fotografía, post-mortem, difuntos, rito funerario, culto a la memoria.

Abstract

The post-mortem photography, generally very unknown, presents a long tradition of representation from other areas, such as sculpture, painting or others, which dates back centuries.

However, through the medium of photography, this portraiture genre has not only set new modes of representation, but a whole iconography and a photographic language in itself, as well as totally genuine meanings.

That is why this work reflects on the posthumous image as a substitute for the absent body, allowing the configuration and installation of a new cult of memory through that photographic image.

Key words: Photography, post-mortem, deceased, funeral rite, cult of memory.



Foto 1. Maximino Reboredo. [Bebé muerto]. [c. 1892-1899]. Archivo Histórico Provincial de Lugo.

Introducción

La fotografía póstuma no es únicamente un mero artefacto fotográfico capaz de documentar y certificar la muerte de un ser querido. Lo cierto es que la contemplación de una fotografía realizada durante el velatorio se convierte en una imagen que adquiere diversos significados y lenguajes capaces de adherirse a la primera capa originaria, la que dio origen a la imagen a través de su encargo.

La capacidad que, ya de por sí, tiene la fotografía como objeto que contiene la verdad sin cuestionamiento, tal y como declaraba Roland Barthes en *La Cámara lúcida*, (Barthes, 1999), conlleva a entenderla como un objeto-recuerdo en imagen. Así pues, el resto ha sido incuestionable- al menos en los primeros intentos de teorizar sobre la fotografía como lenguaje. Esta cuestión documental y testimonial que ha perseguido a la fotografía a lo largo de su historia, viene siendo lo que le ha atribuido "una credibilidad [y] un peso real absolutamente

singular. Y esta virtud irreductible del testimonio descansa principalmente, [como afirma Philippe Dubois], en la conciencia que se tiene del proceso mecánico de producción de la imagen fotográfica: "[...] la fotografía como espejo de lo real, la fotografía como transformación de lo real, y la fotografía como huella de lo real". (Dubois, 2002, pp. 19-21)

Ahora bien, si entendemos la fotografía post-mortem como un género capaz de dar testimonio, no solo de la muerte, sino también de la existencia, entonces lo que permite este género es certificar no solo su defunción, sino también su existencia. Sin embargo, debemos diferenciar a su vez entre la fotografía post-mortem y el retrato de difuntos realizado durante el rito funerario.¹ En este sentido, es importante diferenciar entre la

¹ Sobre esta diferenciación, consultar: Cruz Lichet, V. (2005). "Mas allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre". En *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Valeriano Bozal (ed.). Madrid: Antonio Machado Libros. (Col. La Balsa de la Medusa, 154), pp. 151-175.

muerte violenta y aquella que ha sido preparada para su representación.

Observemos, sin la intención de hacer un estudio minucioso, los *Desastres de la Guerra* de Goya, cuya crónica de sus grabados mostraban cuerpos torturados, desmembrados, desarticulados por la propia violencia humana capaz de alcanzar tal grado de bestialidad y deshumanización. Esta falta de dignidad mostrada a través de los cuerpos muertos, presentados como peles, y que encontramos en muchas fotografías de guerra como aquellas realizadas durante la Guerra de Secesión norteamericana por fotógrafos como Alexander Gardner o Mathew B. Brady, o durante la Guerra de Vietnam con imágenes de Don McCullin, representan esos cuerpos sin vida, sin dignidad, violentados por los propios acontecimientos históricos, precipitados ellos mismos en la vorágine de violencia que les rodea, sin tiempo físico, ni espiritual para llorar a los muertos y dignificarlos en un acto que construye esa imagen civilizada y domesticada del difunto, como denomina Philippe Ariés. (Ariés, 1975, pp. 21-35)

Es por lo tanto necesario especificar que al hablar de retrato post-mortem o de difunto, o incluso fúnebre, existe ante todo una intención de posado necesario -entendiendo este término con respeto y un cierto grado de entendimiento. Por ello, la labor de preparación del cuerpo para su presentación y representación, realizada por los familiares y amigos -y su comunidad al completo-, muestra el deseo de hacerle un último homenaje y despedida, dignificando así lo indignificable, dando sentido a lo sinsentido, preparando al difunto para su marcha, pero también a los vivos para la pérdida del cuerpo y de la visión del mismo.²

Es ahí donde el retrato adquiere un poder incalculable e inabarcable, sublime casi podríamos decir. La visión última del cuerpo físico se establece en las distintas etapas del rito funerario y, sin embargo, se mantiene metafóricamente mediante su lápida, continente que alberga el cuerpo invisible; pero también mediante el retrato. Ambos funcionan como continentes-metónímico del difunto, casi a modo de objeto-fetiche.

² Consultar: Cruz Lichet, V. (2011). "Extrañas apariencias". En Catálogo de exposición *falsas apariencias. Miradas fragmentadas sobre la infancia*. Ferrol: Centro Torrente Ballester / Ayuntamiento de Ferrol. Pp. 15-19.

Culto al cuerpo sin vida

La importancia que adquiere pues el retrato fotográfico póstumo se hace patente dentro del propio rito funerario, pero sobre todo dentro del período de luto. Como declaraba Sigmund Freud en sus *Consideraciones sobre la guerra y la muerte* de 1915:

¿No habremos de confesar que con nuestra actitud civilizada ante la muerte nos hemos elevado una vez más muy por encima de nuestra condición y deberemos, por tanto, renunciar a la mentira y declarar la verdad? ¿No sería mejor dar a la muerte, en la realidad y en nuestros pensamientos, el lugar que le corresponde y dejar volver a la superficie nuestra actitud inconsciente ante la muerte, que hasta ahora hemos reprimido tan cuidadosamente? (Freud, 1968, p. 1108)

En definitiva, para aceptar la muerte, es necesario enfrentarse a ella. Así pues, durante un período corto -el del velatorio- el cuerpo presente es velado y despedido por toda la comunidad, demostrando a su vez lo querido que era el difunto en vida y, en consecuencia, el justo homenaje que se le hace al morir.

El difunto adquiere un estatus diferente: la comunidad le rinde culto por el mero hecho de haber fallecido y, sin embargo, es considerado como su día. El acompañamiento de todos, los llantos plañideros, la misa, los responsos, el entierro; todo tiene un sentido de transición para los vivos: aceptar la muerte tal y como se ha presentado.

Pero si vamos un poco más allá de esta sencilla constatación, entendemos que todas las etapas del rito funerario vienen a significar la pérdida física del cuerpo de ese ser querido, la pérdida de poder verlo, tocarlo, hablar con él. El proceso que se establece desde que se arregla el cuerpo para el velatorio hasta su entierro, es finalmente una preparación del vivo para la desaparición definitiva del recién fallecido, material e inmaterial. En este proceso, la fotografía adquiere un papel primordial, no solo como recuerdo del difunto, su retrato incluido en el álbum familiar, sino también como la visión del mismo después de la pérdida y de la ausencia corpórea, inevitable y dolorosa.

Michel Melot, en su *Breve historia de la imagen*, define la imagen como una re-presentación, es decir como un hacer presente algo ausente: "Contiene la palabra 'presente': la representación hace presente un objeto ausente. Ocupa su lugar. [...] Representar

es 'hacer presente' lo que no está. La palabra 'representación' es un intensivo. Lo mismo puede ocupar el lugar de la ausencia que ponerla de manifiesto [...]". (Melot, 2010, p. 16)

La imagen como sustituto del cuerpo ausente y, su visión como un medio eficaz para el vivo de recuperar el recuerdo del difunto. Esta herramienta psicológica y trascendental da sentido para el vivo a la hora de aceptar la muerte, reconocerla y superarla.

No obstante, a partir del acto fotográfico, se opera una serie de estrategias que han servido, y sirven aún pese a quien pese, como una etapa más dentro del rito funerario y una nueva iconografía, creada a partir de ella. Al fin y al cabo, el velatorio puede ser entendido como una etapa de transición necesaria para la aceptación, por parte de los vivos, de la nueva situación que se establece, pero también como el momento de despedirse del cuerpo del difunto -y que se vuelve a producir en el momento de darle sepultura- colocándolo en un altar construido para la ocasión, diferenciando así el espacio de los vivos del espacio sagrado creado para él.

Contenido / continente ³

Si observamos los casos de niños difuntos, se establece con mayor claridad y diversidad una iconografía muy vinculada a la iconografía cristiana alrededor de la imagen del niño ángel. Y dentro de esta iconografía concreta, existen distintas variantes que se ponen en acción. Esta asociación permite construir una imaginaria dulce y amable de un acontecimiento dramático y sinsentido: la muerte de un niño.

Entendiendo pues el grado de drama y desesperación ante un hecho tan doloroso, la estrategia de construir la imagen del niño-ángel cobra sentido. Por lo tanto, la fotografía "(...) no es solo una imagen, es también, de entrada, un verdadero acto icónico, una imagen, si se quiere, pero con trabajo 'en acción', [...] una 'imagen-acto'". (Dubois, 2002, pp. 19-21)

Como declara Bachelard, "el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya a la memoria. [...] Es en

el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración concretados por largas estancias". (Bachelard, 1993, p. 39) El espacio físico, como el de la sepultura, o el espacio más virtual, como el de la fotografía, son territorios para el recuerdo, lugares para recuperar lo perdido; construcciones de memorias colectivas y públicas, pero también de memorias privadas e individuales.

La preparación del cuerpo para el velatorio, pero también para la toma fotográfica, se reduce a la construcción escenográfica con el fin de elaborar una imagen semi-divina del difunto. Es por ello, por lo que en la elaboración del niño-ángel se pueden encontrar distintas estrategias representacionales que pretender buscar esa metáfora-visión a través de la imagen.

En esa búsqueda dulcificada de la representación del niño muerto, el pequeño es mostrado o bien en un jardín celestial o elevándolo a la imagen del niño-altar por ejemplo. Así pues, los niños carrollianos buscarán aparecer rodeados de mandorlas vegetales, de flores y pétalos que lo engullen en ese mar vegetal, o incluso atrapados en las hiedras rampantes que anuncian su regreso a la tierra-madre como minúsculas Ofelias prerrafaelitas. Imágenes simbólicas y llenas de una suavidad tersa y colorida que ha quedado en nuestra memoria en blanco y negro, pero que despierta en nuestra imaginación unos colores diversos y saturados, llenos de vida eterna.

Frente a esa búsqueda de representar una Arcadia feliz como lugar de acogida del niño difunto, aparece otra estrategia representacional en la que el pequeño busca un movimiento a la inversa. Frente a este sentirse engullir hacia abajo, como la pequeña Alicia cayendo en las profundidades del abismo, aparece un movimiento ascensional que se representa como imagen de salvación del pequeño. De alguna manera es como si del paraíso terrenal se buscara un paraíso celestial y, a partir de esa búsqueda de una imagen irreal y complaciente, se alcance esa otra representación del simulacro de la ascensión. De esta forma, los padres aceptan la marcha inevitable del pequeño, gracias a la asociación del niño difunto con la imagen de angelismo. La incertidumbre de su destino se resquebraja ante la potencia visual de este simulacro ascensional. En palabras de Durand:

La idea de angelismo, al igual que el esquema de la ascensión se oponen simbólicamente al de la caída. Esta extrapolación natural de la verticalización postural es la razón profunda que motiva una

³ Sobre esta idea consultar:

Cruz Lichet, V. (2013). El retrato y la muerte. Madrid: Temporae; Cruz Lichet, V. (2013). Image de la mort et la mort en images. En *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, nº 9 [en línea]. Disponible en: URL : <http://amerika.revues.org/4228> ; DOI : 10.4000/amerika.4228



Foto 2. Pacheco. [Niño difunto]. s/f. Archivo Pacheco. Concello de Vigo.



Foto 3. Ramón Caamaño. [Niño difunto]. s/f. Archivo Caamaño.

ensoñamiento volante, técnicamente absurda y que es aceptada y privilegiada por ese deseo de angelismo. (1981, pp. 122-124 y 137-140)

La oposición física, que encontramos en estos casos con la elevación de la postura del pequeño, pero también en el caso de los retratos de grupo en los que los presentes funcionan como elementos que imponen su verticalidad frente a la horizontalidad aplastante del difunto (Cruz Lichet, Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre, 2005), se desplaza hacia una oposición metafórica que termina representando la vida y la muerte.

En estos retratos, todo el énfasis está puesto en el movimiento ascensional, pero también en la inocencia y pureza que se presenta a través del color blanco, y por lo tanto Insiste en la salvación del alma. De esta manera, las construcciones visuales que se establecen a través de estos trampantojos son de una gran ingeniosidad, sobre todo si se tiene en cuenta la penuria de medios para la elaboración de estas escenografías, siendo habitualmente los familiares los que las construían. Así pues, la elevación del cuerpo del niño -o de su féretro- y la inclusión de pétalos y flores a su alrededor, uniendo



Foto 4. Ramón Caamaño. [Niño difunto]. s/f. Archivo Caamaño.

a través de un efecto visual suelo y fondo, permitió crear la sensación de levitación angelical deseada por los padres. La metáfora funciona a la perfección: el trampantojo permite crear una imagen que nos hace presenciar una verdadera visión angelical.

Ahora bien, en este paso que nos va llevando poco a poco hacia el trampantojo, la evolución natural de estas estrategias se vuelca hacia la tridimensión de estas escenografías cada vez más barrocas. Lo importante no es ya retratar el rostro del pequeño, sino el espacio donde es albergado; un espacio que se hace sacro, que delimita el lugar que ocupa. La contemplación del niño a través de la imagen substituye la contemplación real del mismo, creando así una suerte de *revival*. La construcción de estas escenografías, convertidas en auténticos altares, permite la elaboración de un mundo divinizado y listo para su culto a la memoria. Así, pues, se delimitan con claridad y de forma natural los dos espacios, el real y el sacralizado, convertido este último en la visión paradisíaca deseada. Estas pequeñas capillas que, cada vez se van haciendo más y más complejas, nos presentan al niño-ángel reificado.

Por último quedaría la imagen por la imagen, es decir, el retrato como estampa-fetiché. Aquella fotografía

que configura una nueva iconografía para el retrato póstumo: el de la imagen del niño-estampa. Así, estos retratos se empiezan a asemejar a las estampas religiosas de santos y vírgenes. Y a la manera de una prolongación del niño-altar, el niño-estampa se traduce como una nueva estrategia que transforma de nuevo el punto de vista del retrato, siendo habitualmente una visión cenital del mismo. Este cambio modificará no solo la toma fotográfica, sino sobre todo su significado. El espacio hasta entonces delimitado, pierde interés a favor de la *planitud* y *bidimensionalización* de la imagen. Esta nueva perspectiva atraviesa el espacio envolvente que contiene al niño para dar cabida a la representación frontal de su muerte. Y cuanto más alejado el encuadre, mayor será el efecto de angustia producido por la imagen; a su vez, cuanto más cercano, mayor será el impacto en nosotros.

Ahora ya, no hay tiempo para la huida, no hay cabida para la distracción, tan solo en ese cerrar el cerco de nuestro campo de visión y de nuestra mirilla, nos encontramos frente a frente, nada más que eso. La imagen se hace imagen, estampa religiosa para ser venerada, contemplada, encerrando en ella misma los poderes que sobrepasan lo real.



Foto 5. Ramón Godás. Difunto en Dacón. c. 1924. Colección privada.



Foto 6. Pacheco. [Niño difunto]. s/f. archivo Pacheco. Concello de Vigo.

En todos estos posibles, la fotografía se convierte en un objeto que acentúa ese estatus difuso entre lo real y lo divino. Por ello, habría que entender estos retratos, tal y como afirma Porto, como un elemento que "faculta la objetivización visual de la experiencia perceptiva de esta categoría de personas". (1995, pp. 143-165). Con lo que se impone una nueva realidad para el sujeto representado, convirtiéndose en una suerte de ex-voto para los vivos, en un objeto fetiche, continente no solo de la imagen del niño difunto, sino sobre todo de los atributos mágicos de protección y salvación para los vivos. Sin embargo, a pesar de que Porto afirma que la fotografía retira el modelo de todo espacio y tiempo, los retratos son también un efecto de petrificación de ese instante, haciendo que estos sean verdaderos hitos históricos de uno mismo.

El cuerpo ausente

El origen de los anuncios *In Memoriam* se pueden encontrar en la arquitectura fúnebre del Antiguo Egipto, donde en una tabla de piedra se redactaban cartas dirigidas a la muerte. Además, en la época paleocristiana, los sepulcros mostraban una suerte de graffitis cuya función era la de recordar al difunto.⁴ En las tumbas actuales todavía encontramos estos mensajes dirigidos al difunto, aunque en muchos casos ya normalizados y repetitivos. Sin embargo, la identidad personal radica en la perduración en el tiempo de la memoria de un ser humano, de su existencia y de sus hazañas, sean grandiosas o no. El cuerpo forma parte de ese conjunto identificatorio y, a falta del propio cuerpo, aparecen representaciones corporales sustitutivas, tales como la lápida o el retrato fotográfico. Ambas funcionan como espacio acotado de la muerte. Así pues, como declara Durand, el espacio sagrado de la muerte presenta una arquitectura fúnebre condicionada por la ideología popular y por la aceptación, en mayor o menor medida, del modelo cristiano de la Pietà, al igual que de las formas de devoción que están asociadas a este. El retorno periódico a la tumba se convierte en un símbolo de la intimidad, transformando los ritos de enterramiento en verdaderas ensoñaciones del reposo y de la intimidad. (1981, p. 224)

En esta misma línea, habría que mencionar cuando a la lápida, continente del cuerpo físico del difunto, se le adhiere una fotografía del mismo, pero como continente metafórico. Es aquí donde "la dureza despreciativa de la piedra", tal y como la describe Gaston Bachelard (Gaston, 1947, p. 210), hace que este es-

⁴ Sobre este tema, consultar: Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz. (Col. Conocimiento, 3032). Pp. 191-198.



Foto 7. Anónimo. [Niño fallecido en su ataúd]. [Años 50]. Archivo gráfico del Museo de Pontevedra.

pacio sagrado se transforme en una ensoñación petrificante, un espacio duro y silencioso, cuya imagen aporta esa cálida intimidad que permite al familiar establecer esa presencia-ausencia. Sin embargo, todas las imágenes atraviesan los dos polos: el de la ausencia y el de la presencia que define el campo ontológico de la memoria, tal y como afirma Keenan. (1998, pp. 60-64)

La imagen post-mortem se convierte en el cuerpo simbólico, en su representación, en la posibilidad de hacer visible el cuerpo ausente. Este permitir materializar la idea del eterno retorno a través de la fotografía, no ya el retorno físico a la lápida, al cuerpo oculto pero presente, sino a través de un viaje virtual a través del tiempo, permitiendo crear una fantasmagoría de un instante de felicidad, ya que la memoria suprime el aislamiento del olvido. Un despertar, o como lo denomina Barthes, una resurrección a través y mediante la imagen. Este lugar virtual de la muerte,



Foto 8. Fotografía de mensajes para lápidas. Bogotá. 2014.

lugar de memoria y memorístico, se convierte en la única posibilidad de luchar ante la pérdida del cuerpo, su desaparición definitiva que permanece en el tiempo como una herida; y se hace más profunda por la paulatina borradura de la imagen conservada en nuestra memoria. Gracias a la fotografía, esta tortura mental y emocional es solventada, en parte.

Conclusión: La imagen latente

El retrato póstumo obliga a realizar un proceso performativo tanto para el acto fotográfico que contribuye a esa puesta en escena necesaria, como para el proceso de contemplación que, aunque contemplativo, no deja de construir un espacio otro que vive y pervive a través de la imagen.

En consecuencia, la imagen se convierte en un objeto de deseo performativo que re-dispone el tiempo dando lugar a una variedad de posibles narraciones. Su contemplación, a su vez, redispone un nuevo lugar espacio-temporal otro, paralelo, que se configura casi de una manera cuántica, creando un asincronismo

para el observador que vive su pasado en el presente. Esta genuina fantasía narrativa es, en definitiva, culto a la memoria.

Es en este punto en el que la fotografía pasa a ser un arte de construcción, como afirma Walter Benjamin. (2004, pp. 21-53) Estas recreaciones de la realidad acabarán por configurar un álbum imaginario, compuesto de instantáneas a la manera de sucedáneo memorístico. Como afirma Regis Durand:

Toda fotografía es teatro, es la instauración de un dispositivo escénico, que esté destinado a captar lo real o a elaborar la memoria imaginaria o los fantasmas de un sujeto. Por consiguiente, a partir de qué punto, podemos hablar de fotografía escenificada, de una 'imagen fabricada'? Sabemos desde hace tiempo que el mayor efecto de realidad es, a menudo, producido por las señales o los elementos menos 'naturales'. (2002, p. 243)

El retrato *post-mortem*, siendo un sustituto visual de algo perdido y ausente, adquiere un estatus sagrado y de gran valor para aquellos para los que lo encarga-

ron. En este sentido, no es casualidad que al hablar de la fotografía en general, se hable de esa imagen latente. No tanto en el plano físico o químico, que también, sino sobre todo en el simbólico y metafórico. Porque en estos retratos, tan intensos y repulsivos a la vez, o al menos así nos parece en la actualidad, tal y como afirma Görer en su *The pornography of death* (1955, pp. 49-52), late la vida.

Muchos teóricos han hablado de la fotografía como el medio que ha permitido y permite congelar el pasado, revivirlo, unir a la familia disgregada, construir una historia familiar y comunitaria; pero pocos hablan del latir de esas imágenes; algo así como lo que Barthes describió como el *punctum* y que tanto se ha citado en muchos textos. Si de por sí la fotografía despierta la emoción en nosotros, ¿qué podemos decir del efecto producido por una fotografía tomada durante un velatorio? A la manera de la *magdalena proustiana*, estos retratos reactivan la memoria del ser querido y perdido, hacen latir con mayor intensidad el corazón del que las observa; en definitiva hacen sentirnos a todos más vivos y conectarnos con el dolor de esa pérdida y, de alguna forma, dulcificarla, apaciguarla gracias a esa sintonización natural con el pasado.

La imagen late para nosotros, permanece frente a lo perenne y permite construir nuevas estrategias para luchar contra el dolor y enfrentarnos a la muerte, cara a cara, sin tapujos ni engaños, tan solo mediante construcciones dulcificadas, puestas en escenas bellas e imaginarias, pero tan reales.

Referencias

- Bachelard, G. (2002). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, España: Paidós Ibérica (Col. Paidós Comunicación, 20).
- Barthes, R. (1999). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, España: Paidós Ibérica (Col. Paidós Comunicación, 43).
- Ariés, P. (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Age à nos jours*. París: Seuil.
- Freud, S. (1968). Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte - 1905. In S. Freud, *Obras completas* (Vol. II, p. 1108). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Melot, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela (Col. La Biblioteca Azul. Serie Mínima, 26).
- Bachelard, G. (1993). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. Col. Breviarios del Fondo de Cultura Económica 183.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus. Col. Ensayistas, 202.
- Cruz Lichet, V. (2013). Image de la mort et la mort en images. *Amerika. Mémoires, identités, territoires* (9), 160. Retrieved from <http://amerika.revues.org/4228>
- Cruz Lichet, V. (2005). Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre. En *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Valeriano Bozal (ed.). Madrid: Antonio Machado Libros. (Col. La Balsa de la Medusa, 154), pp. 151-175
- Porto, N. (1995). A noção de Pessoa na experiência religiosa: interpretação de exvotos fotográficos. *Actas de Antropología Romerías e Peregrinacions*, 143-165. (X. F. A. Fraguas Fraguas, Compiler) Santiago: Consello da Cultura Galega.
- Gaston, B. (1947). *La terre et les rêveries de la volonté*. París: Librairie Jose Corti.
- Keenan, C. (1988). On the relationship between personal photographs and individual memory. *History of Photography*, 22 (1), pp. 60-64.
- Walter, B. (2004). Pequeña historia de la fotografía. *Sobre la fotografía*, pp. 21-53.
- Durand, R. (2002). *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*. París: Éditions de la Différence (Col. Les Essais).
- Gorer, G. (1955, Octubre). The pornography of death. *Encounter. Literature, Arts, Current Affairs*, V (4), pp. 49-52.