

TESIS DOCTORAL

2017

**LA VIDA SOCIAL DE LAS FOTOGRAFÍAS FAMILIARES
EN CONTEXTOS DE VIOLENCIA
(Ciudad Real 1939-2016)**

JORGE MORENO ANDRÉS

PROGRAMA DE DOCTORADO EN: DIVERSIDAD, SUBJETIVIDAD Y
SOCIALIZACIÓN. ESTUDIOS EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL, HISTORIA
DE LA PSICOLOGÍA Y DE LA EDUCACIÓN

**DIRECTOR: JULIÁN LÓPEZ GARCÍA
COORDIRECTORA: MARÍA GARCÍA ALONSO**

TESIS DOCTORAL

LA VIDA SOCIAL DE LAS FOTOGRAFÍAS FAMILIARES EN CONTEXTOS DE VIOLENCIA (Ciudad Real 1939-2016)

ABSTRACT

The photographs of the victims of the Spanish Civil War had and still have today a different “life” to that of the people and families who did not live through the war. This dissertation analyses the specific uses and the journeys those photographs embarked on through time, depicting how the different types of violence experienced impacted the practices associated to the pictures. We examined the use and the family journey of a picture when it showed a relative that has been murdered, imprisoned or exiled. The research is focused on the province of Ciudad Real from the end of the Spanish Civil War to the present. We followed pictures through time, discovering their passing through bedrooms, pockets, halls, graveyards, tombs, archives, cells or drawers. It is in the moving through places but also through surfaces and stories that we constantly try to make sense of the picture.

The dissertation opens with the depiction of the national context enabling this research in a certain way. For this purpose, we analyse the relation between the journey of the family photographs of Emilio Silva, founder of the Association for the Recovery of Historical Memory, and the birth of the “memorialist” movement in Spain. In the first chapter, we describe the use of photographs of people who were shot and whose bodies are still in mass graves. These are pictures who take the place of the body in funeral rituals, in processes linked to mourning and family memory. The second chapter examines the photographic relation between family homes and prisons in a constant coming and going of correspondence always mediated by a prison context. In the third chapter, we look at the relationship of exiles with their relatives in Spain through images that continuously attempt to narrow the distance through a space of censorship. In the fourth chapter, we analyse the coming out of these photographs in the first years of democracy linked to political and patrimonial uses. Lastly, we explore examined photographs in the context of modern exhumations. In these new scenarios, photographs stop being simple family possessions to underpin political, humanitarian or historical discourses.

Es difícil condensar en estas páginas un agradecimiento tan grande y sincero a la gente que ha hecho posible esta investigación. Estas páginas que siguen son deudas de la complicidad, de las palabras y los alientos compartidos en estos años.

Los protagonistas y verdaderos autores de este trabajo son las familias que me abrieron sus casas, sus cajones, sus álbumes. Aquellas personas que me mostraron unas imágenes tan cuidadas como amadas, y cuyas historias no han dejado de acompañarme desde entonces. Lo que haya de bueno en estas páginas se debe sólo a ellos. Espero haber podido transmitir algo de ese cuidado, de ese afecto y esmero con el que las familias han conservado los materiales que aquí se muestran. En cada fragmento de entrevista, en cada fotografía están citadas todas ellas. Mi más sentido agradecimiento a aquellos con los que compartí tiempo y relatos y que ya no están: Juan Camacho, Joaquín Lizcano, Marcos Gijón, Eugenio Cerrato, Encarnación Padilla, Leandro Muñoz, Juana Arcos, Juan Abenójar o Eugenio Soto.

Esta investigación está motivada por la pasión, el cariño y la generosidad de la persona que me ha enseñado a ser antropólogo, el doctor Julián López García. Mi deuda con él es inmensa, y serían innumerables las conversaciones, los viajes, las entrevistas o los proyectos compartidos en donde esta investigación ha ido encontrando eco. Que haya sido mi director de tesis es lo mejor que podría haber deseado. Su mirada atenta, detallista, eligiendo el momento, la pausa y la pregunta adecuada, orientan una investigación que sin su apoyo hubiera sido una quimera. Con él he aprendido que para ser antropólogo no sólo hace falta tener conocimiento o empatía...sino que “hay que tener arte”. Ojalá haya sido capaz de plasmar en este escrito algo de ese arte.

Esta tesis encuentra un pilar fundamental en la doctora María García Alonso, la codirectora de esta investigación y una de mis más queridas cómplices. Este estudio no hubiera sido posible sin su ayuda, sin su pasión, sin sus cuidados. Son numerosos los paseos compartidos, los proyectos imaginados, las entrevistas realizadas, las charlas y los cafés. En todos esos escenarios he podido aprender de sus lecturas, de su mirada crítica, siempre dispuesta a llegar un poco más lejos. Agradezco el apoyo de las instituciones que me posibilitaron comenzar esta investigación. En primer lugar al Ministerio de Presidencia a través del proyecto *Todos los nombres de la represión de posguerra en Ciudad Real*, un proyecto que dirigido por Julián López García y María García Alonso, me permitió estar durante un año becado en el departamento de Antropología Social y Cultural de la UNED, y comenzar de esa manera las primeras indagaciones en este estudio. Por otro lado mi agradecimiento al Ministerio de Economía que me posibilitó disfrutar de la beca de Formación de Personal Investigador con el grupo *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*, dentro del departamento de Historia Contemporánea de la UNED. Desde aquí mi más profundo agradecimiento a la directora de este proyecto, la catedrática Alicia Alted, sin cuya confianza y generosidad, nunca podría haber realizado esta investigación.

Esa beca me ha permitido además realizar estancias en centros de investigación donde también he sido acogido de manera excepcional. Mención especial merecen las personas que apoyaron mi solicitud en las universidades: nunca podré olvidar la generosa dedicación y hospitalidad de James D. Fernández en el Department of Spanish and Portuguese Languages and Literatures (New York University), Susana Sel en la Facultad de Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires) y Adalberto Santana en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (Universidad Nacional Autónoma de México). Durante mi estancia en Nueva York estoy infinitamente agradecido a Matthew Telford y Ruth Somalo por ofrecerme siempre casa y cariño. Durante mi estancia en México le debo todo a María Luisa Capella, es ella la que me ha permitido encontrar a familias, acompañándome en la realización de las entrevistas, dándome siempre apapachos y largas horas de reflexión.

Realizar trabajo de campo en esta investigación, hubiera sido muy difícil sin las sendas dibujadas por la doctora Adela García Muñoz, a quien siempre agradeceré sus reflexiones compartidas en esas largas horas de café. Estoy en deuda con todas aquellas personas que durante la investigación me ayudaron en cada municipio. Es su generosidad la que me ha permitido entrar en casas de desconocidos como si fuera parte de su propia familia. Agradezco enormemente la ayuda de Tomás

Ballesteros, que ha hecho que sus amigos sean también los míos y sus casas puertas abiertas en cada pueblo. Estoy en deuda también con Luis Pizarro, con el que tantas entrevistas he realizado y al que agradezco infinitamente compartir conmigo su pasión por la Historia. Agradezco la enorme ayuda de mi amiga Elena Rosa, siempre dispuesta a llevar la cámara a los confines de La Mancha. Es con ella con quien he filmado numerosas entrevistas y exhumaciones, gracias siempre a su ayuda sincera. Agradezco también Ángel Luis Ruiz en Cabezarados, a Luis Miguel Oviedo en Almadén, a Juli y Pauli Capilla y Jerónimo Mansilla en Chillón, a Ángel y Juan Menchero en Bolaños de Calatrava, a Miguel Cerrato en Abenójar, a Juan Pedro Esteban en Saceruela, a Valentín Rubio en Puebla de Don Rodrigo, a Gregorio Sánchez en Valdepeñas, etc.

Estoy muy agradecido a la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica por acogerme como uno más en el equipo durante las exhumaciones que se llevaron a cabo en Ciudad Real. Estoy en deuda con Emilio Silva, René Pacheco, Marco González, Nuria Maqueda, Alejandro Rodríguez, etc. A Óscar Rodríguez le agradezco enormemente haberme cedido varias fotografías para esta investigación. Su trabajo en cada exhumación es fundamental para dar visibilidad a todo lo que implica este proceso.

Una parte de la investigación se ha fraguado lejos del campo, en todas esas conversaciones con los compañeros que me han ayudado a orientarme en sus comentarios, reflexiones y cariños. Estoy en deuda con Paco Cruces, con esas largas conversaciones en el coche o en la sobremesa con las que he ido trazando mapas para navegar en la investigación. Estoy también agradecido a Honorio Velasco y a Ángel Díaz de Rada, por ayudarme a matizar y conceptualizar algunas ideas que se volvieron fundamentales en la tesis.

Tengo una deuda enorme con mis dos compañeros de ruta, con los que he compartido en este tiempo no sólo despacho, sino confesiones, complicidades y abrazos. Esta tesis le debe una pata a Romina Colombo, su pasión por esta investigación, sus continuas aportaciones en forma de reflexiones, nombres o conceptos, han servido para mejorar el estudio. Le estoy muy agradecido por su tiempo y por hacerme recuperar la energía en aquellos momentos en que uno está más decaído. El otro compadre al que le debo mucho es Alfonso Villalta, sin su ayuda permanente, poniendo el hombro siempre que hay que empujar, no hubiera sido posible levantar esta investigación que es compartida con él en muchos aciertos y hallazgos.

También quiero agradecer a Zahira Aragüete-Toribio estos años de conversaciones y reflexiones en las que nos hemos ido pensando continuamente uno en la cabeza del otro. Reflexiones que son el comienzo de todas las que están por llegar. Muchas gracias por su generosidad y su sonrisa. Estoy en deuda con mi compañera Lee Douglas, con quien he compartido trabajo de campo, reflexiones, rodaje y largas horas de sofá hablando con familias. Su generosidad nos ha permitido llevar algunas de estas historias a lugares donde no imaginábamos. Quiero dar un agradecimiento especial a dos antropólogos que me pusieron en la pista de elementos que se tornaron fundamentales en la investigación: Manuel Guitérrez Estévez y Joan Frigolé. Quiero agradecer también al antropólogo Francisco Ferrándiz, la oportunidad que me dio para exponer las primeras reflexiones sobre esta investigación en un artículo publicado en la revista *Anales del Museo Nacional de Antropología*. También agradezco enormemente las conversaciones certeras con compañeros que me han ayudado a orientar algunas ideas, como Jorge de Hoyos, Alberto Sebastián, Alfredo Kramarz, Juan Menchero, Sonia García López, Javier Herrero, Lorenzo Mariano y tantos otros...

Uno de los pilares fundamentales sobre los que se asienta esta tesis, es mi familia. A mis padres Lute y Conchy, y a mis hermanas Laura y Beatriz, les debo el aliento constante y el apoyo incondicional. Es su empuje el que está detrás de mi espalda en cada meta conseguida. También le agradezco a mi tío Víctor estar siempre al otro lado del teléfono, dispuesto a contarme o a orientarme. A mi otra hermana, Marina Beloki, le debo la alegría y la fuerza constante, pendiente siempre de cada paso, preparando el coche y un colchón para el descanso. Le debe mucho esta tesis a esos largos paseos por un parque. Estoy enormemente agradecido a Adriana Vila, Luis Arquero, Marina Alberti, Andrés Carneros, Natxo Iturralde, Javi Martínez, Eduardo Diez, Marta San Román, Pame Castillo, Juan Manuel Lillo, a la familia Beloki Partearroyo, Verónica Arche, Mario Figueroa... y tantos otros que han estado tan pendientes de la tesis como yo, y que me han animado constantemente para que el trabajo llegue a buen puerto.

Y detrás de todo esto, la mirada y la sonrisa de Lerlys Morales, esperándome con sus besos al final de cada camino.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	21
Aperturas: cajas y puertas	21
Intersecciones teóricas. Fotografía, antropología y disimulo	36
Imágenes densas. Tránsitos, superficies y relatos	45
Orden y contenidos	72
PREÁMBULO	79
Una fotografía y la recuperación de la memoria	81
¡Viva Azaña! – Borrar las huellas – Narrativas de disimulo – Exponer la venganza – El nombre de una saga – Un colegio del Opus – La muerte del custodio – El itinerario doméstico – Retratos sin enmarcar – El legado es una novela – El encuadre como prueba – La estética del desaparecido – El <i>Facebook</i> y la memoria –	
(I) LA FOTOGRAFÍA COMO LEGADO	119
El valor sentimental y moral en las fotografías que quedaron	121
Velar el retrato – Fotografiar al enemigo – Besos y besos – El culto a la caja – Cuando lo limpio y lo veo – La imagen del sueño – El origen del rostro – Allí nadie tocaba – El abuelo no era mi abuelo – El infortunio de una circunstancia – Compara el parecido – Están juntos de alguna manera – El legado y la venganza	

Valores familiares en retoques y composiciones fotográficas 171

Instrucciones en el reverso – El traje del difunto – Pose y eternidad – Exvotos invertidos El santuario es la casa – Un lugar junto a los padres – Bromóleos – Imágenes y Santos – Alguien que nos mira – Conversaciones con un retrato – Los pequeños sabemos más – La imagen muda – Inscripciones mortuorias – Dos maridos para una alcoba – La viuda y el joven

/El hijo del fotógrafo/

El sentido político en las imágenes familiares 243

Tapar la imagen – Franco en mi salón – Un cuadro de bolcheviques – La familia es un disfraz – El fotógrafo como censor – Amputar la ideología – La imagen encriptada – Carnets en el tejado – A través de las ondas – Despegar fotografías – La memoria y la sangre – Un retrato sin cara

(II) LA FOTOGRAFÍA COMO SIGNO DE ESPERANZA 285

La imagen acompañante 287

Telones de fondo – La pose desplazada – Excluidos de la fiesta – Me salvé por amor – Las imágenes que llegan – Fotografías cosidas – El retrato de Lenin – Morir besando – Vivir en los recuerdos – El álbum y la supervivencia – La imagen del regreso

La imagen redimida (o resistente) 325

Revelar el dolor – La imagen amada – Niños redimidos – El pueblo en la prisión – Besos y destino – Ángeles tutelares – La sonrisa artificial – Arreglarse para la foto – El libro de familia

(III) FOTOGRAFÍA Y ARRAIGO 365

El carácter informativo de las fotografías distantes 367

Una imagen con dos destinos – Escondido en las apariencias – Lo que ocultan las postales – Su rostro en la cartera – Los que esperan – El salón y los ausentes – La imagen detrás de un cuadro – El álbum policial – Clark Gable es un rojo – La alcoba del exiliado – Epitafio en el bolsillo

El carácter representativo de instantáneas familiares 403

Un hombre regando plantas – Huellas en el reverso – Retratos de guerra - Tachar lo proscrito — Fotografía en dos tiempos – La imagen de lo que queda - Compartir la biografía – ¿Quién hereda las fotos? – Mi familia era un retrato - La máscara es mi nombre – La buena apariencia – Apadrina un exiliado

El carácter demostrativo de imágenes para un reencuentro 451

La firma de los hijos – Imágenes para el futuro – Reconocer el rostro – Un lamento entre las manos – Escenas sin dedicatoria – El desencanto del regreso – Fotografiarse en soledad – Dibujar la frontera – Donde habitan las fotos

(IV) LA IMAGEN COMO RESURRECCIÓN 491

Indicios 493

Familia y revolución – Custodia femenina – El sentido está en el marco – Un matrimonio híbrido – La liturgia de las manos – Reconstruir la escena – Cruces y listas – Un destino militante – Indicio y culpabilidad – El álbum municipal – ¿Dónde están las fotografías? – Boquita cerrada – El objeto más vivido – Ocho rosas

Sobre la muerte de las fotografías	543
La familia apegada – Un retrato en el desván – El dolor de las casas – Una historia sin cuerpo – Resobrinas y biznietos – La imagen de los muertos – Retratos de porcelana – El coleccionista apasionado – Estética de historiador – Algo que chirría – La lápida invertida	
CONCLUSIONES	587
CONCLUSIONS	597
APÉNDICE	605
<i>La importancia de llamarse Avelino García</i> (Documental)	
FUENTES	609
BIBLIOGRAFÍA	619

INTRODUCCIÓN

“Quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava”.

Walter Benjamin
Denkbilder

Aperturas: cajas y puertas

El día que Clemente Vera llegó a mi casa, una extraña sensación me recorrió el cuerpo. Una sensación que hizo plantearme algunas de las cuestiones que me acompañarían durante toda la investigación. “Vengo a que me enseñes a mi tío” me dijo. “Es que cuando hicisteis la charla, su fotografía pasó tan deprisa en la pantalla que no la pude fijar, y la tengo ahora como en un ensueño”. Yo en realidad a Clemente Vera no lo conocía mucho, de cruzármelo por la calle, de algún encargo en la carpintería de su hijo... poco más. Como tampoco conocía en profundidad a la gente mayor de Abenójar ⁽¹⁾. Después de muchos años estudiando fuera de mi pueblo, el encuentro con el antropólogo Julián López en el año 2009, me llevaría sin saberlo a reencontrarme con el lugar donde viví hasta los dieciocho años. Yo había concluido la licenciatura de antropología en la Universidad de Barcelona, y él acababa de terminar una investigación sobre la represión de posguerra en Fontanosas ⁽²⁾, una aldea cercana a Abenójar. Cuando nos conocimos me dijo que comenzara a hacer trabajo de campo allí mismo, porque probablemente fue uno de los municipios más castigados de la zona durante los años cuarenta.

1.- Abenójar es un municipio de Ciudad Real con una población aproximada de 1500 habitantes.

2.- En el año 2006, Julián López García había participado junto a Francisco Ferrándiz, Francisco Etxeberría, Luis Ríos y otros investigadores, en la exhumación llevada a cabo en Fontanosas, una pedanía de Abenójar y Almodóvar en la que se encontraron los cuerpos de varios represaliados de la posguerra. El encuentro con el lugar se produce tras la llegada de una carta anónima que uno de los soldados que participó en el pelotón de fusilamiento envió a Emilio Valiente, el alcalde de la pedanía (López García y Ferrándiz, 2010).

Volver al pueblo, comenzar allí un estudio sobre la violencia política de la posguerra, supuso en realidad una especie de viaje exótico al interior de casas de vecinos que nunca había visitado. A lo sumo los conocía de vista. Por ejemplo, entre los primeros entrevistados recuerdo a Marcos Gijón, el hombre que regentaba el quiosco que estaba al lado de la iglesia, donde de pequeño yo compraba chucherías o helados. A Juan Camacho, un hombre que vendía verdura los lunes en el mercado, pero que también te lo podías encontrar cualquier otro día en una esquina cercana al estanco, con una carretilla llena de productos del huerto. A Encarnación Padilla, una mujer que tras la muerte prematura de una sobrina suya, quedó al cargo de sus dos hijos. Con ellos dos, con Encarni y con Clemente, había pasado de niño muchas tardes jugando en su casa, un lugar regido por la presencia de esa mujer que yo siempre percibía como malhumorada.

Desde el inicio de la investigación, entrar en las casas de estas personas, escucharlas hablar sobre el pasado del pueblo, me llenó de una emoción tan grande que en algunas entrevistas me entraba una risa nerviosa que no podía controlar. Me hablaban de cosas dolorosas o de pequeñas resistencias cotidianas, y yo sin embargo me tenía que morder los carrillos para controlar cierta emoción ⁽³⁾. Esa emoción era, por ejemplo, descubrir que el hombre que te vendía chucherías y con el que había convivido durante años, era hijo de uno de los alcaldes represaliados de Abenójar. Una realidad y una emoción que contrastaban con la percepción que de niño había tenido de él. Como él, todos ellos siempre me resultaron personas situadas en cierta posición marginal. Una marginalidad que se explicaba ahora en sus relatos, en las condiciones sociales a las que se vieron sometidas esas familias tras la guerra. Una situación que encontraba en 1934 un origen, pero cuyas consecuencias se prolongaban hasta la actualidad. Me parecía estar insertándome en un mundo oculto situado en el centro mismo del pueblo. Las caras conocidas se fueron transformando, como se transformó mi percepción de las relaciones sociales que estructuraban el municipio. Todo iba cobrando un sentido que venía siempre de un tiempo anterior, un tiempo al que me asomaba bajo aquella pasión centrífuga que nos empuja a los antropólogos a situarnos *en cualquier tiempo menos éste, en cualquier lugar menos aquí* (Gutiérrez Estévez, 2003).

3.- Una emoción que aumentaba al descubrir los primeros documentos encontrados en el “cuarto de las ratas” del Ayuntamiento, como llamaban al lugar donde estaban amontonadas las carpetas que conformaban un archivo municipal. Pero también en los registros civiles o en las primeras incursiones al Archivo Histórico General de Defensa. Se producía allí una relación de ida y vuelta, de casas a archivos y de archivos a casas, complementando en uno y otro lugar, la información adquirida en cada sitio.

Supongo que para esta gente, que me habían visto crecer en el pueblo desde que era un niño, también resultaba extraño que después de muchos años yo volviera preguntando por la vida de sus padres, cuando no por la suya propia ⁽⁴⁾. Había siempre cierta expresión sorpresiva en los primeros encuentros. Recuerdo que en una ocasión un hombre me comentó que “para qué cojones me iban a interesar a mí esas cosas”. Fue entonces cuando su mujer le recriminó, diciéndole que claro que me podían interesar porque era nieto de Víctor y de Juanita. Y es que en determinados momentos, las entrevistas revertían siempre sobre mi pasado, sobre un pasado familiar del que había muchos aspectos que desconocía, pero que continuamente los entrevistados se esmeraban en relatarme. “Tu abuelo Víctor ⁽⁵⁾ y mi padre eran íntimos, muy amigos, muy amigos, recuerdo cuando tu abuelo le decía, Anastasio déjame las cercas que tengo que coger unas ovejas, y él le decía, Víctor lo que necesites, lo que necesites”. Junto a estos comentarios, otros que buscaban vincular la investigación con una especie de legado político que partía siempre de la figura de mi abuelo materno: “Yo hablaba mucho con tu abuelo, mucho, porque claro él era corredor de ganado y yo guarda de La Patuda. Y comentaba que tenía mucho que tragar con tanta gente de derechas como estaba, y que no se había hecho justicia con toda la gente que mataron”. Al mismo tiempo que me acercaba a algunas personas, comencé a percatarme de que otras dejaban de hablarme, o por lo menos dejaban de hacerlo con

4.– En ocasiones mi nuevo lugar desconcertó a algunos vecinos. Si en otro tiempo los había entrevistado, filmado y fotografiado, ahora veían que no eran ellos el centro de mi interés. Como fotógrafo hice algunos reportajes, como uno de la matanza del cerdo, que había ganado algunos premios (Premio de Fotografía Popular Marqués de Lozoya, 2006), y en los que había retratado a familias que luego se habían visto en exposiciones. Algunos de los fotografiados para aquellos trabajos me paraban en la calle, un tanto despistados al ver lo que ahora estaba haciendo, y me decían: “Jorge, ¿a que tú eres periodista?”, como intentando buscar una profesión que abarcara la heterogeneidad con la que percibían mi acercamiento al pueblo. Otro caso significativo fue el ocurrido en Puebla de Don Rodrigo, un pueblo cercano a Abenójar, donde una mujer nos preguntaba si éramos ecologistas. “Vosotros sois ecologistas, ¿no?... Bueno ecologistas no, porque los ecologistas son los que quieren limpieza en el campo, todo verde. Pero algún nombre tenéis que tener ¿no?”.

5.– Víctor Andrés Valdemoro nació el 04/04/1913 en Munilla (Logroño). Durante la Guerra Civil fue Jefe de la 3ª Escuadrilla del Grupo 30 Polikarpov RZ “Natachas”. Según Circular núm. 22952 de Diario Oficial núm. 295 del 11/11/1938 del Ministerio de Defensa Nacional, por los méritos contraídos y servicios prestados en la actual campaña, se resuelve otorgar el empleo de Capitán de Aviación con la antigüedad del 01/09/1938. Finalizada la contienda fue condenado a muerte, cumpliendo 3 meses primero y otros 25 meses después. ADAR (2014): *Los aviadores*. Madrid. <http://www.adar.es/aviadores-republicanos/> [Consulta: 2016-12-07]. Tras su paso por prisión, y con la prohibición de regresar a su comunidad de origen, terminaría viviendo en Abenójar donde ejercería la profesión de camarero y corredor de ganado.

el afecto con el que hasta ese momento lo habían hecho. Había algo en lo que estaba haciendo que les incomodaba, y me lo hacían ver quitándome el saludo. Recuerdo que en esos momentos le pregunté a Julián, cuestionado por la investigación misma, si lo que estábamos haciendo estaba bien o mal, no tanto porque se generara cierta tensión visible en el ambiente, sino por esos detalles iniciales que me revelaban un cambio en la relación que hasta ese momento había tenido con mi pueblo y que el estudio estaba provocando. Por esas fechas tuve un sueño que me pareció significativo, no tanto por lo que en él ocurría, como por saberme atravesado por una investigación que no me dejaría indemne. En el sueño iba a la casa de mi abuela Juanita, quizás la mujer que más historias pasadas me ha contado y en cuyo desván comenzó de niño mi pasión por un tiempo que nunca conocí. Hacía varios años que había fallecido. Sin embargo en el sueño me encontraba frente a su puerta mirando unas cartas que le había enviado, pero que comprobaba que no había leído porque estaban tiradas en el suelo. Empecé a llamar a la puerta con insistencia hasta que por fin me abrió. “Mira que eres pesado” me dijo, “anda pasa”. Entré y nos sentamos en el salón. Ella sabía más o menos que le iba a preguntar por José Cardos, uno de los dirigentes políticos de Abenójar que asesinaron en 1941, y que con más cariño me hablaron las familias entrevistadas. “Abuela, José Cardos ¿es buena persona?”, le pregunté. “Si, es muy buena persona”, respondió.

Según avanzaba el trabajo de campo tuve que acentuar el esfuerzo por mantenerme a cierta distancia. Esa posición de doble agente que define a un antropólogo en la escena, y donde tiene que hacer equilibrio constante entre empatía y conceptualización de las relaciones sociales en las que está inserto, se torna problemática cuando además de investigar “en casa”, la familia misma del investigador está incluida en el objeto de estudio. Además de esas dificultades, se daban otras que tienen que ver con el tipo de exigencias y expectativas que una investigación de este tipo puede hacer aparecer. El alto grado de interés que tiene para las familias, generaba continuamente demandas que yo intentaba solventar consiguiendo documentos sobre sus familiares, o incluso investigando sobre el paradero del cuerpo de padres o abuelos. Si bien es cierto que en ocasiones algunas de estas exigencias exceden la labor del antropólogo, o por lo menos lo que se supone que es esa labor cuando comienza el trabajo, no lo es menos saber que este tipo de estudios necesariamente te interpela y compromete, aunque sólo sea por la devolución como compromiso ético que exige la disciplina. Es por eso que todo el trabajo de campo, se complementó desde el inicio con ciertas tareas relacionadas con búsqueda de familiares, apertura de fosas, exposiciones, charlas en los pueblos, proyecciones de documentales, publicación de libros, e

incluso la inauguración de un parque.

Este tipo de trabajo se da en un contexto nacional en el que desde hacía varios años algunos grupos de investigación multidisciplinar estaban realizando estudios similares en otras zonas, y con los que el equipo conformado en Ciudad Real establecería continuos encuentros y apoyos. De esta manera todo aquello que como antropólogo me afectaba en este proceso, las relaciones familiares y vecinales, la dureza del tema investigado o la necesidad de iniciar búsquedas o apertura de fosas, encontraba apoyo de compañeros y equipos en cuyas experiencias uno se veía reflejado. Algo difícil de entender sin el proceso memorialista que se inició en España a comienzos del siglo XXI y tras cuyo empuje se terminaría creando la llamada Ley de Memoria Histórica. Una ley que daría ayudas gestionadas a través del Ministerio de Presidencia para realizar exhumaciones y proyectos de investigación. Sería precisamente en un proyecto de este tipo, dirigido por los antropólogos Julián López García y María García Alonso desde el departamento de Antropología Social y Cultural de la UNED, donde yo me incorporaría como becario ⁽⁶⁾.

Sin este contexto habría sido mucho más complejo llevar a cabo una investigación de este tipo. Algo que observamos en antropólogos que antes que yo habían trabajado temas similares en la misma zona. Es el caso de Adela García Muñoz, una antropóloga que en los años noventa realizó una monografía titulada *Los que no pueden vivir de lo suyo* (1995). Un estudio que indaga en el cambio y la continuidad cultural de Abenójar a partir de familias que dependían de los latifundios para obtener los recursos que necesitaban. Adela me señalaba que fue precisamente la guerra civil española lo que la llevó a interesarse por la historia y la antropología, y sin embargo era un tema que le afectaba tanto a nivel familiar, que en su tesis doctoral le habría sido imposible abordarlo de manera objetiva y distante. Quedarse en el pueblo para investigar, supuso entonces indagar en los orígenes de las problemáticas que desencadenaron el conflicto. Es por ello que su estudio se centra en la relación entre los sistemas de propiedad de la tierra y el trabajo vinculado a ella, algo sin lo cual sería imposible entender la Guerra Civil en esta provincia. Esa necesidad de distanciamiento que tiene un antropólogo con su lugar de investigación, y que se vuelve problemática cuando trabaja “en

6.- Proyecto 92.1 del Ministerio de la Presidencia: “Todos los nombres de la represión de posguerra en Ciudad Real: investigación y material didáctico”. Departamento de Antropología Social y Cultural de la UNED. Este proyecto nace tras la puesta en vigor de la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

casa”, llevó a Adela a adoptar esa práctica común en antropólogos de los años cincuenta y sesenta de cambiar el nombre al lugar de estudio, y es que en su caso Abenójar no era Abenójar, sino Balalaita.

Tras dos años de investigación, Adela García, Julián López y yo, organizamos en el pueblo unas jornadas sobre memoria e historia. En ellas, no sólo se expondrían los avances del estudio realizado en Abenójar, sino que se invitó a historiadores y antropólogos para que explicaran durante tres días, el contexto internacional de los años treinta, la conflictividad social en Ciudad Real, los problemas de la propiedad, las Misiones Pedagógicas, etc. Una de esas conferencias estaba destinada a explicar la violencia sufrida en el municipio durante la posguerra. Era la primera vez que se hablaba públicamente de numerosas personas que fueron asesinadas y la expectación fue cobrando intensidad. En ese momento el salón de actos se llenó de gente, no sólo del pueblo, sino de Puertollano, Madrid o incluso de Francia. Recuerdo a una anciana de la residencia que entró en el salón apoyada en una vecina, susurrando que asistía al acto porque le habían dicho que no, que era mentira, que por escuchar esto no le iban a quitar la paga ⁽⁷⁾. Para ese momento habíamos preparado un conjunto de documentos e imágenes que recopilamos de archivos y entrevistas. Todo el material se iba mostrando en la pantalla del salón, mientras Julián y yo relatábamos los hallazgos. Las personas miraban con detalle todo lo que aparecía, buscando en los fragmentos de los documentos alguna relación con su propia historia. Y de pronto irrumpieron las imágenes. La exposición pública de los rostros de aquellas víctimas transformó el acto. Las fotografías conectaron con la gente de una manera que no imaginábamos. Con cada imagen irrumpía un llanto, un comentario, una palabra de rabia... *Ese es mi padre, ese es mi padre, ese es mi padre...* Ante una de ellas, un hombre se levantó de la silla y como si acabara de ver una aparición, se quedó de pie sin hablar señalando la fotografía. En ella aparecían sus padres junto a él. No conocía esa imagen.

Fue unos días después de esas charlas, cuando Clemente Vera llegó a mi casa. Me llamó por teléfono varias veces para asegurarse de que me encontraría allí. Cuando llegó me dijo, “vengo que me enseñes a mi tío... es que cuando pusiste su foto en la charla, pasó tan rápido que no pude fijarla... Y me he dicho tengo que ir a casa de Jorge a que me la enseñe de nuevo. Y aquí me tienes, he venido a ver a mi tío Nicolás”. En ese momento una extraña sensación me

7.- Pensión

recorrió el cuerpo, como intentando buscar respuesta a una situación que no lograba entender del todo. Siempre era yo quien iba a las casas de los vecinos a preguntar por las familias y a ver sus fotografías, pero ahora era un familiar quien venía a mi casa para poder ver en ella sus propias imágenes. Algo que me hizo pensar en el archivo fotográfico que estábamos empezando a conformar. Y, sobre todo, preguntarme quién tiene las fotografías dentro de una familia, y por qué. La investigación realizada generó desde el principio una reactivación de lazos familiares entre miembros que estaban desconectados, algo que estaba explicando el caso de Clemente. Y es que un porcentaje importante de las familias represaliadas se habían ido del pueblo en los años cuarenta o cincuenta, lo que me obligó desde el inicio de la investigación a desplazarnos continuamente a Madrid, Barcelona o Valencia. Esa relación entre investigador y familia, entre materiales para el estudio y materiales para la casa, se mantenían en un diálogo tan constante, que en muchos casos yo era quien hacía copias de fotografías para aquellos miembros que me las pedían. Eso mismo me encargó Clemente, tras comentarme después de ver la fotografía que sí, que ese era su tío Nicolás. “Mi hijo Nicolás ha salido igual a como era él. Igual de bueno”.

Unos días más tarde de nuevo otro vecino. Esta vez por *Facebook*. Me escribía un mensaje desde Benidorm porque había visto en internet el anuncio de las jornadas y quería saber algo sobre su abuelo. “No tengo ninguna foto” me comentó, “y para mí sería lo más grande poder verlo”. Cuando le comenté a Adela García lo que estaba ocurriendo con las fotografías, ésta me remitió al libro *Imágenes de Abenójar. Crónica de nuestra memoria* (VV. AA., 2000). En ese trabajo se recogía el patrimonio fotográfico del municipio, pero sin embargo apenas había rastro de las instantáneas que ahora estábamos encontrando. En el texto introductorio que escribió esta antropóloga, diez años antes de que iniciáramos la investigación, incidía precisamente en la ausencia de esas imágenes en el espacio público, planteando de alguna manera una cuestión que podría ser la pregunta con la que empieza este estudio: ¿Dónde están las fotografías de los represaliados políticos?

Llama extraordinariamente la atención que no se conserven imágenes de la experiencia de socialización que vivió Abenójar durante los años de la Guerra Civil, ni de las personas más significativas de esos tiempos, o al menos que esas fotos no hayan aparecido de momento. Sin duda quien conservase durante la postguerra imágenes o símbolos de quienes perdieron la guerra, ponía en un grave riesgo su seguridad y la de su familia, cuando no su vida. Quizá sea ese el motivo de que no existan, o sean escasas (García Muñoz, 2000:14).

Cuando leí este texto por primera vez, no había definido todavía el tema de mi tesis, pues durante los primeros años la investigación se centraba en saber el número de asesinados, así como en recoger testimonios y materiales con los que dibujar un mapa cuantitativo y cualitativo de la represión de posguerra en la zona. Unas entrevistas me llevaban a otras, complementando la información encontrada en las casas con la búsqueda en archivos municipales y provinciales, o en el Archivo General e Histórico de Defensa. Un día fui a entrevistar a José Hermoso y a su mujer Longina Cañavera, pues ambos tenían familiares que habían sido represaliados. Después de un rato charlando con ellos, las palabras nos llevaron a las imágenes y comenzaron a enseñarme antiguas fotografías que iban sacando de una caja de lata ⁽⁸⁾. De entre todas ellas, de repente apareció una imagen que me sorprendió y que incluso llegó a emocionarme. En ella salía José junto a mi abuelo paterno. Una imagen con un roto en la parte inferior y en la que los dos salían abrazados en las fiestas de la patrona de Abenójar. “Tu abuelo Noé y yo fuimos muy amigos, muy amigos”, señalaba José.

Unos años después de aquel encuentro, regresé a esa misma casa para hacerles otra entrevista. Quería complementar con sus testimonios una información que había encontrado en el archivo provincial. Al entrar en el salón, un cambio en la decoración me dejó impresionado. Había una fotografía colgada en la

8.– Esta es una práctica habitual en la que yo siempre incidía con los informantes después de un rato de entrevista. Y es que si bien en ocasiones me decían que no tenían fotos de importancia, siempre era un momento en el que surgían imágenes y relatos inesperados. Un ejemplo de ellos lo encontramos en una entrevista realizada a Vicenta Ruiz. Entre las fotografías que me mostró esta vecina de Bolaños de Calatrava, apareció una fotografía en la que salía ella de niña junto a dos primas vestidas de luto. El color negro de sus vestidos la llevó a contarme la muerte de Candelario Pérez González, un familiar suyo que había muerto de una paliza y que sin embargo en el Libro de Defunciones del Registro Municipal de Almagro, aparecía registrado como muerto el 19 de marzo de 1947 de “asfixia por suspensión”, es decir por suicidio. Sin ese relato al que me condujo esa fotografía nunca habríamos conocido el destino real de este hombre. Así lo relataba Vicenta: “Qué cara de hambre tengo...Ellas estaban de luto porque habían asesinado a su padre, y a mí ya me lo estaban quitando el luto. Ya me ponía mi madre cosas claras. Y su padre es que había venido de la cárcel y hubo un entierro, y tenían que cumplir. Y fueron. Y decía su prima que se puso muy guapo, y fue con su mujer al entierro. El caso es que le salieron al encuentro, y le dijeron vente al cuartel que te tenemos que hacerte unas preguntas. Porque hacía poco tiempo que había venido de la cárcel. Y las preguntas... no ha vuelto más. Luego cuando fue su mujer a preguntar por él, porque no venía, le dijeron que se había ahorcado. Él no se ahorcó, a él lo mataron. Entonces como consta que estaba ahorcado, pues lo enterraron en unas puertecilla pequeñas que había al lado del cementerio. Y allí iban las hijas y se asomaban. Y nosotros cuando íbamos mi madre y yo, se asomaba mi madre y decía, aquí está mi primo Candelario, aquí está mi primo Candelario”. Entrevista realizada a Vicenta Ruiz (Madrid, 05/12/2015).

pared de la estancia que antes no estaba, pero que ahora presidía de alguna manera ese espacio. Se trataba de la instantánea donde José aparecía junto a mi abuelo Noé, aquella que había estado durante años metida en una vieja caja de lata y que ahora se exponía en el salón. Al ver ese desplazamiento no pude sino sentir lo que el antropólogo Jesús Martín Barbero, llamaba el escalofrío epistemológico (1987a:12), un simple gesto que determinaría la nueva relación que yo tendría con el objeto de estudio. Y es que pocas veces a lo largo de esta investigación la fotografía mostraría en su mismo uso mi relación con la familia entrevistada. No se trataba de que los informantes hablaran de mí -como seguro hacían-, o que me comentaran algo sobre la relación con mis abuelos, sino que la vida social de una de las fotografías -que después investigaría- en realidad me estaba incluyendo. Ese desplazamiento estaba explicando mi paso por su casa, pues para José que un universitario se interesara por su historia familiar era una cosa importante. Algo que podemos imaginar si pensamos en todos esos relatos vitales que percibidos llenos de injusticias, habían sido sin embargo mascados únicamente entre los miembros del grupo durante mucho tiempo. Para muchas familias nuestro paso por sus casas ha concluido con frases del tipo, “ya nos podemos morir tranquilos”, como dijo Pilar Vera. Y es que pareciera como si el esfuerzo titánico por conservar esas imágenes y recuerdos a lo largo de los años, esos relatos compartidos siempre de puertas adentro, tuviera un sentido, una compensación con nuestra llegada a sus domicilios. En el caso de José, además, no era solamente que quien llegara fuera universitario, o tuviera la capacidad de amplificar y dignificar sus relatos, sino que también era “uno de los nuestros” ⁽⁹⁾. La fotografía expuesta en el salón lo ratificaba, dando un sentido a mi paso por su casa explicado en términos de fraternidad. Una fraternidad que comenzaba con mi abuelo, pero que tenía una continuidad conmigo. Ese lazo afectivo que sellaba la imagen, lo hacía a través de alguien que en realidad no estaba, y que sin embargo nos vinculaba en el tiempo de una vida entera, una vida vertebrada por una amistad que se ha mantenido a través de diferentes generaciones.

9.- Aunque como persona de Abenójar me sintiese gratificado por esa calificación de “ser uno de los nuestros”, me producía al mismo tiempo ciertas dudas antropológicas que me llevaban a plantearme si realmente estaba actuando de una forma subjetiva o no. Unas dudas que he ido resolviendo a lo largo de la investigación, pues si bien soy consciente del valor que puede tener para estas personas el interés por unas vidas que han estado “orilladas” y ocultas, no he renunciado por ello a realizar una tesis guiada por una mirada etnográficamente distante, por una investigación que no sea sesgada o que fuerce argumentos, y donde la base de la intersubjetividad esté siempre presente.

El desplazamiento de aquella fotografía estaba produciendo un sentido, un sentido que no se explica o se teoriza, sino que simplemente se practica ⁽¹⁰⁾. Ese pequeño gesto marcaba de alguna manera un camino, pues años más tarde, y con la tesis ya más perfilada, mi labor como investigador sería precisamente conceptualizar esos gestos, esos usos fotográficos que no hablan, pero que expresan sentidos en un determinado lenguaje visual. De una manera similar a lo que ocurriría en la investigación, las fotografías estudiadas se encuentran en continuo movimiento, dibujando a veces recorridos inesperados, acudiendo allí donde es necesario estrechar un vínculo. Un vínculo establecido siempre por personas ausentes, y que son sin embargo la explicación de la condición bajo la que viven los miembros de la casa.

10.– En adelante utilizaré la expresión “practicar la fotografía” para referirme de manera genérica a la constelación de usos y prácticas desplegadas por las familias estudiadas.



Noé Moreno y José Hermoso
Colección particular de José Hermoso

Estos primeros descubrimientos se fueron insertando en andamiajes teóricos más complejos. Aunando el interés emocional de la propia investigación etnográfica, con el interés metodológico y conceptual que posibilitó mi incorporación a dos proyectos de investigación de la UNED. Por un lado como becario FPI del Ministerio de Economía y Competitividad, con el proyecto HAR 2010-17094: *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*, dirigido por la catedrática Alicia Alted desde el departamento de Historia Contemporánea. Y por otro, y como señalábamos anteriormente, el proyecto *Todos los Nombres de la Represión de Posguerra en Ciudad Real*, dirigido por Julián López García y María García Alonso. Este segundo proyecto planteaba desde sus inicios las razones que explican Ciudad Real como un lugar idóneo para realizar un estudio sobre la violencia política de la posguerra. Entre las razones que definen dicha elección, la primera responde a la carencia de una investigación global al respecto en el conjunto de la provincia. Más allá del estudio desarrollado por el historiador Francisco Alía (1994) con epicentro en la capital, era necesario ampliar el ámbito de la investigación a cada uno de los pueblos de la provincia. La otra razón que explicaba el interés hacia este espacio territorial fue la peculiaridad histórica de la misma. Ciudad Real se mantuvo leal al gobierno republicano durante toda la guerra, el ejército franquista sublevado no avanzó ni consiguió ocuparla en su totalidad hasta los momentos finales de la contienda, en marzo de 1939. Este elemento definitorio plantea una peculiaridad sobre el grado de violencia que sufre una provincia que ha pasado toda la guerra en retaguardia.

La investigación dirigida por Alicia Alted, me dotó de herramientas para abordar fuentes iconográficas y audiovisuales desde el campo de la historiografía ⁽¹¹⁾. Centrado en el análisis de documentales religiosos de los años cuarenta y cincuenta en España, el acercamiento a esas narrativas me permitió ahondar en un régimen que pensaba y utilizaba la imagen como un medio ejemplar para el adoctrinamiento. De esta manera, si la tesis se centra en el estudio de las fotografías familiares de personas perseguidas por el franquismo, dialoga constantemente con esos otros imaginarios públicos bajo los que convivieron estas familias. De esta manera, de los análisis sobre representación religiosa

11.– Entre los diversos resultados que generó esta investigación, tenemos el libro *Cine Educativo y Científico en España, Argentina y Uruguay* coordinado por Alicia Alted Vigil y Susana Sel (2016), la exposición “Historia, Geografía y Etnología en el cine educativo (1850-1960)”, realizada durante la Semana de la Ciencia en Madrid en la UNED (2013), o el monográfico publicado en la revista *Cahiers de civilisation -espagnole contemporaine* (2013), donde se incorporan artículos de los diferentes miembros del equipo de investigación.

y totalitarismo, me desplacé a otro campo de estudio sin abandonar por ello la relación entre imagen y franquismo. Si primero analicé la fotografía en movimiento realizada por el régimen, ahora pasaba a estudiar la otra cara de la moneda, la fotografía fija practicada por los grupos subalternos.

Por otro lado, “Todos los nombres de la represión de posguerra en la provincia de Ciudad Real” es un proyecto que se inició en el año 2011, y que desde entonces ha recopilado toda la información y documentación posible acerca del periodo comprendido entre el final de la guerra civil española y la primera década de la dictadura franquista. El principal propósito ha sido contribuir en la compleja labor de obtener un conocimiento más profundo de la realidad histórica de nuestra posguerra. Está basado en dos líneas de actuación principalmente: la búsqueda de las víctimas de la represión y la recogida de las voces de los protagonistas de los hechos acaecidos durante este periodo, o en aquellos casos en los que hemos llegado tarde, el testimonio de sus familiares más cercanos. Para ahondar en torno a estas principales líneas de actuación, el grupo de investigación trata de responder a dos cuestiones: por un lado una labor cuantitativa que ofrezca una cifra más real del número de víctimas de la represión franquista en la provincia, y por otro lado una labor cualitativa ahondando en cada una de las historias narradas. Localizar los nombres de cada uno de los represaliados con resultado de muerte ha sido una tarea infatigable. Aunque la eliminación directa del enemigo no es, ni mucho menos, el único tipo de represión que la dictadura lleva a cabo, conocer el número de muertos y desaparecidos se tornaba en algo básico y que aún hoy, más de 75 años después del fin de la guerra, no se conoce de manera sistemática en buena parte del territorio nacional. Así pues, ha sido fundamental la utilización tanto de fuentes documentales como de fuentes orales, a través de los testimonios recogidos durante las entrevistas. Ambas formas de acercarnos al pasado se han complementado continuamente, pues donde los documentos de archivos no podían llegar, llegaban las palabras de nuestros entrevistados. El principal objetivo ha sido mantener un constante diálogo entre los papeles del pasado y las voces del presente. Las voces de aquellos que han guardado hasta la actualidad los objetos que dejaron sus antepasados represaliados, conformando auténticos tesoros en cada una de las casas. Acceder a estos materiales ha sido uno de los pilares fundamentales de la investigación por la tremenda emotividad que encierran. Además de ser un reflejo de otra parte de la historia oculta hasta ahora. Desde otro punto de vista, el otro pilar de la investigación lo han compuesto los juicios sumarísimos, y la documentación generada por los tribunales militares a lo largo de cada uno de los Consejos de Guerra iniciados contra los vencidos. Toda esta documentación en la actualidad

se encuentra en diferentes archivos pertenecientes al Ministerio de Defensa, en donde he realizado buena parte del estudio.

En el marco de estas dos investigaciones he ido construyendo el objeto de la investigación. Un objeto que comienza en lo concreto, en el interior de cajas de fotografías, de salones o desvanes, pero que transita desde allí hacia reflexiones genéricas de marcado interés científico y social. Esta investigación ofrece no sólo una colección importante de fotografías que se pensaban inexistentes, sino el diálogo conceptual con los estudios más recientes entre antropología y fotografía, así como la elaboración de una metodología precisa construida con herramientas de varias disciplinas. Sin embargo lo conceptual no se distancia nunca de las personas que muestran los materiales, del interés social de muchas familias por sacar a la luz aquellas fotografías y relatos que sólo habían encontrado dignificación en las manos familiares. En el estudio se aprecia por tanto un tipo de narrativas a las que sólo se puede acceder por la convergencia de un tipo de conocimiento, del interés y de la posición concreta en el contexto, mostrando de esa manera cómo una tesis, una investigación, puede contribuir a una doble utilidad: engordar el conocimiento teórico y responder a un interés social que ha estado oculto y olvidado.

Mapa de procedencia fotográfica



**Ciudad Real
(ESPAÑA)**



Intersecciones teóricas. Fotografía, antropología y disimulo

Finalizada la guerra civil española, se produce en Ciudad Real una violencia política cuyo resultado sería la muerte, el encarcelamiento y el exilio de miles de vecinos. La mayor parte de los fusilamientos se llevarían a cabo tras sentencias de muerte promulgadas en juicios sumarísimos de urgencia. El destino de esos cadáveres fueron generalmente fosas comunes situadas en las cercanías de los paredones donde se producían las ejecuciones. Por otro lado, los prisioneros cuyas penas de muerte fueron conmutadas, así como los condenados a varios años de prisión, cumplirían su presidio en cárceles alejadas de la provincia. Para muchos de ellos, las condiciones carcelarias acabarían con sus vidas en el mismo penal, o años después en sus propias casas. Por último, el periplo del exilio, que para un gran número de españoles comenzó y terminó en Francia, a otros los llevaría por México, Venezuela o Argelia, donde en la mayoría de los casos comenzarían una vida que no tendría su final en España. A todas estas circunstancias, habría que sumar los movimientos producidos por el exilio interno, es decir el de aquellas personas obligadas a vivir fuera de su municipio tras cumplir la condena. Toda esta violencia desplegada contra las familias, que a partir de ese momento vivirían señaladas y marginadas, dibuja un panorama de casas en las que siempre falta un miembro. Un ser querido del que no se habla fuera del domicilio, pero cuya ausencia será la explicación de la condición bajo la que viven. Estas ausencias serán compensadas, sin embargo, por otros cuerpos con los que la familia convive y se relaciona de manera intensa a lo largo de los años: las fotografías.

Las fotografías abordadas como objeto de estudio, están situadas siempre en la intersección de varias disciplinas teóricas. Los saberes artísticos, técnicos y sociales, son algunos de los que se han interesado por estos materiales, aunque encuentran serias dificultades para establecer diálogos interdisciplinarios. Peter Burke (2001) señalaba que se hacía necesario utilizar las imágenes como fuente en el estudio para la historia, un uso que lejos de la simple ilustración, como tradicionalmente las han utilizado muchos historiadores, las situó al nivel de los textos o los testimonios orales. Será precisamente en el campo de la historia del arte, donde acostumbramos a ver numerosas investigaciones de fotografías pertenecientes a un tiempo pasado. En este sentido, uno de los estudios más recientes sobre fotografía familiar y franquismo, es el de la historiadora del arte María Rosón. Un trabajo que nos recuerda que los diálogos interdisciplinarios ayudan no sólo a discernir lo que las imágenes significan, sino incluso a elegir los materiales mismos que pueden conformar un estudio sobre fotografía. “Si

en lugar de tomar el criterio estético como motor de búsqueda”, señalaba la autora, “nos interesamos por rastrear las fotografías que estuvieron cerca de las personas, es decir, las que usaron en su vida para construir y proyectar su identidad o conocer y pensar en la de otro, encontramos un conjunto amplio de fotografías y prácticas, con gran interés plástico y en diálogo con lo artístico” (2016:8).

Sin embargo, las fotografías familiares no están hechas ni pensadas para dialogar con lo artístico, ni para ser expuestas en lugares públicos, sino que son realizadas principalmente para ser utilizadas en espacios privados. Encargadas por la familia, su uso se circunscribe a la red social del propio grupo. Y es precisamente en el análisis de esas relaciones familiares donde podemos observar las acciones interpretativas que definen el objeto. Como señala la antropóloga Carmen Ortiz en su estudio sobre los álbumes y las fotografías domésticas, observando la constelación de imágenes utilizadas para la familia, podemos establecer una diferencia clara entre lo que se puede y no fotografiar. Generalmente estas fotografías presentan continuamente atmósferas de cierta felicidad y alegría, omitiendo del relato visual cuestiones dolorosas. “Hay una serie de ocasiones que se resisten a ser fotografiadas: toda clase de dolor, miseria, disputas, enfermedad, muerte y sexo son sujetos que prácticamente nunca aparecen en el álbum familiar” (Ortiz, 2005:198). La investigación que aquí exponemos, muestra constantemente dos tipos de fotografía que estarían contrariando de alguna manera la idea vinculada a la génesis de la fotografía familiar, en términos de atmósfera alegre. Por un lado observaremos imágenes que tomadas en contextos festivos o de cierta celebración, tendrán un uso posterior muy diferente, un uso donde la recreación en la alegría es sustituida por la recreación en el dolor. Por otro lado estarían aquellas tomadas directamente en contextos anómalos, como puede ser una cárcel, un campo de concentración o incluso un periodo familiar postraumático.

En esta línea, los estudios de Bourdieu (2003) sobre los usos sociales de la fotografía, suponen una escala obligatoria en el análisis de los materiales que conforman el corpus de esta tesis. No obstante, la especificidad y el contexto de las fotografías estudiadas rebasan o desplazan continuamente los análisis realizados por el sociólogo. Para Bourdieu, la fiesta era el momento que tradicionalmente utilizaba la familia para fotografiarse, por la función que esa práctica tiene de recrear al grupo en el momento de mayor integración de los miembros. Aquí veremos cómo eso se invierte y las familias se hacen fotografías en el momento más doloroso de su historia, en situaciones donde el grupo está más fraccionado

y disperso, y donde la integración en la imagen no es fruto de la celebración sino de un esfuerzo titánico por mantener una casa en pie. Un esfuerzo que queda precisamente objetivado en los desplazamientos y las composiciones fotográficas que iremos analizando. Además del estudio de Bourdieu, dialogamos con otros autores clásicos de la fotografía, como lo son Walter Benjamin (2004), John Berger (2005a; 2007; 2012), Susan Sontag (2005; 2015), Philip Dubois (1986), Gisèle Freund (1993) o Roland Barthes (1989). Los análisis que por ejemplo éste último autor realiza en su obra *La cámara lúcida*, son una referencia obligatoria para iniciar cualquier andamiaje teórico en torno al tema que trata esta investigación. El filósofo francés define la fotografía como un objeto lleno, un objeto desbordado por el referente que aparece en la imagen. “Y esta singular adherencia hace que haya una gran dificultad en enfocar el tema de la Fotografía” (1989:32). El rastro *indicial* que define este tipo de imágenes es el lugar del que parte Barthes para indagar en las diferentes particularidades del medio. Si bien nuestra investigación dialoga intensamente con este autor en muchos aspectos de sus análisis, no lo utiliza sin embargo como punto de partida. Ya que en el estudio que nosotros abordamos desechamos desde el inicio la idea del referente como problema significativo en semiótica. No es la persona que aparece en la foto lo que nos interesa, sino el sujeto que interpreta esa imagen, el agente interpretante. Partimos para ello de la fotografía como signo documental, enlazando de esta manera con el planteamiento del antropólogo Ángel Díaz de Rada para analizar los documentos escolares (2013). En esta línea desterramos la aproximación saussoriana de significante, significado y referente, y adoptamos la óptica semiótica de Peirce.

El significado en el modelo de Peirce, no es algo que se asocia a un significante, pues para este autor el significado es el proceso de acción que lleva a un agente a expresar un signo. En este sentido, la fotografía se convierte en signo cuando las personas la toman y realizan maniobras de interpretación sobre ella, poniendo anotaciones detrás, colgándola, llevándola en el bolsillo, enseñándola a alguien, diciendo cosas acerca de ella, etc. Todas esas acciones de interpretación son interpretaciones del signo que configuran el objeto. En el estudio que aquí presentamos el acento etnográfico se sitúa por tanto en lo que hacen las personas al construir signos, es decir al manipular y producir una pragmática con esas imágenes. ¿Qué hace la gente con las fotos?

Esta pregunta sobre la que parte esta investigación, se inscribe no sólo en lo que hacen, sino también en lo que han hecho. En ese sentido dialogaremos con aquellos planteamientos que construyen el objeto a partir de la vida social que han

tenido. Como ya planteara el antropólogo Arjun Appadurai en el libro *La vida social de las cosas*, frente a la tendencia contemporánea de considerar el mundo de los objetos como inerte y mudo, “debemos seguir a las cosas mismas, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias” (1991:19). El estudio que aquí presento, le debe no sólo el título a ese texto, sino también una disposición teórica para analizar las fotografías en el desplazamiento, en los itinerarios, en las rutas, en los usos y prácticas a los que se han sometido estos objetos, y que van marcando las diferentes etapas de su ciclo vital.

Para analizar ese ciclo vital donde las fotografías han ido practicándose, dialogamos con los estudios más recientes sobre fotografía y antropología, aquellos que nos indican que se hace necesario abordar la visualidad y materialidad de las imágenes en diálogo con el contenido de la fotografía, así como con los contextos reales donde los objetos están hechos para significar de una determinada manera (Edwards y Hart, 2004:6). Este enfoque de contenido/contexto se engarza con los recientes avances en Antropología Social (Banks y Morphy, 1997; Edwards y Hart, 2004; Miller, 1987, 1998; Poole, 1997; Porto, 2004), en los cuales el “giro material” es visto como pertinente y sumamente importante para el estudio de las fotografías como agentes activos (Gell, 1998) en la construcción social del significado. Al trazar la biografía del objeto (Kopytoff, 1986), así como los sistemas visuales y materiales en los cuales funcionan las imágenes (Porto, 2004), esperamos evidenciar la relación dialéctica que tienen las fotografías de los represaliados en los procesos de construcción de la memoria individual y colectiva. Al poner en diálogo las cualidades visuales y materiales de las fotografías, este estudio se aleja de aquellos análisis gramaticales (Mitchell, 1980), explorando en cambio cómo las imágenes mismas actúan en la vida de estas familias.

Analizar fotografías “en acción” ha sido en España el planteamiento de la antropóloga Cristina Sánchez Carretero en su análisis sobre fotografías de migrantes (2005). Utilizando la *perspectiva performancial*, la autora indaga en algunos usos privados de la foto y su función social como hilo conductor de narrativas en situaciones de distancia física. Una perspectiva que le permite abordar las narrativas fotográficas desde la producción, la recepción y la exposición de las imágenes (2005:213). Junto a estas aproximaciones, y como señalábamos más arriba, son relevantes los estudios de la antropóloga Carmen Ortiz sobre fotografía familiar y álbum fotográfico (2005), pero también los de Manuel Gutiérrez Estévez sobre fotografía y etnografía (1991).

Por otro lado y como apuntábamos anteriormente, el trabajo más reciente que sobre franquismo y fotografía personal se ha realizado en España, es el de María Rosón, *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo* (2016). Desde una perspectiva interdisciplinar, como lo es el campo de los estudios culturales, esta autora analiza la importancia de las fotografías personales en la construcción de las identidades de género (2014:320), dialogando para ello intensamente con los estudios que sobre cine y primer franquismo ha realizado desde ese mismo campo la catedrática Jo Labanyi (1999; 2002). Alejada por tanto de los cauces tradicionales de la historiografía del arte, Rosón parte del campo de lo infraordinario (Perec, 2008) para comenzar desde allí un análisis sobre los materiales cotidianos, que aunque en negociación y pugna constante, pertenecen a la cultura visual de “los vencedores”.

Nuestro interés etnográfico también parte de lo infraordinario, de lo cotidiano. Pero de una cotidianidad muy diferente a aquella, una cercenada y amenazada, en la que vivieron las familias de represaliados y para la que ese concepto de infraordinario debe ir constantemente vinculado a otro, uno sin el que sería imposible entender estas fotografías: *lo infrapolítico*. Con este término James C. Scott designa “una gran variedad de formas de resistencia muy discretas que recurren a formas indirectas de expresión. (...) Se trata de una política del disfraz y del anonimato que se ejerce públicamente, pero que está hecha para contener un doble significado o para proteger la identidad de los actores. En esta definición caben perfectamente los rumores, los chismes, los chistes populares, los ritos, los códigos...” (2011:43). A todas esas prácticas que describe este autor, nosotros añadimos una nueva: las fotografías familiares. Instantáneas que, bajo un régimen totalitario, necesitan practicarse siempre de manera disimulada, pues parafraseando a De Certeau, *en un contexto donde los fuertes siempre ganan, las imágenes siempre engañan* (2000:20).

Analizar por tanto las fotografías que forman el corpus de nuestro trabajo sólo por lo que su contenido muestra, sería en realidad no entender lo que en ellas se expresa. De hecho, en ocasiones las familias utilizan precisamente la expectativa de sentido que la apariencia de una fotografía puede tener, para esconderse en ella. Como veremos en la tesis, algunas personas que quieran comunicarse con sus familias desde el exilio, se insertaran en patrones fotográficos esperados, como es el de turistas o el de migrantes, imágenes que podríamos encontrar en cualquier anticuario como postales de viaje o engrosando archivos de fotografías turísticas. Todas ellas son en realidad imágenes camufladas. Algo similar encontraremos en las sonrisas de las fotografías de presas, en los dobles destinos

con los que una fotografía trata a la vez de redimir una pena y de transmitir tranquilidad a la familia. Y es que como ya nos recordara John Berger (2010:9), una imagen familiar sin el contexto que le da sentido, significa simplemente lo que muestra.

Las fotografías se encuentran siempre en un determinado lugar, algo que nos revela el uso al que son sometidas. En ese sentido no es lo mismo llevar la imagen de un ser querido en un bolsillo, que tenerla en una caja o expuesta en una habitación. Por ello esta investigación exige el desplazamiento constante del investigador a los lugares donde se practican o se han practicado, a las narrativas que sostienen las imágenes o las sostuvieron y para cuya revelación se necesita hacer entrevistas a los familiares, pero también analizar arqueológicamente las capas de cada fotografía. Como ya señalara la antropóloga Elizabeth Edwards, “la materialidad traduce la fotografía abstracta y representativa en fotografías como objetos que existen en el tiempo y en el espacio. La posibilidad de pensar en las fotografías de esta manera, en parte, descansa en el hecho elemental de que son cosas: se hacen, se usan, se guardan y se almacenan por razones específicas. Estas características del material tienen un profundo impacto en la forma en que las imágenes son leídas, ya que diferentes formas materiales dan señales y determinan diferentes expectativas y patrones de uso” (2004:3).

Los análisis que proponemos dialogan constantemente con campos que no son específicamente el de la visualidad, el de lo fotográfico, pues el uso de estas fotografías remite a otros campos como pueden ser el de “lo sagrado”, “lo funerario”, “la violencia política”, “la herencia”, etc. Para ello establecemos desde allí analogías constantes que nos permitan pensar las prácticas realizadas por los informantes. En este sentido, para abordar las imágenes expuestas en las casas nos serviremos de los estudios de Hans Belting (2009; 2012) sobre imagen y culto, o los del historiador francés Paul Claval (2003) sobre la relación entre arquitectura y decoración. Por otro lado, para analizar las fotografías que encontramos en pequeñas cajas, estableceremos una comparativa tumba-caja de la mano del historiador Philippe Ariès (2000), pero también nos ayudaremos de los análisis del autor Geoffrey Batchen (2002; 2004). Es este último quien nos da pistas precisas para describir aquellos contenedores donde las familias guardaron fotografías y recuerdos. En su artículo “Ere the substance fade”, Batchen (2004) analiza las *photo-jewellery*: colgantes, broches o brazaletes, utilizados durante el siglo XIX, y en los que la imagen va siempre acompañada de elementos como podría ser un mechón de pelo. Estos objetos donde las fotografías aparecen aunadas de materiales a los que se accede a través del tacto, los convierte en

elementos de *doble indexicalidad*, es decir de un doble rastro. En ellos la mirada de la imagen se complementa constantemente con el tacto de otros materiales, como si se necesitara insistir en la presencia de lo ausente a partir de unir en un mismo lugar varias huellas. Esas combinaciones conforman una especie de “monumentos de inmortalidad”, que si para este autor suponen una forma de resistencia frente a la mercantilización ⁽¹²⁾, en el caso de las cajas aquí analizadas suponen en realidad formas de resistencia frente a la violencia política. Y es que esos contenedores ayudan a intensificar la presencia de alguien que no está, pero a quien se invoca aunando todos los materiales que contienen su rastro. Estamos ante un lenguaje simbólico hecho literalmente de remiendos, a partir de los cuales se generan “monumentos inmortales” con los que se practican cultos privados. El hecho de que esos cultos tengan que hacerse en secreto, de manera clausurada o necesariamente cercenada, producirá una cierta libertad simbólica para decir: “hago lo que puedo y lo que quiero”. Muchas veces esos lenguajes personales, esa capacidad de agencia del individuo, reinventa cosas que en realidad ya están en la tradición. Pues en realidad la producción de sentido en relación con la muerte está descubriendo siempre universales. Todos los rituales funerarios dicen lo mismo, lo dicen con distinto lenguaje y de distinta manera: el ausente vive en la familia. Esto es algo que se da de manera más evidente en sociedades no secularizadas, como afirmaba el antropólogo Caro Baroja cuando señalaba que: “son las sociedades rurales no secularizadas las que tienen dos clases de componentes: los vivos y los muertos” (1979:71).

Lo interesante en este caso, dada la variable temporal que un estudio sobre la vida de imágenes posibilita, es preguntarse en qué casa se practican o se anulan esos cultos, dónde se alarga o se acorta el recuerdo de los difuntos, objetivado siempre en los diversos tipos de cuidado o descuido al que se someten las fotografías. Una vida que va a depender, como veremos en el siguiente apartado, del tipo de violencia que sufrió la persona que en las imágenes aparece. En ese sentido establecemos diferentes aproximaciones en función de si la práctica fotográfica se produce con un exiliado, con un preso o con un muerto.

12.– “At a time when all things, including memory, are being turned into prescribed commodities, my locket represents a moment of personal resistance to this process. In its unruly turning from life to death and back again, collapsing visibility into touch, and forcing modernity to cohabit with magic, this photographic hair locket conjures an intensely private, unpredictable and even unknowable experience, an experience outside the capacity of capital to control (or, at least, no more in or out of its control than is avant-garde art). For this reason, on top of all the others, I believe my locket deserves our respect and critical attention” (Batchen, 2004:45).

En cada casa iremos dialogando con los estudios que nos ayuden a contextualizar esos usos, indagando muchas veces en prácticas similares para desde allí buscar las peculiaridades de nuestros objetos. En ese sentido, y para analizar las fotografías del exilio, utilizaremos estudios de fotografías de migrantes (Fernández, 2014), pero también de viajes o turistas (Vega, 2011). Para analizar la vida social de las fotografías en prisiones, nos valemos de los estudios sobre la cotidianidad del penal (Gómez Bravo, 2007; 2008; 2009), o los de la correspondencia postal con la cárcel (Sierra, 2014a; 2014b; 2016) en cuyo correo iban insertas las imágenes. Esas lecturas, las ponemos a dialogar con los estudios de Scott sobre *Los dominados y el arte de la resistencia* (2011), algo que metodológicamente nos permite agudizar la visión y observar en las prácticas las continuas estrategias de disimulo. En esas pugnas por conservar recuerdos las familias “van generando a lo largo del tiempo, un pasado significativo, siempre abierto a reelaboraciones atentas a las solicitudes del presente” (Halbwachs 2004). Esto nos vincula de manera directa con los estudios clásicos de Simmel sobre las sociedades secretas (2010), así como las investigaciones sobre la naturaleza estructurante del secreto de Maffesolli (1987) o los estudios sociológicos de Gallego Dueñas (2013).

Si el secreto es un lugar desde donde entender las imágenes en contextos de violencia, la investigadora Annete Kuhn (2013) nos recuerda que en realidad “no hay nada más raro que una familia sin secretos”. Algo así señalaba precisamente el sociólogo Jesús M. de Miguel, cuando indicaba que en todos los álbumes familiares siempre hay una fotografía de un miembro que no está, que no se nombra, y que sin embargo es a menudo la explicación de todo el grupo (2004:10). En el caso estudiado el secreto nos habla de una necesidad de supervivencia en un contexto de denuncias y delaciones, ocultaciones que, objetivadas en las imágenes, dejan tachones, amputaciones, o ni rastro. El temor a los vecinos, entre los que normalmente se encuentran asesinos o denunciantes, hace que la familia despliegue en el seno mismo de su casa estrategias de encubrimiento.

Como veremos en la tesis, la necesidad de tener secretos tan vertebradores para el grupo es algo que repercute en la posesión de imágenes, desplazando las fotografías a las casas donde es más segura su conservación. Y es que para entender estos mecanismos hay que pensar en una dimensión amplia del grupo familiar, donde la casa de la viuda, la línea directa hacia los hijos, no es siempre el lugar donde se conserva mejor la memoria, y por tanto donde se cuidan las imágenes. En muchas ocasiones los retratos transitan por las casas de la sangre, por la casa de madres y hermanas donde persistirá casi como una obsesión el

trabajo de duelo ⁽¹³⁾. La pregunta sobre la vida social de una fotografía, es en ocasiones, una cuestión que se interesa por la presencia de los muertos en la vida de los vivos. En este sentido la tesis dialoga con los estudios de Marianne Hirsch (2016; 2012; 2000) sobre la transmisión familiar de la memoria en contextos traumáticos. En su definición de *posmemoria* la autora señala que “haber crecido entre los recuerdos abrumadores de los demás, y estar dominado por narrativas previas al nacimiento de uno mismo o anteriores a la propia consciencia, significa correr el riesgo de que las historias de nuestra vida se vean desplazadas o incluso despojadas por las de quienes nos preceden. Significa estar moldeado, también de forma indirecta, por fragmentos traumáticos de acontecimientos cuya reconstrucción narrativa supone un desafío, dado que escapan a nuestra comprensión” (2016:19). Partiendo de esos estudios, nuestra investigación ahonda en una especificidad diferente a la transmisión de la memoria que esta autora plantea, pues para el caso español la posesión de imágenes vinculada a la transmisión de los muertos, en tiempos y formas represivas diferentes a las del holocausto, estará claramente mediada por un determinado trabajo de duelo. Una labor que desigualmente repartida en términos de género será la que vele por la memoria de los muertos en las casas. Ese trabajo y transmisión lo vemos objetivado en las prácticas fotográficas, en la convivencia con imágenes que contienen la presencia del ausente, o como señalaba Marín (2009), representaciones con “efecto de presencia”.

Todas esas biografías culturales (Koprotik, 1986) que contienen las imágenes, y cuya vida para algunas comienzan en los años treinta, alargan su vida hasta nuestros días. En el seguimiento que hacemos de estas cronologías, observamos durante las primeras década de la democracia la llegada de estos objetos a Casas del Pueblo y libros patrimoniales. Años más tarde, con la llegada del llamado movimiento memorialista, las fotografías tendrán un sorprendente recorrido social irrumpiendo en las fosas que comenzaron a abrirse, pero también en los periódicos, homenajes, manifestaciones, charlas, libros, webs o redes sociales. En estos nuevos contextos las fotografías perderán su carácter puramente

13.– Con el término “trabajo de duelo”, me refiero al conjunto de acciones y ceremonias relacionadas con el enterramiento del muerto, con su honor y su memoria. En los casos estudiados, la imposibilidad del sepelio genera prácticas compensatorias que con distintos lenguajes y formas, apuntan sin embargo en la misma dirección que el generado por las acciones normativizadas. Como señala el filósofo Paul Ricoeur, las conductas de duelo son un “ejemplo privilegiado de relaciones cruzadas entre la expresión privada y la expresión pública”. (2003:108) Para un estudio sobre la relación entre “trabajo de duelo”, “trabajo del recuerdo” y melancolía, véase *La Memoria, la historia, el olvido* de Paul Ricoeur (2003).

familiar, incorporando a ellas discursos políticos, humanitarios o históricos. Para analizar temáticamente estos contextos nos valemos de los estudios de antropólogos como Ferrándiz (2006; 2008; 2010; 2011; 2014; 2016), Robben (2008), Verdery (1999), Sanford (2003), Del Río (2005), Fernández de Mata (2007), García Alonso (2014; 2016), Rubin (2014; 2015), Douglas (2014; 2017), Aragüete-Toribio (2017). Por otro lado y para contextualizar geográficamente la investigación, nos valemos de los estudios de antropólogos e historiadores que han trabajado sobre la represión en Ciudad Real, como son Bermúdez García (1991), González Cañas (1992), Ladrón de Guevara (1993), Alía Miranda (1994), García Muñoz (1995), Navarro Ruiz (2000), Ortiz Heras (2006), Bascuñán Añoover (2008), Del Rey Reguillo (2008), Del Valle Calzado (2008), González Madrid (2008), Sánchez Delgado (2008), Morales Encinas (2008), Díaz Díaz y Esteban Palmero (2012), López García y Ferrándiz (2010), López García y Pizarro Ruiz (2011).

Todo ello nos sirve para entender las arenas sobre las que analizar la aparición de fotografías familiares que en pleno siglo XXI, y que mediadas por la era digital (Castells, 2000; Foncuberta, 2016), establecen diálogos con las estéticas de otras dictaduras del cono sur. Para esos diálogos son fundamentales las investigaciones de Ana Longoni (2013), Jordana Blejmar (2013), Claudia Feld (2002) o Ludmila da Silva (2010). Con ellos observamos un desplazamiento de la estética fotográfica que desde “el sur” marcará el patrón visual con el que son reencuadradas aquellas imágenes sepultadas. Fotografías realizadas en los años treinta que sin embargo son transformadas en imágenes de carnet para salir a la calle en forma de protestas.

Imágenes densas. Tránsitos, superficies y relatos

Durante los años treinta, la mayoría de las familias estudiadas, pertenecientes principalmente a clases populares, accedían por primera vez a la posesión de fotografías. Realizadas en fiestas patronales o ferias, en el servicio militar o incluso en la guerra, nos encontramos generalmente con colecciones que no rebasan nunca las cinco u ocho imágenes. Si en el caso de exiliados o presos, la llegada de fotografías engrosaría el número de esas instantáneas, las imágenes de las personas asesinadas que quedaron oscilarán normalmente entre una y dos fotografías. Guardadas en cajas o expuestas en la pared, accedimos a este tipo de materiales unos años después de que comenzara en España el llamado movimiento memorialista. Momento en el que la apertura de fosas de la guerra

y la posguerra suponen la punta de lanza de un proceso más amplio conectado con un movimiento global a favor de los derechos humanos. De esa manera, al mismo tiempo que se accedía a los parajes donde estaban las fosas, y se abría la tierra para encontrar allí los cuerpos *subterrados*⁽¹⁴⁾, se accedía a las casas donde se abrían por primera vez cajas y habitaciones donde encontrar *imágenes sepultadas*.

La búsqueda de estas fotografías en espacios privados durante el trabajo de campo nos ha llevado a dos tipos de acceso bien diferenciados. Por un lado una apertura asequible y próxima hacia imágenes que no se han resignado a desaparecer, y cuyo esfuerzo familiar por conservarlas nos hacía sentir constantemente que de alguna manera esos materiales *nos estaban esperando*. Y por otro lado un acceso lleno de obstáculos que tienen que ver con la desaparición misma de fotografías por el tiempo y la muerte de familiares, con la presión de la violencia que en algunos casos nos muestra personas distanciadas de su propia historia, con reticencias familiares mediadas por un debate político nacional sobre la memoria histórica, o incluso con los trabajos de disimulo⁽¹⁵⁾ que practicados en la dictadura tienen su continuidad durante la democracia. En este sentido nos encontramos con situaciones diversas, como la de aquellas personas que acceden a que fotografiemos el retrato de su padre, siempre y cuando no mostremos su cara. O familias en las que, tras un largo trabajo de acercamiento y confianza, el reparo se convierte en apertura, revelando con ello la vigencia de aquellas instrucciones precisas que las madres transmitieron a sus hijos cuando les decían que “no hay mejor cosa que la que no se dice”. Luego no hay mejor fotografía que la que no se muestra. En la mayoría de los casos, un trabajo de campo de larga duración, como son los más de siete años que llevo investigando en la zona, así como el impacto del movimiento memorialista en los medios de comunicación, han sido engrases fundamentales con los que encontrar en la mayoría de las casas las puertas abiertas.

14.– El antropólogo Francisco Ferrándiz define “subtiero” como un tipo de éxodo bajo tierra, “quizá a una forma extrema de exilio interior, cuyo origen histórico sería el mismo que el de los exiliados, desterrados o transterrados que tuvieron que abandonar España (Gaos 1953; Monclús 1989), pero cuyas condiciones de producción y cuya historia social, política, simbólica y judicial tiene características específicas. En concreto, su relación con una experiencia de muerte violenta en el contexto de una política de exterminio del adversario, y el paso sucesivo de regímenes de *olvido social* sobre el conjunto de cadáveres que fueron sembrados de manera ejemplarizante por todo el país en fosas comunes” (2011:526).

15.– Usos que intentan salvaguardar la imagen de unos cuerpos que no han encontrado en el contexto público ningún tipo de reconocimiento o dignificación.

Para un etnógrafo que está haciendo trabajo de campo en una comunidad, existe una tensión constante entre adentro y afuera, entre la inmersión que implica vivir en las comunidades estudiadas y el distanciamiento que supone la conceptualización de las relaciones sociales en las que ha estado inserto. Para el análisis antropológico de fotografías familiares, hay que añadir a esa tensión del campo donde encontramos estos materiales, otra tensión que tiene que ver con la particularidad del objeto mismo de estudio, y que se define en términos de vacío y lleno. La imagen fotográfica, señalaba Roland Barthes, está llena, abarrotada: no hay sitio, nada le puede ser añadido, y pese a eso, pese a esa evidencia, sin la narrativa o la práctica que le da sentido se puede mostrar totalmente vacía. A eso se refería precisamente el autor de *La cámara lúcida*, en el siguiente fragmento:

En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver. Dicha certeza es suprema porque tengo oportunidad de observar la fotografía con intensidad: pero al mismo tiempo, por mucho que prolongue esta observación, no me enseña nada. Es precisamente en esta detención de la interpretación donde reside la certeza de la foto: me consumo constatando que esto ha sido... (...). Pero al mismo tiempo, por desgracia, y proporcionalmente a esta certeza, no puedo decir nada sobre esta foto (1989:161).

¿Cómo puede un antropólogo entonces dar densidad a una superficie que se muestra llena y a la vez vacía? En realidad estos objetos no aparecen nunca desligados de un contexto que les da ya un sentido, incluso cuando aparecen en un rincón abandonado de la casa. De esta manera, si pensamos por ejemplo en las fotografías encontradas en un desván, el espacio mismo nos señala ya una relación familiar con la imagen, algo que será fundamental en la construcción que hagamos de este tipo de objetos. Y es que esas estancias de la casa nos hablan del tipo de vida que tienen los materiales allí colocados, o amontonados, y que denotan siempre cierto desuso o desinterés. Un sentido muy diferente de lo que supondría encontrar la imagen en una cartera o enmarcada en un salón. De hecho, si pensamos en la palabra desván, observamos que la etimología misma de ese espacio nos señala algo vacío, hueco... “la parte hueca de la casa”. Pero ese tipo de hueco o vacío, de donde viene también la palabra vano, nos sirve precisamente para indicar cómo una fotografía en un desván asume el sentido del espacio que la contiene, no pudiendo sino encontrar allí imágenes

vanas, vacías, huecas. Que una imagen esté vacía y hueca nos puede hablar sin embargo de un tipo de narrativa de disimulo, cuando su lugar allí tenga que ver con esconder algo que no se quiere que sepa el resto de la familia ⁽¹⁶⁾. En otros casos el desván nos indica que las narrativas que sostenían ese objeto, no han encontrado en los herederos manos y sentidos que lo sostengan. Es por esto que una fotografía llena puede ser en realidad un objeto vacío, aun cuando esté guardada en la misma casa donde uno nació. Era sobre esto que el profesor de la NYU, James D. Fernández incidía en algunas fotografías que ha encontrado en su investigación sobre migrantes españoles en Estados Unidos (2014). Y es que muchas familias no saben leer sus propias imágenes, llegando incluso a confundir como él ejemplificaba, fotografías de celebraciones relacionadas con la Segunda República, y donde aparecían personas alzando el puño, con celebraciones relacionadas con la festividad norteamericana del 4 de julio ⁽¹⁷⁾.

Para realizar la descripción densa ⁽¹⁸⁾ de una fotografía, para llenar de sentido una imagen que en realidad ya está llena de un referente, nos tenemos que comportar como un hombre que excava. Y es que dar densidad a una fotografía para construir con ello el objeto de estudio, necesita de una indagación a través de las diferentes prácticas e interpretaciones que las familias hacen de estos objetos en el tiempo presente, pero también en el pasado. Siguiendo a Pierce, sustituimos la idea de que la semiótica se funda en la existencia de un código por la idea de que la semiótica se origina en la existencia de un interpretante. En la acción de una mujer que coloca a su marido en una foto haciendo una composición, lo que el objeto evoca no es sólo el marido, es también el dolor de ella, y lo que fundamenta el acento del etnógrafo es la interpretación de la acción de esa mujer. No me interesa por tanto el referente como problema significativo en semiótica, pues la mayoría de los procesos semióticos que producimos no tienen

16.– Como veremos a lo largo de la tesis, para algunos familiares el hecho de que una fotografía haya permanecido escondida, puede provocar precisamente una necesidad de llenarla de sentido, un sentido que buscarán siempre fuera de la casa.

17.– Fernández, James (2014): “Memorias quebradas: La Guerra Civil Española entre los descendientes de emigrantes españoles en EEUU”, Rastros y rostros: seminario permanente del CSIC. 27 de marzo de 2014. Organiza: El pasado bajo tierra: Exhumaciones y políticas de la memoria en la España contemporánea en perspectiva transnacional y comparada” (CS02012-32709). I.P. Francisco Ferrándiz (Dpto. Antropología, ILLA, CCHS-CSIC) y Asociación Memorias en Red. <<http://cchs.csic.es/es/event/seminario-permanente-rastros-rostros-violencia-memorias-quebradas-guerra-civil-espanola>> [Consulta: 2016-06-10]

18.– Utilizo el concepto “descripción densa” en el mismo sentido que Clifford Geertz (1990) pero para aplicarlo a la interpretación de fotografías familiares.

un referente, no hay referente en ellos, lo que hay son objetos que se construyen a partir de interpretaciones. En un análisis etnográfico e historiográfico basado en documentos visuales, esta cuestión puede resultar muy insidiosa porque todo el rato se está haciendo referencia al tema de la verosimilitud referencial de esas imágenes, un problema que para nuestro análisis resultaría inútil, pues aquí lo que cuenta es lo que hacen las personas al construir signos, es decir al manipular y producir una pragmática con esas imágenes.

Para discernir estas pragmáticas abordamos la fotografía desde tres aspectos que ahora mostramos separados, pero que en la investigación expondremos de manera entrecruzada: tránsitos, superficies y relatos. La primera inmersión en la fotografía trata por tanto de analizar los diferentes itinerarios y contextos por los que ha transitado la imagen, el lugar donde está ubicado el objeto y el viaje que ha realizado hasta llegar a allí. En el segundo caso nos centramos en el análisis de lo que la fotografía muestra, es decir, el contenido, pero también el desgaste, la enmarcación, el recorte o las inscripciones del reverso. Por último tenemos el relato, las narrativas que van asociadas a esa imagen, aquellas que nos explican parte de los tránsitos y manipulaciones, pero que también nos hablan de lo que en ella no aparece, apuntando con frecuencia a elementos que están “fuera de campo”, pero que dan sentido a la vida social de este objeto. De esta manera encontraremos fotografías que hoy vemos expuestas en un salón, pero cuyo origen fue un recorte de una imagen grupal, imágenes que aunque están siempre en un cuadro también aparecen en sueños, o fotografías cuyos marcos nos revelan una vida expositiva anterior a la que ahora tienen en el interior de un cajón. Para observar las indagaciones metodológicas de cada uno de estos ítems, lo ejemplificaremos en uno de los primeros casos estudiados en la investigación, el de las hermanas Capilla.

Superficies

Una de las primeras campañas de campo la hice en la zona de Chillón, coincidiendo con la apertura de una exhumación en las inmediaciones de ese municipio. Durante unos días me quedé durmiendo en casa de Juli y Pauli Capilla, dos hermanas con las que mantuve una buena amistad desde el comienzo del trabajo. Sobrinas de una de las personas asesinadas al terminar la guerra en ese pueblo, su trabajo como peluqueras y su interés por la historia local fueron la punta de lanza con la que comencé a realizar entrevistas de una forma rápida y certera. No obstante, uno de los sucesos más significativos que ocurrió en esos

días se dio, como de costumbre, por casualidad, y no tanto en lo que percibía al comienzo como el lugar del campo “de puertas hacia fuera”, sino precisamente en el lugar donde dormía y escribía mis anotaciones, “de puertas hacia dentro”. Y es que la habitación que Juli y Pauli me prepararon en su casa durante mi estancia, se trataba en realidad de la que en otro tiempo había sido la alcoba de su madre Julia, la hermana mayor de Pablo Madrid, el hombre que asesinaron en 1939 y tras cuyo rastro llegué a la casa donde ahora me hospedaba. Dormir en esa cama durante los primeros días fue introducirme sin esperarlo en una especie de cápsula del tiempo, pues la habitación se conservaba casi idéntica a la que ocupó Julia desde los años cuarenta, una mujer que en realidad había sido la custodia familiar de la memoria de su hermano.

Estar allí acostado, en una alcoba que se mantenía intacta, se me figuraba como presenciar el interior de una cueva prehistórica donde las condiciones climatológicas hubieran mantenido conservadas las pinturas a lo largo del tiempo. Observando las paredes comencé a percibir el juego de miradas que un recorrido por la habitación podría tener. A la izquierda una ventana que daba a la calle. Frente a la cama, un armario sobre el que reposaban dos fotografías que habían sido colocadas tras la boda reciente de un familiar, a su lado la puerta de la habitación. A la derecha de la estancia una cómoda ocupaba gran parte de la pared, y encima, colgado, un retrato de un hombre con corbata que parecía presidir toda la alcoba. Junto a él, un cuadro más pequeño, una composición con dos adultos y un niño. Al lado de la cama, una silla de madera y una mesita de noche, y sobre la mesita una lámpara. En el cabecero del lecho un cuadro horizontal con la escena del nacimiento de Jesucristo dibujada en color. “Cuando mi madre se casó”, comentaba Pauli, “llevaba el cuadro que está en el cabecero, el retrato de mi tío, el de mis abuelos, el lavabo, la mesita de noche y 27 juegos de sábanas. La cama la ponía el marido. En esa alcoba donde estás durmiendo hemos nacido todos”.

Si el hombre ponía el lecho, la mujer era la encargada de decorar la habitación, disponiendo con los cuadros el juego de miradas sobre el que se ordenaba la alcoba. En esas escenas, incrustadas en la pared y en la vida cotidiana más íntima de la casa, conviven dos tipos de imágenes: la religiosa, expresada en la alegoría del nacimiento de Jesucristo, colocado sobre la cabeza de los que duermen; y la de los ancestros, expuesta en los retratos familiares de la pared, bajo cuya mirada la persona se levanta, se acuesta, mira a su vez.



Habitación de Julia Madrid

Fotografía: Jorge Moreno

El primero de esos retratos de antepasados correspondía a una imagen grupal de padre, madre y hermano pequeño, realizado con la intención de representar a sus padres y al pequeño de la familia cuando el benjamín perdió un ojo por la coz de un caballo ⁽¹⁹⁾. Junto a ese cuadro observamos otro retrato de un tamaño tres veces más grande que el anterior y en el que aparece representada una única persona. Se trata de la imagen de Pablo Madrid Amaro, asesinado el 3 de junio de 1939 (Mansilla y Montes, 2009). Una ampliación que realizó la madre de éste, a partir de un pequeña fotografía que ahora guardaba Juli en el interior de una biblia. De aquella imagen que quedó del hermano, se realizó un retrato para exponer en la alcoba. En la parte inferior del mismo, una fecha nos indica el año de su creación: 1942.

Entre las fotografías que Juli conserva, hay unos retratos que utiliza más que otros. En una gran caja, de la que siempre me ha hablado pero que nunca encuentra, estarían todas las imágenes familiares, ocultas en algún lugar de la casa, revelando en aquel rincón deshabitado que hace tiempo ya se dejaron de usar. De todas esas imágenes, ella tiene seleccionadas diez fotografías que guarda cerca de su cama, concretamente entre las hojas de una biblia que a veces visita. Allí, como si de un álbum se tratara, pasa las páginas originales para ir encontrando la imagen de su padre, de su madre, de su abuela, de su tío. De todas ellas, destaca por sus roturas y desgastes la imagen de Pablo Madrid, un pequeño retrato que, a diferencia del resto, se muestra con tiras de celo, en un intento por pegar las grietas que su uso intenso ha generado. “Los abrazos y los besos que esa fotografía ha recibido terminaron fracturando la imagen”, señalaba una de ellas. No es por tanto que esa fotografía se diferencie de las otras porque esté más deteriorada, sino que las roturas mismas revelan algo que distingue a esa imagen de todas las demás: en ese objeto vive lo vivido.

Fotografía de las páginas 52 - 53

Biblia donde Juli guarda las fotografías familiares más antiguas

Fotografía: Jorge Moreno

19.– La fotografía acude allí donde es necesaria una reparación. Ese cuadro compuesto por los padres y un hijo en situación de salud precaria, será una constante en algunas de las fotografías encontradas, pero sobre todo apunta al hecho de que las personas que son susceptibles de ser fotografiadas en retratos donde no toca, están incorporadas por un sentido de daño, que va desde la enfermedad hasta el asesinato o la muerte accidental.



Pablo Madrid

Colección particular de Juli y Pauli Capilla

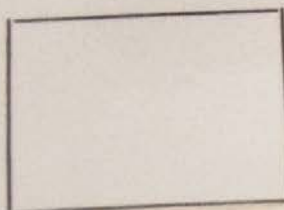
La agonía en Getsemaní

1889 - San Marcos - Vol. 22, 30-36

O
cuyo
Sent
go a
temo
hasta
tánd
posil
Padr
mas
37 Vi
Simc
38 Ve
espí
nuev
40 Vi
ral
E
treg

blan
trop
bas
esta

41 F
osc
que
ción





as 14

se le
entó

se
on
na
o-
yó

on
ce-
n-
as
es-
tu
tu

ó a
esto
el su-

Dormir en la habitación que había sido de Julia era presenciar la ordenación de unas imágenes bajo cuya mirada uno se acuesta o despierta, una especie de santuario en el que las escenas religiosas se mezclan con los retratos de los antepasados, y donde la fotografía de Pablo encontraba el sitio exacto desde donde iniciar el análisis. Esa revelación en la estancia situada de puertas hacia dentro, tuvo una reverberación de puertas hacia fuera a los pocos días de llegar al pueblo, cuando en una especie de correspondencia entre lo privado y lo público, visité con las hermanas Capilla la iglesia de Chillón. Se trataba de una construcción del siglo XVI, en cuyo interior destacaba un vía crucis sui géneris pintado en una de las paredes laterales del edificio. Durante una remodelación a finales de los años sesenta, se descubrió que una capa de cal proyectada sobre los interiores de la iglesia durante una peste en el pueblo, había conservado sin pretenderlo la pintura que había quedado debajo. Convertida tras su aparición en una especie de cápsula del tiempo, la imagen rescatada recordaba al proceso de descubrimiento de los restos de vida cotidiana oculta bajo la lava en Pompeya, o aquellas pinturas de caballos conservadas en el interior de la cueva de Chauvet. Aquella imagen atesoraba además un secreto dentro del secreto aparecido, pues mientras miraba la representación, nos comentaron que la pintura la había realizado un judío converso, quien para disimular su condición en plena época de persecución religiosa, se ofreció a pintar el vía crucis, incorporando además su rostro en figuras representativas de cada escena.

Darse y mostrarse en ese contexto era expresar que la persona que pinta no tiene nada que ocultar. Tras observar interesado el disimulo que aparecía inserto en la pintura, pensé en las estrategias de ocultación y doble sentido de otros perseguidos, no religiosos, sino políticos. Aquellos que precisamente yo estudiaba a través de representaciones como las fotografías familiares, y en cuyas prácticas se encontraban continuamente máscaras y encubrimientos. De la iglesia, la pintura y los judíos, estaba pasando a la alcoba, la fotografía y los represaliados, en un juego de correspondencias que se tornaría fundamental en la construcción de mi objeto de estudio. Pues como después me señalaría el antropólogo Manuel Gutiérrez Estévez, una investigación de este tipo debe estar mediada por la convicción de que la cultura española está asentada sobre el valor y la significación del secreto. No era por tanto tan sorprendente, o menos casual de lo que en principio pensaba, que un paseo por un pueblo de Ciudad Real me permitiera conectar pasados históricos y representaciones, en lo que había sido un continuo en la historia española: la persecución, la delación y el disimulo.

De manera análoga a lo que supone raspar una pared y encontrar representaciones correspondientes a un tiempo anterior, he realizado un trabajo de excavación fotográfica. Un trabajo donde las inscripciones, las marcas, e incluso las poses, nos permiten describir los diferentes usos pasados de las fotografías. En ese sentido una de las primeras dificultades en el estudio era la imposibilidad de acceder en algunos casos a la primera generación que utilizó el objeto, lo que nos lleva a acercarnos a esas primeras interpretaciones de la fotografía a través de entrevistas, pero también mediante el análisis arqueológico de estos materiales. De esa manera, examinamos los diferentes estratos temporales que el anverso y reverso de las fotografías pueden contener en forma de sedimentos gráficos, desconchones, costuras o amputaciones. En muchos de ellos se muestran amalgamas de escritura superpuesta, en cuyo discernimiento revelamos las diferentes marcas de intencionalidad que dieron sentido al objeto a lo largo del tiempo: una dedicatoria desde la guerra, tachones de una frase, o numeraciones que indican las instrucciones para ampliar una imagen. Junto a ello analizamos las técnicas fotográficas que están mediando continuamente las prácticas populares. Observando de esa manera que algunos procedimientos fotográficos antiguos, como puede ser el bromóleo, revelan en realidad la condición social de quien lo encarga; o cómo una transformación visual, o un retoque realizado por el fotógrafo, puede recoger en realidad unos usos que ya estaban en la tradición pictórica. Estos procesos dialogan a su vez con los contextos pasados que los hicieron posibles y a los que nos acercamos a través de estudios historiográficos. Un acercamiento que nos permitirá así dar las claves precisas sobre, por ejemplo, los contextos carcelarios, la comunicación con el exilio, o incluso plantear similitudes o transferencias entre usos fotográficos y prácticas funerarias.

Partir de este tipo de planteamientos nos ayuda a agudizar la mirada, seleccionando materiales cuyas marcas revelan vidas intensas. Y es que de la misma manera que un trabajo de campo de larga duración nos permite discernir, antes de entrar en una casa, qué familia ha podido conservar la memoria de un ser querido, a nivel fotográfico la materialidad también nos permite observar qué fotografías han convivido de manera más intensa con las personas que las han conservado. En términos prácticos, supondría por ejemplo, ante el siguiente conjunto de imágenes que conserva así expuesta Vicenta Verdejo, preguntar primero por aquella que de entre todas las fotografías aparece con infinidad de marcas. Esa que situada en la parte izquierda del conjunto muestra a un niño alzando un puño.

Composición fotográfica
Colección particular de Vicenta Verdejo



Relatos

La primera mirada que tenía mi madre cuando se levantaba, era siempre para mi tío. Se sentaba en la cama y comenzaba a hablarle. Ella le contaba todo. Por ejemplo cuando se fue a casar su hija Azucena, y hubo que bautizarla antes, porque las hijas de Pablo no estaban bautizadas pues, Pablo fíjate, se va a casar la Azucena y se ha tenido que bautizar. Es que mi madre con ese hermano... Y yo le decía a veces, mama ya está bien con el tito Pablo, y decía, ay es que vosotras no sabíais el hombre que era. ⁽²⁰⁾

20.– Entrevista realizada a Juli y Pauli Capilla (Chillón, 22/08/2016).



Pablo Madrid

Colección particular de Julia y Pauli Capilla

La descripción de la superficie de la imagen, de la materialidad, se complementa con entrevistas que revelan las narrativas que han dado sentido a esos objetos. Algo que nos permite acceder a prácticas de un tiempo pasado, y en las que observamos la relación de Julia con la fotografía de su hermano. Para ella, la imagen no era sólo una representación de Pablo, sino más bien una posibilidad de permanencia. Es lo que el hombre puede ser, cuando éste ha desaparecido y de él sólo queda su retrato. Un lugar donde se revela la presencia del ausente, no como hombre vivo, sino más bien como una especie de “muerto vivo”, que es en realidad lo que supone para la familia tener un antepasado. Lo diremos de otro modo, por más que se hable a la fotografía ésta no suele contestar, y sin embargo se sigue hablando al retrato. No se trata entonces de una simple objetivación de la imaginación, del lugar donde internamente uno habla consigo mismo y con otros, sino que la fotografía posibilita en esa objetivación una relación particular con el objeto. Esa particularidad tiene que ver, por un lado, con la nitidez ⁽²¹⁾, con el hecho de que el retrato muestra el rostro del ser querido de manera clara y precisa. Por otro, con la necesidad de alargar la vida a un hombre que ha sido asesinado y cuyo cuerpo no aparece o está en una fosa. Si la desaparición del cuerpo hace cada vez más borrosa la figura del desaparecido, la fotografía se encarga de recordarnos la medida exacta del cuerpo que tenía, de aquella mirada que sin la imagen uno terminaría olvidando. Por eso las familias eligen las fotografías, cuando existen, como lugar donde seguir hablando con los muertos, pues la nitidez del retrato se percibe como el lugar donde las conversaciones con el ausente son precisamente más nítidas, más transparentes, un camino directo hacia lo que ya no está.

En este caso, esas conversaciones que Julia tenía con el retrato, ese mantener al tanto a su hermano muerto sobre las cosas importantes que le iban sucediendo al grupo de los vivos, visibilizan la convivencia de la familia con las imágenes en prácticas que intentaban alargar la vida del difunto. Esto además se daba en un camino de ida y vuelta, pues si Julia le hablaba a la fotografía de una vida que el ausente ya no presenciaba, al mismo tiempo llenaba la vida de los vivos con historias de una persona que sólo conocerán por fotografías. Esos relatos que escucharon de su madre y que ahora relatan con todo lujo de detalle, parecieran desplazar los recuerdos de la propia vida de las hermanas Capilla, relatando narrativas de un

21.– Esa nitidez recoge la fascinación con la que los primeros fotógrafos vieron la representación exacta de lo fotografiado en el papel revelado, algo que cambió desde entonces la propia mirada un mundo, que comenzó a percibir la fotografía como el objeto que representaba y a veces sustituía la identidad del representado.

tiempo anterior a su nacimiento y que sin embargo asumen como propias. “Te podíamos contar tantas cosas de lo que era mi tío”, señalaban. De esta manera Juli y Pauli son en realidad herederas de una obra materna, una creación que comenzaba en la alcoba de Julia y que se alargaba a otras estancias de la casa a través de los relatos. En ese sentido, la hermana del difunto era como una especie de Tía Tula, de cuya evocación emanaba la figura de los padres ausentes:

“¡Mira que te está mirando tu madre!” o “¡Mira que te ve tu padre!” Eran sus dos más frecuentes amonestaciones. Y los retratos de los que se fueron presidían el hogar de los tres. Los niños, sin embargo, ibanlos olvidando. Para ellos no existían sino en las palabras de mamá Tula, que así la llamaban todos. Los recuerdos directos del mayorcito, de Ramirín, se iban perdiendo y fundiendo en los recuerdos de lo que de ellos oían contar a su tía. Sus padres eran ya para él una creación de esta (Unamuno, 2001:94).

Yo ahora me encontraba tumbado en una habitación que ya nadie utiliza, mirando una fotografía que sólo es mirada cuando las hermanas Capilla entran a la habitación para limpiarla. Es en esas visitas esporádicas cuando bajan el retrato, y al limpiarlo lo besan. Esta alcoba deshabitada era el lugar exacto desde el que comenzar a elaborar las preguntas sobre la investigación que comenzaba a realizar. Tras las primeras entrevistas con ellas, y con otros miembros de su familia, uno observaba que las historias sobre su tío, construidas minuciosamente en la casa donde yo me hospedaba, contrastaban con la ausencia de relatos que la viuda de Pablo transmitió a sus hijos. “Mi tía es que ha sido una mujer que a las hijas porque no sufrieran no le contaba las cosas” señalaba Pauli. Esto me recordó a otras familias que había entrevistado y cuyo patrón de transmisión se reproducía de manera exacta: en ocasiones, las hermanas de los asesinados transmiten la memoria de manera más densa que las propias viudas. Un patrón que no se repite en todas las familias, pero que sí es común en muchas de ellas, explicado siempre por la mediación de la violencia política sufrida.

Es que mi tía no quería que sus hijas se desazonaran, mi tía siempre creía que por mediación de su padre se podrían meter con ellas. Entonces les ocultaba las cosas, y lo hacía para que ellas no hablaran, para que no se le escaparan palabras. Porque esas niñas estaban señaladas. Entonces mi tía procuraba no decirles nada para que no pudieran decir cosas. Ese temor lo ha tenido siempre mi tía. Entonces ella, pensando en mi tío, el mayor desvelo que ha tenido toda la vida ha sido proteger a sus hijas. Ella tenía ese miedo con sus hijas y entonces no quería decirles nada, las apartaba.

A la luz de casos como el que aquí exponemos, pareciera como si esa ocultación fuera necesaria en familias donde la ausencia del padre vuelve la estructura familiar más precaria e inestable, recurriendo al silencio ⁽²²⁾ como elemento eficaz en la continuidad y perdurabilidad del grupo. Estamos por tanto ante familias que guardan secretos a los miembros que consideran más vulnerables. Aunque veremos casos donde esto no es así, y las viudas mantienen el recuerdo incluso en lugares donde no se lo esperaba, qué duda cabe que la situación de violencia ejercida por el régimen franquista influye en la transmisión familiar de la manera que hemos expuesto. En ese sentido es la percepción que el grupo tiene de sí mismo lo que está modificando en realidad el tipo de transmisión, e incluso la existencia misma de relato. Lo que para unos son narrativas necesarias en su vida cotidiana, para otros suponen obstáculos en la permanencia de un grupo, que encuentra en el silencio la forma más eficaz de sobrevivir, de seguir siendo familia. “Antonia, las niñas, protege a las niñas”, le dijo Pablo Madrid a su esposa antes de morir.

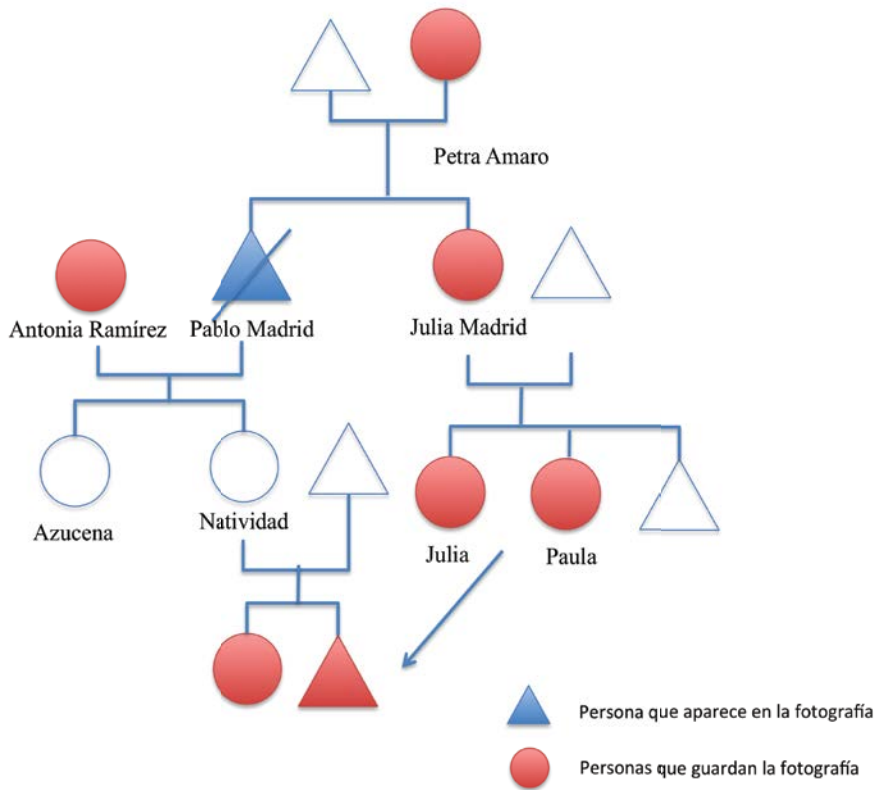
Tránsitos

Por lo general la fotografía sufre dos tipos de movimiento: uno espacial (topográfico) y otro temporal (cronológico). Si en el apartado de superficies describíamos el movimiento que tiene una imagen cuando ésta cambia de ubicación –desplazamientos explicitados en cómo las pequeñas imágenes van ganando posición mediante ampliaciones que trasladan la fotografía de la caja a la pared de la estancia–, en este caso analizamos en ellas el cambio de manos, es decir, el tránsito genealógico. Para llevar a cabo la cartografía exacta del itinerario de las etapas vitales que tiene una imagen, modificamos los tradicionales esquemas de linaje con los que los antropólogos solemos analizar la genealogía de una familia, creando para ello otros que hemos denominado esquemas de genealogía fotográfica. Los esquemas de linaje son mapas genealógicos donde hombres y mujeres están representados siempre a través de triángulos y círculos, conectados por líneas que explican la relación entre ellos. En el análisis que el

22.– Como señala el sociólogo Maffesoli, “Nunca se hará suficiente hincapié en la función unificadora del silencio (...) Cada vez que se quiere instaurar, restaurar, corregir un orden de cosas o una comunidad, se cimenta sobre el secreto que fortalece la solidaridad de base”. Continúa el antropólogo señalando que el secreto transformado en silencio, en evitación, en relativismo, en repliegue, “pueden ser tácticas que aseguran la única cosa de la cual la masa se siente responsable: la perdurabilidad de los grupos que la constituyen”.

antropólogo Tim Ingold (2016) hace de los árboles genealógicos, sitúa uno de los orígenes de estos esquemas en la disposición con la que los nobles romanos exponían los retratos de sus familiares. El *Ius Imaginum* de la Antigua Roma, era el derecho de los nobles a tener retratos de sus ancestros en el interior de sus casas. Unidos unos a otros mediante líneas que conectaban ascendentes y descendentes a través de sus retratos, la imagen resultante era la de una especie de esquema de linaje que se leía de arriba hacia abajo, y donde la lectura era realizada mediante una secuencia de rostros. Pues bien, para el análisis sobre la vida social de las fotografías que plantea este estudio, recuperamos aquella práctica de incluir los retratos dentro del esquema de linaje, sustituyendo en este caso las representaciones por rutas, la secuencia de retratos por la secuencia de los familiares que conservan y practican fotografías familiares. Es decir, no utilizamos las imágenes para representar con ello a cada miembro de la saga, sino que utilizamos un retrato, cuando éste sea el de un perseguido político, para explicar el comportamiento del linaje en función del movimiento de esa imagen. Esas fotografías son las que darán sentido a la disposición de estos esquemas, algo que nos permitirá entender la relaciones de parentesco a través del movimiento de fotografías, pues posibilitan ver los tránsitos de las imágenes en el interior de un mismo grupo.

Para ello marcaremos en color azul el miembro familiar que fotografiado permanece ausente. A su vez, y en rojo, señalaremos las diferentes personas que a lo largo del tiempo han ido guardando la fotografía. En los casos que consideremos significativo, añadiremos además unas marcas para señalar desplazamientos entre casas, o señales que indiquen quiénes son los custodios familiares. Con relación a estos últimos, y cuando así se señale, se tratará de mostrar con ello si la posesión de fotografías en una casa es una posesión habitada y practicada, o si simplemente se trata de imágenes de desván. Es decir, fotografías llenas o fotografías vacías. Por último, y como veremos a lo largo de la tesis, si en algunos casos mostramos la estructura misma del esquema, en otros incluiremos además las fotografías a las que hacen referencia, así como las transformaciones que va sufriendo en cada etapa. En el contexto de violencia estudiado, la creación de este tipo de herramientas es fundamental para el análisis de imágenes, pues los desplazamientos por donde transitan, revelan en sí mismos una determinada producción de sentido. Es así como observamos de manera gráfica la custodia femenina, la relación entre género y uso fotográfico, los trabajos de duelo, la longevidad del objeto, o incluso la interferencia de nuestro propio trabajo de investigación. Continuando con el ejemplo de las hermanas Capilla, observemos el siguiente esquema.



Esquema de genealogía fotográfica

Familia de Pablo Madrid

Tras la muerte de Pablo Madrid, la madre haría dos ampliaciones a partir de una pequeña fotografía que quedó de él. Esas ampliaciones tendrían como destino dos casas: la de la viuda y la de la madre. Es decir, los lugares donde se llevarían a cabo el trabajo del duelo y con ello el mantenimiento de la memoria del difunto. Seguir el trayecto de esas fotografías a partir de superficies y narrativas, nos va a revelar en qué casas se mantiene esa memoria a lo largo del tiempo y en cuáles ese recuerdo se desvanece. Para el caso de la viuda de Pablo, Antonia Ramírez, aquel cuadro no está expuesto en la casa de sus hijas, de hecho una señalaba que se deterioró y se guardó, algo que no ocurre por ejemplo con el que estaba colgado en la habitación de la hermana. Es allí donde podemos encontrar actualmente el retrato expuesto y cuidado. La existencia de la fotografía en la casa de las sobrinas revela, como veremos en la tesis, que los custodios de la memoria del difunto en esta familia no son las hijas del asesinado, sino sus sobrinas. Y es que a diferencia de las hermanas, quienes muchas veces conservan una estructura familiar completa, la ausencia de presencia masculina en las casas de las viudas aumenta la vulnerabilidad de un grupo que tiene que acentuar las precauciones para mantenerse en pie. En ese contexto se hace necesario proteger a los descendientes de su propio padre.

No porque no se le tenga afecto, sino por el peligro que su presencia puede traer para la supervivencia de la familia nuclear. Estas prácticas tienen una continuidad en la actualidad, reflejadas en la implicación de las sobrinas para recuperar los restos de su tío. Es desde ese lugar, como las flechas del esquema indican, donde se da una reactivación de la memoria del ausente, no de las hijas del desaparecido a los nietos, como sería de esperar, sino de las sobrinas a los nietos. Los tránsitos y cuidados de la imagen que estos esquemas nos permiten sintetizar dentro en un determinado itinerario vital, están contruidos en lo que supone una analogía de la fotografía con el cuerpo, y por tanto su genealogía como una particular vida, intensa o apagada, llena o vacía, donde continuamente está en juego la vida social de los ausentes y difuntos. Una vida que depende de la animación y de la construcción que de ella hagan las personas que las custodian. Cuando le mostré la investigación a las hermanas Capilla, al enseñarle el esquema que hice con su familia, Juli me dijo: “eso demuestra que algunos familiares están más en unas casas que en otras. Eso es una buena cosa para clasificar la familia y el dolor. En qué casa duele, y por qué duele”.

La familia de Pablo Madrid Amaro nos sirve de ejemplo para plantear el tipo de descripción densa con el que llenar de sentido las imágenes que investigamos en esta tesis. Un tipo de metodología antropológica aplicada a las fotografías que encontramos en las casas, pero también a las halladas en archivos institucionales ⁽²³⁾. Entre todas las imágenes encontradas, observamos fotografías de asesinados, exiliados o presos. Sin embargo, para aquellas que corresponden a familiares fusilados o desaparecidos, como el caso de Pablo Madrid, el tratamiento de la imagen es tan particular que hemos construido un concepto para referirnos a ellas a lo largo de la investigación. Se trataría de fotografías *inhumanadas*. El concepto “inhumanar”, estaría compuesto por la palabra inhumar: enterrar, dar sepultura. Pero también por la referencia a lo humano. Usando este término, subrayamos cómo estas fotografías permitían a las familias resistir a la animalización de la muerte de sus seres queridos, a cuyos cuerpos además no tenían acceso. Si la fosa intenta, mediante el tratamiento del cadáver, expulsar al difunto de la humanidad, las familias intentan devolvérsela honrando su fotografía lo largo del tiempo. Inhumanar tiene que ver con dar sepultura, pero tiene sobre todo que ver, dado que no se hace con la tierra, con las honras fúnebres fotográficas, con los usos y prácticas que consisten precisamente en reinscribir en la humanidad a una persona cuyo cuerpo está “subterrado” (Ferrándiz, 2011). Utilizado de esta manera, el término hace énfasis en que lo importante de enterrar no es la tierra, sino lo que hay de honra en ese ritual, y eso es lo que muestra el trato que dan los entrevistados a las imágenes en esta investigación. A falta de cuerpo, y por lo tanto a falta de poder poner el cuerpo en la tierra, con la serie de rituales que constituyen el entierro, será a las imágenes a las que se prodigan cuidados, tratamientos o incluso mortajas.

A lo largo de este estudio, he visto más de 2.000 fotografías guardadas en cajas o expuestas en salones de algunas casas, principalmente en España, pero también en México, Venezuela, Argelia o Francia. Escaneadas siempre por el anverso y el reverso, esas colecciones particulares se han complementado con las fotografías que he ido realizando de los lugares donde se exponen o guardan.

23.– Generalmente se pueden ver fotografías en muchos contextos y situaciones, fotos que ilustran libros, que se exponen en periódicos, insertas en fichas laborales, en juicios sumarísimos, adjuntas en expedientes carcelarios, guardadas en mesitas de noche, colgadas en alcobas, en salones, arrinconadas en desvanes, insertas en lápidas de cementerios... Este estudio aborda el tratamiento de unas fotografías que encuentran en esos contextos una parte de su sentido. Por eso el desplazamiento del objeto, implica también el del investigador a archivos donde encontrar imágenes y contextos, o a casas donde las imágenes permanecen ocultas y olvidadas, para verlas y hablar con la gente que las conservaron y que pueden dar el contexto político, emocional, que le dan el sentido concreto a la fotografía.

Además de esas colecciones particulares, he trabajado con 1.500 imágenes de la revista *Redención* consultados en el Archivo General del Ministerio del Interior, más de 2.000 fotografías del fondo Spanish Refugee Aid situado en el archivo de la Tamiment Library de Nueva York. He revisado más de 1.000 fotografías del Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, trescientas fotografías correspondientes a los álbumes de Radio Pirenaica del Archivo del Partido Comunista en Madrid, y cientos de fotografías recopiladas de los archivos provinciales de Ciudad Real y Cádiz, así como del Archivo General e Histórico de Defensa de Madrid, y del Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Además de las fotografías he escaneado miles de documentos recogidos en casas y archivos. Por otro lado he fotografiado y filmado las exhumaciones donde he realizado trabajo de campo: Puebla de Don Rodrigo (2011), Chillón (2011) y Abenójar (2012), así como los actos de homenaje y entrega de restos en Saceruela (2011), Chillón (2012), Puebla de Don Rodrigo (2013) y Abenójar (2014).

Con todos estos materiales he ido conformando un archivo de miles de imágenes y documentos, junto a más de 100 de entrevistas filmadas o grabadas en audio. En este sentido una de las dificultades ha sido elegir las fotografías significativas para la tesis. Una dificultad que he ido sorteando mediante un laborioso trabajo de criba, en el que he ido conceptualizando los elementos que suscitan cada una de ellas, realizando además categorías con las que finalmente se ha pensado el orden clasificatorio de la investigación. He optado para ello por aquellas imágenes que en sí mismas pudieran condensar varias narrativas y prácticas. En este sentido nuestro interés no era tanto mostrar muchas fotografías, como posibilitar detenernos mucho tiempo en pocas imágenes. Eso de alguna manera le da un tempo a la tesis, lento y prolijo, al que queremos invitar al lector. Un tempo similar al de una investigación que necesita detenerse en grietas, reversos, relatos o estancias, para así poder hilvanar el sentido complejo que contiene cada uno de estos objetos. Es bajo ese ritmo que conseguimos entender cómo en ocasiones, tras la apariencia de una fotografía, se esconde un disfraz, así como discernir las diferentes capas de escritura que revelan los tiempos de una imagen. Por esta razón cada una de las 150 fotografías elegidas para conformar la tesis, en realidad está representando a 20 de las que no han sido finalmente seleccionadas.

Otra de las dificultades que el uso de estos materiales suscita, es la exposición misma de las imágenes en este escrito, en esta tesis. ¿Cómo mostrar las fotografías? Acostumbrados a observar que muchas de las imágenes utilizadas tradicionalmente en las investigaciones ocupan un lugar marginal, secundario siempre al texto que

relata, nuestra elección ha sido en cambio pensar detenidamente una manera específica de exponer el objeto de sentido que sustenta este estudio. Para ello hemos llevado a cabo un trabajo laborioso con la imagen, similar al delicado cuidado con el que se muestra siempre el texto. Hemos pensado en cada una de las posibilidades que la colocación de la fotografía puede tener para la percepción misma del lector. Observando investigaciones y libros fotográficos, hemos ido eligiendo para cada una de las imágenes la forma concreta en que queremos que aparezca. De esta manera vamos invitando al lector a observar diferentes tamaños, formas o correspondencias fotográficas, en donde a veces una imagen ocupa una doble página, otras cuyo tamaño diminuto en medio de la hoja nos recuerda lo pequeño del objeto. En ocasiones seleccionamos el detalle de un retrato de manera análoga a cómo el texto profundiza en un tema, en otros mostramos los marcos de referencia, no los teóricos, sino aquellos de madera que utiliza la familia para dignificar al ausente. A veces aprovechamos las páginas de la tesis para simular en ellas las paredes donde se cuelgan los cuadros, pero también el cajón al que hemos accedido en la investigación y al que invitamos al lector a asomarse.

En otros momentos mostramos en la página el desorden de un bolsillo, o de una cartera, expresando con ello el juego de correspondencias y sentidos que la mezcla de papeles y fotografías contienen. Exponemos las imágenes con sus arrugas, destacamos los reversos, desconchones, e incluso pensamos en ocasiones cómo dos imágenes contrapuestas, en una y otra página, pueden ayudar al lector a realizar un juego de correspondencias del que se suscita un sentido. De una forma similar a aquellos ensayos visuales que John Berger planteaba en su libro *Modos de ver* (2005a), y en los que sólo se mostraban imágenes, o la infinidad de libros de fotografía con los que los fotógrafos han buscado siempre en el orden clasificatorio un sentido visual de la obra, aquí hemos trabajado de manera minuciosa todas las posibilidades expositivas que un material de este tipo puede tener. Qué duda cabe que mi formación como fotógrafo me ha ayudado en todo este proceso, no sólo en la selección y en la colocación, sino también en la toma de fotografías, en los encuadres que pudieran remarcar el lugar mismo que ocupa la imagen en una alcoba o un salón. En ese sentido, junto al trabajo reflexivo que acompaña a cada fotografía en la tesis, hay siempre una minuciosa labor de curaduría. Una labor que busca profundizar en el sentido de los materiales a partir de una determinada exposición de los mismos.

Por otro lado, debemos recordar que mientras la gente ha hecho algún tipo de esfuerzo para que una fotografía se dignificase, poniéndola bonita o limpia, en ampliaciones encargadas por la familia, aquí se publican no sólo las imágenes

bonitas de la familia, sino también aquellas llenas de rotos o costuras. Nuestra intención con ello es mostrar las huellas de la historia que han tenido, el cariño que en ocasiones han recibido o los escondites por los que han pasado. En ese sentido nuestro posicionamiento es inverso a esa práctica común entre muchos aficionados y profesionales de la fotografía, consistente en retocar viejas copias para reconstruir con ello la imagen original. Esa práctica mediante la cual se quitan arrugas o dobleces, o incluso se añaden elementos que han sido desgastados o eliminados para completar así una escena originaria. Lejos de retoques, las marcas para nosotros son las pistas con las que reconstruir una trayectoria, el paso por un lugar, una determinada práctica... Nuestra posición con relación a esa materialidad encuentra sentido en aquellas palabras que el filósofo italiano Antonio Gramsci, indicaba a su familia cuando les señalaba: “la fotografía debería permanecer así como está, con las señas de su paso por la cárcel donde estuve encerrado tanto tiempo. Yo no sólo no me avergüenzo de estar en la cárcel sino al contrario me siento extremadamente honrado; seguramente éste será también el sentimiento del niño cuando pueda comprender estas cosas” (2003:155).

En la apuesta y en la inquietud intelectual por ver la vida social de las fotografías, he querido ir un poco más allá y narrar audiovisualmente ese tipo de relaciones de sentimiento, de necesidades en torno a la fotografía. Para ello he realizado el documental *La importancia de llamarse Avelino García*, que incluyo en el apéndice. Este trabajo refleja la importancia que tiene la fotografía en la búsqueda de familiares desaparecidos. Y es que en un momento determinado, tener una imagen del ser querido puede ser tan importante como tener su cuerpo. Siendo en ocasiones la búsqueda de la fotografía una especie de llamada a buscar los restos, a reconstruir una historia, una verdad. ⁽²⁴⁾

24.- La primera exhibición de estos trabajos se producen en las diferentes localidades donde se ha realizado la investigación, el pueblo del que son protagonistas. Por un lado estas proyecciones son vistas por muchos familiares como una manera de devolver a la comunidad la información que nos habían dado, pero por otro genera nuevas interacciones. De hecho muchas veces volvemos a filmar a la gente viendo esos audiovisuales y comentando lo que les parece, resignificando de alguna manera el relato construido. El medio visual en este sentido hace posible un tipo de interacción diferente a la que se establece con otras técnicas de investigación tradicionales. El documental funciona como altavoz pero al mismo tiempo como convergencia. Se amplifican sus voces pero a la vez se sabe que es un ámbito donde se está compartiendo algo que no ha sido compartido en otro momento. Esto tiene un efecto de agradecimiento fuerte, porque no sólo se están recogiendo sus voces, sino que se amplifican por un medio sofisticado que le da más fuerza y más valor.

Orden y contenidos

Esta tesis propone al lector un particular itinerario, una ruta que por alcobas, bolsillos, salones, cementerios, celdas o cajones, sigue siempre el rastro de una fotografía. En esos desplazamientos por lugares, pero también por superficies y relatos, buscamos constantemente el sentido de la imagen. No obstante, en muchos casos la indagación termina en el mismo lugar donde desapareció el objeto, o incluso en escenas donde nos resulta imposible dar densidad al retrato. En algunos casos la herencia descoloca y desubica imágenes a las que difícilmente se le encuentra sentido... y el desván supone entonces la antesala de su muerte. Hay quienes nos hablan intensamente de fotografías que sin embargo no encuentran, o a las que perdieron la pista hace años. Hay otras descuidadas por desinterés familiar, y otras tan cuidadas que se depositaron en el interior de una tumba. Aquellas que la familia custodió titánicamente, y que siguieron protegiendo más allá de la muerte, cuando les pidieron a sus hijos que tras el fallecimiento “se las echaran a la caja”. Pero también hay fotografías de las que hubo que deshacerse por miedo, y otras que fueron requisadas de los propios armarios o cajones. Hay imágenes expuestas en la pared de una celda, álbumes construidos en prisión o retratos guardados en un bolsillo, el bolsillo de un exiliado cruzando la frontera, o el de un hombre frente al pelotón de fusilamiento. Es por eso que a lo largo de este viaje, pedimos al lector que en ocasiones cierre los ojos y siga a tientas caminos que sólo apuntamos, pero a los que nos ha sido difícil acceder.

En ocasiones llegamos a las casas en el último suspiro de una vida fotográfica, presenciando ante esas escenas el lugar preciso desde donde comenzar la investigación. Sin embargo, en la mayoría de los casos nos encontraremos que la particular longevidad de estos materiales los mantiene actualizados. Llegando a traspasar generaciones y formatos, cuando observamos que la vieja imagen del salón está ahora en el recibidor del *Facebook*, o cuando encontramos que el retrato que permaneció durante años en la vieja lata del Cola Cao, está ahora en una caja comprada en el *Ikea*.

La dificultad para ordenar estos materiales que íbamos encontrando en la investigación, era la misma que implicaba darle una determinada clasificación que expresara en sí misma su sentido. La clasificación que aquí hemos creado difiere de la original, y si bien analizamos continuamente el juego de correspondencias donde contexto e imagen ayudan a entender el objeto, nuestra investigación propone un orden que partiendo de cajones o salones se explicará a través de

mapas conceptuales y categorías ad hoc. Un orden que ha ido cambiando desde que en el año 2009 iniciara el estudio. Y es que si en un origen, y fiel al grupo de investigación en el que se insertaba este trabajo, buscaba únicamente fotografías de personas asesinadas, continuamente observaba cómo esos objetos aparecían siempre acompañados de fotografías de otros familiares represaliados, pero que sin embargo mostraban otras particularidades. De esta manera extraer de una caja familiar las imágenes para ponerlas sobre una mesa era, a menudo, observar no sólo fotografías de personas fusiladas, sino junto a ellas retratos de prisión, colecciones fotográficas enviadas desde el exilio, fotografías de viudas, etc.

Fue precisamente a partir de esos hallazgos que decidí organizar los materiales en función del tipo de violencia sufrida. Se trataba con ello de poner el acento en cómo el asesinato, la prisión o el exilio desencadenan en los familiares diferentes relaciones con la fotografía. De esta manera serán las diversas formas de ausencia las que definan usos, temporalidades y prácticas fotográficas específicas. Si las fotografías inhumanadas reciben por ejemplo cuidados similares a los que hubiera recibido un cuerpo, en el caso del exilio nos encontraremos el acento de la práctica en el continuo envío y recepción de imágenes, en una comunicación mediada siempre por la censura. Si para hablar con los muertos a veces hay que transformar el retrato, para hablar a los exiliados hay que desplegar una práctica en la que siempre se envía una imagen, buscando con ello recibir la siguiente. Estos usos fotográficos vinculados a diferentes tipos de violencia sufrida, y que cronológicamente encuadramos durante la dictadura franquista, tendrán nuevos recorridos y prácticas asociados al contexto democrático que posibilitaba la exposición pública de aquellas fotografías. A partir de ese momento comenzamos otros capítulos donde la llegada de la democracia primero, y el surgimiento del movimiento memorialista después, posibilita nuevas etapas o ciclos vitales fotográficos.

La tesis comienza con un preámbulo titulado *Una fotografía y la recuperación de la memoria*, un texto introductorio donde observar la vida social de la imagen que origina, sin pretenderlo, el surgimiento del movimiento memorialista en España. Concretamente se trata de la fotografía que escondió Modesta Santín en la grieta de una pared, una imagen que empujará a su nieto Emilio Silva a escribir una novela, y con ello a encontrar tiempo después la fosa de su abuelo. Será esa exhumación realizada en Priaranza del Bierzo la que abra un nuevo camino en España, no sólo para recuperar los cuerpos “subterráneos” (Ferrándiz, 2011) de los represaliados políticos, sino también sus fotografías, aquellas imágenes que habían permanecido guardadas en las casas y sobre cuya vida se interesa esta investigación.

En el primer capítulo, *La fotografía como legado*, invitamos al lector a introducirse en estancias silenciosas donde las cajas, los armarios y mesitas de noche, guardan siempre tesoros. Tras el asesinato del ser querido, los salones y habitaciones de las casas familiares serán los lugares donde se conserve la presencia del ausente invocada con las huellas que quedaron. De esta manera, acercamos al lector a que mire en el interior de cajas donde la foto está siempre acompañada de otros objetos como un trozo de tela, una carta... En unos casos escondidas por miedo, en dobles fondos o agujeros, en otros, llevadas siempre consigo, percibiendo en ese gesto una relación afectiva tan intensa que a veces provocan desgastes y roturas en las imágenes: “Donde iba ella, iba la foto”, señalará Vicenta Ruiz. Constantemente describimos usos pasados junto a usos presentes, asistiendo con ello a una transferencia intergeneracional de fotos y cajas antiguas, integradas ahora en las prácticas de los nuevos herederos.

Por otro lado, analizamos las ampliaciones y modificaciones que las familias hicieron a partir de las fotografías que quedaron. Pedimos por tanto al lector que se desplace a los estudios fotográficos para que observe los encargos de las viudas. De allí nos vamos a salones y alcobas, y nos situamos frente a grandes retratos con traje y corbata, frente a composiciones imposibles donde el cuidado y el mimo adheridos a la imagen tienen que ver con las instrucciones mismas que la familia dio al fotógrafo, y en las que se le pide le ponga color, le añada una camisa, coloque al desaparecido junto a los hijos... Estos cuadros, realizados para instaurar en la casa una presencia que proteja las estancias, en ocasiones están mediados por la necesidad de que expresen u oculten cierta simbología política. De esta manera, los rotos que en el primer apartado son generados por un uso afectivo, en este caso son generados para eliminar de la imagen un puño en alto, o una bandera republicana, en una especie de continuidad entre lo perseguido en el espacio público, y lo expuesto en el espacio privado. En otros casos, las ampliaciones mostrarán directamente una estrella roja, conseguido con la connivencia de un fotógrafo que lo amplía clandestinamente, o incorporando al retrato claves políticas que sólo puede descifrar la familia, para transmitir así una determinada militancia. Como veremos a lo largo del capítulo, estas prácticas encuentran en los esquemas de genealogía fotográfica, la ayuda para que el lector no pierda de vista la ruta de la imagen, pero sobre todo para encontrar en los cauces y en los desplazamientos un determinado sentido.

En el capítulo *La fotografía como signo de esperanza* abordamos otro tipo de imágenes, concretamente se trata de aquellas que contienen en sí mismas las marcas de su paso por la cárcel. Analizamos para ello el desplazamiento de ida

y vuelta por el que transitaron estos materiales: las imágenes enviadas a prisión y las que son recibidas en la casa desde el penal. En el primer caso, las familias hacen todo lo posible por enviar una fotografía que posibilite al preso convivir en la celda bajo la mirada de sus seres queridos. Fotografías que acompañen, que den esperanza y que permitan al que la recibe pensarse fuera del estado de exclusión en el que vive. “Me salvé por amor, tuve su fotografía siempre conmigo”, señalaba un represaliado. En otros casos el itinerario se desplaza en sentido inverso, y desde la cárcel envían fotografías a sus domicilios. En esos casos la estética carcelaria media siempre entre lo que se puede y no mostrar, las poses y los mensajes de unas imágenes que pretenden tranquilizar a una familia que espera noticias. En esas idas y venidas los encubrimientos, las ocultaciones, median continuamente unas fotografías que transportadas y vigiladas por los carceleros, siempre buscan decir más o menos de lo que aparentan.

En el tercer capítulo, observaremos los usos y prácticas fotográficas en la comunicación entre exiliados y familiares a lo largo del tiempo que duró el destierro. En un principio las estrategias fotográficas funcionan para dar señales de vida, indicando en instantáneas los paraderos por los que va transitando la vida del exiliado. Con el paso del tiempo, esas correspondencias de ida y vuelta, irán conformando cronologías visuales de una familia que, distanciada, vive sin embargo guardada en cajas o álbumes. Es allí donde acuden los nuevos miembros para relacionarse con familiares que no conocen, pero cuyo envío o recepción de imágenes supone uno de los momentos más importantes de sus vidas. “Yo a mis tíos o a mis abuelos los conozco sólo de fotografías”, señalarán algunos. En esos contextos tomar instantáneas de los rituales vertebradores de la vida familiar se vuelve fundamental, pues se necesita integrar a los que viven lejos en la vida que va transcurriendo. De esta manera, la persona que recibe las fotografías se convierte con los años en el espectador de un acontecer que sólo ve por fotografías, y en las que observa constantemente el crecimiento de los pequeños, las bodas, las comuniones, etc. Además de esas imágenes, que podrían tener similitudes con las que guarda la familia de un migrante, el álbum de un exiliado contiene instantáneas de aquellos primeros encuentros familiares al otro lado de la frontera. Unas fotografías que contrastan con otras donde se remarcan la imposibilidad del regreso en líneas fronterizas dibujadas sobre la imagen, o aquellas otras en las que se observa cierta decepción en retratos solitarios realizados en los pueblos de origen. Y es que para muchos, incluso regresando, el reencuentro fue imposible. En esas vidas en el exilio, observaremos además un tipo de fotografías diferente, unas que serán enviadas a organizaciones de ayuda al refugiado, intentando mostrar en la escena familiar la imagen de un

grupo que necesita ayuda. Enviadas a personas dispuestas a contribuir económica, material o afectivamente con la situación de exiliados españoles, asistimos a un intercambio fotográfico en el que el padrinazgo se convierte en un particular vínculo familiar.

Tras estos capítulos, invitamos al lector a transitar ahora por un contexto diferente, uno en el que la democracia llega a España, y donde en las primeras décadas algunas de las imágenes estudiadas pasarán de contextos privados a espacios públicos. Para ello el lector tiene que desplazarse a aquellos locales de las llamadas Casas del Pueblo, lugares donde la familia política sustituye a la genealógica, y donde las únicas imágenes que se expongan serán aquellas que remitan a lo colectivo. De esos espacios politizados nos desplazaremos a otros donde el acento está puesto en lo patrimonial. Analizamos para ello los libros resultantes de los programas regionales de recuperación del patrimonio fotográfico, una especie de álbumes municipales con los que se pretendía conocer el pasado de los pueblos de Castilla La Mancha a través de viejas fotografías. Estos libros suponen en realidad la confirmación de una ausencia, pues incluso cuando la imagen de algún represaliado se haga pública, los índices clasificatorios que suelen organizar estos libros lo desarticulan de su sentido originario. De esta manera, sólo podríamos encontrar la fotografía de un miliciano en apartados como “guerra”, “servicio militar” u “otros”. Una suerte de repositorio anecdótico de vestuarios y escenarios que representaban históricamente ese tipo de prácticas, desde finales del XIX hasta los años ochenta. En la segunda parte de este capítulo, y para finalizar el estudio sobre la vida de las fotografías, planteamos una reflexión sobre su propia muerte. Una muerte vinculada en ocasiones a la etapa que abren las exhumaciones contemporáneas. En ese sentido el encuentro con los restos normaliza una situación familiar, convirtiendo las fotografías inhumanadas en imágenes de muertos. Aquellas imágenes que a partir de ese momento ocuparán un lugar permanente en el cementerio. En muchos otros casos, y tras un recorrido por los diferentes ciclos vitales de las imágenes estudiadas, volvemos en realidad al mismo lugar donde empezábamos la investigación. Así es como llevamos al lector a estancias que en realidad ya conocía, pero en las que sin embargo va a encontrar nuevos cuestionamientos. Como en esas películas donde un flashback te lleva y te trae al punto de origen, mediado siempre por todo lo que fuera del tiempo presente ha ocurrido, y que da un nuevo sentido a algo que sin embargo no se ha movido de lugar. En ocasiones esta investigación nace y muere en la alcoba, en un cajón o un bolsillo, y sin embargo es ahora que nos preguntamos por qué esa alcoba pertenece a una sobrina y no a un hijo del desaparecido, es

ahora cuando se explicitan cuestiones como la longevidad de las imágenes, el trabajo de duelo, la mediación del género en la transmisión de la memoria, etc. Estos espacios donde comenzábamos la investigación, transformados por los diferentes desplazamientos por los que ha transitado el lector, suponen ahora un nuevo punto de origen, el lugar desde donde nos haremos preguntas que alargan el estudio hacia investigaciones futuras.

Para completar este estudio invitamos al lector a que cambie el texto por el cine, la lectura por el visionado, pues la tesis incorpora en el apéndice un documental con el que añadir a la investigación otro tipo de narrativas, otros lenguajes. Si la antropología social y cultural, como práctica y campo de estudio, es una herramienta para entender cómo las personas crean significados en su vida diaria, el cine es un medio para mostrarlo. Con el trabajo *La importancia de llamarse Avelino García*, un documental que dialoga intensamente con el primer capítulo, proponemos un itinerario por Puertollano, Abenójar y Madrid, siguiendo junto a Avelino Chillarón el inicio de una búsqueda, así como sus hallazgos. Los avatares de este hombre por encontrar el retrato de su abuelo, nos llevan a realizar un recorrido en lo que supone la reconstrucción familiar de una vida a partir de una fotografía.

PREÁMBULO

Una fotografía y la recuperación de la memoria

¡Viva Azaña! – Borrar las huellas – Narrativas de disimulo – Exponer la venganza – El nombre de una saga – Un colegio del Opus – La muerte del custodio – El itinerario doméstico – Retratos sin enmarcar – El legado es una novela – El encuadre como prueba – La estética del desaparecido – El *Facebook* y la memoria –

“Una fotografía también es una pregunta”

Dos años antes de que Emilio Silva ⁽¹⁾ se decidiera abrir la fosa de Priaranza del Bierzo, aquella donde estaban los restos de su abuelo y con la que se inicia en España el llamado movimiento memorialista, su intención había sido mucho más simple. Él estaba decidido a escribir una novela. En ella, dos exiliados regresaban después de muchos años a Pereje, el pueblo de la familia de Emilio. La portada de esta ficción sería sin embargo una fotografía real, aquella que su abuela Modesta escondió durante la dictadura en la rendija de una pared. Una imagen que conserva en la actualidad las marcas de haber estado doblada y oculta. Esta fotografía muestra una manifestación en los años treinta contra el gobierno de la CEDA. “Debió de ser la gran manifestación de Villafranca durante la Segunda República”, señalaba Emilio. “Si vas leyendo las pancartas alguna podría ser de hoy, pidiendo responsabilidades a los ladrones del Tesoro Nacional, la CEDA y sus escándalos... Ahí están las fuerzas vivas de Villafranca, toda la izquierda de entonces pasando por un puente. Mi padre aparece con una pancarta que dice: Queremos un grupo escolar. Viva Azaña”.

En todas las familias hay siempre miembros que son custodios de la memoria del grupo. Cuando estos mueren desaparece el sentido que articulaba los objetos bajo su presencia. Es decir, los objetos, las fotografías, no funcionan sin cierta narrativa, y al morir quien los custodia quedan separados del orden que tenían. El cierre del acontecimiento vital dispara la narrativa de unos objetos que pueden ser ahora organizados en otra historia, en otro relato diferente. En el caso de Emilio, lo que estaba activando la escritura de una novela, articulada en

1.- Emilio Silva Barrera. Fundador de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica.

torno a una imagen familiar, era precisamente la muerte de su abuela Modesta un año antes, en 1997. “Yo dejo un trabajo en 1998 para escribir una novela que es por lo que yo me pongo a buscar. (...) Y esa foto para mi... de hecho tengo que tener algún canutillo con la novela donde esa foto es la portada. O sea para mi era la portada de esa historia. Y el vínculo que yo rehago o establezco con mi abuela tiene que ver con eso” ⁽²⁾ .

Si la muerte activa la narrativa, la foto anima a la aventura, a la búsqueda. “La foto, de por sí, no es animada”, señalaba Roland Barthes, “pero me anima: es lo que hace toda aventura” (1989:50). La fotografía anima a Emilio a escribir el relato, lo anima a la búsqueda, iniciando con ello una investigación que terminará con el encuentro de la fosa: “Al hombre al que yo voy a ver, y que me lleva a la fosa de mi abuelo yo lo voy a ver en realidad para que me cuente cosas que yo voy a meter en esa historia. No la van a cambiar, la van a ambientar. Y en esa historia ya hay un entierro de esa fotografía ¿no?, para conservarla. (...) La escena es la de un niño que se despierta de noche y ve como su madre está escondiendo unas cosas, y está esa foto, y hablo de la foto de Azaña.”

El análisis de la vida social de esa imagen, será precisamente la que nos permita entender el desplazamiento y la transformación de un objeto que, disimulado y vivido en el ambiente privado, transitará al espacio público provocando sin pretenderlo el surgimiento de un movimiento que cambiaría la historia de un país.

2.- Entrevista realizada a Emilio Silva (Madrid, 22/12/2015).



Manifestación en Villafranca del Bierzo en 1932
Colección particular de Emilio Silva

Las casas están regidas por una economía de la mirada que, practicada generalmente por la red social femenina, regula quien puede y que se puede mirar en el espacio privado. Hay siempre por tanto un conjunto de normas explícitas o implícitas que deciden qué cosas se exponen o cuáles se esconden. Algo que observamos en la diferencia entre las fotografías colgadas en el salón, en el recibidor o en el dormitorio. Esas normas que definen lo que es visible dentro del espacio íntimo, no se articulan únicamente pensando en las visitas, en los que vienen de fuera, sino que sobre todo crean un universo de sentido para los que la habitan dentro. No todas las personas de un mismo grupo tienen acceso a mirar las mismas cosas. Esa diferencia entre lo que saben unos y otros dentro de un mismo espacio, está acentuada en familias que han sufrido un contexto de violencia.

El asesinato de Emilio Silva en octubre de 1936, provoca en su mujer una reordenación de las imágenes que a partir de ese suceso podrían ver sus propios hijos. En un primer momento, coincidente con la llegada del ejército sublevado a Villafranca y con la detención de su marido, Modesta lleva a cabo una primera purga de aquellos documentos que hacían referencia a su condición política. Serán por tanto los objetos más comprometedores, por su posibilidad delatora, los que hay que borrar y eliminar con mayor urgencia. Es por eso que las imágenes se queman, se entierran o se introducen en la rendija de una pared ⁽³⁾. Los dobleces en la fotografía de la manifestación, o la leyenda de una fotografía de Emilio con Azaña, encuentran en este momento su sentido originario.

En mi casa siempre se ha vivido el mito de que mi abuelo tenía una foto con Azaña. Mi abuelo tenía una tienda muy grande de coloniales y un sitio de comidas. Y en una parada de una campaña electoral que iba hacia Coruña, Azaña para en Villafranca del Bierzo y luego se dio un paseo por el pueblo y... Esa foto mi padre me contaba que mi abuela la quemó. O sea el grado máximo de peligro. Porque a fin de cuentas la foto que ella si guardó, se ve a un niño que era un crío de 8 o 9 años. No se ve a mi abuelo. Pero mi padre siempre me contó eso de la foto de mi abuelo con Azaña. Luego yo buscando me he ido encontrando a mi abuelo donando dinero para los huérfanos de Asturias, he ido encontrando algunas cosillas de él en el periódico que se llama *La Libertad* ⁽⁴⁾.

3.– Es decir, si en la casa de Modesta había cosas que se ocultaban a los miembros de la propia familia, había objetos que además de ocultarse para ellos, también se camuflaban para la gente de fuera que pudiera entrar a la casa para hacer un registro.

4.– “Después de la una de la tarde y de paso para La Coruña, llegaron el presidente del Consejo y su esposa, que se detuvieron aquí para almorzar: numeroso público acudió a recibirlos,

Y siempre de esa foto de mi abuelo hablaba mucho mi padre. Y más cosas que quemarían.

Tras el asesinato del padre de familia, vendrá una nueva purga que tiene ahora que ver directamente con la ocultación del propio difunto ⁽⁵⁾. Imaginamos entonces a Modesta descolgando el supuesto cuadro de su marido de la alcoba para esconderlo a partir de ese momento en el interior de una caja. La eliminación de Emilio en el espacio público tiene una continuidad en el espacio privado. El asesinato activa por tanto en la casa de Modesta una nueva narrativa que, vinculada al disimulo y al silencio, excluye con las imágenes los relatos del marido. “Jamás, jamás, nunca, nunca. O sea ni nombrarlo. Mi abuela murió en el año 1997 que tenía yo ya 32 años. Yo jamás la oí nombrar a mi abuelo. Una foto jamás ⁽⁶⁾. Y si estaban ahí mis tíos cenando, después de comer en la

tributándoles una entusiasta acogida. También se hallaban presentes el alcalde y demás autoridades. Los señores de Azaña fueron obsequiados con un concierto, mientras almorzaban por la Agrupación La Rondalla. Como los vítores y aplausos continuaron, el jefe del Gobierno se vio obligado a asomarse al balcón para corresponder al entusiasmo de la muchedumbre. (...) Terminado el almuerzo, el jefe del Gobierno manifestó deseos de visitar la antigua calle del Agua, hoy de Ribadeo, la cual recorrió seguido de todo el vecindario: se detuvo a admirar sus monumentos y también en la casa donde nació Enrique Gil y Carrasco. Luego estuvo en los jardines públicos y seguidamente se dirigió a su automóvil para reanudar el viaje. Antes entregó una importante cantidad para los pobres de la localidad”. “El Sr. Azaña en Villafranca del Bierzo”, *La Libertad*, 18 de septiembre de 1932, p.4.

5.- Si como señalaba Roland Barthes, la fotografía familiar “no es más que la huella de un protocolo social de integración destinado a sacar a flote a la familia” (1989:33), aquí esa función se invierte, y la imagen tiene que ocultarse precisamente para poder *sacarla a flote*.

6.- La ocultación de unas imágenes se complementará con la eliminación de otras. Uno de los ejemplos que evidencian esta purga, ya no sólo de las fotografías “políticas” sino de todas las demás, será la evocación por parte del nieto de una cámara de fotos que, arrinconada en el desván, quedó como el vestigio de un tiempo anterior. Una Kodak de 1914 con fuelle que compró en EEUU durante los años veinte, y que sin embargo no dejaría en herencia ninguna imagen. Eliminar un álbum fotográfico, como así supone Emilio, revela que la eliminación del abuelo por parte de los falangistas, tiene una continuidad en el interior de la casa. Arrancar fotos de un álbum, quemar las fotos de una vida, tiene algo de eliminar las pruebas de un pasado que a partir de ese momento tendrán que buscar su existencia en los márgenes de la propia familia. “Mi abuelo por ejemplo tenía una cámara de fotos que trajo de EEUU, una Kodak de 1914 con fuelle. Lo cual debía significar que él debía tener su álbum fotográfico. En el pueblo se acuerdan mucho cuando vino con ella y con una máquina de escribir. Y la cámara todavía se conserva pero jamás nos ha dejado a nosotros en herencia una foto. Simplemente se quedó ahí como algo que vino. Él estuvo viviendo en EEUU de 1920 a 1925 y nunca hemos visto una foto de eso. Entonces imagino que tuvo que haber más material, y que mi abuela... Más fotos de él quiero decir, pues me imagino con esa cámara en mano, viviendo en una ciudad como Nueva York, pues alguna cosa tuvo que hacer, y de eso no existe nada, solo la cámara”.

sobremesa. Empezaban a contar batallas de jóvenes y ella veía que rozaba o que se acercaba el tiempo de la posguerra o tal, pegaba un manotazo en la mesa y no había más que decir, ahí se acababa la cosa”. Si tradicionalmente las fotografías expuestas en un domicilio instauran la memoria del grupo en los tabiques de la casa, en este caso para mantener esos tabiques hay que esconder y ocultar al antepasado, disimulando lo ocurrido.

La foto que es más política es la que estaba más escondida, las otras no tanto. La que es de la manifestación está doblada porque estaba metida en una rendija en una pared, las otras están perfectas, en perfecto estado, o sea son dos fotos... Bueno con la de la manifestación son tres pero ahí no aparece mi abuelo. Ahí he descubierto, cuando me la escanearon a muy buena resolución, a un tío mío con seis años asomando la cabecita entre dos chavales. Es el tío que visitó a mi abuelo a la cárcel, que es a quién le dio este anillo como para decir que se lo cargaban. Y las otras no se donde se guardaron pero no están dobladas, y son más grandes. O sea que esas no les daban tanta inseguridad. No hay nada de política en ellas.

El hacer *como si nada hubiera pasado* es precisamente el núcleo donde se vertebrará el relato familiar, tanto dentro como fuera de la casa. Si “no ha pasado nada” no hay ningún motivo para desatar odios o venganzas contra otros. Los efectos colaterales de esa ausencia no nombrada cada uno los manejará como quiera o pueda, pero aquí, “pegaba un manotazo en la mesa y no había más que decir, ahí se acababa la cosa”. Esos manotazos ponen el punto y final a los tránsitos de un relato que quiere ir más allá de los límites impuestos por la propia casa. A partir de ese momento la arquitectura del hogar se reordena en torno a alguien que permanecerá silenciado, y que sin embargo supone el sentido que estructure las prácticas familiares. Esos silencios buscan por un lado eliminar de la boca de sus hijos relatos que puedan comprometerlos, pero sobre todo evitar la práctica en los varones de poder honrar la memoria del padre. En ese sentido exponer al marido es exponer a los hijos a la venganza, y con ello la posibilidad de destruir la casa. Ese miedo se lo confirma a Modesta la persona con la que trabaja su propio hijo, uno de los hombres vinculados al asesinato de Emilio y que incluso le pide a su hijo perdón por lo sucedido. Algo que corrobora que *poca precaución es poca* ante lo que supone convivir con los asesinos del difunto.

Mi tío Ramón trabajó de aprendiz en el taller de quien conducía el camión que se llevó a mi abuelo. Un día ese hombre cogió a mi tío, debía tener 13 años, y le dijo por miedo. Pues ya se hacía mayor, que no, que a él le habían obligado... Le llamó para decirle que el no había participado en el asesinato, que iba obligado,

le obligaba la Falange a hacer lo que hacían y demás. Lo digo por el tono de miedo de mi abuela. Un hijo colocado con el que llevó el camión para asesinar a su padre. Yo se que mi abuela habló con mis tías de mi abuelo, eso si lo se. Mi tía Carmela ya no vive, pero se que mi abuela con ellas han tenido un espacio de... claro en el fondo ver que sus hijos crecen y conocer a los asesinos y que en cualquier momento pueda haber ahí un choque, pues es un problema, es una amenaza que está ahí latente, incluso para los asesinos el ver que ya no soy un crío de nueve años, ahora te calzo una hostia o te espero a ti y te la devuelvo. O sea que siempre con ese miedo.

El disimulo también es un tipo de narrativa, de la que se excluye o esquiva los elementos que tienen que permanecer silenciados. Y el silencio se percibe en estos casos como el mejor integrador del grupo ⁽⁷⁾, el integrador de una casa que tiene que sostener una mujer viuda, con seis hijos y en un contexto inhóspito donde los asesinos de su marido son la autoridad del municipio. Es aquel descontrol del dolor que describía Emilio cuando señalaba que su abuela sufría ataques de pánico ⁽⁸⁾, donde se instaura un nuevo orden del que se hace necesario eliminar algunas partes. Estamos por tanto ante casas con memorias disimuladas, cuyos cauces necesitan transitar por las orillas más seguras para mantenerla a salvo. Esas orillas serán precisamente la red social femenina, donde como señalaría Emilio, madre e hijas tuvieron un espacio donde hablaron de su padre ⁽⁹⁾.

7.- Como señala el sociólogo Maffesoli, “Nunca se hará suficiente hincapié en la función unificadora del silencio, que ha podido ser interpretado por los grandes místicos como la forma por excelencia de la comunicación. A pesar de que su relación etimológica se presta a controversias, puede recordarse que existe un nexo entre el misterio, lo místico y lo mudo; este nexo corresponde a la iniciación que permite compartir un secreto. El que este último sea anodino o incluso inexistente no resulta esencial. Es suficiente que -aunque sólo de un modo fantasmático- los iniciados puedan compartir algo” (1987:65).

8.- Así lo relataba Emilio: “Entonces es que mi abuela tenía ataques de pánico después de que asesinaran a su marido. Había toque de queda y un día le dio un ataque de estos, y sus hijos... mi padre no podía salir a la calle porque estaba la falange de noche y si veían algo... y no preguntaban. Entonces ella lo pasó allí. Hay algo de descontrol del dolor, de no llegar a manejarlo. Y se pasó una noche tirada en el suelo, con un ataque de ansiedad que no se movía. Mi padre tenía diez años. El pequeño tenía 6 meses. Ella tuvo tratamiento psiquiátrico, un diagnóstico... entonces eran cosas de nervios, así genérica. Era una crisis de pánico vamos. Porque incluso cuando les quitan todo lo que tienen en Villafranca se van a Pereje, que es este pueblo pequeñito. Pero uno de los que mató a mi abuelo todavía pasaba con la escopeta de caza por delante de la casa. Entonces mi abuela tenía pánico”.

9.- Es interesante en este sentido observar la descripción que Emilio hace de la habitación de la abuela, algo que recuerda que estar excluido de determinadas redes femeninas, te excluye a su vez de transitar por determinadas estancias. “Muy oscura, muy oscura. Tenía una ventana que daba a un corredor y siempre la recuerdo a oscuras, siempre a oscuras. Estaba en frente de la

Pese a los silencios familiares impera entreverado un recuerdo inquebrantable que pertenece al ámbito personal y que se articulará en pequeños grupos dentro de la familia. En ese sentido es significativo como hay una transmisión entre madres e hijas, entre padre e hijo o incluso entre viuda y difunto, cuando por ejemplo en este último caso Modesta decide poner en el panteón familiar el nombre de su marido. “Es el panteón del señor Silva Faba que lleva cincuenta y cuatro años en una cuneta, y que no sabemos si va a estar en un cementerio jamás. Pero ella sigue ahí con su... por un lado escondiendo y por el otro...” señalaba Emilio.

Otro ejemplo sería los espacios femeninos, donde de pronto la madre se permite el lujo de llorar frente a la hija. Así lo expresaba Carmela al señalar que si bien a su padre no lo conoció en persona, siempre vivió mucho el trauma de su madre. “Porque yo me acuerdo que salía con las chicas y entonces como era la pequeña cada vez que regresaba a casa la encontraba llorando. Entonces era incapaz de dar un paseo por Pereje con las chicas... regresaba corriendo. Y me dijo te voy a pegar porque no me dejas ni llorar tranquila. Ella delante de nosotros tuvo una fuerza y una entereza tremenda, tremenda. Ella tenía 32 años cuando lo mataron y tenía 6 hijos”.

En el caso de las prácticas llevadas a cabo por el hijo primogénito, la estrategia de poner el nombre del difunto a su propio hijo ⁽¹⁰⁾ es la forma de sellar un vínculo, de instaurar un origen. “Y yo viví siempre con esa especie de presión en el fondo ¿no? Siempre he sentido ese peso y siempre he tenido ese interés desde pequeño por cosas de mi abuelo, por papeles por... siempre subía al desván”. Ese peso de la memoria, ese legado que convertiría a Emilio en el tercero de una saga ⁽¹¹⁾,

cocina, tenía una cama que había sido su cama de matrimonio. Tenía una cómoda a la derecha con un espejo y siempre la recuerdo a oscuras. Era un sitio al que yo no entraba, o sea era como una cueva. En estas casas de pueblo te pasas la vida en la cocina, o sea yo pasaba por la puerta de su habitación constantemente pero siempre estaba a oscuras. Su ventana daba a un corredor bastante luminoso que daba a una montaña que había allí y estaba siempre a oscuras. Y yo he dormido en casa de mi abuela siestas en todas las camas menos en la suya. O sea era como un sitio poco accesible por decirlo así”.

10.– Para Emilio, su nombre es la explicación de cierta distancia que tuvo su abuela con él, pues tiene el mismo nombre de aquel que ha querido ocultar. Como si el gesto de su hijo de poner el nombre del difunto a su nieto revelara una contradicción con el relato que ella intentaba transmitir. “Incluso puedo pensar que en esa relación de heredar el nombre yo también podría ser algo de difícil manejo. O sea ella pone a su hijo Emilio cuando su marido está vivo. Su hijo me pone a mi Emilio cuando su marido lleva treinta años muerto. De alguna manera para ella tenía que ser una cosa...no se si inconscientemente pero algo le podía afectar no?”.

11.– Los Emilio Silva que componen la saga serían: Emilio Silva Faba, Emilio Silva Santín y Emilio Silva Barrera. Por eso firmaría este último como Emilio Silva tercero.

lo une a un antepasado misterioso que sólo conoce de manera fragmentada, de los relatos puntuales de su padre, de los silencios cargados de presencia en la casa de su abuela, o de aquellos objetos que quedaron en el desván y con los que establece un vínculo estrecho ⁽¹²⁾.

Mi padre tenía una obsesión porque heredara su apellido, era como una cosa obsesiva. Tuvieron tres hijas, nací yo, tuvieron otras dos a ver si aparecía otro... Y yo cuando comencé a firmar, que tenía once o doce años, yo firmaba como Emilio Silva III. Yo llevo este anillo ahora que nunca he usado anillos pero desde que murió mi padre lo llevo, que es el anillo que tenía mi abuelo cuando lo detuvieron. Entonces yo, con ese nombre el nombre de mi padre, con el nombre de mi abuelo, siempre tuve mucho interés en mi abuelo. Mi primera firma era Emilio Silva III, como si formara parte de una saga ¿no? Mi padre si insistía en esa cosa obsesiva, de que no desapareciera el Silva. El tenía cierta obsesión con eso... y yo viví siempre con esa especie de presión en el fondo. (...) Y la firma yo creo que es la mejor muestra del peso de eso, éramos una dinastía de Emilios Silva.

Emilio no conocerá el rostro de su abuelo hasta que tiene veinte años, es ese el momento en que el padre revela la apariencia de aquel que lleva su mismo nombre. Entre las imágenes que le muestra hay una fotografía de estudio y la imagen de la boda, además de otra donde quien aparece es su propio padre. En las marcas de esta última se revela la peligrosidad de la imagen, ya que doblada y metida en una rendija en la pared ocultaba la condición de la familia. El que ahora mostraba la fotografía aparecía en la instantánea con una pancarta que dice: “Queremos un grupo escolar ¡Viva Azaña!”. La aparición de una imagen de estas condiciones provoca en Emilio una nueva fascinación, escudriñando en ella las personas, los espacios... “y la fantasía siempre de que hay alguien asomándose por la ventana” de la tienda de su abuelo.

Yo nazco en el 65, y sería en los ochenta cuando veo las fotos de mi abuelo. Una

12.— El desván es ese sitio misterioso donde las correspondencias imposibles entre objetos en desuso, desconectadas de cualquier narrativa, abre sin embargo la puerta a la imaginación. A las narrativas que el niño construye rearticulando los escombros familiares. Un desván es en ese sentido un vertedero o un mundo lleno de posibilidades, y la fascinación por esa persona que tiene el mismo nombre que él, lo lleva encontrar en ese espacio un vínculo secreto. “Mi abuelo estaba... o sea lo que había de mi abuelo estaba en un desván que era: una pesa de su tienda, unos papeles con un sello de su tienda *La Preferida*, dos o tres participaciones de lotería. Lo que quedaba de él era comercial, la factura de platos, de azúcar, de cosas... de la contabilidad de su tienda. De objetos personales, la cámara de fotos, este anillo y un reloj que tiene una tía mía”.

estaba hecha en un estudio en Nueva York, y él la mandó a la familia. Era la típica foto de emigrado, de mira que bien me va y manda una foto a la familia. Y luego otra foto que salen ellos en su boda. De mi abuela y mi abuelo el día de su boda ⁽¹³⁾. Y no hay más fotos. Había una que no se donde está, que es una cédula que le hacen cuando salen de EEUU. Le dan un plazo para volver y entonces es un documento que lleva una fotito suya de carnet. Esa la tiene una tía mía. Le daban unos meses para regresar. Luego ya no regresó nunca, conoció a mi abuela y se casó. Esas son las imágenes que hay suyas. Todas las tenía mi abuela escondidas.

La práctica de ocultar a la persona que ha sido asesinada tiene un efecto contrario al esperado, pues esa ocultación es en realidad una forma de subrayar el asesinato. O dicho de otro modo, si eliminar supone borrar rastros, esconder significa dejar huellas (Benjamin, 2012:138). En ese sentido vemos que en la casa donde el disimulo impera, la relación con aquel que no se nombra es si cabe más estrecha. Y más si tenemos en cuenta que la mayoría de los hijos lo conocieron. Esa relación no se puede dar sin embargo cuando todo el grupo está presente, sino que transita de manera aislada entre algunos de los miembros. Es por eso que en todos estos ejemplos son precisamente en la relaciones madre-hija, esposa-marido, padre-hijo o incluso nieto-abuelo donde el ausente puede evocarse. Asistimos por tanto a un desplazamiento del desaparecido del lugar de autoridad hacia los márgenes, alejándolo de los espacios donde se solidifica la historia oficial de la familia. Esa marginación empuja al antepasado hacia el ensueño o el enigma, donde una fotografía desaparecida se convierte en leyenda. Y no es por eso casual que años después Emilio articule su propio pasado en forma de novela. Si como veremos más adelante su práctica está íntimamente relacionada con el género, no es casual tampoco que la manera de ordenar el pasado sea en Emilio una ficción, un relato que desde niño le había permitido ya imaginar la historia familiar a partir de los vestigios a los que tuvo acceso.

Emilio Silva Faba

Colección particular de Emilio Silva

13.– Después comentará sobre la fotografía de boda que “La que yo tengo aquí de esa es una copia, el original se lo quedó una tía mía”. Es fundamental observar y analizar quién se queda con las fotografías originales, porque es en la herencia de esos objetos donde se pone en juego la transmisión de prácticas y relatos vinculados a las imágenes.



revela en el espacio íntimo, lo hace siempre de manera aislada. Pues no es algo que se comparte por toda la familia, sino que manifiesta entreverado por parejas o de manera individual dentro del grupo. Esto muestra precisamente el éxito de la estrategia de Modesta, que no es otro que desarticular incluso para los miembros una memoria problemática, una memoria cuyo silencio la hace más íntima y enigmática a fuerza de volverla menos familiar y oficial ⁽¹⁴⁾.

Estamos por tanto ante una economía de la mirada que organizada por la madre, oculta a los miembros varones la reactualización de la memoria que les habla de un origen. El disimulo es percibido como una práctica de supervivencia, de mantener en pie una casa que puede ser destruida por sus propios varones si no se dan las instrucciones precisas. Y las instrucciones consisten en encubrir la condición, en parecer normales. Es esa la manera de intentar desechar el estigma público en la integración social de la familia. Esa narrativa disimulada no es sin embargo algo temporal, sino que es una práctica que se aprende y se hereda, y que en el caso de Emilio (padre) la veremos activarse años después en la decisión por ejemplo de llevar a los hijos a un colegio del Opus Dei.

El camuflaje llega hasta que yo estudio en un colegio del Opus y mis hermanas en un colegio de monjas. Mis padres en los años setenta jamás fueron a misa. Y yo vivía en un sitio de gente de pasta del Opus, y mis padres eran los únicos del portal que no iban a misa. Pero nosotros estábamos en un colegio de orden. Que nunca entendimos. Pero sólo se podía leer desde el punto de vista de parecer normales. Nosotros estábamos todos allí escolarizados en sitios de los más caros de Pamplona. Estábamos en una operación de camuflaje de toda la familia vamos. De no parecer. Y mis padre sin pisar la misa, y tu ibas a la misa y allí estaba todo mi bloque. Todo el bloque. No y estas cosas, yo tenía amigos que tenían que oír el sermón o ver como iba vestido el cura para luego contar en casa, fingir que habían estado en misa. Yo jamás. Pero en el cole y tal, un cole católico, con uniforme y ahí disimulando, hasta la dictadura. Luego he ido yo a la enseñanza pública. Pero hasta el 79 yo he estado estudiando en un colegio del Opus, que no nos señalen por nada. Mi padre debía dar en un tope con lo de ir a ver al cura, que eso ya le desbordaba pero en todo lo demás yo he sido Scout Católico desde pequeño. Pues estaba integrado en algo que no levantara sospechas.

Estas estrategias de camuflaje comienzan a desarticularse al final de la dictadura,

14.– En esos casos, parece como si la intensidad pública que los relatos familiares pudieran tener, bajaran de tono al esparcirse entre las prácticas privadas de sus miembros, y eso evitará darle importancia, tenerla presente, oficializarla, encontrar un eco fuera, o ligarse vitalmente a un relato pasado que se enarbole como arma o como cuchillo vengador.

pero sobre todo cuando muera la persona que las compuso, pues ella las continua practicando incluso durante la democracia. Es decir, la construcción del panteón familiar con el nombre y los apellidos de su marido en los años ochenta, y que busca compensar con la exposición del nombre la ausencia del cuerpo en el cementerio, es una práctica que convive con el mantenimiento del disimulo en su propia casa. “Mi abuela murió en el año 1997 que tenía yo ya 32 años. Yo jamás la oí nombrar a mi abuelo”, señalaba Emilio.

La muerte de los miembros del grupo que son percibidos como custodios de la memoria familiar, produce una redistribución entre sus descendientes de las funciones y objetos que poseía el difunto. Será la muerte de Modesta a mediados de los noventa, lo que posibilite por tanto una reactualización del orden que ella sostenía. De la misma forma que el asesinato de Emilio en 1939, cambió la mirada y la ordenación de los objetos en el interior de la casa, estableciendo con ello una diferencia clara entre relato soterrado y relato público familiar, ahora la muerte de Modesta supondrá también el final de su propia historia. El fallecimiento dispara entonces la narrativa de unos objetos que pueden ser rearticulados en otro relato. Y aquí el patrón de género es fundamental para entender dónde y qué practicas suelen llevarse a cabo con las fotografías que son heredadas por los descendientes.

A partir de este diagrama observamos el itinerario de las fotografías entre los

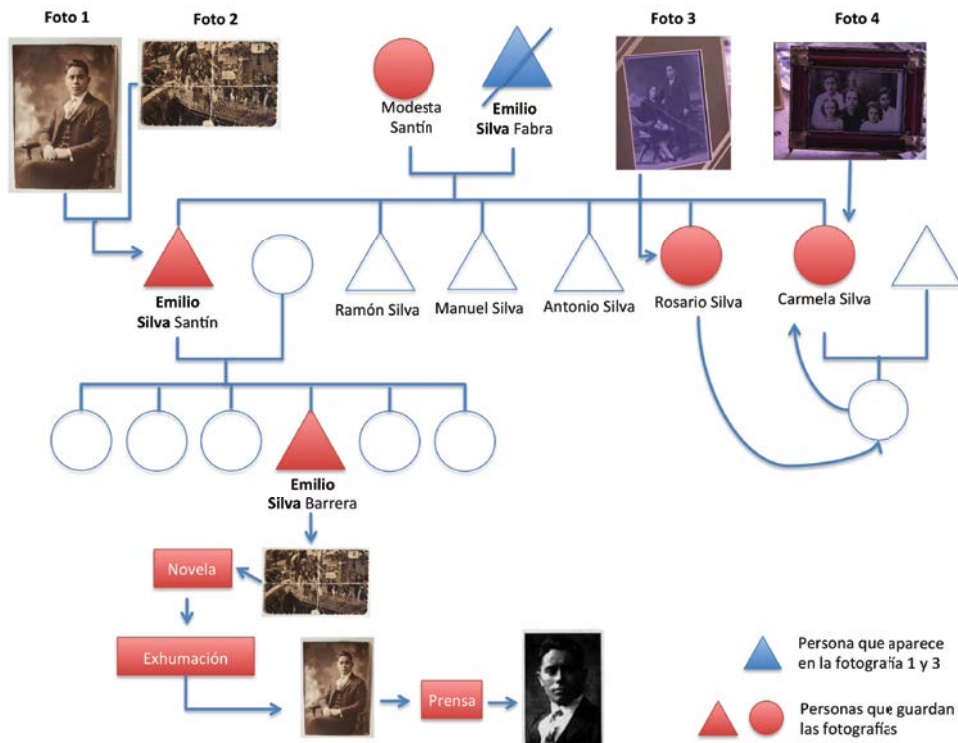
integrantes de la familia. El seguimiento a las copias originales, que no a las reproducciones posteriores ⁽¹⁵⁾, nos permite evidenciar el diferente acceso de los miembros de un mismo grupo a sus propias imágenes. El aspecto técnico en este sentido es fundamental pues durante muchos años por cada negativo había solo un positivo. Tras la muerte de Modesta sería el hijo mayor quien heredaría los objetos que quedan del padre. “En la zona del Bierzo siempre ha habido una cosa de mayorazgo” señalaba Emilio, “por el cual las cosas de mi abuelo le correspondían a mi padre, entre comillas: la cámara, el anillo, el reloj que lo tuvo un tío mío pero porque era el pequeñito. Fue al único que dejaron entrar a verle la tarde que estuvo detenido. Y es el que lo saca. Pero había una cosa así de mayorazgo” ⁽¹⁶⁾. Esta reflexión sobre la herencia, nos señala que es la posición que cada miembro ocupe dentro del grupo lo que puede explicar una parte del tránsito generacional de las imágenes. El comentario que Emilio hace sobre la persona que tiene el reloj, intenta justificar el desplazamiento de un objeto que a priori debería de estar en la casa del primogénito, dando cuenta con ello de que la biografía familiar va a modificar en ocasiones los cauces esperados.

No podemos olvidar sin embargo que hay un claro marcador de género en este tipo de herencia. Los papeles de la memoria en los ámbitos familiares con toda probabilidad, salvo casos, han sido desempeñados por las mujeres ⁽¹⁷⁾. La reactivación femenina de las fotografías en el espacio doméstico determinará por tanto que sean ellas, y no los varones, las herederas comunes. Si Emilio recibe una imagen de su padre por tratarse del primogénito, el resto de fotografías donde aparezca el difunto serán heredadas por la hermana mayor. Es decir no son todas las hijas las depositarias de los objetos, sino sobre todo aquella que asuma la función de custodio de la memoria familiar. En este caso será Rosario quien la guarde, pues además fue la única de las hijas que pudo conocer a su padre. Ésta hereda por tanto dos fotografías: la de la boda y la de la cédula.

15.–Asumiendo la variable del tiempo y la activación de la fosa, se podría hacer un segundo nivel de análisis con el que explicitar el tránsito de las copias que hagan los familiares a partir de las imágenes originales.

16.– Más allá de a quién le toquen comúnmente las pertenencias en la redistribución familiar de la herencia, la propia biografía de la familia puede desplazar en ocasiones el destino esperado de los objetos entre los herederos.

17.– Uno de los aspectos interesantes que tiene en ese sentido este mensaje materializado, llamado fotografía, es que va asociado siempre con la palabra. Es decir no se hereda sólo el objeto sino con él la transmisión de un relato.



Esquema de genealogía fotográfica

Familia de Emilio Silva Fabra

El desplazamiento de las imágenes tiene además un marcador social, que recuerda que aquellas personas que aparecen en las fotografías son las posibles depositarias de esa herencia. Aparecer implica de alguna manera poseer. Es el caso de la imagen de la manifestación que se quedará Emilio, o aquella de la madre fotografiada con cuatro de sus hijos que se quedará la hermana pequeña⁽¹⁸⁾. Una vez repartidas, observamos las diferentes prácticas que se llevan a cabo en la incorporación de las imágenes a la narrativa que cada casa impone. Si las mujeres son las que heredan las imágenes, es porque son ellas quienes despliegan una serie de usos domésticos que van desde la evocación de relatos a la enmarcación de la fotografía. Esto es algo que se ve por ejemplo en la comparativa entre los usos que Emilio y su hermana Carmela hacen de las imágenes.

18.— Aquí están funcionando varias variables, la de ser mujer, la de aparecer en la imagen, y la de cierto reparto entre hermanas.



Modesta Santín y cuatro de sus hijos

Fotograma de entrevista a Carmela Silva

Mi padre me las enseñaba siempre de una caja que tiene que estar en el trastero, donde había cientos de fotos desordenadas además, es decir con todo lo que tiene de ir cogiendo tacos e ir viendo a ver que aparece. Allí estaba la de mi abuelo, pero nunca colocada en ningún sitio. Yo la debo tener en una caja de por ahí que no se cual es, tampoco las he puesto. Mi tía en cambio si tiene alguna enmarcada. Esa de la boda que era una copia... si la tiene enmarcada. De hecho sale en ese video y enseña las dos fotos, las llevó con su marco. No enmarcadas para el momento, sino que las tenía así. ⁽¹⁹⁾

19.- Emilio hace referencia a una entrevista que le hicieron a Carmela en el laboratorio que instaló Francisco Etxebarria en la exhumación de Priaranza del Duero. Allí lleva dos fotografías: una reproducción enmarcada de la fotografía de boda de Emilio y Modesta, y una fotografía original, también enmarcada, de Modesta junto a cuatro de sus seis hijos. *Los trece de Priaranza* [en línea] (2012): ARMH. Memoria Histórica. <<https://www.youtube.com/watch?v=CxB1kDkx4Ww>> [2016-12-26]

Enmarcar una fotografía podría parecer un acto simple, pero ese pequeño gesto revela algo muy importante, pues la práctica de colgar y exponer una imagen supone la instauración de relatos familiares en el interior de la casa. Relatos que en muchos casos nos hablan del origen y de la memoria del grupo allí representado. Esta transferencia muestra a su vez una continuidad que en realidad ya existía en los espacios privados entre madre e hija. Tras heredar la foto, Carmela inserta el objeto como elemento central del espacio que ahora habita. De la misma forma que cuando reciba una copia de la foto de bodas de sus padres de manos de su hermana Rosario. La decoración en una casa nunca es aleatoria, y en ese sentido el enmarcado de la imagen descubre en realidad el carácter anómalo o disimulado de las prácticas de la madre. Pues lo que en un sitio se expone de manera permanente ⁽²⁰⁾, en otro permaneció siempre ocultado. La narrativa de la nueva casa instaura una rearticulación del pasado, de una situación que alejada del peligro puede conformarse ya sin disimulos. “Que mi abuela no colocara las fotos de su marido en ningún sitio visible de la casa”, señalaba Emilio, “también era una operación de disimulo. Porque una foto también es una pregunta. Y hoy llega no se quien que ya lo sabe, pero igual llega mañana no se quien que no lo sabe y pregunta por ese de ahí...”

Para Emilio no es esa práctica privada, tan común en la red social femenina, lo que lo vincula con su pasado. “Las fotografías en mi casa nunca han estado en un marco, siempre han estado fuera de él. No ha habido una tradición de exponerla”. Las imágenes que habían permanecido escondidas durante años y que después su padre hereda, se siguen conservando en una caja. La línea paterna no propone una nueva articulación de las fotografías heredadas en el espacio privado, quizás porque la economía de la mirada doméstica es una práctica activada tradicionalmente por las mujeres. Hay una manera diferente de relacionarse con una imagen expuesta y con una imagen guardada. Pareciera

20.- La imagen familiar en la que Carmela aparece es la única fotografía original que ella hereda. “Esa la tiene mi tía, pero las otras no”, señalaba Emilio. Un tiempo después la hija de Carmela, le hará una copia de la vieja fotografía de boda que guardaba su tía Rosario. La imagen de su padre llega un tiempo después, y la práctica consistirá de nuevo en enmarcarla y exponerla en la casa. Hay sin embargo una relación diferente entre la fotografía heredada y la imagen copiada. Cuando le hicieron la entrevista en el laboratorio de Priaranza, ella muestra las dos imágenes que lleva enmarcadas, pero su relato encuentra el vínculo más afectivo con aquella que heredó, aquella en la que se muestra el sufrimiento de su madre. “Era la más pequeña y no lo conocí en persona. Pero siempre viví mucho el trauma de mi madre”. Esa frase revela uno de los elementos que da a estos materiales una longevidad mayor. La fotografía está mediada por relatos intermedios y anteriores. La foto es más longeva precisamente porque uno hereda la convivencia de la madre, sus dolores, sus traumas... Uno hereda al desaparecido por la madre.

que el tratamiento de esa fotografía en un cajón lo dota de un aspecto informativo, más que el afectivo que supone la contemplación en la pared. Pero hay algo más, la enmarcación de las imágenes revela una transmisión que había permanecido soterrada, un diálogo privado entre madre e hijas que se hace ahora visible en las casas de éstas. El relato fundacional que en otro tiempo se construyó entreverado entre mujeres, ahora es un marco de referencia visible para los nuevos integrantes del grupo.

Tras la muerte de su abuela, el nuevo espacio donde su nieto rearticula el vínculo con ella, no es en prácticas desarrolladas en el espacio privado, sino precisamente en el espacio público. Asistimos por tanto a un desplazamiento de aquella fotografía que permaneciera durante años escondida, para ser ahora la portada de una novela. Como señalábamos más arriba, no es casual que sea el género de la ficción el elegido por Emilio. En su elección se observa una traslación del tipo de relatos que escuchaba a su padre en la casa, aquellos que lejos de pertenecer a la imagen oficial de la familia, habían sido preservados en los márgenes. En ese sentido más que historias siempre fueron leyendas o incluso ensueños familiares. La novela le permite recolocar aquellos vestigios en una práctica que comenzó con las visitas que de niño hacía al desván, pero que ahora tomarían cuerpo en un relato imaginario donde la fotografía más secreta de toda su casa sería el centro mismo de la historia.

Debemos pensar en la fascinación con la que en ocasiones uno abre una caja y observa en ella viejas fotografías. Esa atracción por las imágenes que a uno le importan, está vinculando en realidad el tiempo familiar que le precede con su propia vida presente. La imagen que fascina a Emilio, es un objeto cuya ubicación acentúa además su condición enigmática, pues de tan escondida que estuvo, el objeto inscribió en su superficie las marcas de un secreto. La fotografía que atrae y anima a este hombre, es aquella donde se muestra a su padre portando una pancarta en una calle llena de niños, de banderas... con la tienda de su familia al fondo “y la fantasía siempre de que hay alguien asomándose por la ventana”. Esta fotografía alberga en su interior los ingredientes precisos para disparar la imaginación, para querer introducirse en ella y resolver en ese viaje todos los secretos que muestra la apariencia. Mirar para Emilio la instantánea cuando ésta pudo mirarse, es pensar además en su propia vida, en los silencios de su abuela, en los disimulos de su padre.

En ocasiones, las fotografías son objetos que evocan un pasado enigmático, a quien el que mira está avocado a descubrir, como si activara en él una especie de

búsqueda. Si la muerte activa la narrativa, la foto anima a la aventura. Y quizá por ello, halla que ver en esa capacidad de animación que tiene este objeto, parte de la explicación del tránsito hacia la calle. “En este sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una animación. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotografías “vivientes”), pero me anima: es lo que hace toda aventura” (Barthes, 1989:50).

Si en otros casos, una fotografía doméstica suele estar sustentada por el grupo que la guarda, y son sus miembros quienes monopolizan y reactualizan el relato oficial de la persona representada, aquí el ocultamiento familiar del difunto construyó en realidad una imagen enigmática pero difusa. Por tanto será hablando con otras personas fuera de la casa donde completar o dar un sentido amplio a los objetos que hereda. Esas entrevistas que realiza Emilio y que en un origen buscaban entender el contexto de violencia vivido en la zona del Bierzo, lo sitúa en un espacio de posibilidades, no sólo para ambientar su novela, sino de paso para preguntar por su propia historia.

Estamos por tanto ante cuatro variables que explican el tránsito de una imagen del espacio privado al público, el itinerario que desplaza la fotografía de los márgenes del relato familiar a la centralidad de un foro público. Esas cuatro variables son: la potencia “animadora” y evocadora de una fotografía (acentuada si cabe por la ocultación del objeto), la línea de parentesco y las prácticas asociadas a su género (público en lugar de privado), la rearticulación de la memoria familiar tras la muerte de su abuela (la posibilidad de incorporar otra narrativa), y la necesidad de escuchar otras voces que en la calle ayuden a completar la narración disimulada de su casa.

Me estaba documentando para esta historia que estaba escribiendo, entonces los fines de semana, acababa de tener una hija, concertaba unas entrevistas... iba y volvía. Y ese domingo, era un domingo, quedé con Arsenio por la mañana porque me iba a llevar a ver a un guerrillero que había hecho la mili con él, y luego el me había localizado a otro hombre. Cuando estaba comiendo con Arsenio, este hombre me llamó y me dijo que no podía venir pero que me iba a escribir lo que me quería contar. Si en lugar de no venir hubiera venido, yo no hubiera hablado con Arsenio de la fosa de mi abuelo, ni hubiera ido allí. Lo que son las casualidades de la vida.

La ausencia del entrevistado alarga la conversación con el que era amigo de su padre, y sin planearlo hablan de su abuelo, algo que desembocará en la búsqueda de la fosa. “Yo me adelanté mientras Arsenio me seguía, acompañado por un paisano que le hablaba de otras fosas que no habíamos visto. Cuando llegué al lugar encontré a un hombre detenido junto al desvío. Yo he dicho siempre que ese hombre estaba como esperándome. Y entonces le dije: ando buscando una fosa con 13 o 14 personas de octubre del 36... y me señaló un árbol y me dijo debajo de esa nogal recrecida”. El encuentro con el lugar llevará a Emilio a desterrar la novela para comenzar a hilvanar un legado mucho mayor: la recuperación del cuerpo de su abuelo. Si fue la imagen de una manifestación de 1932 la que activa el interés por escribir una novela, y con ello la búsqueda del desaparecido, una vez encontrado el lugar, será otra fotografía la que salga del domicilio para mostrar a la luz pública la imagen de la persona asesinada. Aquel retrato de su abuelo realizado en los años veinte en Nueva York salía de la casa para constatar su existencia a pie de fosa ⁽²¹⁾. Si es una fotografía la que conduce al cuerpo, ahora es otra la que se muestra.

Seguir el rastro de las fotografías de Emilio, es seguir la pista a las narrativas que se han asociado a ellas. De las conversaciones íntimas de las mujeres en una casa donde se oculta al difunto, a la exposición en las paredes de la casa de las hijas. La transmisión de las prácticas asociadas al género desembocan en que, la primera bocanada de aire público que tenga una imagen sea una práctica masculina, articulada en la conformación de una novela. En este sentido la comparativa entre las prácticas de los mismos miembros de un grupo, se da en los marcos que dan sentido a la imagen: por un lado en las prácticas femeninas que suponen la enmarcación, y por otro en la práctica de Emilio de construir un relato que pueda ser consumido por cualquier persona. El encuentro con el cuerpo cambia el formato de la narración y la práctica, asumiendo la recuperación de los restos como la vinculación necesaria con su abuelo. La activación de la fosa hace que salga otra de las fotografías que había guardado Modesta. Pues son los retratos mismos de los desaparecidos la imagen viva de los cuerpos que yacen bajo la tierra.

21.– Ese primer gesto enarbolado de Emilio con la fotografía, será después una práctica común en las exhumaciones que se comiencen a realizar en España. La apertura de fosas será uno de los primeros destinos públicos donde las familias acudan con las imágenes.

Desde el primer momento las fotografías ya estaban ahí. De hecho, cuando presentamos en septiembre del año 2000 la placa que íbamos a ponerles después de que abriéramos la fosa, allí colocamos dos o tres fotos. La de mi abuelo, otra de Enrique González Miguel, uno que le llamaban “el madrileño”, y otra de Manuel Largo. Tres de los que yo sabía entonces que estaban en la fosa y que habíamos conseguido fotos de ellos. Estaban encima de la placa colocaditos. Si si, se activaron en ese sentido desde el primer momento. En el fondo tiene una cosa de prueba ¿no?, una prueba de vida, una fe de vida. Era este. Existió. En el fondo hay una cosa... como nunca se ha hablado. Al final la única prueba, más allá de una acta de nacimiento, de que hubiera existido, de que hubiera crecido pues al final acaba siendo esa foto ¿no?

Frente a lo disperso de esos relatos que incluso dentro de la familia se dieron en los márgenes, la fotografía viene a exponer de manera categórica una existencia. Por eso se pondrán “colocaditos”, señalaba Emilio en una expresión que da cuenta de la presencia que la imagen convoca. Esas fotografías serán los objetos con los que los familiares instauran el lugar tras encontrarse allí los restos. A pie de fosa, la fotografía activará todos aquellos relatos que unidos con el de otros familiares, y con el de los científicos que trabajen en la exhumación, empiecen a conformar un nuevo vínculo. Por ello cuando las familias acudan a las fosas, portarán casi siempre la fotografía del ser querido. La ausencia de relatos se equilibra de esa manera con la evidencia de su imagen. Cuando en ocasiones algunos miembros acudan con otros materiales que tenían guardados, como documentos o escritos, será precisamente la fotografía del difunto la que se alce como el elemento central de la restitución que supone este proceso. Debemos recordar que la ausencia del cuerpo acentuó en las fotografías que quedaron su carácter ostensivo, que ya de por sí tiene el retrato de un ser querido. Es decir se convivió durante años con un objeto que contenía una presencia, además de ser en ocasiones el objeto sustitutivo del propio cuerpo. En ese sentido Modesta no se deshace de la imagen de su marido, porque hubiera supuesto deshacerse del único lugar donde estaba su presencia, una presencia con la que seguro se relacionaría en prácticas individuales. Esto es algo que revela el diferente estado de ocultación al que se sometieron a las imágenes, pues si la más comprometida tenía marcas, las otras estaban en perfecto estado. “Al final mi abuela con sus escondites o no escondites es la que cuida de esa foto también. Porque en realidad nadie puede decirle que no la tenga. Una foto con un fondo donde hay florecitas... no hay nada en ella que le puedan reprochar”.

El hallazgo de la fosa reactiva los trámites para poder hacer una exhumación.

En ese momento la búsqueda de permisos y de documentación se complementa con la investigación sobre las otras personas que estaban en la fosa. Aquellas entrevistas que buscaban ser la ambientación de una novela, se articulan ahora para buscar otro sentido: encontrar pistas que ayuden a esclarecer lo ocurrido en ese lugar.

Me acuerdo cuando fui a ver a Abelia. Me acuerdo cómo me abrió la puerta de la casa, era un fantasma. Y yo le dije mira vengo a decirte que hemos encontrado que tu padre está en la fosa, y ella me cuenta, como su abuela quiso desenterrarlo. Cuando yo la llamé y le dije pues para ella fue... para ella fue una cosa impactante. Madrugó, se hizo 400 kms, llevó unas flores, llevó la foto y estuvo hablando con mis tías. Se conocían, que eso es también una de las cosas que pasa, se conocía pero nunca habían hablado de sus padres. Habían estado de jóvenes cosiendo, pero nunca sabían que sus padres estaban enterrados en la misma fosa. Esta cosa de los silencios. Luego ella se conocían. Habían tratado pero nunca habían hablado de esto. Cómo puedes tener una biografía tan unida por cosas y tan silenciada...

Las hijas de los asesinados revelaban en público algo que había permanecido oculto incluso entre los miembros de su propia familia. Frente al cuerpo, con la fotografía en la mano, la escena recuerda a la de un tanatorio. Aquellos lugares donde el final del acontecimiento vital disparan la narrativa sobre el ausente. En este caso ese ritual se está haciendo a destiempo, más de sesenta años después del suceso. El espacio tampoco es el de esos funerales normativizados, sino la escena de un crimen. De todo eso se mezcla lo que frente al cuerpo se cuenta, una historia llena de silencios que ahora se explicitan públicamente, y que buscan de manera constante, y en la boca de los otros, el orden que revele lo sucedido. Las familias hablan entre ellas, pero también se mezcla en todo eso el discurso de los científicos ⁽²²⁾.

Alejado del relato novelesco con el que Emilio iniciara la búsqueda, el texto que a partir de ese momento escriba tendrá el formato de una noticia, la noticia de una desaparición donde las fotografías que acompañen al texto sufrirán una nueva transformación. El 8 de octubre de 2000, veinte días antes de la apertura de la fosa. Emilio escribía un artículo en *La Crónica de León* que lleva por título “Mi abuelo también fue un desaparecido”. La fotografía familiar pasaría

22.– Para un estudio sobre la relación entre conocimiento científico y familiar consultar Aragüete-Toribio (2017) y Douglas (2014).

a convertirse en noticia, algo que sin duda ayuda la profesión de periodismo que ejercía Emilio. Y es que sin eso no se entiende la repercusión mediática que tendría todo el proceso a partir de ese momento. “Una de las cosas que ha influido es que yo soy periodista y si hubiera sido no se que, desconectado del mundo pero... yo inmediatamente me puse a intentar hacer ruido con el tema”.

Hablo con una periodista y le digo que estoy buscando los familiares de los que están en la fosa con mi abuelo, y que me gustaría contar si me dejan un poco la historia de mi abuelo y lo que se de cómo lo asesinaron. Y estas son las dos imágenes que salen ahí. Esta foto es la foto central del reportaje y luego esta foto de mi abuelo que la convertí en una especie de foto de carnet, la escanee, la recorté y salió una foto de carnet de mi abuelo, y también la foto de Enrique González Miguel que es otro de los que asesinaron con él.



Recorte de la fotografía original de Emilio Silva Faba

Si un retrato enmarcado y ampliado en las estancias de una casa revelaba que la imagen necesita siempre transformarse para ocupar ese lugar, su exposición pública también implicará un cambio acorde con el espacio que la contenga. La publicación de la fotografía en un periódico acompañando de la historia del abuelo desaparecido, supondrá una modificación de la fotografía mediante un recorte de la copia original. Ese recorte o amputación del objeto no trata sin embargo de quitarle información sino sobre todo de añadirle otra. Pues el nuevo reencuadre convierte el antiguo retrato de estudio en una imagen de carnet ⁽²³⁾. Esa transformación trata de imponer con la eliminación de una parte un revestimiento de autoridad. La autoridad que se sustrae de la tipología fotográfica de una persona cuando ésta tiene que incorporar su imagen en un documento oficial. El corte nos indica por tanto que hay un intención de remarcar la existencia de ese individuo, una manipulación de la imagen cuyo propósito es convertirla en prueba ⁽²⁴⁾.

Si recordamos que el difunto ocupó lugares marginales no sólo en la calle, sino incluso dentro de la familia, evidenciar el suceso y dar voz pública a lo ocurrido, necesita romper ciertas barreras. Aquellas barreras con las que el régimen criminalizaba a las familias intentando cuestionar lo único que tenían: su propia legitimidad. En ese sentido la criminalización del régimen franquista se articulaba en la boca de las propias víctimas cuando éstas señalaban que “Habían fusilado a tu padre y aun así te sentías culpable”, o cuando comentaban “A quién le va a interesar que mataron a mi padre: unos dirán que si lo mataron es porque algo haría”... Contra ese cuestionamiento público, y contra los propios relatos familiares que fueron entreverados, Emilio expone una fotografía que es la constatación inmutable de la existencia de esa persona. Convertir una imagen en una prueba, supone etimológicamente convertir la representación en algo

23.– Como señala Ludmila da Silva, la transformación en fotografías de carnets se produce como patrón en las fotografía argentinas que van asumiendo ese formato como modelo de protesta. “Recortar una foto para que se “asemeje” a una foto carnet, implicará compartir un sistema simbólico que ordena finalmente su contemplación y lectura” (2011:10). Emilio en ese sentido se suma a una narrativa, adaptando la imagen para establecer diálogos directo con los desaparecidos de otros contextos. El título de su artículo “Mi abuelo también fue un desaparecido”, junto al corte de la fotografía, son dos elementos que se complementan y apuntan en una misma dirección.

24.– Más adelante señalará: “las fotografías son pruebas”. Prueba viene del latín *probus*, que quiere decir bueno, honrado, que te puedes fiar de él. Pues bien, Emilio realiza por tanto un corte en la fotografía para dar veracidad a su relato, para convertirla en prueba, en una imagen fiable públicamente. Este gesto, ese revestimiento acentúa además la protección de lo único que tiene la víctima: su legitimidad.

honrado, en algo de lo que te puedes fiar. Eso es precisamente de lo que cubre la fotografía de su abuelo con el recorte que hace de la imagen. Anteponiéndose a cualquier cuestionamiento posible, una foto de carnet es la evidencia exacta de que esa persona existió. “Es él”.

Esta fotografía recortada por Emilio está asumiendo además el discurso internacional de los Derechos Humanos, pues se suma a la estética de aquellas manifestaciones del cono sur, donde las pancartas reclamando el regreso de los desaparecidos son precisamente las fotografías de carnet de sus propios hijos. La forma oficial de la imagen tiene una relación directa con la oficialidad de una reclamación pública. Como si para establecer un diálogo con las instituciones se necesitara hablar en su mismo idioma. En esos emblemáticos retratos que portan las madres de la Plaza de Mayo, la representación originaria del ciudadano ha pasado sin embargo a asumir la noción de persona desaparecida ⁽²⁵⁾. Desde un punto de vista estético, esa noción de desaparecido asume en la imagen de carnet ampliando e incorporando nuevos elementos, aunque en su origen esa no sea una fotografía realizada para ese fin. Es decir, incluso si la fotografía pertenece a las instantáneas de esas vacaciones, se recortará para que asuma la misma voz, el mismo rostro en la protesta ⁽²⁶⁾.

Emilio se suma por tanto a ese recorte fotográfico que los familiares argentinos comenzaron a hacer con las fotos de sus desaparecidos. De esta manera inserta a su abuelo en el mismo régimen de sentido de aquellas protestas, que aunque ocurridas a miles de kilómetros mantienen una continuidad similar en el tipo

25.– “Lo interesante es la modificación que una misma imagen sufre a partir de los elementos que se le van agregando o los contextos de acción donde fueron y son usadas. Si inicialmente eran una simple foto que identificaba a un ciudadano en un documento público, a medida que la propia noción de desaparecido fue construyéndose políticamente, se le fueron asociando números de legajos, fechas, procesos judiciales, que ampliaron su significado y su valor tanto simbólico como político y judicial. Esa conversión del uso de la fotografía, que originalmente retrató a un ciudadano y luego a ese mismo individuo como desaparecido, nos muestra que más allá de la intención de su producción, lo que interesa como dato etnográfico es el modo en que pasa a informar de esta nueva noción de persona que es la desaparecido” (Da Silva, 2011:8).

26.– Así lo afirma Ludmila da Silva cuando señala que las imágenes “que originalmente no pertenecían al documento nacional de identidad, fueron recortadas de manera tal (como en el caso de Miguel Ángel Gárnica y Roberto Luis Cristina) para que se asemejaran y pudieran ser incluidas en la formalidad de un legajo. Fueron esas imágenes las que se usaron inicialmente para denotar su nueva condición de personas: de ciudadano, estudiante, profesora, obrero, etc. a la de desaparecido o desaparecida. Son esas imágenes, congeladas en el tiempo, las que por más de treinta años perduraron en el espacio público, en soportes como pancartas o banderas” (Ibíd, 9).

de violencia política sufrida, porque a fin de cuentas su abuelo “también fue un desaparecido”. Esa influencia hay que entenderla en la relación misma que tenía Emilio con la Agencia *Argentina por los Derechos Humanos en España*, y donde el título del artículo que escribe y la modificación de la imagen son la expresión misma de esa mediación.

Si hombre eso a mi me influyó mucho porque yo antes de encontrar a mi abuelo y de que se creara la asociación yo tenía mucha relación con el abogado Carlos Slepoy, con Carlos Castresana... quiero decir yo tenía mucha, mucha relación con la *Agencia Argentina por los Derechos Humanos en España*, que promovió los juicios de Argentina y metió en el viaje a Pinochet. Desde cuatro años antes del 96 yo tenía mucha relación con ellos, mucha, personal, mucha. Claro entonces eso me ha influido entre comillas a la hora de... De hecho el ADN que hacen de mi abuelo en Argentina lo trae el hijo de un exiliado argentino.

La vida pública que tendrán las imágenes en Argentina marcarán por tanto el patrón estético de las fotografías de los desaparecidos en España, no sólo en el caso de la prensa, sino también cuando unos años después, el movimiento memorialista salga a la calle para denunciar la impunidad del franquismo. Ampliados los retratos a tamaño pancarta, el formato fotográfico asumido en esos casos será una consecuencia directa de los nuevos discursos que están asumiendo esas imágenes. “Nosotros hicimos muchas fotos”, señalaba Emilio, “que la mayoría que hay son de la manifestación que hubo en abril de 2010, que es donde realmente cogimos 8 o 9 fotos... Hay una de Salvador Puig Antich, otra de Grimau, la fotografía de mi abuelo, otra del abuelo de Aníbal, del Bierzo, otra de una Miss Ponferrada ⁽²⁷⁾ que la asesinaron... O sea hicimos así como un mix y en el año 2010 hicimos doscientas copias plastificadas de esas fotos para la manifestación de la impunidad”. Las fotografías individuales de esas primeras manifestaciones, con los años van a comenzar a aunarse en grandes pancartas. Un coro de fotografías agrupadas en una misma imagen nos recuerda actualmente que lo que comenzó casi por casualidad, se ha convertido en un movimiento. Los retratos que llegan a las fosas se introducen en esas pancartas asumiendo en ese tránsito el “reencuadre del desaparecido”. La presencia misma de sus rostros enarbolados por sus familiares son la cara visible de las protestas contra la impunidad del franquismo en las calles o en las plazas.

27.– Francisca Nieto.

Manifestación contra la impunidad del franquismo. 23 de abril del 2010

Fotografía: *El País*

Emilio Silva

Fotografía: Óscar Rodríguez



La fosa de Priaranza del Bierzo, abre por tanto una nueva etapa pública para la vida de aquellas fotografías que no esperaban ser expuestas. Los retratos desgastados, guardados en cajones o ampliados para colgar en el salón o el dormitorio, serán por tanto trasladados al lugar donde se encuentran los restos del familiar. La fotografía que lleva a Emilio a encontrar el cuerpo de su abuelo, se inscribe en los itinerarios familiares por donde circularon las imágenes en contextos de violencia. No se pueden entender sin la herencia, sin el binomio fotografía-relato, sin las prácticas femeninas y masculinas, privadas y públicas con las que los descendientes reordenan una memoria que ha quedado en suspenso tras la muerte del custodio. La práctica etnográfica pasa por constatar esos tránsitos en las marcas que sufren los materiales. Los recortes, encuadres, enmarcaciones o señales, son las huellas que nos permiten entender la vida social de estas imágenes. A partir de ese momento las fotografías tendrán un sorprendente recorrido social irrumpiendo no sólo en las fosas sino también en los periódicos, homenajes, manifestaciones, charlas, libros, webs o redes sociales. En estos nuevos contextos las fotografías perderían su carácter puramente familiar, incorporando a ellas discursos políticos, humanitarios, históricos, etc.

Uno de los lugares donde podemos encontrar actualmente la imagen con la que comenzamos el texto, es en *Facebook* ⁽²⁸⁾. La fotografía de la manifestación fue subida por Emilio después de que una chica colgara otra instantánea similar tomada por el mismo fotógrafo. Ese hombre era Álvaro de la Parra, un fotógrafo que “quemó sus negativos y se fue de la localidad, cuando los falangistas empezaron a usar las imágenes que había tomado de una manifestación a favor de Azaña para asesinar a los participantes que identificaban” ⁽²⁹⁾. “Hace poco salió una segunda foto en un perfil de *Facebook* que se llama *Memoria de Villafranca* que es parecida a la que tengo yo pero se ve una pancarta al fondo. Y me dice la chica que la puso: no, es que se ha muerto mi abuela y mirando sus cosas pues vi estas fotos”. La imagen que ahora es comentada en una página

28.– En esta tesis no se aborda la vida digital de las fotografías de represaliados políticos, un tema que necesitaría de una investigación propia. Algunos estudios que podrían servir como punto de partida para esa investigación serían: *Digital Memory: The Visual Recording of Mass Grave Exhumations in Contemporary Spain*, (Ferrándiz, F. y Baer, A., 2008), los estudios de Alexander Baer sobre representación y Holocausto (2001; 2006), los de Claudia Feld para el caso argentino (2002; 2009) o la investigación que actualmente dirige Silvana Mandolessi sobre los desaparecidos de Ayotzinapa (México) en la Universidad de Leuven.

29.– C.FIDALGO (2015): “La chica del puño en alto”, *Diario de León*. León, 2015/03/04 <http://www.diariodeleon.es/noticias/bierzo/chica-puno-alto_961411.html>

municipal de fotos ubicada en internet, fue sin embargo la fotografía que más revuelo causó en el año 2000, tras su publicación en el artículo de Emilio Silva.

El artículo ya llevaba la foto de la manifestación con mi padre en medio con el cartel de Viva Azaña y la foto de mi abuelo. (...) Yo desde el principio la saqué para llamar a otras fotos. Buscando un efecto llamada. Se la pidieron bastante gente a mi tío, claro porque está llena de niños. En la que yo tengo está mi padre y veinte niños allí. Entonces en el 2000 muchos de ellos vivían. Pero cuando se publicó la primera vez en el periódico tuvo bastante impacto. Claro si después haces la lectura de la foto maldita y lo que pasó con el fotógrafo. El hecho de que eso volviera a aparecer en público tenía algo de lo que yo no tenía ni puñetera idea. En Villafranca sabrían que esa foto sirvió para identificar rojos. Entonces que apareciera otra vez pues a los que tal... pues tenía una lectura que yo no le hice, pero que evidentemente para mucha gente fue un impacto. Y a mi tío se la pidió bastante gente. En la de mi padre hay veintipico niños. Más pequeños que él unos cuantos. Yo creo que identificarían más con la otra fotografía, la que apareció en *Facebook*, porque allí se ven más adultos participando de la misma manifestación. En la de mi padre lo que vemos es una avanzadilla de chavales que están jugando a manifestarse.



Captura de pantalla

Facebook/Memoria de Villafranca



Emilio Silva ▶ Memoria de Villafranca

2 de mayo de 2014 · 🌐

Mercedes Requejo Perez colgó hace unos días la fotografía de una manifestación en Villafranca. La he unido a la que guardaba mi familia, que por las marcas que tiene se puede deducir que estuvo doblada y escondida durante muchos años. El fotógrafo que la hizo tiene un sello como de estudio por detrás de la foto. Se llamaba Antonio Parra. He tratado de averiguar dónde pudo acabar su archivo personal pero no he dado con él. Si alguien tiene una pista se agradece. En la imagen de la izquierda, sujetando una pancarta que dice "Queremos el grupo escolar ¡VIVA AZAÑA!" está mi padre. Al fondo a la derecha, esa casa blanca con una ventana entreabierta era la tienda de coloniales "La Preferida", que montó mi abuelo, Emilio Silva Faba, que fue asesinado junto a otros trece civiles, por un grupo de pistoleros de Falange, el 16 de octubre de 1936.



👍 Me gusta

➦ Compartir

👤 Rontxo Gonzalez Carrera y 42 personas más

12 veces compartido

2 comentarios

Captura de pantalla

Facebook/Memoria de Villafranca

La fotografía que cuelga Mercedes, la acompaña de un escrito donde anima a la gente a reconocer en ella a sus propios familiares. “Seguro que conocéis a alguien, yo he localizado a mi abuela”, señala. Es entonces cuando algunos usuarios comienzan a hacer comentarios con relación al origen de la instantánea. Emilio Silva adjunta la noticia del periódico donde se señala la llegada de Azaña al pueblo, aquella con la que corroborara la leyenda familiar de una fotografía de su abuelo con el presidente de la Segunda República. Aurora Pérez señala después que efectivamente está su madre, “si está mi madre q después de esta manifestación le cortaron el pelo a ella y a Mariquiña, una hermana de Genin

el del bar x q se equivocaron al alzar el brazo, fue algo que nunca olvido”. Este comentario anima a muchos a corregir lo que dice. Es entonces cuando Isabel Juaneda le contesta a Aurora: “y no sería en la manifestación del 36 fascista, cuando le cortaron el pelo? Este gobierno se alzó con votación en las urnas, fue un gobierno legítimo, no era una dictadura”. Gelines apoya este comentario señalando, “Aurora, sé lo de tu madre; pero es más lógico que fuera como dice Isabel, posterior a esta manifestación”. Concha Lledó añade además que “era impensable q fuese durante el mandato de Azaña, yo creo que Aurora no está bien informada...”

Si comparamos las dos imágenes expuestas en el *Facebook*, pareciera como si aquella que tiene más vida, aquella que ha sido más usada, objetivada en las dobles pero también en los desgastes, es aquella que ha conservado un relato más cercano al sentido de la escena representada. La fotografía en cambio impoluta, es una imagen por la que pareciera que no ha pasado la vida, algo que se refleja en los comentarios “no bien informados” sobre la procedencia de la imagen. Como veremos a lo largo de la tesis, los desgastes de muchas de las fotografías encontradas remiten al uso intenso al que se ha sometido la fotografía, a los besos que se le han dado, pero también a los relatos tantas veces evocados por la familia con la imagen entre las manos.

En este caso, el relato que da sentido a una imagen está conformado por conversaciones de usuarios que siguen la página de *Facebook* de Villafranca. Algo que nos hace pensar principalmente en que éstos son vecinos y conocidos del pueblo. Las conversaciones que tienen entre ellos a partir de fotografías, permite establecer interacciones en tiempos y lugares distantes. Los relatos que estas interfaces posibilitan, son una especie de historiales de conversaciones que no tienen porque realizarse en los mismos días, pero que permiten hacer un seguimiento de las interacciones que una imagen provoca. Aquella fotografía que permaneció oculta tuvo miles de copias con la tirada del primer artículo que escribió Emilio, pero en las redes su difusión ha sido mayor. Una imagen es una pregunta que anima, o como señala Emilio que “llama a otras fotos”. Asumiendo los itinerarios que ha tenido su propia imagen para salir a la luz, utiliza ahora esa fotografía como reclamo: “Yo desde el principio la saqué para llamar a otras fotos. Buscando un efecto llamada. Ahora ha aparecido una fotografía del año 35 en Villafranca de la Guardia Civil en un mercadillo. Todavía pueden aparecer cosas. A estas fotos tampoco les han dado ninguna importancia, pues hay una idea de que eso trajo problemas, que no trajo alegrías y mucha gente habrá tirado muchas cosas. Pero bueno, todavía existen fotografías que pueden aparecer”.

(I) LA FOTOGRAFÍA COMO LEGADO

“La foto es como un teatro primitivo, como un cuadro viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos”.

Roland Barthes
La cámara lúcida

El valor sentimental y moral en las fotografías que quedaron

Velar el retrato – Fotografiar al enemigo – Besos y besos – El culto a la caja – No lo debes de saber – Cuando lo limpio y lo veo – La imagen del sueño – El origen del rostro – Allí nadie tocaba – El abuelo no era mi abuelo – El infortunio de una circunstancia – Compara el parecido – Están juntos de alguna manera – El legado y la venganza

“Donde iba ella, iba la foto”

U nos días después de que asesinaran a Alfonso Capilla ⁽¹⁾, su hermano pequeño se desplazó a la mina donde había trabajado durante años, para recoger la única fotografía que existía de él. Era una imagen pegada a la ficha laboral donde se describía a Alfonso como un minero casado y con tres hijos. Extraída del documento oficial, su hermano regresó con el retrato a la casa. Allí lo esperaban familiares y vecinos. Cuando la fotografía entró por la puerta, había entrado su cuerpo. Fue entonces cuando comenzaron los llantos, los gritos, los abrazos, apartando a los más pequeños para que no presenciaran la escena. “Fue horroroso”, señalaba su hijo Anselmo mientras recordaba aquellos días en que mataron a su padre.

Esa fotografía fue traída de la mina, la había entregado él para entrar a trabajar. Y tuvimos que ir a por ella a la mina. Que fue un tío mío, Mariano Capilla. Y cuando vino la fotografía para que te quieres molestar. Pues todas las vecinas, todos mis tíos, todas sus mujeres, todos mis primos, llantos pacá, llantos pallá, recogiendo a los más pequeños para que no estuvieran presentes, y ya te digo que fue una odisea vamos. Aquello fue algo horroroso. A mi madre la tuvieron que sujetar porque salió corriendo como una loca toda la calle adelante, iba que los mataba, que los mataba, los asesinos de su marido, los asesinos, y venía corriendo toda la calle adelante. Al cuartel de la Guardia Civil iba, o yo que se donde iría y la sujetaron: ¡no no, Josefa no, que te buscas la perdición, que te buscas la perdición y la de tus hijos! ⁽²⁾.

1.– Alfonso Capilla fue asesinado el 3 junio de 1939 en las inmediaciones de Chillón (Ciudad Real). Para mas información sobre su muerte véase Mansilla y Montes (2009).

2.– Entrevista realizada a Alfonso Capilla (Chillón, 15/10/2011).

Durante los primeros años de la posguerra se produjeron en Ciudad Real más de tres mil asesinatos ⁽³⁾. El destino de todos esos cuerpos serán fosas comunes situadas en parajes alejados del municipio o en las inmediaciones de cementerios. De acceso prohibido para la familia, la violencia que emanan de esos lugares es en palabras del antropólogo Francisco Ferrándiz, el resultado de una “maquinaria de terror destinada al sembrado de incertidumbre sobre el paradero y la identidad de las personas secuestradas o encarceladas y luego fusiladas” (2010:166). El asesinato y la ocultación del cuerpo impiden por tanto a la familia llevar a cabo el ritual funerario. Algo que desordena y desorienta la vida de un grupo que sin cadáver no puede desplegar las prácticas estructuradas a partir del enterramiento ⁽⁴⁾. La intención de deshumanizar, de deshonorar al enemigo enterrándolo como un animal, tendrá además su continuidad en las prohibiciones y amenazas contra cualquier expresión pública de duelo que intentaran realizar las familias.

En el caso de Alfonso el crimen fue ejecutado extrajudicialmente por un grupo de falangistas, que sacarían de prisión a nueve personas para asesinarlas y enterrarlas en un páramo cercano a Chillón. Sin embargo las fosas comunes son también el destino de las penas de muerte cumplidas tras los juicios sumarísimos ⁽⁵⁾. De hecho, la burocratización a la que están sometidos los procedimientos judiciales no deja dudas sobre la intencionalidad de la práctica. En algunas *Diligencias de Ejecución*, adjuntas a los juicios, se describía con todo detalle el fusilamiento, la ubicación de la fosa donde serían introducidos los cuerpos e incluso en ocasiones la orientación de los mismos.

3.– Todavía no se ha publicado la cifra exacta de las víctimas de la violencia de posguerra en Ciudad Real, unos datos que estamos elaborando en el proyecto Todos los nombres de la represión de posguerra en Ciudad Real (UNED). Con la información obtenida hasta el momento, la cifra superará las tres mil personas represaliadas con resultado de muerte.

4.– Como señala Van Gennep, “los ritos de agregación del muerto al mundo de los muertos son, entre todos los ritos funerarios, los más elaborados y aquellos a los que se atribuye la mayor importancia” (2008:204). La prohibición de éstos rituales generará por tanto prácticas que intenten suplir uno de los momentos mas normativizados en la vida familiar.

5.– Si en comunidades como Extremadura la violencia represiva con resultado de muerte que se llevó a cabo responde a prácticas extrajudiciales. En el caso de Ciudad Real, esos asesinatos se producen a partir de sentencias dictadas en juicios sumarísimos. Una de las consecuencias de esta diferencia, y cuya explicación tiene una relación directa con los años en los que se ejerce con mayor intensidad esa violencia, generará fosas comunes diferentes en su ubicación y forma. Para el caso de Ciudad Real la mayoría estarán ubicadas dentro de los cementerios, generalmente cerca de los muros y en las partes menos nobles y menos visibles. Para un estudio sobre la represión en Badajoz véase Martín Bastos (2014).



Alfonso Capilla Casado
Colección particular de Anselmo Capilla

DILIGENCIA DE EJECUCION/En Almodovar del Campo a diez de Enero de mil novecientos cuarenta, siendo la hora de las seis y quince minutos de la madrugada, me constituí con el Secretario fedatario de la causa presente, D. Gregorio Fernandez Jurado, en el Cementerio de esta Ciudad y a la hora señalada, en la tapia de la parte izquierda, segun se entra en el mismo, direccion Sur, fueron colocados a un metro de la misma, los reos Narciso Ciudad Niato, Luis Zamora Fernandez, Jose Cebello Palomo, Casimiro Cardenas Martin, Carmeló Moreno Pareja y Evaristo Martin Hervas.--A una distancia de VEINTE metros, se instalaron DIECIOCHO soldados de Infanteria, al mando del ALFEZ DON SEVERINO FERNANDEZ VAZQUEZ-----Dichos reos se colocaron de ESPALDAS a la pared SIN venda.-- Por el OFICIAL que mandaba la fuerza se dieron las voces de CARGHEN, APUNTEN, FUEGO-----A continuacion de estas ultimas palabras, el piquete hizo fuego sobre los reos, cayendo estos en tierra. Inmediatamente fueron reconocidos por el Medico Forense D. Leonardo Sanchez Trujillo y manifesto que eran cadáveres, procediendo seguidamente a trasladar a estos al interior del Cementerio, siendo sepultados en una fosa de DOS metros de longitud, UNO VEINTE metros de anchura y UNO CUARENTA metros de profundidad, con la cabeza al SUR y los pies al NORTE. Tambien asistieron el acto las fuerzas de la Benemerita encargadas de trasladar a los reos desde la Carcel al Cementerio, colocandose durante la ejecucion, en los lugares estrategicos señalados por el Oficial que ejerció el mando.--

Y en prueba de que lo reseñado es la verdad se extiende la presente acta en el lugar y sitio antes indi-

DILIGENCIA DE EJECUCIÓN/ En Almodóvar del campo a diez de Enero de mil novecientos cuarenta, siendo la hora de las seis y quince minutos de la madrugada, me constituí con el secretario fedatario de la causa presente, D. Gregorio Fernández Jurado, en el Cementerio de esta Ciudad y a la hora señalada, en la tapia de la parte izquierda, según se entra en el mismo, dirección Sur, fueron colocados a un metro de la misma, los reos Narciso Ciudad Nieto, Luis Zamora Fernández, José Cabello Palomo, Casimiro Cárdenas Martín, Carmelo Moreno Pareja y Evaristo Martín Hervás. A una distancia de VEINTE metros, se instalaron DIECIOCHO soldados de Infantería, al mando del ALFEREZ DON SEVERINO FERNÁNDEZ VÁQUEZ. Dichos reos se colocaron de ESPALDAS a la pared SIN venda. Por el OFICIAL que mandaba la fuerza se dieron las voces de CARGUEN, APUNTEN, FUEGO.

A continuación de estas últimas palabras, el piquete hizo fuego sobre los reos, cayendo estos en tierra. Inmediatamente fueron reconocidos por el Médico Forense D. Leonardo Sánchez Trujillo y manifestó que eran cadáveres, procediendo seguidamente a trasladar a estos al interior del Cementerio, siendo sepultados en una fosa de DOS metros de longitud, UNO VEINTE metros de anchura y UNO CUARENTA metros de profundidad con la cabeza al SUR y los pies al NORTE.

Este documento corresponde a la *Diligencia de Enterramiento* adjunta en el juicio contra seis vecinos de Ciudad Real, acusados del intento de evasión de la cárcel de Almodóvar del Campo. Los fusilamientos se produjeron el 10 de enero de 1940 en las inmediaciones del cementerio. Las líneas que aparecen debajo de las palabras escritas en mayúscula, dan cuenta de las pocas variables a las que estaban sujetas estas ejecuciones. Generalmente describen la distancia del piquete, los militares al mando, el tratamiento del reo en el fusilamiento o la ubicación de la fosa. Llama la atención que incluso el cadáver esté sujeto a una orientación determinada: “cabeza al sur y pies al norte” señala el documento. La diligencia constata por tanto una desorientación del cuerpo colocado en sentido invertido al del enterramiento clásico⁽⁶⁾. Se invierte la dirección pero también se trastoca la posición, pues en la mayoría de los casos son arrojados sobre las fosas boca abajo, sin más orden que el amontonamiento de unos cuerpos con otros.⁽⁷⁾

6.— En el Cuestionario del Ateneo sobre costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte (1901), y que supone una de las fuentes etnográficas más importantes para la provincia de Ciudad Real, se señalan en un par de ocasiones que la orientación de la cabeza en el sepelio será precisamente hacia el norte (López García, 2002: 293, 298).

7.— Aunque pocas veces aparezca documentado el tratamiento del cuerpo en la documentación burocrática generada por el régimen, las exhumaciones contemporáneas están revelando la

En algunas ocasiones, antes de ser enterrados en fosas, el régimen realizará fotografías de los cuerpos abatidos. Se trataba de instantáneas tomadas con la intención de adjuntarlas a los juicios sumarísimos de urgencia o a la documentación que generaban estos procesos de persecución y asesinato. Este es el caso por ejemplo de Luis de la Torre “Ruiz”⁽⁸⁾, dirigente clandestino del Partido Comunista y de la 2ª Agrupación Guerrillera que actuaba en el sur de Ciudad Real, muerto en un asalto a la casa donde pernoctaba en Argamasilla de Calatrava, el 11 de enero de 1947 a las 4, 30 de la mañana. Esta tipología de imágenes utilizadas como evidencias judiciales, verifica la muerte tras el proceso de búsqueda y captura de *elementos peligrosos* para el nuevo Estado. Se trata en este caso de fotografías tomadas a guerrilleros antifranquistas asesinados en redadas o enfrentamientos, es decir en contextos menos controlados que las ejecuciones llevadas a cabo en los paredones de fusilamiento. El uso de la imagen se revela útil en aquellas situaciones en las que, de una manera similar a los documentos escritos, la fotografía sirve para levantar acta del procedimiento, constatando con ello que el perseguido es ya hombre muerto.

La representación fotográfica del asesinato en estas circunstancias, nos recuerda a aquella imagen del Che Guevara abatido por militares bolivianos. Tirado en una carretilla, con las marcas de los disparos y de las torturas, sin posibilidad alguna de un cuidado del cadáver, la imagen muestra el tratamiento que la institución franquista hace del cuerpo del enemigo.

forma en que eran arrojados los cuerpos en las fosas, generalmente boca abajo y amontonados. Sobre el tratamiento de los cuerpos represaliados por el régimen franquista consultar Muñoz Encinar (2016), y López García y Francisco Ferrándiz (2010).

8.- Los datos biográficos de Luis Ortiz de la Torre se pueden completar en Díaz Díaz y Esteban Palmero (2012), así como en el Informe de la Sociedad de Ciencias Aranzadi para la exhumación de los restos de Luis Ortiz.



Fotografía del cadáver de LUIS ORTIZ DE LA TORRE, que se hacía llamar RUIZ en Puertollano (Ciudad Real).

Cadáver de Luis Ortiz De la Torre

AGHD Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sumario 139.213. Caja 331/1.

Adjuntas en los archivos privados del régimen, las fotografías de hombres muertos ⁽⁹⁾ contrastarán con aquellas otras de hombres vivos sobre las que los familiares despliegan sus prácticas.

9.- Paralelamente al uso privado que hacía el régimen de las fotografías de cadáveres, en 1943 el Ministerio de Justicia usaría públicamente fotografías de personas muertas. Trataba de exponer en el contexto internacional “el sentido, alcance y manifestaciones más destacadas de la actividad criminal de las fuerzas subversivas que en 1936 atentaron abiertamente contra la existencia y los valores de la Patria” (Ministerio de Justicia, 2009:25). Expuestas en La Causa General, las imágenes incluidas formaban parte del archivo de la institución que con el mismo nombre había sido creada en 1940 por el ministerio fiscal. La publicación de fotografías de cadáveres buscaba construir la imagen del enemigo como bárbaro e inhumano, atributos que sirvieran para valorar las bondades del franquismo en el exterior, contribuyendo al mismo tiempo a justificar en el interior del país los asesinatos que estaba cometiendo. Asistimos por tanto a un uso público o privado de la imagen del cadáver, en función de la utilidad para la que está destinada la fotografía. El uso de fotografías de cuerpos muertos con la intención de denuncia, lo encontraremos también en las innumerables fotografías que el gobierno republicano enviaría a algunas embajadas, como la de Portugal, para denunciar con ello las prácticas del ejército sublevado. Algunas de esas imágenes se pueden encontrar actualmente en el Archivo Histórico-Diplomático del Ministerio Dos Negocios Estrangeiros (Lisboa). Sección: Guerra Civil em Espanha, 3º P, A 8.

Si en un caso se trataba de constatar un cadáver, en una especie de representación postmortem, los familiares de los asesinados utilizaran las representaciones que de ellos quedaron, aquellas donde aparecen jóvenes: en el servicio militar, en las fiestas municipales o en retratos destinados a documentos oficiales. En ambos casos se trataba ya de fotografías de muertos, pero su contenido y su uso es muy diferente, pues mientras los ejecutores tratan de realzar en la imagen la acción de morir, la familia tratará de acentuar en los usos fotográficos la acción de vivir ⁽¹⁰⁾. Esa condición de mantener de alguna manera al muerto vivo ⁽¹¹⁾ fue acentuada en ocasiones por los propios difuntos: “Encargaros de que en su día aparezca yo como un vivo” ⁽¹²⁾, señalaba Dionisio Pozo a su esposa en una *carta de despedida* ⁽¹³⁾ escrita la noche antes de ser fusilado.

Ante los asesinatos cometidos por el régimen franquista, las fotografías que quedaron se convirtieron en el lugar providencial donde poder seguir mirando al ausente. Debemos recordar que la muerte activa siempre la fotografía, actúa sobre las imágenes que quedan del difunto. Esto es algo que observamos en los enterramientos normativizados, cuando la descomposición del cuerpo provoca un desplazamiento de la mirada familiar, del cadáver a la fotografía del ser querido, a esa especie de sombra ⁽¹⁴⁾ en la que quedará circunscrito alguien que

10.– El diferente tratamiento que de la fotografía hace el régimen y la familia, nos permite establecer una comparativa en la percepción del objeto por ambas partes. Pues si para la institución represora el muerto que aparece en la fotografía es el referente, para la familia el objeto donde aparece su ser querido está abierta a diversas interpretaciones a partir de las cuales se va construyendo la fotografía como signo.

11.– Esa transformación es en realidad lo que supone cualquier ritual de enterramiento. El cuerpo muerto se convierte en antepasado, en alguien vivo para la familia.

12.– “Esposa y cuñados, sólo os pido una cosa: que mi chatita sepa escribir y leer para defenderse y la eduquéis como su padre os decía muchas veces y le digáis quién era su padre y lo que la quería y que no fue un criminal y no le hizo daño a nadie pero sí luchó por el bien de la humanidad desde muy joven. Pero no matan la idea ni [al] hombre lo [que] hacen es sembrarlos. Y vosotros encargaros de que en su hora aparezca yo como un vivo”. Cartas enviada por Dionisio Pozo a su esposa e hija y a su madre y hermana, el 18 de noviembre de 1939. Consultar en López García y Pizarro Ruiz (2011:501).

13.– Las últimas voluntades escritas por los presos que iban a ser fusilados, fueron sacadas en cartas de despedida que a modo de testamento intentaban ordenar la vida material y afectiva de la familia que dejaban. Generalmente nos encontramos en todas ellas un apartado destinado a repartir los pocos bienes materiales que tenían, acompañado de otro espacio donde se intenta dejar constancia de los valores morales y políticos que definían a la persona, el interés porque los hijos tuvieran educación, y la necesidad de ser recordados como seres dignos de los que sentirse orgullosos, de presencias vivas que acompañarían a los dolientes a lo largo de sus vidas.

14.– Nos es baladí utilizar la metáfora de la sombra pues es precisamente ese concepto el que se reactualiza con la aparición de la fotografía. Así lo señalaba Hans Belting: “En la modernidad,

ya no está en ninguna parte. Pues bien, un gesto parecido, pero de una urgencia mucho mayor, es el que vemos en el caso de la familia de Alfonso Capilla. Y es que mientras su cuerpo comenzaba a descomponerse en cualquier parte, sin el cuidado que le pudiera dar el sepelio, la familia se desplaza, buscando el objeto aquel donde poder seguir mirando al hijo, al marido, al padre. “Entonces allí nos amontonamos, era verano y abrimos la puerta del corral y allí venga a entrar gente, venga a entrar gente, déjame verla a mí, déjame verla a mí. Yo cogí la fotografía de mi padre y no se la quería entregar a ningún vecino, yo ná más tenerle contra mi pecho y en fin...”, señalaba Anselmo.

El carácter ostensivo que ya de por sí tiene la imagen de un ser querido, se intensificará ante la ausencia del cuerpo, lo que produce que se congreguen acciones similares a las que en otro momento se hubieran llevado a cabo en un velatorio. El cuerpo es sustituido por una imagen fotográfica ante la que se llora, se lamenta o se apartan a los niños, realizando la misma separación entre adultos y menores que en el ritual normativizado ⁽¹⁵⁾. Y es que el desplazamiento de la familia a la mina para conseguir el rostro, en realidad posibilita otro desplazamiento de mayor importancia si cabe, pues la “kedeia”, palabra con la que los griegos denominaban al entierro –entendido como cuidado que se le prodiga al cadáver, preocupación por darle sepultura o por mantener el duelo– es la que vemos ahora desplegada sobre la imagen. Desplegado en los cuidados que la familia prodigará a las fotografías mediante suturas, recosidos, encolados, mediante los pañuelos en que son envueltas, las cajas donde son custodiadas. Reactualizando una y otra vez el gesto de cuidar la sepultura cuando la fotografía se saca y se abraza, se remienda o se envuelve, se guarda de nuevo en una caja, en una mesita o en un cajón. Estamos ante lo que hemos definido como fotografías inhumanadas, imágenes que se inscriben en el trabajo de un duelo sin objeto, fotografías construidas contra aquella “akédeia” griega que era definida por Roland Barthes como “el colmo de la desolación: muerto sin sepultura” (2005:68).

la discusión sobre imagen y muerte volvió a cobrar vida con la fotografía, en la que el antiguo contorno de sombra encontró sucesos, pues reproduce un cuerpo vivo pero lo fija como índice, tal como ocurría con el contorno de sombra. Aquí también lo determinante es la luz, aunque no se requiere la mano del dibujante. La impresión de la luz sobre la película, como la sombra del cuerpo sobre la pared, es el soporte para el rastro de un cuerpo que ha creado su propia copia al colocarse frente a la cámara (como ocurría en la Antigüedad con la sombra proyectada contra la pared), (2012:227).

15.– En esas situaciones, la fotografía se alzaría como el objeto central en torno al cual se producen los mecanismos de transformación cultural que posibilitan convertir al difunto en antepasado.

Si la muerte en cualquier velatorio activa la narrativa, contando quién fue o como fue el difunto durante ese momento, en estos casos es como si esa vida hubiera dejado páginas en blanco que hay que continuar escribiendo. Las acciones para preservar esa memoria, acentúan por tanto el uso de unas imágenes que a partir de ese momento conviven ⁽¹⁶⁾ con los miembros de la familia. Una permanencia que busca compensar la eliminación de una vida injustamente aniquilada, con la continuidad de su existencia a través de prácticas que cuidan y mantienen viva una fotografía, una instantánea con la que se habla o a la que se besa. Y es que más que vistas, estas imágenes fueron tocadas y sentidas físicamente, llegando a convivir realmente con la familia hasta el punto de envejecer junto a los dolientes. Es por ello que en la actualidad nos encontramos con imágenes desgastadas, cosidas o rotas, dando cuenta con ello de un material con el que la familia se ha relacionado intensamente. Esto es algo que observamos por ejemplo en el caso de Ángel Ruiz Carballo, un vecino de Bolaños de Calatrava fusilado el 8 de mayo de 1940 ⁽¹⁷⁾. Tras su muerte, su mujer ⁽¹⁸⁾ guardaría en su casa algunos objetos donde estaba presente el rastro del difunto: una carta, unas piedras ⁽¹⁹⁾ manchadas con la

16.– Encontramos una analogía entre este tipo de fotografías y las imágenes que analiza Hans Belting en otras tradiciones funerarias. Afirma el autor: “la imagen no era únicamente una compensación, sino que, con el acto de la suplantación, adquiriría un “ser” capaz de representar en nombre de un cuerpo, sin que esto fuera refutado por la apariencia del cuerpo que dejó de ser. Su presencia, por el hecho de ser una delegación, sobrepasaba el cuerpo convencional, independientemente de que en el culto a los muertos de todos modos se sacralizaba el cuerpo” (2012:181).

17.– AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Leg. 1028. Caja 2/19.

18.– Saturnina González

19.– Aquellas piedras las incorporaría unos años después a la mesita donde guardaba los objetos de su marido. Vicenta Ruiz me comentaba que ningún familiar presenció el fusilamiento de su padre. La hermana de su madre fue la única que llegó unas horas después, y al no ver el cuerpo cogió unas piedras manchadas de sangre que habían quedado junto al paredón y que guardaría durante años ocultas en un baúl. Así lo señalaba Vicenta: “Justo donde lo mataron había un charco de sangre con las piedras, entonces la hermana de mi madre las cogió y las envolvió en un papel como si fuera de seda así verde. Las tuvo guardadas hasta que ya se murió, sin decir nada. Antes de morirle le dijo a mi madre lo que había en el culo del baúl. Le dijo ahí están las piedras de cuando mataron al Ángel. Dice que las he tenido ahí guardadas, dice sin que se entere mi marido. Porque el marido era un chola (cacique) digamos. De estos que se llaman que son de derechas pero muertos de hambre. Por eso mi tía las tenía escondidas porque no quería que el marido ni nadie se enterara”. Después continuaba su hija Ángela: “Las piedras las traje mi abuela aquí a mi casa. Las tenía guardadas en el cajón. En el cajón tenía las piedras, tenía dos monedas, ah bueno tenía tres monedas y luego tenía también otro billetito, chiquitito de una peseta. Tenía eso, y luego ya después tenía ella como una piedrecita que se hizo como con una funda de tela y metió también una piedrecita y la tenía cosidita ella, y era la que llevaba ella siempre en el delantal... sabes tú que las señoras iban siempre de luto con su delantal, no

sangre del marido el día que lo fusilaron, y una vieja fotografía tomada el año en que hizo el servicio militar.

Cogía la foto de mi abuelo y lloraba mucho, pero lloraba como si fuera el primer día. (...) Esa la cogía siempre mi abuela, a lo mejor la ponía así sobre algo, apoyada en algo, pero la fotografía esa siempre estaba... [en movimiento, no estaba fija], se la apretaba al pecho, lloraba, le besaba. Yo la he visto venga besos y besos a la foto esa, sí. Y la tenía en la mesilla así apoyada, y dijimos abuela vamos a hacer una copia porque esa se va a terminar por estropear. Estropeada de los besos y del tiempo porque fijate cuanto tiempo puede tener esa foto. ⁽²⁰⁾



Ángel Ruiz Carballo

Colección particular de Vicenta Ruiz

se lo quitaban para nada. Pues eso hizo como una funda, pero nada con una chinita. Se ve que de las piedras esas se desprendió algo y lo llevaba en el delantal siempre o dentro de... siempre. Y entonces todo eso, y las piedras y siempre me contaba hija mía aquí es donde cayó tu abuelo, aquí es donde...". Entrevista realizada a Vicenta Ruiz y a su hija Ángela (Madrid, 05/12/2015).
20.- Entrevista realizada a Vicenta Ruiz y a su hija Ángela (Madrid, 05/12/2015).

En muchas casas, estas pequeñas imágenes compartirán espacio con otros objetos que pertenecían o remitían al ausente, y que conformaban en su conjunto lo que el antropólogo Julián López García (2015) ha denominado *altares profanos* ⁽²¹⁾. Generalmente estos altares son lugares privados dentro de las casas, cajas o cajones donde se guardan los rastros del difunto: una carta, documentos antiguos, objetos, fotografías, un trozo de tela, una hoja de periódico... ⁽²²⁾ Todo ello aparece ordenado en un juego de correspondencias que ayudaba a construir la imagen del ser querido, a partir de aquellos objetos donde quedó inscrito su rastro. Son esos los materiales que definen la condición de esa casa, son esos los tesoros que los miembros del grupo miran, cuando estos pueden ser mirados ⁽²³⁾. Así lo señalaba por ejemplo Libertad, la hija de Honorio Calzado, un vecino de Bolaños de Calatrava fusilado en 1939 ⁽²⁴⁾: “Mi madre tenía la cartera con las fotografías, el encendedor y una caja con las navajas, como el era barbero. Ella lo tenía en el cajón de la cómoda todo guardadito. Eso era sagrado para nosotros (...) Si hubiera habido más tesoros pues habríamos mirado los tesoros, pero ese era el único tesoro que había” ⁽²⁵⁾.

21.– Afirma que: “En muchas de las casas se escuchaba con el volumen bajo, *La Pirinaica* se hablaba también en voz baja de los fusilados y encarcelados, se encontraban estrategias simbólicas y rituales para conservar la memoria. Pero sobre todo, los que iban creciendo en esas casas de luto accedían a los pequeños tesoros escondidos que los conectaban con sus antecesores desaparecidos: la última carta que escribió alguno de ellos, fotografías, un recorte periodístico del pasado, un documento, algún objeto..., de manera que se gestaban una especie de altares profanos, que fueron adquiriendo vida y que tuvieron el valor de convertirse en lugares donde se condensó y conservó en buena medida la memoria de los represaliados” (2015:554)..

22.– Desde que comenzara la democracia muchas de estas cajas han ido incorporando objetos actuales como pueden ser libros históricos donde se habla o menciona el nombre del ser querido, noticias de periódicos, incluso dípticos de alguna jornada universitaria en el que se hablaba sobre memoria histórica. Entre todos ellos, uno objeto recurrente que suelo encontrar de manera genérica en las casas de los entrevistados es el libro de Francisco Alía Miranda *La guerra civil en retaguardia: Ciudad Real (1936-1939)*. Publicado en 1994, el libro incorporaba por primera vez una lista con el nombre de personas fusiladas en la zona. Pues bien, muchas familias guardarán el libro señalando la página exacta donde aparece el nombre de su familiar, utilizando el libro de historia como documento oficial, como certificado donde ratificar una muerte de la que pocas veces tenían constancia escrita. Es por ello que en la actualidad las familias muestran un interés enorme por cualquier tipo de documento en el que se haga referencia a los familiares asesinados. Para un análisis etnográfico sobre la búsqueda familiar de información referente a desaparecidos extremeños véase en Aragüete-Toribio (2017).

23.– Como veremos más adelante, en muchas casas la violencia ejercida provoca que las familias inviertan esa práctica y en lugar de mostrar al ausente lo escondan.

24.– AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Leg. 1028. Caja 2/18.

25.– Entrevista realizada a Libertad Calzado (Bolaños de Calatrava, 30/11/2015).

Estamos ante familias que no tienen tumba ⁽²⁶⁾ porque no tienen el cadáver. De modo que en lugar de manipular un cuerpo que es lo que hace el entierro, están obligados a manipular algunos fragmentos, algunos jirones de lo que queda de él... “los tesoros” que señalaba Libertad. Sin cuerpo al que cuidar, las familias se ven en la necesidad de inventar su propio altar, de inventar una especie de culto personal. Un culto que al desplegarse bajo un contexto cercenado, posibilita cierta libertad simbólica para decir: “hago lo que puedo y lo que quiero” ⁽²⁷⁾. Encontramos en el culto a esos contenedores de recuerdos contruidos por las familias, una metáfora de la sepultura, una práctica sustitutoria de lo que en otro momento hubiera sido el culto a la tumba, y que resultaba imposible ahora por la ausencia de cuerpo.

El culto a la tumba, al cementerio, a los restos de los seres queridos, que se había iniciado en Europa a partir del siglo XVIII, supuso una ruptura con los entierros realizados *ad sanctos* ⁽²⁸⁾. Algo que produjo un desplazamiento en la gestión de la muerte, la cual pasaba de ser asumida por la iglesia, a ser la propia familia del difunto quien cargara con esas prácticas. Frente a la tumba las familias colocan flores, limpian la lápida, erigen grandes panteones o como señala el historiador Philippe Aries, se entregan al recogimiento evocando y cultivando su recuerdo. “Ahora se va a visitar la tumba de un ser querido, como se va a la casa de un familiar o a la casa propia, llena de recuerdos” (2000:75). Será precisamente esta tradición la que de alguna manera posibilita y da sentido a esos nuevos cauces en los que se supone una traslación del cementerio a la casa, del culto del sepulcro al culto de la caja, un lugar de recuerdos donde las familias de represaliados pueden mirar y entregarse así al recogimiento para evocar al muerto, como en otro tiempo lo hubieran hecho frente a una tumba.

26.– Como señala Hans Belting, “El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado (la tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un cuerpo inmortal: un cuerpo simbólico con el que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el cuerpo mortal se disuelve en la nada (2012:178-179).

27.– Estos cultos buscan dignificar al muerto y reconocer así su entidad de acompañante de los vivos, su condición de antepasado, porque ese es el sentido del ritual funerario, producir la condición de antepasado sobre un cadáver.

28.– Enterramiento junto a los santos, en la iglesia.

Entre los diferentes objetos que conforman estas particulares cajas de recuerdos, los retratos saldrán continuamente de ese contenedor para ser reinterpretados de diversas maneras. Exponiéndolas en la mesita, guardándolas en el bolsillo o colonizando con ampliaciones fotográficas las estancias de la casa. En este sentido debemos recordar que desde el nacimiento de la fotografía, ésta fue utilizada en rituales funerarios, acudiendo a ella para incorporarla a la tumba ⁽²⁹⁾ durante el día de Todos los Santos ⁽³⁰⁾, o incluso en la tradición fotográfica de retratar familiares fallecidos ⁽³¹⁾. La práctica por ejemplo llevada a cabo en los espacios domésticos y que consistía en ampliar pequeñas fotografías para exponerlas en las alcobas, suponía una manipulación fotográfica que implicaba añadir a la imagen traje y corbata. Esto suponía en realidad una transformación simbólica

29.– La tradición de incorporar retratos en la sepultura ya estaba presente en la roma antigua. Philippe Aries (2000) hace un recorrido a través de los diferentes cultos funerarios en la Europa continental, en los que podemos ir viendo como el retrato ha acompañado a la sepultura desde la roma antigua. Aunque esta práctica será abandonada durante siglos, volverá a aparecer en el siglo IX con la efigie, en el siglo XIII con la máscara sobre el rostro del difunto o con una mayor personalización a principios del XVII, cuando el difunto podía ser representado en la mismas tumba yaciendo y orando. El culto a la tumba, que comienza con la salida de las sepulturas de la iglesia y con la proliferación de los cementerios, coincide en el tiempo con el nacimiento de la fotografía que poco a poco encontraría en las prácticas funerarias un reclamo para su uso popular. En Ciudad Real encontramos alguna fotografía en los cementerios, correspondientes a gente de alto poder adquisitivo a comienzos del siglo XX. Pero no será hasta el último tercio del mismo siglo cuando accedan a ese tipo de retratos las clases populares, y se generalice su práctica, incorporando la imagen en todas las tumbas. A este respecto véase la fotografía expuesta en López García (2002:166).

30.– Antes de que las imágenes fotográficas se expusieran de manera permanente en el cementerio, a lo largo del siglo XX se realiza un traslado de la imagen de antepasados, colocados en la alcoba, a la tumba del difunto durante el día de Todos los Santos. Las fotografías de antepasados que comenzaban a compartir espacio del siglo XX con las imágenes religiosas, apuntando de alguna manera al cambio en la gestión funeraria, eran ahora sacadas de las casas en un trasiego que terminará con la exposición permanente de los antepasados en la tumba. Véase como ejemplo las fotografías expuestas en López García (2002:168, 181). “La gran diferencia entre el día de Todos los Santos antes y después del siglo XIX consiste en que antes no implicaba la presencia física de la tumba, mientras que en adelante la exige. Así pues, entre ambos momentos se produjo un fenómeno importante: el culto a la tumba, ligada a la memoria de los difuntos. No intentemos entonces reconocer en esa ceremonia funeraria una tradición ininterrumpida del paganismo. Se trata de un hecho de religión nuevo, que aparece a finales del siglo XVIII, se propaga por todas partes en el XIX y es adoptado por el catolicismo y la ortodoxia, aun siéndoles ajeno. El día de los muertos no es sino una de las expresiones, propias de los países católicos, de un culto a las tumbas mucho más extenso” (Aries, 2000:214-215).

31.– Para un estudio en profundidad sobre esta tipología fotográfica en España consultar López Móndejar (1999) y De la Cruz Lichet (2011). Para el caso de Ciudad Real véase el estudio de la fotografía post-mortem en Chaparro (2014) y López Mondéjar (1984).

de foto de vivo a foto de antepasado ⁽³²⁾, como si la nueva vestimenta que el fotógrafo colocaba en la imagen tuviera algo de mortaja. Las familias conciben por tanto la imagen dentro de una continuidad en la que fotografía y muerte están de alguna manera relacionadas. Esos usos que existían, o habían existido, posibilitan por tanto un cauce a partir del cual, en contextos de violencia, de ausencia de medios y de prohibiciones, se reinventan o modifican las prácticas a partir del nuevo uso simbólico que le da la familia ⁽³³⁾.

Mientras Saturnina vivió en Bolaños, la fotografía estuvo expuesta sobre la cómoda del dormitorio ⁽³⁴⁾. Con el paso del tiempo la mujer se trasladaría a Madrid para vivir con Vicenta, su hija, y hasta allí trasladaría la imagen para colocarla ahora en su nueva habitación. “Donde iba ella, iba la foto”, señalaba la familia. Cuando realicé la entrevista, Saturnina ya había muerto, sin embargo su familia conservaba la fotografía original guardada en una caja, así como una copia de la misma expuesta en la alcoba de su hija. Al preguntarle a la nieta por la imagen original, ella me contaba que era un retrato que tenía siempre en la mesita de noche. “A lo mejor yo estaba dormida con ella, y cogía la fotografía, se la apretaba al pecho y lloraba pero lloraba no con la resignación de alguien que tuviera 33 años y se hubiera quedado viuda, sino con la misma pena y el mismo sentimiento de la injusticia y la impotencia (...) Y si me decía alguna cosa más alta que otra ella decía, ay hija pero eso tu no lo tienes que saber, eso tu no lo digas. Y entonces me contaba cómo se conocieron, que mi abuelo era

32.– En esas prácticas hay que entender las modificaciones en la vestimenta, añadirle traje y corbata, no sólo como una dignificación a partir de ponerle una especie de mortaja. Como veremos más adelante ese tipo de fotografías pasarán a ocupar lugares en el espacio doméstico con fines contemplativos. Esa dignificación que implica esa transformación simbólica en la práctica familiar, también servirá para otorgar cierto valor o rango distintivo que de la misma forma que a los muertos se podría hacer a los vivos en situaciones en las que ese tránsito incorpore algunos elementos dignificantes que necesite utilizar la familia.

33.– Hans Belting afirma: “las imágenes son los nómadas de los medios. Desmontan su campamento en cada medio nuevo que se establece en la historia de las imágenes, antes de mudarse al siguiente medio. Sería un error confundir las imágenes con esos medios. Los propios medios son un archivo de imágenes muertas, a las que sólo animamos con nuestra miradas. Las imágenes fotográficas también tienen su lugar en el antiguo espectáculo al que podemos llamar teatro de las imágenes” (2012:265).

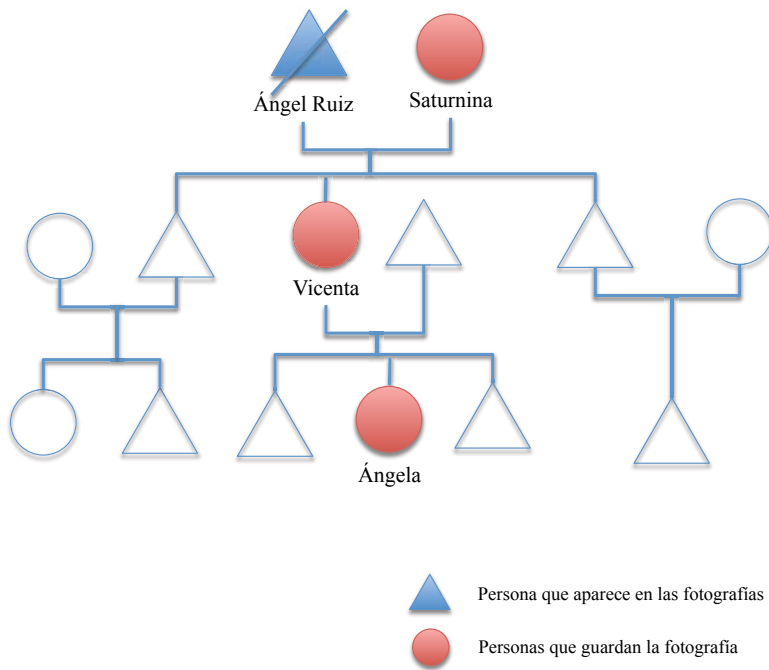
34.– Vicenta Ruiz señalaba: “La fotografía estaba siempre con nosotros, la teníamos en la habitación pero puesta, la tenía mi madre en un jarrón en la cómoda, la tenía mi madre apoyada en un florero o no se que era, porque no teníamos ni para colgar”. La difícil situación económica por la que pasó la familia, impidió durante muchos años hacer ampliaciones que pudieran colgar en el dormitorio o en el salón. Esas fotografías “colgadas” conforman el corpus material que analizaremos en el siguiente apartado.

bajito y para poder hablar con ella por la ventana colocó una piedra gorda en la que alzarse...”.

La expresión “eso tu no lo tienes que saber”, es en realidad una forma de asegurar la transmisión del recuerdo. Pues la expresión revela que el vínculo familiar se está estrechando sobre la base de compartir secretos. Algo que en realidad asegura que lo dicho no se olvide nunca⁽³⁵⁾. *Eso tu no lo tienes que saber*, significa en realidad *eso no lo tienes que olvidar*. No es casualidad por tanto, que quien ahora tenga la fotografía sea precisamente su nieta Ángela. Esta transferencia femenina nos recuerda la diferencia de género en el trabajo del duelo. Algo fundamental para entender los itinerarios, los usos y las narrativas asociadas a las imágenes. La repartición del duelo es muy asimétrica en términos de género⁽³⁶⁾. Es por ello que el protagonismo de la mujer influye mucho en el mantenimiento de la memoria de los muertos. Algo que observamos de manera clara en el siguiente esquema de genealogía fotográfica. En él, la imagen de Ángel recorre las manos de la viuda, de la hija y de la nieta. Preguntarse por la vida social de una fotografía en estos casos, es preguntarse por el mantenimiento de la memoria del difunto. Una memoria mediada por la red social femenina que la mantiene viva a través de recuerdos, pero también de sentimientos, como aquellos de injusticia e impotencia adheridos con el tiempo a las arrugas de la fotografía. “La falta de sepultura”, señalaba Nelly Richard, “es la imagen – sin recubrir- del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese sentido en una versión inacabada, transicional. Pero es también la condición metafórica de una temporalidad no sellada: inconclusa, abierta entonces a ser reexplorada en muchas nuevas direcciones” (2000:16).

35.– La importancia de revelar un secreto tiene como objetivo en el fondo hacer efectiva la transferencia del relato. Es decir aunque la abuela le dice a su nieta que *eso no lo debería saber*, lo que eso supone en realidad, es algo así como *y ahora se, que eso que te he contado, y que sólo las dos compartimos no se te va a olvidar*. Y es que el secreto no sólo sirve como elemento de protección ante el exterior, sino también o sobre todo para cohesionar un grupo. Como señala el sociólogo Maffesoli “cada vez que se quiere instaurar, restaurar, corregir un orden de cosas o una comunidad, se cimenta sobre el secreto que fortalece la solidaridad de base” (1987:65).

36.– El luto femenino ha sido mucho más duradero y visible en el tiempo que el luto masculino. Para un estudio sobre cultura material y luto femenino véase Goggin, M. D. y Tobin, B. F. (2016). Para Ciudad Real véase López García (2002).



Esquema de genealogía fotográfica

Familia de Ángel Ruiz

Tras la muerte de Saturnina, su nieta colocó la imagen original de su abuelo, tantas veces besada por su abuela, en una caja comprada en el *Ikea*. En su interior podemos observar como comparten espacio unas viejas cartas de Ángel, su petaca o la fotografía que Saturnina guardaba en la mesita de noche. Junto a eso, unas tijeras, unos guantes, material de costura e incluso una bolsita con las bolillas de anís “que a ella tanto le gustaban”. Casi pareciera una caja fúnebre donde el cuerpo del abuelo ocupa el centro de la escena, rodeado de todo aquello que en el fondo lo mantuvo vivo. Para entender las instrucciones y las prácticas heredadas por los descendientes, y con ello la longevidad de la fotografía, hay que pensar en cómo estos objetos van añadiendo con los años al último testigo que mantenía su llama encendida. Es decir los hijos o los nietos asumen la fotografía del padre, porque en ella también está la madre o la abuela, y así sucesivamente... De esa manera se heredan las prácticas que van asumiendo parte de la persona anterior en un proceso transgeneracional, que convierte la memoria en una madeja donde se mezclan varias vidas. Como veremos más adelante ese tránsito se puede explicar por ejemplo en la relación entre parentesco e ideología. Los descendientes que asumen las ideas por las que mataron a sus antepasados, las han asumido en muchos casos sin verlas activas, es decir las mantuvieron más como reflejo de las penurias que sufrieron sus familias que como lucha obrera. De esa manera el vínculo que los descendientes establecen con la ideología del difunto, estará mediado siempre por el sufrimiento de la familia.

Las fotografías muestran al ausente, la repetición incansable de una contingencia, señalaba Roland Barthes (1989:30). La relación de Saturnina con su marido a través de esa contingencia, estaba mediada no sólo por los recuerdos, sino también por lo que la imagen proporciona, es decir por la fotografía concreta de Ángel haciendo el servicio militar. Algo que implicaría en determinadas ocasiones hacer referencia a los gestos, a la estatura, a la edad que tenía en el retrato o incluso el lugar donde hizo la mili. Para la nieta esa fotografía está mediada además por el uso que le daba Saturnina, por los desgastes, por verla llorar, pero también por los otros objetos que posibilitan evocar recuerdos de abuela y nieta como era el compartir bolillas de anís. Hay por tanto una especie de herencia en el traspaso de cajas de Saturnina a Ángela, que posibilitan llevar a cabo prácticas con cada elemento guardado y en la que todo remite a todo, como una especie de imagen objetivada de la memoria de la nieta con relación a sus antepasados.

Caja de recuerdos de la hija de Vicenta Ruiz

Fotografía: Jorge Moreno

Pop nua
Que fue
D E P O
EL A
A S



990
Ex
di
m

re-learned the way to stop it trying

La imagen desgastada ha sido guardada para conservarla mejor, nos dice la nieta de Saturnina, y en ese gesto observamos un uso de menor intensidad. Colocada en la caja, la fotografía será utilizada en momentos puntuales, de una manera similar a lo que supone abrir un álbum y mostrarlo. A diferencia de la exposición constante de la imagen, la nueva ubicación implica una gestión diferente del tiempo utilizado para socializar con los muertos. Observemos ahora la práctica llevada a cabo no por la nieta, sino por la hija de Ángel y Saturnina, Vicenta Ruiz. Si la nieta lo guarda, ella en cambio lo expondrá, de una manera similar a como lo hizo su madre, pasando de la mesita de noche donde la tenía aquella, a una cómoda situada en la alcoba y en donde ésta también mantendrá el retrato expuesto ⁽³⁷⁾. El cambio de lugar implicó una copia de la fotografía sacada sin las arrugas que tenía la original. Si los desconchones en el retrato suponen en ocasiones pistas para los investigadores sobre la vida afectiva de la imagen, para la hija es un elemento “feo” que hay que cambiar. Esa restauración supone un cuidado del difunto, un intento de dignificar su imagen reparando las grietas o arrugas. Esa renovación es también una puesta a punto de la fotografía para la vida que iba a tener la imagen. Pues a partir del nuevo destino del retrato de su padre, Vicenta ha ido colocando junto a él, otras fotografías de su madre: la imagen de su marido, de los hijos, nietos... acompañadas incluso por la figura de San Pancracio al lado del retrato del padre. ⁽³⁸⁾

La fotografía de Ángel ocupa el centro de la cómoda, contribuyendo simbólicamente a acentuar su condición de antepasado, de un difunto que permanece junto a la vida de los descendientes a través de las imágenes que han ido rodeando su figura. Ese acompañamiento que no pudo darse en vida, la fotografía lo posibilita tras su muerte. Estamos sin duda ante la imagen más viva de la casa, por su condición, por las prácticas y por la relación afectiva que han tenido con ella durante años, y es por esa razón que ahora se alza como

37.– Si comparamos las prácticas que con la vieja fotografía asumieron la hija y la nieta, será la de Vicenta la que más se asemeje a la que había llevado a cabo su propia madre. Pareciera como si la cercanía parental con la madre vinculara a la hija de ésta a tener que ser ella la que herede el legado de la fotografía en la exposición constante de la imagen. Esto nos recuerda además, no sólo una relación más activa con el ancestro, sino también en los diferentes usos que se hace de la fotografía en las generaciones siguientes, algo que revelan no sólo una intensidad menor acentuada en los nuevos integrantes que se van incorporando a la familia, sino también una forma diferente de relacionarse con los muertos a través de los usos de la fotografía.

38.– Como veremos más adelante, esa figura del santo revela cierta sustitución o complementariedad en la colocación de objetos sagrados en la casa, pues si unas veces nos encontramos que las fotografías de represaliados ocupan el espacio tradicionalmente destinado a crucifijos o santos, en otros casos coexisten ambas imágenes compartiendo espacio y sentido.

elemento central de este altar. El resto de los objetos encuentran su lugar a partir de esa primera imagen, que ordena y da sentido a la composición creada con el resto de retratos, como si la biografía fotográfica familiar sirviera para atenuar una fractura imposible de cerrar.



Cómoda de Vicenta Ruiz

Fotografía: Jorge Moreno

Cuando limpio y lo veo, cojo la fotografía de mi padre y le digo: cuánto te has perdido. El que quería... Se ha perdido por ser estos unos criminales, porque el no se murió de su muerte natural. Digo hubiera visto a sus hijos, a mi Ángel estudiar y quien sabe si yo. Veo la fotografía y le digo lo que te has perdido, hubieras visto a tus hijos crecer, si a él no le hubiesen hecho lo que le hicieron hubiésemos ido al colegio que era lo que él quería, que sus hijos fueran al colegio. Y en las cartas se lo decía. Que hicieran todo lo posible porque sus hijos fueran al colegio, pero si mi madre no tenía ni para darnos de comer. Y le digo luego, algunos de tus nietos han estudiado, tienen carrera, cuanto hubiera disfrutado él, cuánto hubiera disfrutado mi padre de ver a mis hijos con su carrera.

Las fotografías que sirven en el altar como lugar donde objetivar la vida familiar que ha continuado, es también el lugar donde expresar los afectos o donde hablar con el ausente. En esas conversaciones que Vicenta mantiene con su padre lo va haciendo partícipe de la vida familiar, señalando en ocasiones como el grupo ha seguido los designios que marcara su progenitor en su carta de despedida ⁽³⁹⁾. La situación familiar de muchas de las viudas que tuvieron que trabajar en condiciones adversas para poder sobrevivir ⁽⁴⁰⁾, hizo imposible que sus hijos pudieran llegar a estudiar. Sin embargo la transferencia generacional del deseo del padre se conserva en la generación posterior, pues son los nietos los que ahora si consiguen ya por fin *tener carrera*. El trauma por la muerte del padre vivido en la familia, impregnará en ocasiones la vida de los descendientes de tal manera que estos asumen como propios no solo la memoria de una persona que no conocieron, sino también sus deseos.

39.– “Tenía mucho interés porque sus hijos fueran al colegio, escribir y leer”, señalaba Vicenta. “Y le decía a mi madre que venganza no, pero justicia si, y que si podía ser que no les perdonara, eso no quiere decir tampoco que si no perdono no quiero justicia pero, o sea no quiero venganza pero si que haya justicia. Y que sus hijos no fueran, dice no dejes a nuestros hijos que no vayan al colegio, que se hagan unos hombres, todo eso. A mi es que se me está olvidando mucho de lo de la carta porque mi madre nos lo repetía, y entonces no sabía leer, bueno ni ahora quizás tampoco pero bueno, y le decía eso, que fuéramos al colegio y que se hicieran unos hombres sus hijos, que miraran mucho por sus hijos, en fin cosas así le decía mi padre. Y te digo esto pero tu sabes que no he sido un criminal, le decía, sabes que no he sido un criminal ni un ladrón, nunca me he dedicado a nada de eso, sabes lo que yo he sido. Así es que por eso te decía que venganza no pero justicia si, y no te conformes con que te den dinero. El creía a lo mejor que le iban a dar, por la muerte suya le iban a dar dinero a mi madre, no te conformes con dinero, muchas cosas así le decía. Era una carta... Y mi madre la tenía conservada, la tenía muy a menudo, siempre que podía la cogía ella y la leía, y la metía en unos dobleces de una sábana que no se usaba. Esa sábana no creas que se sacaba cada semana, no. Esa sábana la tenía mi madre allí guardá porque era de su dote, de lo que fuera, sabes? Y la tenía allí guardá. Y la carta allí... si apareció lo de la escritura de la casa, apareció, estaba allí, pero la carta no apareció. Mi madre decía, no nos han hecho más porque no han querido porque es que yo no he callado, mi madre no calló. Tenía miedo, pero no se calló”. Vicenta comentaba que la carta de despedida que escribió su padre desapareció misteriosamente de su casa. Su madre siempre pensó que seguramente se la habrían robado porque ella contó públicamente en varias ocasiones el nombre de los asesinos de su marido, señalados en el escrito.

40.– Muchas familias explicitan esa situación señalando que los maridos con la muerte acabaron, pero las mujeres que quedaron tuvieron padecer mucho sufrimiento a lo largo del tiempo. “Cuando pequeña, cuando vino mi madre de la cárcel y bajamos todos como si fuera una fiesta, fuimos todos engañaos a la carretera, pero los sobrinos mayores que ya eran mayores, lo sabían. Y cuando llegó mi madre no se me olvida a mí jamás por la puerta que salió, la que da para el convento aquel de las monjas y claro había gente, sus hermanos, madres, querían besarlos, no decían nada más que... Y ella no decía nada más que, “mis hijitas, mis hijitas, yo mis hijitas”. Madre de Dios...madre de Dios, que vida...Cuanto ha llorado mi madre, cuanto a sufrido. A mi padre lo mataron y acabó, pero mi madre...” Entrevista realizada a Luisa Bayón. (Puebla de Alcozer, 14/08/2012).

La fotografía es el legado que posibilita conectar al antepasado con el doliente a partir de relatos, de deseos e incluso de sueños. *Lo encuentro ahora en sueños, esa borrosa patria de los muertos*, escribía Octavio Paz en un poema sobre su padre. La fotografía proporciona un cuerpo con el que soñar, con el que fijar esa borrosa patria que es el recuerdo sin cuerpo al que asirlo. Eso se acentúa además en el caso de los miembros de la familia que eran pequeños tras la muerte del padre, y que apenas lo podían imaginar. “Lo veo como en una ensoñación” señalan algunos. En otros casos el retrato sirve a los nuevos integrantes para tener una imagen con la que corporeizar los relatos familiares. “Yo a mi padre o a mi tío lo conozco sólo de fotos”, comentan. El retrato permite por tanto a la familia tener una imagen para mostrar cómo era el difunto, un rostro que incluso en actos inconscientes dará forma al desaparecido en sueños. Es constante de hecho en las entrevistas encontrarse con testimonios donde el rostro y el cuerpo de la fotografía es precisamente el que tiene la persona en el sueño. Así lo comentaba por ejemplo Vicenta, “He vuelto a soñar con mi padre si, lo veo como en el retrato ese grande que te digo ¿sabes?”, o en el caso por ejemplo de Dolores, la hija de Francisco Muñoz ⁽⁴¹⁾, “Yo he soñado muchas veces con el rostro de mi padre, y cuando se lo decía a mi madre me decía, si hija así era tu padre. Luego ya por la foto que tienes...”.

En el sueño lo veo tan gallardo, mi padre era alto, más bien delgadito. Y yo lo veía bajar la escalera, abrir la puerta. Y por la mañana le decía a mi madre, he soñado con papá, ¿si? ¿Y como era? Andaba muy gallardo. Si si tu padre era muy gallardo. Mi madre siempre que hablaba de él lloraba la pobre, y dice pues si, así era tu padre. Luego ya por medio de esas cosas que han salido, pues yo tengo esa foto misma como las hacéis ahora con los ordenadores y esas cosas, me la sacó mi sobrino porque mi hermana me dice, dame la foto de papá que yo no tengo. Digo oye pero yo la quiero con vueltas, dice si. Luego se la sacaron sus hijos, y me dieron una pero no es igual. Ya es de colorillos y esas cosas y a mi... Pero yo la tengo allí en mi mesita de noche ⁽⁴²⁾.

41.– Francisco Muñoz Castillo fue fusilado el 25 de julio de 1944 en Ciudad Real. AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 822. Leg. 5204.

42.– Entrevista a Dolores Muñoz (Abenójar, 12/07/2011).



Mesita de noche de Fidela Vera

Fotografía: Jorge Moreno

Fidela Vera también tiene colocado en un portarretratos el rostro de su padre Nicolás Vera ⁽⁴³⁾. La relación entre sueño y fotografía se ejemplifica de manera clara en esta imagen, pues son muchos los retratos de fusilados que dormirán junto a los dolientes en la mesita de noche. Utilizar el dormitorio como el espacio destinado a los antepasados, o a las imágenes religiosas ⁽⁴⁴⁾, implica cierta idea de protección asociada al lugar donde las personas están más desprotegidas, que es precisamente la alcoba donde se duerme. Sin embargo no será ese el único lugar donde estará presente la imagen de Nicolás. Ese mismo rostro estará integrado en otras composiciones encargadas por la mujer o las hijas. La vida social de la imagen no se desarrolla solo con los objetos originales, sino que alarga vida y diversifica sus cauces con las copias que se empiecen a realizar. Así lo señalaba Anselmo, cuando comentaba que de aquella imagen de la mina “fueron prolongando y prolongando, haciendo muchas más”. En el caso de Fidela Vera observamos que el rostro de la fotografía de la mesita, también está inserto en un cuadro grupal con los otros asesinados de la familia, en un portarretratos sobre el mueble del salón de la casa de su hermana Vintila, o en un cubo de metacrilato donde comparte espacio en el recibidor con los otros familiares fusilados.

43.– Nicolás fue fusilado el 9 de noviembre de 1939 en Almodóvar del Campo. AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 790. Leg. 1408.

44.– Para un análisis sobre la decoración pictórica y fotográfica de las estancias domésticas véase Paul Claval (2003).

Mi madre las guardaba en su cartera. Las llevaba con ella siempre. Llevaba en el bolso todas estas fotos, cuando murió se dejó el bolso en mi casa y yo las cogí. Yo no las tenía estas fotos, ni las de mis titos. Las tenía en casa de mi abuela. Y yo las cogí entonces, y vi este dado, conté los lados y dije aquí pongo yo a mis titos y a mi padre ⁽⁴⁵⁾.



Cubo con fotos sostenido por Vintila Vera

Fotografía: Jorge Moreno

45.– Un hueco vacío en uno de los lados del cubo revela que una de las fotografías tuvo después un nuevo recorrido. Vintila sacaría la imagen de su tío José para colocarla en un marco junto a aquella poesía que escribiera en 1935, y que un nieto le había copiado para exponerla en el salón. “Cuando le hicieron el verso, pues quité la foto de allí y la puse en el verso”. Entrevista realizada a Vintila y Fidela Vera (Madrid, 01/03/2015).

Pese a presentar diferentes composiciones la imagen remite siempre al mismo rostro, en unos casos Nicolás aparece sólo y en otros acompañado, en unos casos en el salón, y en otros en el desván o en la mesita de noche. Cada miembro de la familia que vaya ocupando nuevas casas va a realizar diversas copias y composiciones con las que llevar a cabo sus propias prácticas. Sin embargo, en el caso de la fotografía de Nicolás, lo interesante no será sólo el destino de la imagen sino sobre todo su origen. Pues lo que aparentemente parece la fotografía de un retrato, es en realidad un recorte realizado a una fotografía original en la que aparecían dos personas. Para explicarlo debemos retroceder a los años treinta. La familia Vera Cardos, estaba compuesta entonces por Nicolás, su esposa Fidela y sus tres hijas, Emilia, Vintila y Fidela. Sin embargo en todos los retratos familiares de la época, el padre nunca aparece en la escena, y no porque estuviera ausente de la casa sino porque según sus hijas “no era amigo de fotografías” ⁽⁴⁶⁾. De esa manera la llegada del fotógrafo a las fiestas municipales, que era cuando aprovechaba la madre para arreglar a las hijas y llevarlas a la plaza del pueblo para retratarse, era una práctica en la que Nicolás no participaba nunca. Tras su asesinato, la familia no tenía por tanto ninguna fotografía con la que gestionar su desaparición. Inesperadamente, pocos días después de su muerte, apareció una imagen de Nicolás que no conocía la familia. Se trataba de una fotografía tomada de manera casual unos años antes en la posada ⁽⁴⁷⁾ del pueblo y en la que aparecía con una chica que le había pedido salir en el retrato.

46.– El rechazo a ser fotografiado era una actitud que Roland Barthes relaciona con la idea del doble “La fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad. De ello se infiere que la muerte, o lo que es lo mismo: la evidencia del esto-ha-sido, va ligada esencialmente a la aparición (o elaboración) del doble en la imagen fotográfica. Esto es corroborado por la etnología, la cual se hace eco (término no inocente) del pánico de muchos pueblos primitivos hacia la fotografía -pánico que, según cuentan, subsiste todavía en ciertas zonas de “Las Hurdes y de Albacete-” (1989:21).

47.– La posada era un lugar habitual donde los fotógrafos ambulantes solían hospedarse y donde realizaban algunas de las fotografías. Como señala el historiador Carlos Chaparro en su estudio sobre la fotografía en el Campo de Montiel (Ciudad Real), cuando el fotógrafo llegaba al pueblo se pregonaba su presencia “así como el lugar en el que se hospedaba y realizaba su trabajo que por lo general solía ser en alguna posada céntrica” (2014:93).

Mi padre no era amigo de fotografías y de casualidad tenemos esa foto. Había una chiquita que se llamaba Fermina sirviendo en la posada. Vino un fotógrafo al pueblo, y la chiquita le dijo a mi padre, Nicolás ¿te atreves a hacerte una foto conmigo?. Dice yo si, pero Fermina a ver si se va a enfadar tu novio, mi padre casado y con nosotras ya. Mi novio no se enfada. Y se puso mi padre sentado en una silla, y ella con la mano encima del hombro de mi padre. Y le hicieron la foto y se la llevó la Fermina. Nosotros no teníamos ninguna foto de mi padre. Ni sabíamos nada, ni siquiera él había dicho en casa me he hecho una foto. Para él aquello pasó y pasó, ella se llevó su foto y ya. Pero al enterarse de su muerte, la familia de la Fermina nos llevó la foto, dice toma, hemos recortado a mi hermana y os traemos a tu padre



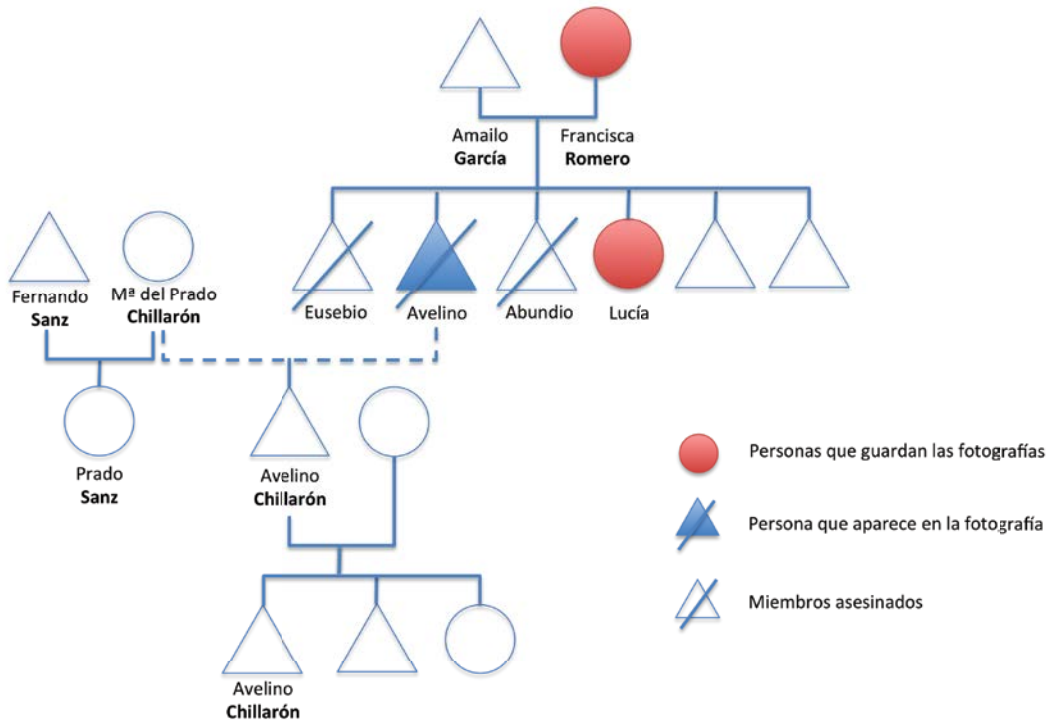
Nicolás Vera Herrero

Colección particular de Vintila Vera

Si en el caso de Alfonso Capilla, como veíamos al comienzo del capítulo, la familia se desplazó al lugar del trabajo para recuperar de su ficha laboral la imagen, en otros casos, como el de Nicolás, serán los propios vecinos, los que al enterarse del asesinato acuden a la casa de los dolientes con la fotografía en sus manos. En este caso esa acción, casi desesperada, la ha llevado a cabo una paisana del pueblo quien consciente de la importancia del retrato para la familia, recorta de una fotografía jovial el rostro de Nicolás para entregarlo a su viuda. “Hemos recortado a mi hermana y traemos a tu padre”, señalaba la chica. A partir de ese fragmento, de ese pequeño recorte, la familia articulará a lo largo de los años una serie de prácticas que hoy llegan hasta la mesita de Fidela. Estamos por tanto ante un lenguaje simbólico hecho literalmente de trozos, de remiendos, que sin embargo permiten llevar a cabo prácticas donde la fotografía recortada ocupa el lugar central de un culto privado. Pues por pequeña que sea la imagen contiene en el rostro la presencia misma del difunto.

Esa presencia que se toca y se besa, en ocasiones no será sin embargo compartida por todos los miembros de la familia. En aquellos casos donde la viuda se vuelva a casar y se integren hijos de diferentes matrimonios, la memoria del difunto se transmitirá normalmente sólo a aquellos integrantes del grupo consanguíneo. Esto ocurrirá por ejemplo en el caso de Libertad, para quien aquellos tesoros que permanecían guardados en un cajón, eran sólo compartidos por madre e hija. “Mi madre lo tenía en el cajón de la cómoda todo guardadito, allí no tocaba nadie. El padrastro que yo tenía, llevaba dos hijos, una hija y un hijo, pero ellos no. Mi madre lo tenía guardado y a ella no le tocaban a na. Eso era sagrado y allí no tocaba nadie. La única que lo veía era yo”. Si en unos casos era toda la familia la que accedía a los objetos sagrados, aquí sólo “tocaban” las imágenes, los miembros que tenían relación directa con el desaparecido.

Como iremos viendo a lo largo de la investigación, las acciones llevadas a cabo por la familia para preservar la memoria de los asesinados suele recaer sobre las mujeres. Eso es algo que influye no sólo en que sean madres, hermana y viudas las que se hacen cargo de la memoria del difunto, sino que en la transmisión de esas prácticas, las personas susceptibles de ser herederas de esa presencia viva, serán siempre las mujeres. En situaciones donde los nuevos matrimonios ponen a prueba el mantenimiento de la memoria de un marido asesinado, la transmisión de esa presencia se difumina en el caso en que los descendientes sean varones. La ausencia de fotografías en esas casas será la expresión clara de un desvanecimiento. Esto es algo que vemos de manera precisa en la siguiente familia.



Esquema de genealogía fotográfica
Familia de Avelino Chillarón

Avelino García fue asesinado el 30 de noviembre de 1940. En el momento de su muerte era novio de M^a Eugenia Chillarón, quien al enterarse fue directamente al cuartel de la Guardia Civil... “su madre temió por ella porque parece ser que vivían en frente del cuartel... y salió hacia ellos, empezó a decirles, criminales, canallas, asesinos, tuvo que coger la madre y meterla para dentro”⁽⁴⁸⁾. María Eugenia estaba embarazada desde hacía ya varios meses. Cuando ésta dio a luz, los padres del difunto intentaron que el niño tuviera sus apellidos, pero el ayuntamiento y la iglesia impidieron el trámite dado que nunca habían estado

48.– Entrevista realizada a Avelino Chillarón (Puertollano, 20/02/12).

casados. El hijo de Avelino García pasó a tener desde ese momento el apellido de la madre: Chillarón. Pasado el tiempo esta mujer contraería matrimonio con Francisco Sanz, un vecino de otro municipio, con el que tendría después una hija. La familia estaba compuesta por dos hijos con distintos apellidos, algo que con el tiempo apenas se explicó a los nuevos integrantes de la familia, y que sin duda dificultó la transmisión de la memoria a las siguientes generaciones. Así lo comentaba precisamente Avelino Chillarón, uno de los nietos de María Eugenia, cuando decía que siempre han estado confundidos con esa historia, y que no entendía cómo entre sus primos hermanos no había ningún apellido que les coincidiera.

Mi madre sí conoce la historia, sí la conocía, pero por ejemplo los nietos no la hemos conocido. (...) Es que hemos vivido confundidos con el tema de mi abuelo, en casa de mi abuela había una foto de un militar que señalaban y decían “el abuelo, el abuelo”, pero el abuelo no era mi abuelo, el abuelo era la persona con la que se casó después mi abuela, era padre de mi tía, pero realmente no era padre de mi padre, no era su padre, pero claro siempre ha sido el abuelo.

Una fotografía expuesta en el salón, perteneciente al segundo marido de M^a Eugenia, y al que la familia se refería indistintamente como “el abuelo”, disimulaba la presencia del novio asesinado. Después del asesinato de Avelino y tras el nuevo casamiento de M^a Eugenia, el relato familiar de ésta se engarza con el de otro marido. En esta casa se excluyen las imágenes de los anteriores cónyuges en los que podría suponer una competencia hacia el marido. Si en el caso de Libertad, esas imágenes permanecen, la ausencia de descendencia femenina difumina un relato que a partir de ese momento se mantendrá en prácticas individuales. Esa ausencia de imagen va acompañada de una ausencia de relatos ⁽⁴⁹⁾ construidos a partir de evasivas y silencios, pues como señala el nieto, cada vez que le preguntaba algo a su padre, el tema se anulaba, convirtiéndose en un tabú sobre el que se evitaba hacer cualquier comentario.

El tenía su mesita con sus cosas y tal, y tampoco le gustaba mucho que se las tocasen, incluso tenía una caja con un candadito donde tenía lo suyo, lo más supuestamente especial. Candadito que de otra manera yo me acuerdo que con mi hermano se lo abríamos y le mirábamos lo que tenía, como niños que

49.– Jesús M. De Miguel en su artículo “La memoria perdida” señala que en todos los álbumes familiares hay una fotografía que falta, un pariente cuya ausencia no se pronuncia pero que “es a menudo la explicación de toda la familia” (2004:10).

éramos. Allí solía tener su cajita fuerte, tenía monedas, tenía muchas monedas antiguas, y tenía billetes que parece que venían precisamente de la época de su padre, los tenía ahí guardados. Tenía la cartera esa que te digo que la tengo yo que tengo ahora y que está fechada en 1907. Esa cartera la limpiaba mucho, la mimaba mucho, y ese tipo de cosas se las solía guardar ahí, donde nadie tuviera acceso a poder tocárselas.

Una caja con un candado es un contenedor cuya ubicación revela de manera clara la imagen de una memoria privada. Si en muchas casas los objetos ocupan un lugar central, a partir del cual compartir el relato, en estos casos lo más supuestamente especial es algo que no comparte con nadie. Hay una persona ausente en la casa de la que no se habla, y a la que sólo accede uno de los miembros. Podemos imaginar entonces a Avelino apartándose del grupo, y en la intimidad de su habitación abrir la caja para acariciar mimosamente la cartera de su padre. Entre todos los objetos que tiene, no hay sin embargo ninguna fotografía. Para encontrarla tenemos que desplazarnos a la casa de la hermana del difunto. Mientras en la casa de María Eugenia, se construía un relato sin imágenes, difuminando con ello la presencia del difunto, allí donde están las fotografías es el lugar donde se ha mantenido la memoria de Avelino. Tras los asesinatos, el trabajo de duelo será repartido entre la madre, las hermanas y la viuda. Las díadas madre-hijo varón y hermano-hermana tienen una gran carga de significado y de emociones duraderas, tanto si el hijo/hermano difuntos estaban solteros como casados. Si el hijo y el hermano mueren solteros toda la carga o todo el trabajo del duelo recaen en exclusiva sobre ellas. Si estaban casados recae en parte sobre la viuda, pero no en exclusiva. La activación de nuevos matrimonios generará normalmente la exclusión en la nueva casa del rastro del difunto.

En ese sentido las fotografías las encontramos en aquellas casas donde se mantiene la memoria de los muertos. Es en las manos de Lucía, la hermana pequeña del difunto, donde se articula un culto personal que ha heredado de su madre, y en el que se incluyen a los otros dos hermanos que también fueron asesinados. Y es que tras la muerte de Avelino García, morirían dos hermanos más, Abundio y Eusebio, víctimas de la represión sufrida en la prisión de Carabanchel y en la del penal del Puerto de Santa María (Cádiz), respectivamente. Si bien Lucía me indicó que su hermano Abundio había muerto en la cárcel por una operación de quiste de perro, Eugenio Cerrato, primo de ellos, y una de las personas que lo visitó en la prisión, afirmó que la causa de su muerte fue otra bien distinta.

Acusado de tener contactos con la guerrilla antifranquista en la sierra de Abenójar, así describía Eugenio sus visitas a la cárcel para ver a su primo Abundio.

Fui a la cárcel de Carabanchel. Iba yo casi todos los domingos. Se ponía Abundio el pobre poco contento. Parece que lo estoy viendo. Lo tenían en una celda con unos agujerillos que... Ya ves como eran los agujerillos que tenía la celda que aquellos duros que había de papel los ponías así torció torció torció y no podía metérselos. Y yo torciéndoles torciéndoles porque no había manera de meterlos, y lo pasé los cien duros. Y me dijo, no se me olvidan las palabras que me dijo el pobre. Dice... Me decía Eugenillo. Dice Eugenillo dile a tu padre que no vaya por... ahí por eso de los Caperos, que ese es el paso de ellos y dice y lo van a agarrar y como lo agarren le hacen lo que a nosotros. Y me decía primo, todos los días me pegan tres palizas. Mientras están comiendo ahí en el patio dice... Ellos están comiendo y una pareja de soldados o de guardias sacudiéndome y ya los huesos me los tienen... y murió de eso. A fuerza de palos. Pero no le sacaron la verdad. No declaró. Ese si que se fue al otro mundo sin decir pues esto hay y esto ha habido y esto... ⁽⁵⁰⁾

Lucía ha mantenido viva la memoria de todos sus hermanos a partir de la construcción de un álbum que contiene la historia familiar en imágenes. Allí se exponen los retratos de los que fueron asesinados, pero también las fotografías antiguas de sus padres o incluso las instantáneas donde aparecen hijos y nietos en comuniones o bodas celebradas con posterioridad. Todas ellas se van integrando cronológicamente en un orden de sentido que explica quién es la familia y de dónde viene. Este conjunto está precedido sin embargo por una dedicatoria escrita al comienzo del álbum. Una inscripción que revela en realidad una anomalía en el objeto, pues el escrito nos indica que en realidad no se trata de un álbum corriente, sino de un rastro que explica la condición de esa familia.

Compañero Abundio: Los que contigo hemos sufrido el infortunio de una circunstancia y hemos colaborado en la ruda tarea de la lucha. Te recordaremos eternamente.

Con esas frases comienza un cuaderno donde Lucía ha ido construyendo una cronología visual, ordenada precisamente a partir de la dedicatoria. No se trata por tanto de un álbum al uso, sino de un objeto producto de un agravio, un

50.– Entrevista a Eugenio Cerrato (Abenójar, 19/05/11).

cuaderno que elaboraron los compañeros de prisión de Abundio, muerto por las palizas que le daban. En la dedicatoria se revela el sentido político de su muerte, ya que los que firman son aquellos compañeros con los que colaboró en “la ruda tarea de la lucha”. Su silencio en realidad fue la salvación de éstos, y el agradecimiento es expresado en el cuaderno entregado a la familia. “No le sacaron la verdad. No declaró. Ese si que se fue al otro mundo sin decir pues esto hay, y esto ha habido, y esto... señalaba *Eugenillo*. “Te recordaremos eternamente” concluye la dedicatoria. Esa especie de oración fúnebre de despedida, es utilizada por Lucía como las palabras de bienvenida con las que comenzar a leer el álbum familiar. Y es que la frase está dando las claves sobre el posicionamiento de esa casa con relación a la memoria de sus muertos. Si Avelino no encuentra en su domicilio quien recuerde abiertamente al ausente, un tiempo después encontrará una casa donde esa práctica se invierte, y donde la foto de su abuelo está inserta en un álbum al que se accede leyendo que en ese lugar se recuerda a los seres queridos eternamente.

El álbum de Lucía es el “garante simbólico de la cohesión de una estirpe” (Fontcuberta, 2013:152) cuyo origen es el asesinato de Abundio. Todas las imágenes que se vayan incorporando están marcadas por esa dedicatoria que habla de un dolor, pero también de una resistencia... Si en el caso de Ma Eugenia, la ausencia de imágenes servía para ocultar una historia traumática en una casa donde el marido ya era otro, en la casa de hermanos y padres, el sentido fundacional era precisamente ese trauma... o “el infortunio de una circunstancia”.

Fotografías de las páginas 154 - 157

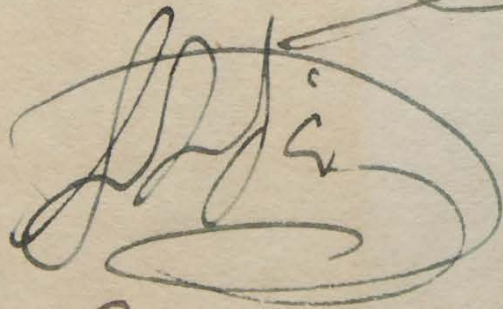
Primera página del álbum de Lucía García

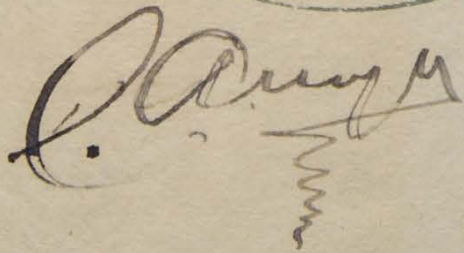
Página interior del álbum de Lucía García

Colección particular de Lucía García

Compañero
hemos sufrido el infort
y hemos colaborado, en lo
te recordaremos eter

~~Saludo~~







brudio : Los que cortigo
muio de una circunstancia
e ruda taree de la lucha

manuente nacio

que
m

R. G. Jones





El fallecimiento del hijo de M^a Eugenia, activará el interés del nieto, el tercer Avelino de una saga, por conocer la historia de su abuelo y con ella la del resto de esa familia. Entendiendo que el obstáculo principal para acceder a ese relato era precisamente su entorno ⁽⁵¹⁾. La muerte del padre posibilita por tanto rearticular en otra narrativa aquellos objetos que guardaba con un candado, y entre los que sin embargo no encontraría ninguna imagen. “Siempre me ha sorprendido que no hubiera una fotografía de mi abuelo, que él no tuviera una fotografía de su padre, porque yo recuerdo que incluso cuando mi padre falleció, yo lo revisé todo exhaustivamente porque digo tiene que haber algo de mi abuelo ahí. Eso ha sido lo más curioso, que no ha habido nunca imágenes”. A partir de ese momento Avelino comenzaría a buscar no dentro, sino fuera de la casa. Navegando por internet al encuentro de alguna noticia que le permitiera aclarar su propia historia. Ese sería el momento preciso en el que nos conocimos. La noticia en unas jornadas que sobre violencia política realizamos en Abenójar lo animará a escribirme un mensaje por *Facebook*.

27 de agosto de 2011 15:38

Avelino

Hola Sr Moreno, he estado leyendo sobre las jornadas que hicieron en Abenójar sobre la Guerra Civil, mi abuelo era de Abenójar, Avelino García, fusilado en Octubre-noviembre de 1940 en la tapia del cementerio, se desconoce donde está enterrado, y el tío de mi abuela era uno de los acusados de los sucesos del 34, Julián Chillaron.

27 de agosto de 2011 18:27

Jorge

51.— Tanto es así, que durante la investigación que Avelino llevó a cabo para conocer su historia familiar, éste le ocultó a su abuela todo lo que fue descubriendo. “Porque claro yo todas las investigaciones y todo esto que estaba tratando de averiguar, de dónde venía, quién era mi abuelo y eso, yo no se lo decía a mi abuela. Ella no sabía lo que yo estaba haciendo pero ya un día pues... ya me pongo a hablar con ella, ya se lo digo, porque es que parece que tienes que esconderte de algo. Entonces se sorprende y me pregunta que desde cuándo sabía yo eso. Ella no sabía que yo ya era consciente que sabía quién era mi abuelo, cómo se llamaba mi abuelo, qué le pasó a mi abuelo realmente. Si por ejemplo yo no me llevo a interesar, más que interesar necesitar, mi abuela se muere y no nos dice nada. Lo que pasa es que sigue teniendo miedo, sigue teniendo esa mentalidad de que a sus nietos le puede pasar lo que le pasó a su marido, porque yo he intentado cambiarle la manera de pensar pero qué va, es imposible, sigue pensando eso. Sigue pensando que en qué líos me meto. Y le digo pero abuela no puede pasar ya nada de eso, y me dice pero nosotros también pensábamos que no podía pasar y pasó”.

Hola Avelino, tu tío era el hermano de Lucía, que todavía vive en Madrid. Estuve entrevistándola. La de Avelino fue una familia muy castigada por la represión. De momento desconocemos dónde fue enterrado, en cuanto sepamos algo te mantengo en contacto. Me he quedado pensando, la mujer de Avelino se quedó embarazada cuando lo mataron. Tengo alguna foto de Avelino, no se si tu tendrás tb. Si quieres llámame y hablamos. saludos.

27 de agosto de 2011 18:27

Avelino

Se me acaba de poner carne de gallina, y se me han saltado las lagrimas con lo que leo, tanto tiempo buscando a mi abuelo, si soy hijo de Avelino, el que no conoció a su padre, luego te llamo, un saludo. Si te refieres a fotos de mi abuelo, no, no tengo ninguna, para mi seria lo más grande poder verlo, estoy terminando de trabajar, mi abuela aún vive, tiene 97 años, te llamo cuando pueda, estoy nervioso perdido.

Este breve intercambio de mensajes, expresa de manera clara el interés que tienen muchas personas sobre su pasado familiar y las dificultades para encontrar información. El contacto fue el inicio de una serie de entrevistas y conversaciones tanto con Avelino como con el resto de sus familiares ⁽⁵²⁾. Un proceso que reactivó lazos familiares que estaban alejados o que incluso no se conocían. En el caso particular de Avelino, el contacto con Lucía, le permitió acceder a los diversos relatos que habían permanecido activos en una familia (su familia paterna castigada) y ocultos en otra (su familia materna reconstruida). Fruto de esos encuentros Avelino accede por primera vez a la fotografía de su abuelo. Quizás uno de los momentos más emocionantes de toda su búsqueda. A partir de ese momento, realizará una copia del retrato para distribuirla entre los miembros de la familia que no conocían su rostro.

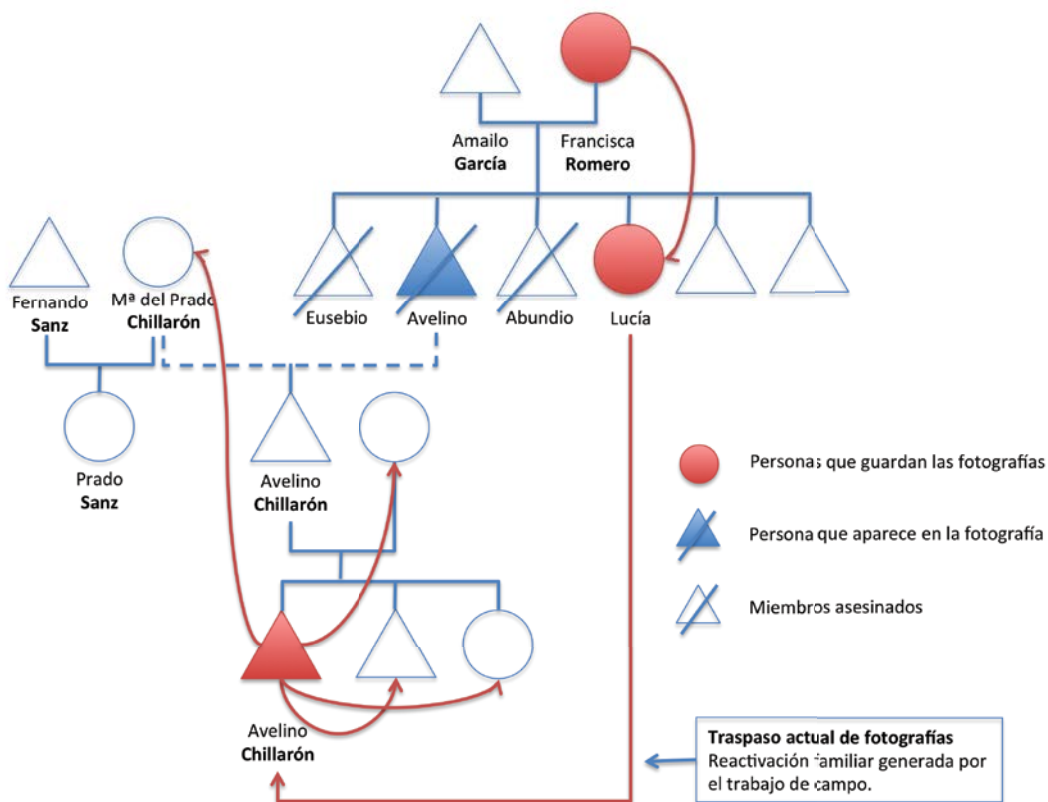
52.– Las múltiples exhumaciones e investigaciones que desde el año 2000 se vienen desarrollando en España, han dado un valor público al relato familiar. Esto provoca la activación de diálogos entre los mismos parientes que intentan esclarecer lo ocurrido en su pasado familiar.

Yo cuando vi la foto para mí fue... buah, yo me puse a llorar. Llamé a mi madre, claro mi madre a fin de cuentas, hombre yo soy su nieto, pero hubiera sido su suegro que no ha conocido, mi madre se puso a llorar, no se lo creía que había conseguido la fotografía de mi abuelo. O sea fue una cosa, mi hermana, mi hermano, porque claro se las mandé por correo electrónico y lo de mi hermano fue... Mi hermano recuerdo que ya me mandaba a los tres o cuatro días, claro como la foto de mi abuelo tiene la gorra esta militar de la República, mi hermano estaba mandándome correos con la fotografía de mi abuelo y al lado la suya, con la edad más o menos de mi abuelo, vestido de militar, poniéndome "compara el parecido con el abuelo". Estaba pues sorprendido ¿no?, no se lo creía.



Avelino García a la derecha y su nieto Miguel a la izquierda

Colección particular de Avelino Chillarón



Reactivación de la memoria familiar

Familia de Avelino Chillarón

A partir de ese momento la vida social de la fotografía va a tener diferentes recorridos asociados a las prácticas de cada miembro. Por ejemplo Miguel, el hermano pequeño de Avelino incorporará la imagen de su abuelo junto a la suya, constatando en la comparativa el la semejanza entre ambos. “Compara el parecido” le señalaba en un email por donde comenzaron a transitar las imágenes. El reconocimiento de la fisonomía sitúa las facciones de los nietos en un pasado anterior, constatando en los rostros la veracidad de la historia revelada, como si el parecido viniera a terminar de encajar las piezas de un puzle que comenzaba cobrar sentido. La llegada de la imagen tiene por tanto algo de nacimiento, algo de instauración con desfase temporal, permitiendo generar prácticas y comentarios que en otro tiempo se habrían realizado con el nacimiento de los nietos, y que aquí se posibilitan con la llegada de la imagen de abuelo. Es por tanto que en ese momento la familia puede señalar comentarios del tipo “el chico es clavado a su abuelo” o “ha salido a la familia del padre”. Esas relaciones entre pasado y presente, que habían sido imposibles de plantear por la ocultación de la imagen, comienzan a ser construidas a partir de la aparición de la fotografía.

Como señala Hirsch, “cuando observamos imágenes fotográficas de un mundo pasado ya perdido, especialmente cuando éste ha sido aniquilado a la fuerza, no sólo buscamos información o confirmación, sino también un material íntimo y una conexión que transmita la cualidad afectiva de los acontecimientos. Queremos que nos impacte, nos toquen, nos hieran, nos pinchen (...), nos rompan” (2015:65). En el momento en que Avelino ve la fotografía por primera vez, rompe a llorar, de la misma forma que lo hiciera la familia de Alfonso Capilla o de Nicolás Vera cuando llegaron las imágenes de los desaparecidos a la casa. Sin embargo en este caso la recepción del retrato no se produce en 1939, sino setenta años después, en el año 2011. Avelino le pide a su hermano Miguel que le muestre la imagen a su abuela M^a Eugenia. “Yo directamente no le enseñé



M^a Eugenia Chillarón besando el retrato de Avelino
Fotograma del documental *La importancia de llamarse Avelino García*

la foto, pero se la enseñó mi hermano. Me hubiera gustado mucho enseñársela pero como estoy a 500 kms de ella, pero yo sé que mi hermano... mi hermano estaba muy emocionado, yo sabía que iba a subir y se la iba a dar él, y le dije bueno pues ves y dale una a la abuela”. Al entrar en su casa le colocó la fotografía sobre su regazo: “Mira abuela a ver si sabes quien es” le dijo. Al ver la fotografía M^a Eugenia se quedó callada, mirando fijamente el retrato. Y tras un largo silencio en un gesto repentino alzó la imagen y lo besó prolongadamente ⁽⁵³⁾.

Ese beso simboliza el reencuentro con un pasado desterrado, una manera de sellar un vínculo que en realidad nunca se fue del todo. La irrupción del cuerpo de una manera similar a cuando entró la fotografía en la casa de Alfonso Capilla, permite a M^a Eugenia mirar a los ojos a Avelino, ver su rostro, y como quien constata la llegada de un ser querido... besarlo ⁽⁵⁴⁾. La mirada, sostiene Jill Bennet, “está profundamente conectada con la “memoria afectiva”: las imágenes tienen la capacidad de dirigirse a la memoria física del cuerpo del espectador, para tocar al espectador, que más que ver la imagen la siente, arrastrado por ella mediante un proceso de contagio afectivo [...] La respuesta física, por tanto, es anterior a la inscripción de la narrativa, o a la emoción moral de la empatía” (Hirsch, 2015: 66). A partir de ese momento, y ante la imagen que constata y

53.– La escena fue recogida en el documental La importancia de llamarse Avelino García (25’ 30”). Este trabajo se incluye en el quinto capítulo de la tesis.

54.– Observamos otros ejemplos donde lo representado en el papel genera también interacciones físicas con el objeto. Este es el caso de algunas cartas de despedida, donde el rastro que había dejado el difunto, será besado constantemente por la familia. En algunos casos, ese tipo de prácticas está generada en el mismo momento en el que la persona escribe y besa una carta que le llegará a sus familiares tras el fusilamiento. Este es el caso de Erique Yarta, un dirigente socialista de El Pardo, que escribía una carta de despedida a su mujer el 15 de mayo de 1940, el día anterior a ser fusilado en el Cementerio del Este. “Voy –como se dice aquí– a los “luceros” completamente tranquilo, únicamente con el pesar de no veros para daros el último beso, pero en esta carta os los envío, besa cualquier parte de ella en la seguridad de que donde poses tus labios, hay estampado un beso mío... (...) Conserva esta mientras vivas como expresión de mi último pensamiento. Consévala imperecedera, pues está impregnada de todo el amor que te profeso y que no hubiera llegado a agotarse nunca, hasta no llegar este momento. Te ruego me perdones por algunas acciones que durante nuestro matrimonio te ofendieron, y te pido no olvides nunca al hombre que tanto te quiso, que convivió contigo en las horas mas felices de nuestra existencia y que va a morir por el Socialismo pronunciando tu dulce nombre. Besa mucho de mi parte a nuestras hijitas; que no os embargue la pena; no las vistas el infame luto que entristece sus tiernas caras y procura apartar de su imaginación el recuerdo trágico de mi fin. Te escribo esta en el sitio que solías ponerte a comunicar, y no puedo por menos que acercar mis labios a la alambra que recogió tantas veces tu aliento, y parece como si aun conservará en su frialdad el sabor de tu boca. Un abrazo muy fuerte a tus padres y tus hermanos, y tu recibe firme, serena, el corazón de tu esposo que tanto te adoró. Erique. (López García y Villalta Luna, 2015:164-165).

da testimonio de la persona fotografiada, la abuela no puede sino señalar quién es él. La imagen pareciera el último reducto donde está presente el desaparecido, ninguno de los otros objetos que guardaba el hijo era tan transparente. Es por ello que cuando las familias quisieron ocultar al difunto, lo primero que guardaron o eliminaron siempre fueron las imágenes.

La fotografía posibilita esclarecer, llegar al final de una investigación con el retrato entre las manos, como mostrando con ello la pieza última de un puzle que acaba de completar, la prueba irrefutable de que esa persona existió. “Entonces fue la primera vez que mi abuela habla de *tu abuelo*, que dice a uno de sus nietos “es tu abuelo”, porque le dijo a mi hermano, cómo no voy a saber quién es, “es tu abuelo”. Esa es la primera vez que mi abuela nos dice quién es nuestro abuelo, no el de la fotografía que tenía colgada en la casa. Es la primera vez que ella habla ya directamente y dice “es tu abuelo”. La fotografía activa los recuerdos de M^a Eugenia, quien comienza a relatar desde ese momento a sus nietos todo lo que pasó tras el asesinato de su novio, la llegada al cuartel de la Guardia Civil pidiendo explicaciones, sus gritos, el intento de poner los apellidos al niño... “si tu no sabes lo que pasamos, aquello fue un calvario...” La restitución del desaparecido tantos años ausente recoloca aquella vieja fotografía del *abuelo que no era el abuelo* expuesta en el salón, incorporando a partir de ese momento el retrato de Avelino en el interior del espacio doméstico.

En el momento que las tuve me fui y... ahora mismo en mi casa hay, pues lo mismo que tiene aquí puesto mi madre, el retrato de mi padre y el retrato de mi abuelo, del hijo y el padre. Están juntos de alguna manera, que estén juntos. Y a mí me encanta ver a mi abuelo. Me ha dado paz, saber de la familia que vengo, haber podido hablar ahora, como lo estoy haciendo, con parte de mi familia de la que vengo que sigue viva, saber que me llamo García, saber la cara que tenía mi abuelo, a mí me ha dado mucha paz y mucha alegría, además no sé, lo necesitaba, la verdad que sí.



Recibidor de la casa de Avelino Chillarón

Fotografía: Jorge Moreno

A partir del momento en que la imagen llega a las manos de Avelino, este comienza a utilizar la fotografía insertándola en aquellos espacios tradicionalmente destinados a ese objeto, y que en su casa habían estado ausentes. Es por ello que una de las primeras acciones será la de colocar al padre junto al abuelo en el recibidor de la casa, expuesta a que la mirada de la visita perciba cuales son los antepasados que rigen o protegen la familia. Esa unión de padre e hijo, viene a reordenar una relación que percibida como anómala por el nieto, lo animo a una búsqueda intensa por recuperar un retrato ausente. De hecho pocas veces uno esperaría que la escena en apariencia sencilla que muestra el recibidor de una casa, fuera en el fondo la imagen de un reencuentro... “están juntos de alguna manera”.

El silencio de M^a Eugenia a lo largo de los años, fue una estrategia de disimulo cuya finalidad era precisamente la permanencia de la saga. En aquellos casos donde las viudas perciban que las imágenes y los relatos pueden poner en peligro la continuidad familiar, se eliminará esa posibilidad ocultando fotografías y manteniendo el silencio. A diferencia de la familia de Honorio Calzado, donde su viuda y su hija Libertad compartían fotografías dentro de otro matrimonio, en familias como la de Avelino, el genero está imposibilitando la transmisión de la memoria del muerto, tradicionalmente encauzado a través de las mujeres. A esto tenemos que sumar, lo problemático de una transmisión que en los hijos abría la posibilidad de generar acciones vengativas contra los asesinos. La idea de venganza de sangre ⁽⁵⁵⁾ asociada a la idea de masculinidad, recoge una tradición en la cultura mediterránea vinculada al honor. Las fotografías como evidencia material y recurrente de daño, son concebidas como un objeto que puede llamar a la sangre para la venganza, por eso en ocasiones se eliminan, se ocultan de la vida familiar o se entregan a los miembros femeninos que son los encargados de mantener la memoria de la casa, sin por ello destruirla. Para la viudas lo importante por tanto es que esa sangre a la que llama el legado de la fotografía sea para construir familia, no para ponerla en peligro. Esto se evidencia de manera clara en el caso de la familia de Saturnina, la viuda de Ángel Ruiz. Si recordamos su esquema de linaje, ninguna imagen acabará en manos de los hijos, sino que serán su hija Vicenta y su nieta Ángela las herederas del objeto. Son ellas quienes conocen con detalle lo ocurrido con el difunto, sellado en conversaciones como las que abuela y nieta tenían al dormir mientras miraban la fotografía... “pero eso tu no lo debes saber”, señalaba. Esas prácticas contrastan en realidad con la memoria transmitida a los varones de la familia,

55.– Sobre la *venganza de sangre* véase Frigolé (2005).

pues como señala Vicenta a ellos no se le contaba todo: “Y luego mi madre decía que mis hijos no les quiero decir esto, son hombres, a ver si no quiero venganza, ¿sabes? No quiero venganza, así que no se ha enterado mi Ángel. Mi madre no quería meterlos a ellos en...en jaleos ¿sabes?”. Esa percepción de la madre con relación a la venganza que los hombres pueden ejercer, la constataba días después cuando me desplazé a la casa de Ángel a hacerle una entrevista:

Quizás mi hermana sepa más que yo, porque ha estado siempre con mi madre. Yo ya tengo la cabeza cogía, siempre pensando en eso. Hasta he pensado alguna vez, me cago en la mar, ¡habremos sido cobardes! Porque ya miras la familia y ya... Pero yo con una escopeta que había tenido ahí y un rifle que tuve. Tuve un montón de tiempo un rifle, hasta que lo vendí, un automático con peine de diez tiros. Y lo vendí porque mi mujer me... yo decía alguna tontería y mi mujer me decía vas a vender las armas, vas a vender las armas. Pensando que iba a hacer cualquier cosa. Que lo pensé. Pero claro ya tienes familia ya... Coger casa por casa pum dos tiros, otro pum dos tiros, y haber acabado. Luego ya acabas tu también pero... A mi no se me va de la cabeza mi padre. A lo mejor no cojo el sueño y me quedo pensando y digo pero qué cabronacos, qué cabronacos ⁽⁵⁶⁾.

56.– Entrevista realizada a Ángel Ruiz (Bolaños 30/11/2015).

Valores familiares en los retoques y composiciones fotográficas

Instrucciones en el reverso – El traje del difunto – Pose y eternidad – Exvotosinvertidos – El santuario es la casa –bromóleos – Imágenes y Santos– Alguien que nos mira – Conversaciones con un retrato – Los pequeños sabemos más – La imagen muda – Inscripciones mortuorias – Dos maridos para una alcoba – La viuda y el joven – El hijo del fotógrafo

“Añádale una camisa y una corbata”

La persona que aparece en la siguiente imagen es Santiago Ruiz Mora, un vecino de Argamasilla de Calatrava fusilado en Almodóvar del Campo el 16 de noviembre de 1940 ⁽⁵⁷⁾. En la fotografía, tomada en los años treinta, se observa a Santiago posando erguido frente al obturador de un fotógrafo ambulante. Tras él, uno de aquellos telones portátiles usados por estos minutereros durante las fiestas populares ⁽⁵⁸⁾ y con los que se intentaba construir una puesta en escena exótica o pintoresca. Santiago se ha colocado una chaqueta con la intención de dar cierta distinción de elegancia al acontecimiento que supone ser retratado en esos días. Son las fiestas de San Juan y bajo la americana se observa que en realidad va vestido con un mono de trabajo.

En la actualidad la superficie de este objeto se muestra desgastada en sus grietas y desconchones, resalta además la irregularidad de uno de los bordes debido a un corte que ha recibido la fotografía en el lado derecho. Si giramos la imagen, la parte trasera aparece llena de inscripciones, de escritos trazados en diferentes orientaciones, tipografías y colores que conforman una especie de amalgama

57.– AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 2015. Leg. 3496.

58.– Al lado de su figura una silla ha quedado incluida de manera residual dentro de la escena, un utensilio comúnmente utilizado por el fotógrafo para colocar a las familias en la escena. La búsqueda de un apoyo en los retratos fotográficos fue común desde el nacimiento de la fotografía, pues ayudaba al retratado a mantenerse quieto durante los largos tiempos de exposición que necesitaba la toma. Para el caso de Ciudad Real, el historiador Carlos Chaparro señala que “Los gestos, las poses, los decorados y algunos accesorios heredados del retrato urbano y de élite son mimetizados por la sociedad rural, sin embargo esta mimesis no deviene en una ocultación de la identidad tradicional, ni en una dilución de los elementos propios de su cultura. (...). Así frente a los sillones de corte inglés que se observan en las tarjetas de visita, como símbolo de prestigio, nuestra población rural los sustituye, con idéntico significado, por sillas de enea” (2014:196).

gráfica. La primera vez que vi uno de estos reversos pensé en aquella película del director alemán Werner Herzog, *La Cueva de los sueños olvidados*, donde la pintura rupestre de un caballo contenía en una de sus partes el rastro de las garras que dejó un oso cavernario. La imagen aparecía en el presente como una composición donde todo estaba unido, una especie de dibujo sugerente en el que costaba disociar la garra de la pintura, y entre las que separaban sin embargo cientos de años. En el caso de las fotografías analizadas el objeto y el marco temporal es otro, sin embargo los escritos que aparecen como un todo indisoluble, revelan también capas de escritura correspondientes a los diferentes momentos por los que transitó la imagen. Entre unas y otras inscripciones ha pasado un corto periodo de tiempo, pero quizás uno de los más intensos de la historia del siglo XX español. El paso de los años treinta a los cuarenta va a producir en los reversos de las fotografías estudiadas, borrones, tachones, nuevos escritos e incluso numeraciones que a priori resultan extrañas, pero que en el fondo revelan una transformación: las fotografías de vivos han pasado a conformar retratos de muertos.

En el reverso de la imagen expuesta observamos por ejemplo dos estratos temporales de escritura realizados en diferentes tintas. Por un lado aparece un trazado en negro con la firma de Santiago Ruiz repetida insistentemente. La posibilidad de leer sólo un fragmento de la misma constata que la imagen ha sido cortada con posterioridad a la realización de la fotografía ⁽⁵⁹⁾. Por otro lado encontramos en tinta azul un segundo estrato de escritura correspondiente a un tiempo posterior. Santiago ya había sido asesinado, y alguien ha trazado sobre el lateral derecho de la imagen las siguientes indicaciones: “Ramón Rodríguez de Argamasilla. Poner camisa y corbata. 1 – 18x 24 busto. 2 – 9x12”.

59.– Como veremos más adelante, la práctica de amputar fragmentos a las fotografías en contextos de violencia, se explica por miedo, distanciamiento familiar o resistencia. Llevar una imagen a un estudio fotográfico para hacer una ampliación durante la dictadura, implicará por ejemplo eliminar los fragmentos que contengan insignias o símbolos de los partidos y sindicatos perseguidos. Hacer ese encargo sin levantar sospechas, supone mostrar una imagen inofensiva, eliminando para ello las partes problemáticas contenidas en la imagen.



Santiago Ruiz Mora

Colección particular de Miguela Ruiz

Si el anverso del retrato contiene el rostro del ser querido, desgastado por la relación afectiva que ha mantenido la familia con el objeto, el reverso nos muestra en sus marcas una especie de huellas de intencionalidad. En esta investigación son importantes los anversos, pero en la misma medida en que lo son los reversos. En ellos encontramos escrituras realizadas por los que encargan las imágenes, pero también por quien las reciben o heredan, anotaciones escritas por los fotógrafos para realizar ampliaciones, pero también rayones de niños, garabatos que son difícil de señalar su intención pero que sin embargo indican la vida intensa que ha tenido la imagen.

En este caso, las numeraciones que corresponden al segundo escrito son instrucciones que el fotógrafo ha anotado para realizar un nuevo retrato. Se trata de una fotografía elaborada por petición familiar a partir del busto de la imagen original, pero a la que se debe incluir una camisa y una corbata en un retrato diez veces más grande que el anterior ⁽⁶⁰⁾. Ampliar la imagen implicaba ampliar la presencia del difunto en la casa. El tamaño nos indica el destino y el uso de la nueva fotografía que, enmarcadas y colgadas en la pared, enaltecían con ello a la persona representada. Algo que implica prácticas familiares diferentes a lo que suponía abrir un cajón o un álbum y mirar la imágenes. Esas prácticas no suponen una simple ampliación como resultado de una copia exacta a la original, sino que además hay una modificación en la indumentaria que el sujeto llevaba puesta. ⁽⁶¹⁾

60.– “La manipulación de fotografías es tan antigua como la fotografía misma.(...) En los libros de divulgación del siglo XIX sobre “divertimientos fotográficos” y fotografías retocadas se habla con entusiasmo de doble exposición, de “fotografías de espíritus” (a veces como resultado inesperado de un mal lavado de una vieja placa de colodión, lo que hacía aparecer vagamente en la foto la imagen anterior), de doble impresión y de fotografías compuestas. Recortar y pegar imágenes fotográficas solía formar parte del universo de los pasatiempos populares: postales álbumes de fotografías, pantallas y recuerdos militares” (Ades, 2002:7).

61.– Desde comienzos del siglo XX las clases populares han encargado modificaciones y retoques en las imágenes para mostrar, a través de la incorporación de trajes sobre las chambras en la fotografía original, la ficción de una mejor posición social (López García, 2002). En la revista de decoración Nuevo Estilo, de febrero de 1979, uno de los editores escribe un relato titulado “En busca de antepasado” donde describe de manera ficcionada la búsqueda de una mujer por encontrar antepasados vistosos, dada la impresentable facha que para tal efecto tendría su abuelo campesino. “Doña Pura, señora común, de poca fantasía y mucho sentido práctico, presentaba en su carácter una grieta insólita: le inspiraban envidia, una envidia tremenda, los abuelos ajenos, sobre todo si colgaban –ilustres y empavonados- de la pared del salón. Doña Pura encontraba que sus propios abuelos –honrados campesinos de pocas tierras- eran impresentables: Nunca se hicieron fotos, pobrecitos, pero aunque las tuviera, tampoco las pondría. ¡Lindo papel harían en el salón, con la boina metida hasta las orejas y la cachava colgando del brazo! (...) Para ella era un estricto problema decorativo: los abuelos presentables visten una pared, los rústicos no



Santiago Ruiz Mora

Colección particular de Miguela Ruiz

la visten”. Este relato, que bien podría resultar anecdótico, no deja sin embargo de mostrarnos la relación entre los cuadros de antepasados ante lo que se supone cierta elegancia en el vestir, y la imposibilidad de que una fotografía normal sirviera para ese fin. Para una reflexión sobre la relación entre traje e ideología véase Berger (2015:51- 60).

Así lo señalaba la hija de Santiago, “esta la sacaron, pero el estaba con un mono, y luego por medio del fotógrafo le dijimos mira pues le ponemos un traje. Pero él en esta fotografía estaba con un mono. No teníamos otra cosa y nos lo hicieron así” ⁽⁶²⁾.

“Cuando pasó todo aquello el que más y el que menos quería hacer una foto del ser querido que habían matado. pero nosotros al principio no teníamos ni para colgar”. Años después, la madre encargaría una fotografía del difunto para exponer en el salón de su casa. Fue entonces cuando llevaron el viejo retrato al estudio, y el fotógrafo apuntó en el reverso las instrucciones para realizar el fotomontaje ⁽⁶³⁾. “Añádale usted una camisa y una corbata”, le dijo mi madre. El procedimiento fotográfico para realizar estas composiciones era el bromóleo ⁽⁶⁴⁾, una técnica tradicionalmente utilizada por el pictorialismo, que permitía ampliar una imagen pequeña y modificar su contenido. En esos años, eran pocas las fotografías que de sí mismos podían tener la mayoría de las clases populares. Pertenecientes generalmente a imágenes del servicio militar, de la guerra o de las fiestas de los municipios, el pequeño tamaño de esas instantáneas así como su calidad, precisaba de una técnica que corrigiera las deformaciones que la gran ampliación provocaba. Se utiliza por tanto, un procedimiento que permita al fotógrafo restablecer los rasgos de la cara mediante el pincel, así como añadir o quitar elementos de la misma. Generalmente se elimina el fondo ⁽⁶⁵⁾, se

62.– Entrevista realizada a Miguel Ruiz (Argamasilla de Calatrava, 08/11/2013).

63.– “El término ‘fotomontaje’ fue inventado justo después de la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica utilizada mediante introducción de fotografías en sus obras de arte” (Ades, 2002:12). Mas adelante esta autora continua señalando que “antes de que el dadaísmo y el surrealismo empezaran a perseguir, en palabras de Rimbaud, “la perturbación sistemática de los sentidos” por medios pictóricos y otros medios, ya se había explorado muchas veces —en revistas ilustradas y, sobre todo, en las populares tarjetas postales— la fascinante paradoja de conseguir distorsionar la realidad por el medio que a priori era su más fiel espejo, la imagen fotográfica. Este tipo de postales, que proliferaron a principios del siglo XX, recurrían al fotomontaje para conseguir variados efectos: [postales que por ejemplo] yuxtaponían una idea y una escena real, como la del joven marinero que abraza a su novia y surge del barco de guerra al que sirve, o bien, eran una broma turística, como la del Piccadilly Circus transformado en Venecia” (Ibíd., 107).

64.– “Proceso técnico desarrollado a comienzos del siglo XX por el que la emulsión de gelatina se endurecía al ser tratada con blanqueadores que eliminaban las imágenes de plata. Después se bañaba la placa en agua para saturar la gelatina y se aplicaba una capa de oleo. El resultado era un efecto pictórico sin detalles en la imagen. Una variante fue el Bromóleo transportado, cuya imagen se transfería al papel mediante entintado e impresión con un resultado similar al grabado” (Sánchez Vigil, 2007:97).

65.– En todas ellas el fondo de las viejas fotografías ha sido eliminado y sustituido por un color neutro. Se rescata de la imagen el rostro pero no copian los escenarios donde se tomaron

modifica la vestimenta, se incluyen personas, se colorea la imagen, etc.

Este particular tipo de fotografías, recuerda a aquellas que describiera Marguerite Durás entre los “indígenas acomodados” de Saigón. Unas imágenes para la eternidad, cuando la muerte se acercaba y el futuro difunto quería dejar su retrato póstumo. Encargaban para ello una fotografía cuidada, maquillada de una manera similar a como se maquilla el cuerpo tras la muerte. “Engomados, uniformemente rejuvenecidos...” De la misma manera que en los bromóleos aquí analizados, la particular estética indígena no dejaba dudas de que la muerte está mediando la representación. Sin embargo el proceso es invertido, pues si en Saigón es la cercanía de la muerte lo que posibilita la pose del para siempre, aquí hay que restablecer el encuadre a partir de la antipose que suponen aquellas viejas fotografías para un retrato de este tipo.

Los indígenas acomodados iban también al fotógrafo, una vez en su vida, cuando veían que la muerte se aproximaba. Las fotos eran grandes, todas tenían el mismo formato, estaban enmarcadas en bonitos marcos dorados y colgaban cerca del altar de los antepasados. Toda la gente fotografiada, he visto a mucha, da casi la misma foto, su parecido era alucinante. No solo es debido a que la vejez se parece sino también a que los retratos se retocaban, siempre, y de tal modo que las particularidades del rostro, si aun quedaban, se atenuaban. Los rostros se preparaban del mismo modo para afrontar la eternidad, aparecían engomados, uniformemente rejuvenecidos. Era lo que la gente deseaba. Éste parecido —esta discreción— debía vestir el recuerdo de su paso a través de la familia, testimoniar la singularidad de éste y a la vez su efectividad. Cuanto más se parecían más patente debía resultar la pertenencia a la casta familiar. Además, todos los hombres llevaban el mismo turbante, las mujeres el mismo moño, los mismos peinados tirantes, hombre y mujeres el mismo traje de cuello alto. Todos presentaban el mismo aspecto que yo reconocería aún entre todos. Y ese aspecto que mi madre tenía en la fotografía del traje rojo era el suyo, era ése, noble, dirían algunos, y algunos otros, desdibujado (Duras, 1992:49).

las fotografías, de esta manera los decorados donde muchos hombres se fotografiaron para el servicio militar, el escenario ambulante de un fotógrafo popular o el patio de la casa donde el retratado se fotografió, desaparecen en las nuevas imágenes. Es decir en muy pocas ocasiones se copia el contexto original donde se tomó la fotografía para incorporarlo al nuevo retrato, como si la fotografía expulsara en la modificación la condición de vivos que revelaba el lugar donde fue retratado.

La preparación de la fotografía tiene en estos casos más bien algo de mortaja, pues la imposibilidad del enterramiento, está desplazando en estos retratos la necesidad imperiosa de que los antepasados residan en un lugar. Estos fotomontajes se insertan además en prácticas sociales que ya existían a nivel popular. De hecho una de las modificaciones que estas familias encargarán con más frecuencia, y a la que pocas veces hacen referencia los estudios sobre fotografía post mortem, son aquellos retratos de vivos transformados en imagen de muertos mediante un cambio en la vestimenta. Se cuida la imagen de una manera similar al cuidado del cadáver en el funeral, incorporando al difunto para ese fin, el mejor traje para su entierro ⁽⁶⁶⁾. Las familias solicitan por tanto que se añada al nuevo retrato americana y corbata, estableciendo con ello una analogía entre el proceso transformador ⁽⁶⁷⁾ que el ritual funerario supone, y la técnica fotográfica de añadir o pintar a la imagen original una especie de mortaja.

66.– Así lo señalaban los habitantes de Piedrabuena (Ciudad Real) en el Cuestionario del Ateneo realizado en 1901, “Inmediatamente de agonizar, lo amortajan los parientes más próximos con la mejor ropa del muerto” (López García, 2002:283).

67.– Si el rito funerario dignifica la muerte del ser querido transformándolo en ancestro, es decir en constatar que el muerto vive en la familia, los miembros eligen una fotografía de vivos para añadirle un traje de muerto con el que constatar el nuevo estatus que tiene ahora el ausente para la familia. Este proceso transformador que supone siempre una dignificación de la persona ausente, cobra un valor fundamental en el caso de las familias estudiadas, pues lo que está en juego en ellas es precisamente la construcción de un lugar donde colocar al muerto en antepasado en un contexto donde ese proceso se prohíbe y se persigue.



Carmen Sánchez y Vicenta y Gregorio Verdejo
Colección particular de Vicenta Verdejo

En esta fotografía aparece Carmen Sánchez junto a sus hijos Vicenta y Gregorio. El retrato lo ha encargado para enviárselo a su marido Vicente Verdejo, encarcelado en la celda nº 12 de la 2ª Galería de la prisión de Valdepeñas. Si giramos la imagen, el reverso contiene al menos dos capas de escritura. Por un lado, entre las señales de borrado correspondientes a un primer estrato, se alcanza a leer “esposa”, “9-1940”. Los restos de una dedicatoria que Carmen había escrito a su marido, apenas un mes antes de ser fusilado ⁽⁶⁸⁾.

Sobre el primer escrito, aparece ahora otro estrato gráfico perteneciente a un tiempo posterior. La viuda ha borrado la anterior dedicatoria destinada a la cárcel y sobre ella el fotógrafo ha escrito las indicaciones necesarias para la construcción de un nuevo retrato. En ella se alcanza a leer: “Tal cual. al niño blusa blanca con su cuello. Los demás tal cual. En busto”. Se trata de la instrucciones anotadas para elaborar una composición fotográfica, en la que se mantiene *tal cual* la imagen, pero a la que se añade *en busto* una segunda fotografía donde aparecerá el rostro del difunto.

Estas indicaciones revelan la necesidad no sólo de ampliar al difunto, sino de crear una escena familiar donde se recomponga de alguna manera una estructura que había sido disuelta tras el fusilamiento del padre de familia. Para ello se incluye la imagen de Vicente dentro la escena original donde aparecía madre e hijos y en la que ahora aparecen todos juntos. De una forma similar a las fotografías indias descritas por el antropólogo Christian Pinney en Nagda (India), y donde los retratados modifican su apariencia y fondo para salir *mejor de lo que realmente son*, estas composiciones también se desentienden del tiempo y lugar concreto donde se tomaron las imágenes originales, utilizando el rostro de las fotografías que quedaron “como una superficie mutable y móvil, susceptible de ser situada en cualquier tiempo y lugar” (2006:293). Un caso similar al retrato solicitado por Carmen, lo encontramos también en la composición que encargaría la familia de Anselmo Capilla tras su fusilamiento.

68.— Vicente Sánchez Verdejo sería fusilado el 29 de octubre de 1940. Archivo del *Registro Civil* de Valdepeñas: Libro de Defunciones.

Éramos tres hermanos y mi madre nos vistió a los tres de luto. Decía la gente, algún hijo de puta decía que parecíamos tres cuervos porque íbamos vestidos de negro. Durante un montón de años estuvimos vestidos de negro. Yo no pude ir al baile joven como todo el mundo porque mi madre no quería, no quería que disfrutáramos, no quería que... En fin nos tuvo vestidos de luto un montón de tiempo. Este retrato lo encargó mi tía Consuelo porque mi madre no quería salir a la calle, siempre estaba en casa. Yo me acuerdo que no pasó nunca, sino por una cosa imperativa, por la plaza. Nunca pisó la plaza porque sabía que se iba a encontrar con... Ella sabía que lo habían hecho los del pueblo. ⁽⁶⁹⁾

69.– Entrevista realizada a Anselmo Capilla (Chillón, 15/10/2011).



Alfonso Capilla e hijos
Colección particular de Anselmo Capilla

Si en la fotografía de Carmen, el retrato del difunto era incluido en una escena de madre e hijos, aquí la figura de Anselmo Capilla, se inserta en una escena donde sólo aparecen los hijos. Estamos ante una fotografía donde la ausencia de la madre en la composición se explica por la negativa a salir a la calle. Una situación de sufrimiento y psicosis que provocaría un enclaustramiento cada vez mayor en la casa ⁽⁷⁰⁾. En ese sentido hay que recordar que hacerse una fotografía estaba asociado tradicionalmente a momentos festivos, realizados por los fotógrafos ambulantes en los días de fiesta local. Tras los asesinatos, retratos como el de la familia Capilla se realizan ya lejos de aquellos días donde la representación de la unidad familiar se celebraba entre atracciones y divertimentos. En los días más dolorosos de la historia de estas familias, en los momentos en que el grupo está más desgajado y donde su continuidad está puesta a prueba, los miembros salen de las casas para hacerse una fotografía. En estas condiciones y ante la necesidad de tener un retrato que fije lo que ya se ha perdido ⁽⁷¹⁾, la hermana del difunto, saca a sus sobrinos de la casa para llevarlos a un estudio donde realizarse una fotografía que recomponga de alguna manera la permanencia del grupo.

Para realizar la composición el fotógrafo diseña una escena tomada en dos tiempos ⁽⁷²⁾, colocando a los tres hijos sobre la parte derecha de la imagen, y añadiendo después en el espacio que queda libre, aquel retrato que la familia habían conseguido extraer del expediente laboral de Alfonso. Como señala Pinney, “la creación de una puesta en escena fotográfica y la manipulación de la imagen tras la exposición reflejan un interés por la superficie –o lo que Olu Oguibe llama “sustancia de la imagen- en vez de por sus profundidades

70.– Encontramos en el luto continuado así como en la negativa a participar en la vida social del municipio, una especie de símbolo de protesta por los asesinatos cometidos.

71.– La fotografía aquí objetiva el deseo familiar de la permanencia del grupo en una imagen que a partir de ese momento regirá la casa donde viven los que quedan.

72.– Incluir en un mismo cuadro varias escenas que corresponden a tiempos diferentes fue un recurso utilizado por las pinturas renacentistas, conocido como “continuous narrative”. Como señala William Christian, esa tradición es recogida por los fotógrafos de comienzos del siglo XX quien aún en un mismo encuadre, no tanto el tiempo como la distancia entre los ausentes de una familia y los seres queridos que lo esperan o recuerdan: “Western medieval and Renaissance paintings sometimes show events at different times in the same frame (the Magi following a star and the Magi at the manger), a convention known as continuous narrative. Early twentieth century photographers in Western Europe used photomontage to bridge not time, but distance, and show the absent as present, generally with the protagonist on a lower plane, thinking about a absent person depicted on a higher plane. We see this both in mass market photo cards made with models and in personal portraits made in photo studios. These cards show two kinds of loved ones, the absent alive and the absent deceased. Similar spiritualist pictures at this time show the presence of the dead as familiar” (Christian: 2009:221).

indiciales de narración” (2006:283). El *cronotopo realista* ⁽⁷³⁾ que suponen las fotografías que quedaron es modificado en estas composiciones fotográficas por una especie de *cronotopo funerario* en el que se disocia el espacio y el tiempo original para conformar una superficie distinta, una donde los muertos puedan convivir con los vivos.

A partir de ese momento el padre aparece ahora como una entidad flotante que acompaña a los hijos en un encuadre que parece objetivar la presencia de los ausentes en la memoria de los que quedan. Esa objetivación formará parte de las instrucciones que los mayores transmiten a los más pequeños en el momento en que el orden familiar ha quedado descompuesto, pues con su exposición permanente en el salón recuerda que ese muerto es una presencia viva que rige y protege el hogar. Ese tipo de composiciones recogen la tradición pictórica ⁽⁷⁴⁾ del exvoto, aquellas manifestaciones de religiosidad popular consistentes en hacer entrega de una ofrenda a una divinidad en agradecimiento por una ayuda recibida, o por una promesa de protección. Entre los diferentes votos entregados se encuentran objetos que hacen referencia a la dolencia curada, representaciones de alguna parte del cuerpo, o incluso la escenificación visual del suceso donde intervino la santidad. Son estas últimas ofrendas a las que pertenecen las representaciones pictóricas y fotográficas que serán entregadas en el santuario. De hecho en Ciudad Real podemos encontrar innumerables fotografías de este tipo realizadas a lo largo del siglo XX y que permanecen expuestas en el interior de ermitas como la de la Virgen del Carmen en Bolaños de Calatrava, Nuestra Señora de las Nieves de Almagro o la Virgen de la Cabeza de Torrenueva.

73.– Pinney contrapone el cronotopo realista frente a los cronotopos que suponen las fotografías encargadas en Nagda (India). En éstas se valora no el aspecto de las personas que tienen en la vida cotidiana, sino uno modificado expreso para que el retratado aparezca mejorado, para que “salga mejor de lo que realmente son” (2006:295).

74.– “Los exvotos pintados se remontan al siglo XV y se generalizaron, sobre todo, en los siglos XVII y XVIII; es posible que el uso de los mismos estuviera asociado a la práctica de encargar, en las mandas testamentarias, cuadros o retablos para ser colocados junto a las tumbas de los donantes. En los exvotos pintados se recreaba la escena objeto de la petición y se pintaba también a la imagen sobrenatural que había sido la artífice del milagro; con el tiempo se fueron creando unos modelos que se repetían en esencia y que fueron evolucionando hacia una pintura de género, configurando los llamados «cuadros de alcoba», «exvotos marineros», «cuadros de procesión» ... , que muchas veces son muy similares entre los del mismo tipo” (Sainz Magaña, 2006:24).





Exvoto fotográfico

Santuario de la Virgen del Monte (Bolaños de Calatrava)

Fotografía de la página 186

Santuario de la Ermita de la Virgen del Monte (Bolaños de Calatrava)

Fotografía: Jorge Moreno

Entre las diversas formas de exvoto fotográfico que existen en Castilla la Mancha, la historiadora Elena Sainz Magaña (2006) ha establecido cuatro tipologías: exvoto que imita al pictórico ⁽⁷⁵⁾, bordado, collage y retrato. Si los tres primeros forman parte de representaciones entregadas para agradecer una ayuda recibida por la divinidad, la categoría donde se insertaría la fotografía de Alfonso Capilla sería precisamente la del retrato, una tipología que no expresa tanto una donación de agradecimiento a la santidad como una protección futura.

En estos casos encontramos una faceta del exvoto distinta pues se recurre a la figura celeste como protectora, ya sea individual, familiar y social. Los novios, los niños o los quintos se encomiendan a ella en la nueva etapa de su vida. Tanto el bautismo, como la comunión, el matrimonio o el ingreso en filas son «ritos de paso», es decir son la transición que conduce a al cambio trascendental de la vida llevada hasta ese momento y, por tanto, ello puede conllevar peligros de todo tipo (2006:27).

Los exvotos ofrecidos como donación protectora a una divinidad en los momentos en que el donante o la familia participen de un ritual de paso, encuentran aquí un sentido similar, pues el retrato de la familia Capilla es encargado cuando el estatus de los hijos ha cambiado al de huérfanos. La composición que encarga la hermana del difunto, recoge por tanto esa tradición narrativa popular para incorporar sin embargo un contenido muy diferente. La imagen de la santidad ha sido sustituida por la del marido asesinado, desplazando con ello el sentido tradicional de esas imágenes. Estamos ante lo que podemos denominar un “exvoto invertido”, una representación que ya no encuentra en el santuario su destino, y donde la protección se transfiere de la divinidad al difunto. La fotografía en estos contextos no persigue ser un ofrecimiento a una institución exterior, sino sobre todo reordenar el lugar que ocupa ahora el antepasado para los hijos ⁽⁷⁶⁾. En esa etapa de gran inestabilidad en la que los niños comienzan a asumir responsabilidades de adultos, la familia construye una representación

75.– En muchas de esas imágenes el fotógrafo recrea la escena que la familia quiere evocar, utilizando a los protagonistas de los sucesos vividos en la representación misma de un accidente, una enfermedad, etc. Para ello se representa en la parte inferior de la composición la situación que la santidad protegió o salvó, dejando un espacio libre en la parte superior, para insertar después la imagen de la divinidad. Esta imagen simula entonces la aparición de la santidad bajo cuya protección se encontraban las personas que salieron airoso del suceso.

76.– Como señalaba Bachelard, “la fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo” (2000:59).

donde la ausencia del padre, se alce como presencia protectora ante el devenir de los más pequeños, como una especie de invocación a los muertos para que guíen la vida de los vivos.



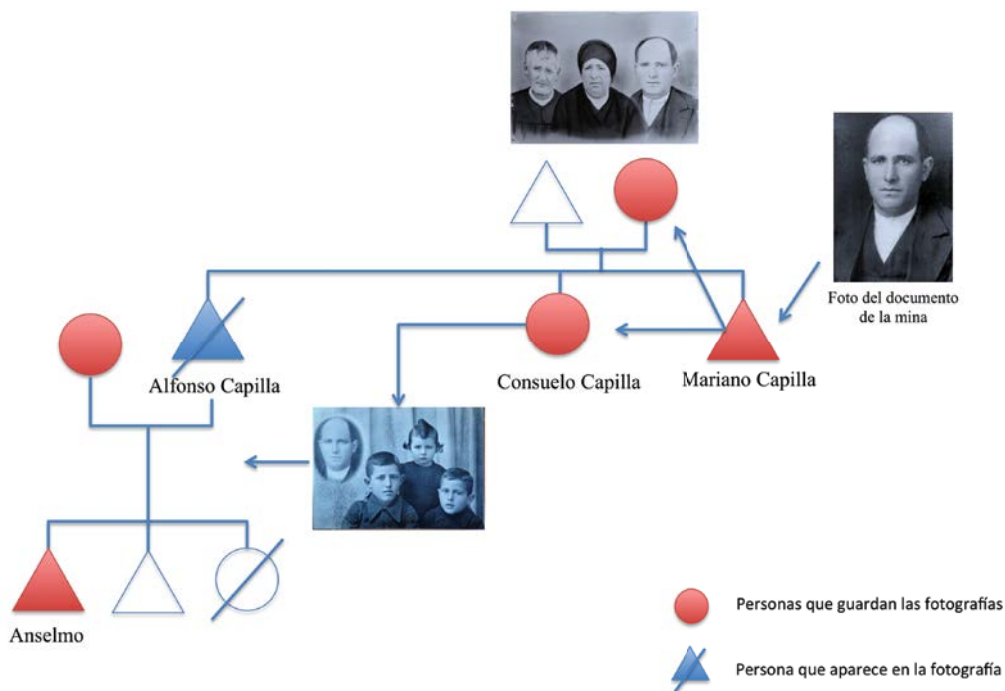
Alfonso Capilla junto a sus padres
Colección particular de Anselmo Capilla

En esta fotografía volvemos a ver el rostro de Alfonso Capilla, mediado sin embargo por la representación que encarga su madre. Si en la primera escena el difunto sobrevuela el cuerpo de los hijos, en ésta imagen su presencia acompaña el cuerpo de los padres. Este tipo de imágenes, cuya estética podríamos encontrar en las lápidas de muchos cementerios, son elaboradas sin embargo para ser expuestas en las estancias de la casa. La imagen revela en realidad la trasposición del lugar que hubiera tenido el cuerpo del difunto en la tumba junto a los padres, pues generalmente es ese el sepulcro utilizado ante las muertes prematuras de los descendientes ⁽⁷⁷⁾. La composición fotográfica varía por tanto en función de la casa donde se exhibirá la imagen. Para los hijos el difunto es construido como una aparición protectora que estará presente en sus vidas, sin embargo para los padres la composición expresa el lugar que tendrá Alfonso junto a los muertos.

La imagen reordena la situación familiar en la que ha quedado el grupo, pues los muertos o difuntos que serán antepasados de los que quedan, ya no serán sólo los padres, también lo será uno de los hijos. La muerte y ausencia del cuerpo de Alfonso Capilla obliga a sus progenitores a desplazarse en el retrato para que la imagen encuadre también al que falta, aquel difunto que precisamente no tiene lugar en el cementerio, pero en cuya representación aparecerá siempre acompañado de sus padres. Si en unos casos es el traje y la corbata es lo que produce la transformación del ausente, en composiciones como esta, el valor familiar del muerto es transmitido mediante la reordenación del grupo en el retrato. El cuidado familiar del cuerpo fotográfico pasa por ponerle las mejores ropas, pero también por colocarlo en un determinado lugar.

El carácter *indicial* de la imagen fotográfica entendida como la copia exacta de la realidad, es desplazado por estas composiciones donde lo importante no es tanto la imagen objetiva que posibilita la copia, sino la representación subjetiva que busca la familia con la modificación de la original. Retocar una imagen en función de los nuevos lugares que ocupa en el presente, es algo que podemos rastrear en otros contextos. Hans Belting por ejemplo hablaba de los cambios sufridos en la imagen de Francisco de Asís en función de las nuevas biografías expuestas del santo. Se corregía la representación para que tuviera una correlación con las modificaciones en la biografía, construyendo por tanto una imagen más correcta a partir de la cual pudiera ser creída.

77.- Tradicionalmente, la muerte prematura de los hijos por cualquier tipo de causa, suele trastocar el ritual funerario, enterrando a tal efecto el cuerpo del difunto en la tumba destinada a los padres. De esta manera el sepulcro es compartido por hijos y progenitores.



Reactivación de la memoria familiar

Familia Alfonso Capilla

Tras su muerte, Francisco de Asís ha sido continuamente objeto de una nueva «imagen» para poder representar “in effigie” el estado más actual del ideal de la orden. A ello ha contribuido la imagen en unión con la biografía. Las nuevas biografías corregían hasta tal punto las antiguas, que tenían que eliminarse para ocultar las discrepancias resultantes. Incluso las imágenes viejas fueron sustituidas por otras nuevas para que el ideal oficial no presentara ni un solo fallo. Al fin y al cabo, las imágenes no estaban ahí simplemente para ser contempladas, sino también para ser creídas. La «imagen corregida» es una consecuencia de la imagen «correcta» que debe tenerse del santo (2009:22).

Las imágenes de represaliados están sufriendo una transformación similar a la señalada por Belting, pues son precisamente sus biografías las que están en juego. Eliminadas del contexto público, son reelaboradas clandestinamente en las casas de los familiares. Esas biografías relatadas en voz baja y donde el asesinato ocupa un lugar central, necesitan de una imagen corregida que no sólo sirva para ser expuesta sino también para ser *creída*, para contraponer el relato público del régimen con el enaltecimiento privado en la transmisión familiar de la memoria ⁽⁷⁸⁾.

78.– Hay que recordar que tras el final de la guerra, en cada municipio y ciudad se erigió la

Este tipo de composiciones genera un uso fotográfico diferente, pues no se trata ya del valor afectivo con el que las familias abrazaban aquellas pequeñas imágenes que habían quedado, y cuyo valor azaroso o causal en la tenencia de la imagen, intensificaba el carácter *indicial* de una imagen que contenía en sí misma el rastro de la persona. En los cuadros expuestos se busca otra relación, la transformación de imágenes de vivos en imágenes de muertos implica una especie de elaboración del proceso de duelo, donde el difunto ya no es un rastro, sino el antepasado bajo cuya proyección está ahora la casa.

La imagen pública que de los asesinados hizo el régimen, estaba construida bajo la negación constante de su humanidad. Esa era la base justificadora de la represión ideológica y moral sobre la que se instituía el Nuevo Estado. En ese sentido, no se trataba de personas, sino de hordas salvajes que era necesario eliminar⁽⁷⁹⁾. Una violencia cuya mayor expresión era el fusilamiento, pero que también se expresaba en la cárcel, en la marginalidad social, en la falta de empleo... algo que colocaba a los familiares de las víctimas ante una vida en constante amenaza. “Hemos rodado por eso, ni por puta ni por guarra, ni por perra, pero por eso si hemos rodado, por ser mi padre rojo”, señalaba la hija de Santiago Ruiz, quien utilizaba el concepto “rodar”⁽⁸⁰⁾ para describir una vida sin rumbo, de mano en mano...

llamada Cruz de los Caídos, un monumento que a modo de tumba vacía, servía como lugar de culto a los héroes locales caídos por la causa del régimen. En torno a esa cruz, durante la celebración del 18 de julio, se solían colocar dos grandes retratos, el de Franco y el de José Antonio Primo de Rivera. El régimen de visibilidad sobre el que se construye el franquismo exige la veneración pública de esas imágenes, de esos muertos que sustentan y dan sentido al nuevo orden. Mientras tanto, para muchas familias, la exposición en el salón o la alcoba de los retratos de represaliados, así como el recuerdo de la fecha de su asesinato, están funcionando como el espejo invertido de ese tipo de celebraciones, realizadas de manera privada y silenciosa en el interior de las casas. Para el caso de Ciudad Real, véase las filmaciones de Julio Pinel Cano rodadas en el Campo de Montiel (Chaparro, 2014).

79.– Así lo denotan la infinidad de denuncias expuestas en los juicios sumarísimos que llevarían al paredón de fusilamiento a miles de personas. Estas delaciones llevadas a cabo generalmente por los vecinos de los acusados, suelen construir una imagen del represaliado como un ser degenerado tanto en el orden político como en el moral. Sirva de ejemplo un estrato de una denuncia realizada contra una vecina de Abenójar: “Se distinguía tanto en su vida pública como privada como una degenerada (...) siendo perjudicial su estancia en este mundo lo mismo en el orden político que en el moral”. AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 5662. Leg. 06535. Sobre la represión femenina en los juicios sumarísimos véase Fernández García (2012).

80.– El termino “rodar” es muy utilizado no sólo en la acepción que señala Vicenta, sino también con relación al uso popular de las fotografías, concretamente cuando se dicen expresiones del tipo quema las fotografías para que no anden rodando o echa a la tumba las fotografías para que no rueden. En este caso esa expresión denota la condición finita de una fotografía, pues su sentido dura mientras dura la familia que le da el relato y para la que tiene un lugar. Cuando

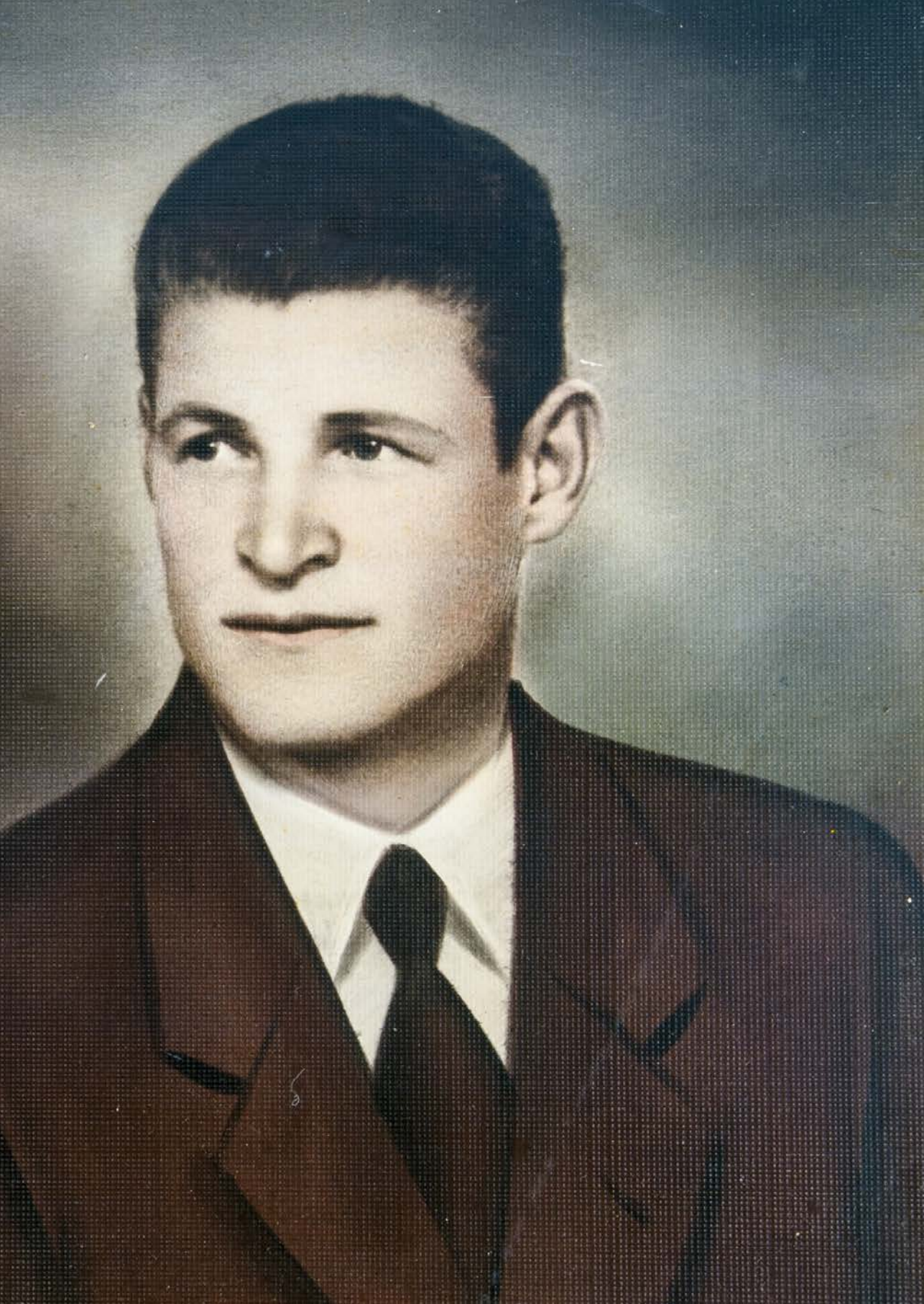
Una vida generada por las dificultades a las que se vio sometida la familia tras el asesinato del padre. Esa falta de colocación fija, que implica el término rodar, era precisamente la situación bajo la que perciben las familias el destino de los cuerpos desaparecidos. Los cuerpos que permanecen en fosas están rodando, en el sentido de que están sin descansar, y es cuando se sacan y se da digna sepultura que el cuerpo ya encuentra su lugar fijo, su descanso. En la fotografía la metáfora es más clara en la oposición entre rodar y descansar. Pues si bien las fotografías estudiadas tienen un devenir, unos tránsitos... hay una apariencia de que cuando se ha reconquistado el lugar de la memoria de la persona representada, la fotografía ya puede descansar.

Ruedan las familias, ruedan los cuerpos y también ruedan las fotografías. De hecho “rodar” es un término que hace referencia a cierto nomadismo, y que popularmente es utilizado para explicar el movimiento de fotografías que se mueven sin rumbo, sin unas manos familiares que le den sentido. Son comunes por tanto, expresiones del tipo quema las fotografías para que no anden rodando, o echa a la tumba las fotografías para que no rueden. En este caso, el esfuerzo de las familias para que ellas mismas no rodaran y pudieran tener una vida estable y digna, es similar al intento de que las fotografías asuman un lugar fijo. De esa manera mientras el régimen obligaba a estas familias a “rodar”, sus salones y alcobas se fueron llenando de grandes retratos que, expuestos de manera permanente a la pared, exhibían hombres con traje, acompañados de padres, de hijos... Rodar va en contra del sedentarismo al que la familia quiere someter a las imágenes en estos encargos, pues se quiere instaurar en la casa un espacio donde el ser querido permanezca y descanse. Como veremos más adelante, el sedentarismo es tan acentuado en estas fotografías inhumanadas, que mientras la casa se mantenga en pie el retrato permanecerá colgado en las estancias, como si tuvieran en sí mismas algo de sepulcro ⁽⁸¹⁾.

la muerte de una persona implica el fin de relaciones sociales cuya imagen constataba, se tiran o eliminan para que “no anden rodando” como fantasmas sin el sentido que le daba la familia.

81.— Esto es algo que observamos en la diferencia entre la fotografía que siempre acompañaba a Saturnina González, y la imagen fija que quedó expuesta en su casa de Bolaños de Calatrava, cuando ella se fue a vivir con su hija a Madrid. Ese desplazamiento implicó llevarse aquella pequeña fotografía, que iba donde iba ella, algo que no ocurriría con el cuadro ampliado. La fotografía ampliada permanecerá en la casa de su pueblo, incluso cuando esta pase al hijo, e incluso cuando la nuera se niegue a tener “muertos colgados”. La imagen seguirá allí, buscando entre las paredes de estancias más privadas un lugar donde seguir permaneciendo en la casa.





Fotografía páginas 194-195
Pedro Becerra Jiménez
Colección particular familia Becerra



Rafael León (padre) (Rafael)
Rafael León (hijo)
C. primo (hijo Chigo de la hermana Paula)
(Muertos o fusilados en la guerra)

Rafael León. Padre e hijos.
Colección particular familia León

Fotografía páginas 200 - 201

Luisa Lira Montero y Benjamín García Madueño

Colección particular Luisa García



Manuel Prieto, mujer y hermano de la mujer
Colección particular Eusebio Prieto







Hermanos Rivilla Olmo: Antonio, Celestino y César
Colección particular familia Rivilla

Fotografía páginas 206 -207
Antonio y Ladislao Prado Ríos
Colección particular Ladislao Almansa



Manuel González
Colección particular Manuel González





Las fotografías que se colgaban en el espacio doméstico, tienen su origen en los cuadros renacentistas que representaban retratos o paisajes, y cuyo destino era la decoración de algunas estancias. El geógrafo Paul Claval (2003) señala que desde la antigüedad se recurre a los mosaicos para decorar las casas, pudiendo ser estos puramente decorativos o también con frecuencia figurativos. En este segundo caso eran representaciones de dioses o héroes las que penetraban en el espacio privado, pudiendo contemplarlos a partir de ahora desde el interior pero también viviendo desde ese momento bajo su mirada ⁽⁸²⁾. Al final del siglo XVII el retrato introduce en la casa la mirada del otro, vives bajo la mirada de tus ancestros, o bajo la mirada de la Virgen, de Jesús. Esto te recuerda, como habitante de la casa tu linaje o los ejemplos que tu debes seguir, vidas ejemplares de ancestros o santos ⁽⁸³⁾. Esto es algo que para el caso de Ciudad Real podemos observar en el Cuestionario del Ateneo realizado en 1901 ⁽⁸⁴⁾, y en el que se describe la decoración de la alcoba y su uso ritual tras la muerte de los difuntos:

Quando alguien enfermo entra en la agonía se llama a todos los parientes cercanos, se encienden en la habitación velas al Ángel de la Guarda para que haga desaparecer al diablo y, además, al santo del nombre del enfermo, que suele estar en un cuadro en la cabecera de la cama; los cófrades llevan un gran crucifijo de madera para colocarlo en la cabeza de la cama. (...) De los cuadros religiosos que hay colgados en la alcoba, descuelgan uno y le colocan a los pies de la cama del agonizante (García López, 2002:281-282).

Si la imagen religiosa en España adornaba las alcobas de las clases populares hasta comienzos del siglo XX, a partir de esa fecha los retratos de los antepasados van a comenzar a introducirse en el espacio privado, conviviendo de esa manera con las imágenes de santos. Aquellos retratos sin referencia religiosa, centrados en la

82.– “Vivir entre cuatro paredes puede resultar oprimente. Desde hace mucho tiempo se intenta huir de este efecto. En la Antigüedad, se logró en las villas, con el recurso al mosaico. (...) Éste podía ser puramente decorativo —aquí aparecen los primeros motivos ornamentales de follaje. Más a menudo es figurativo: dioses, diosas y héroes penetran en el interior; se los podrá contemplar, pero de ahora en adelante se vivirá bajo su mirada” (Claval, 2003:70).

83.– “El retrato introduce, en la casa o en el apartamento, miradas ajenas: se vive bajo la vigilancia de los ancestros, o de la Virgen, o de Jesús o de santos. Esto recuerda sin cesar el propio linaje o los ejemplos a seguir. Para los visitantes, es una prueba clara de la preocupación del habitante de la casa por conformarse a las reglas de la decencia, a las tradiciones del lugar o a los mandatos de la fe” (Ibid., 72).

84.– Para el caso de Ciudad Real, las respuestas del *Cuestionario del Ateneo* se pueden consultar en López García (2002).

representación del individuo, tienen su origen en la pintura flamenca e italiana del siglo XV. El antropólogo Le Bretón, sitúa en esa fecha el nacimiento de la preocupación por la imagen del rostro, en una sociedad donde el individuo cobra cada vez más presencia⁽⁸⁵⁾. Para comprender ese dato, señala el autor, “hay que recordar que el rostro es la parte del cuerpo más individualizada, más singular. El rostro es la marca de una persona. De ahí su uso social en una sociedad en que el individuo comienza a afirmarse con lentitud.”⁽⁸⁶⁾

Los cuadros colgados en la casa son un objeto de culto bajo cuya mirada estás protegido. Con el tiempo bajo la mirada de los ancestros a los que perteneces. Lejos de la idea moderna de la dominación visual, donde el sujeto metropolitano es quien mira y controla el mundo con la mirada, esta otra contemplación va unida a una idea religiosa de bajo quien estas, bajo qué control y que bendición estás. La fotografía prolonga la función del cuadro con la diferencia de que al ser mucho más barata⁽⁸⁷⁾ se democratiza la posibilidad de tener la galería de tus antepasados en casa⁽⁸⁸⁾. Ese acceso a la fotografía, coincide en el tiempo con

85.– Es importante pensar que desde el punto de vista público lo que venían haciendo los anticlericales españoles, de los siglos XIX y XX, era precisamente replantearse de manera global sus relaciones con lo sagrado, intentado desplazar lo que Luckman había definido como una “isla de irracionalidad” en un mundo regido por la razón. Como señala Manuel Delgado, “las imágenes agredidas durante mil años en Europa no lo eran sólo por su osadía cognitiva de suplantar lo divino, sino porque disolvían la posibilidad de que sus instrucciones pudiera llegar a su destino moderno, que no era la de ser externamente obedecidos, sino la de instaurarse en el interior más profundo del corazón y la cabeza de las personas; es decir, en ese nuevo artilugio concepto al que se dará en llamar sujeto” (2012:204).

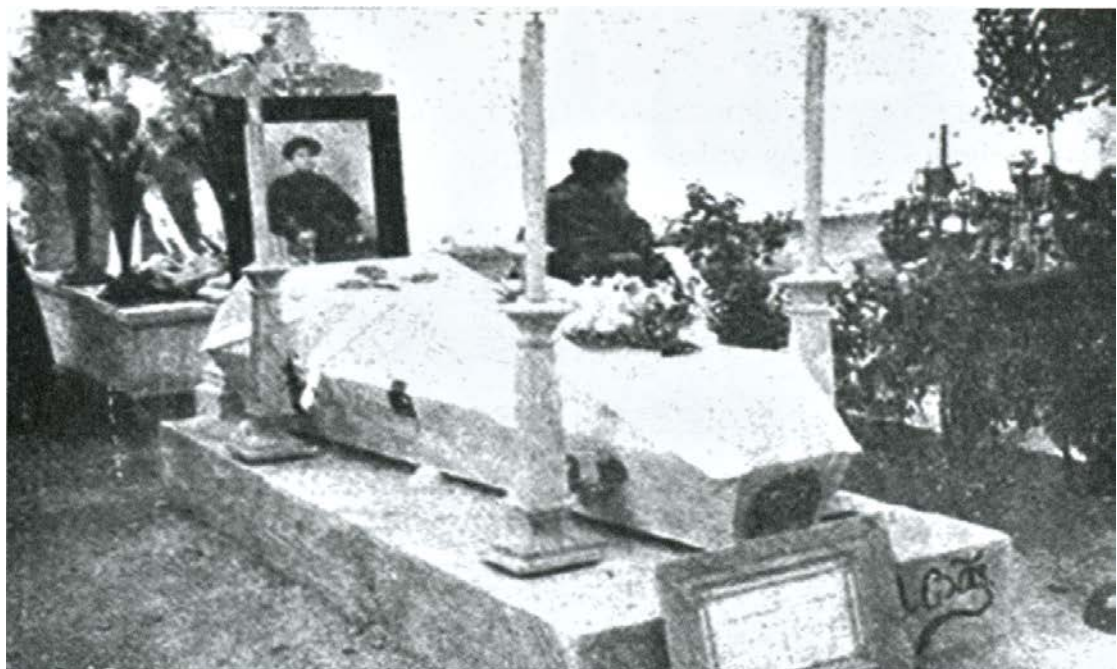
86.– “La preocupación por el retrato y, por lo tanto, esencialmente, por el rostro, tendrá cada vez más importancia con el correr de los siglos (la fotografía reemplazó a la pintura: por eso existen los documentos de identidad con foto, que utilizamos ahora; la individuación por medio del cuerpo se vuelve más sutil a través de la individuación por medio del rostro). (...) La promoción histórica del individuo señala, paralelamente, la del cuerpo y, especialmente, la del rostro. El individuo deja de ser el miembro inseparable de la comunidad, del gran cuerpo social, y se vuelve un cuerpo para él solo. La nueva inquietud por la importancia del individuo lleva al desarrollo de un arte centrado directamente en la persona y provoca un refinamiento en la representación de los rasgos, una preocupación por la singularidad del sujeto, ignorada socialmente en los siglos anteriores. El individualismo le pone la firma a la apariencia del hombre encerrado en el cuerpo, marca de su diferencia y lo hace, especialmente, en la epifanía del rostro” (La Breton, 2002:42-43).

87.– Sobre el acceso popular a la fotografía en Ciudad Real véase Chaparro (2014).

88.– “De igual forma que la moda arranca en su planteamiento de las capas superiores de la sociedad, siendo adoptada por ellas antes de bajar poco a poco a las capas inferiores, igual ocurrió con la fotografía; en un principio se vio adoptada por la clase social dominante (...) y poco a poco fue descendiendo a las capas más profundas de la media y pequeña burguesía” (Freund, 2006:24).

que la gestión de la muerte de los difuntos la llevan a cabo los miembros de la familia. Se trata del proceso de secularización que se había iniciado con el abandono de la iglesia como lugar de enterramiento y la creación en el XVII de los cementerios. Fotografía y muerte se aúnan desde el nacimiento mismo de la fotografía, produciéndose a lo largo del siglo XX en España un tránsito constante de los retratos de difuntos entre la casa y el cementerio. En ese sentido el cuidado familiar que comienza con el entierro del cuerpo en los camposantos, tiene a veces su continuación en la exposición del retrato del antepasado en la alcoba ⁽⁸⁹⁾. Esa separación entre cuerpo e imagen, encontraba en el día de Todos los Santos la unión de ese binomio. De esa manera el retrato expuesto en la casa, se descolgaba de las estancias y se desplazaba al cementerio para colocarlo ahora en la tumba. Será a partir de los años setenta cuando veamos que aquellos retratos de antepasados, encuentran cada vez menos sitio en las casas, desplazándose poco a poco y de manera permanente a los cementerios.

89.– A lo largo del siglo XX vamos a ir observando cambios significativos en esos traslados. Si al principio los grandes retratos de difuntos se transportaban de la casa al cementerio únicamente durante el día de Todos los Santos, esas mismas imágenes, con una estética similar pero de tamaño más reducido, son las que se terminarán incorporando a las lápidas durante el último tercio del siglo XX. Para el caso estudiado, y como veremos más adelante, muchas fotografías de salón han permanecido en las casas familiares, más allá de los tiempos esperados. Serán muchas de esas, las que se trasladen al lugar donde aparezcan los cuerpos durante las exhumaciones contemporáneas. Tras ese encuentro, esos grandes cuadros sufrirán una modificación cuando se incorporen a las lápidas de los cementerios donde se trasladen en última instancia los cuerpos encontrados.



Retratos de antepasados sobre la tumbas en el día de Todos los Santos.
Vida Manchega, 2 de noviembre de 1913 (arriba), 2 de noviembre de 1915 (abajo)

Este binomio cuerpo fotografía es fundamental en el caso de las composiciones estudiadas, pues el retrato es el único lugar donde está el difunto. Unas ampliaciones modificadas, desbordadas, que compensan en su representación la situación del desaparecido. Si el tipo de entierro en fosas comunes, describe la intención del régimen para desorientar y bloquear la transmisión de la memoria, la familia compensa la prohibición practicando el retrato como un antepasado con el que se convive, y del que sentirse orgulloso. “Nosotros hemos tenido idealizado a mi abuelo” señalaba Ana Rivilla, una vecina de Puertollano que recordaba que en su casa cuando se iba a tomar alguna decisión o había una discusión fuerte, la madre callaba a la gente y señalaba al cuadro de su abuelo diciendo, “a ver lo que hacéis que mirar quien os está observando” ⁽⁹⁰⁾.

La posibilidad de tener una fotografía expuesta en el espacio doméstico, depende no sólo de una cuestión económica, como señalaba Vicenta cuando decía que “no tenían ni para colgar”, sino también de la arquitectura misma de la propia estancia. A esto se refería precisamente Ángela González, que a mi pregunta sobre si tenían algún retrato colgado de su padre, me respondía: “pero dónde, si vivíamos en un chozo”. Después de unos años, y tras cierta mejora en la economía familiar, el traslado a una casa posibilitaría el encargo de fotografías para exponer en el salón ⁽⁹¹⁾. Esas ampliaciones se realizan sabiendo de antemano el lugar que van a ocupar, pues su sentido es principalmente crear una economía de la mirada bajo la que se convive.

Estamos antes imágenes cuyo destino son las casas, es decir no se hacen para ser poseídas por los miembros, sino para instaurar con su imagen el lugar donde ahora habitan los ausentes. Es por ello que tras el asesinato de Pablo Capilla,

90.– Entrevista realizada a Ana Rivilla (Puertollano 12/05/2009).

91.– La colocación de las fotografías variará en función del tipo de estancia, pues si la vida en un chozo imposibilita colgar fotografía alguna, el tipo de vivienda también determinará cómo y donde se exponen las imágenes. Aunque actualmente nos encontramos las imágenes en casas que normalmente tienen salón, cocina, comedor y dos o tres alcobas, las casas donde fueron colgados por primera vez los retratos eran mas modestas, y estaban compuestas principalmente por un salón, que hacía las veces de cocina, y una alcoba. Podemos encontrar una división del espacio similar en las casas murcianas descritas por el antropólogo Joan Frigolé: “una habitación que se comunica con el exterior mediante la puerta y que sirve a la vez de cocina -en ella está el hogar-, de comedor y de lugar de estar; la otra es la alcoba, separada habitualmente de la anterior mediante una pared comunicada por una puerta abierta en ella” (1999:190). Todos esos espacios, incluyendo el pasillo, son susceptibles de albergar en sus paredes las fotografías analizadas, aunque lo más común será la habitación donde se duerme, y la cocina o el comedor donde se convive.

su madre encargaría tres ampliaciones de su fotografía, uno para ella, otro para la nuera y otro para un hermano. Encargados principalmente por mujeres, su destino nos habla de aquellos lugares donde se va a desarrollar el trabajo del duelo. El retrato que ella encarga es el que se quedará su hija y después de ellas sus nietas, pues la convivencia entre todas ellas implicaba un solo lugar donde la imagen estaría colgada. Estas fotografías expuestas son creadas menos para ser vistos, y más para que estén presentes, otorgando en esa práctica un valor de culto ⁽⁹²⁾ al ser querido que ahora aparece inscrito en las paredes de la casa.

Si la expresión con la que la hija de Saturnina definía la movilidad de las pequeñas fotografías, “donde iba ella iba la foto”, el uso que se hace de esas imágenes colgadas se invierte. Pues ahora no es la foto la que se desplaza junto a los dolientes allí donde vayan, sino que son ellos los que se mueven al lugar donde está la foto. Se instaura de esa manera una especie de santuario en los lugares donde se pueda contemplar la imagen del difunto, no sólo para el grupo nuclear, sino también para otros miembros de la familia que allí acuden a verlo. Debemos de imaginar por tanto escenas, donde familiares o vecinos llegan a la casa para contemplar la fotografía, de una manera similar a cuando se visita la tumba.

Cada grupo construye por tanto una imagen desde donde llevar a cabo sus propias acciones interpretativas, y desde la que elaborar la transmisión de un determinado mensaje en una especie de altar que suponen las habitaciones con las fotografías colgadas. En el caso de la familia de Maxi Vizcaíno tener el rostro del difunto colgado, no implicó siempre la transmisión oral de lo acontecido. Es decir la imagen de su tío ⁽⁹³⁾ siempre estuvo en la habitación de su abuela, aunque

92.– En los análisis que Walter Benjamin hace sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, señala que la imagen de los seres queridos es el último reducto de la fotografía al servicio del culto. “La producción artística comienza con creaciones que están al servicio del culto. Podemos conjeturar que en tales creaciones importa más que estén presentes y menos que sean vistas. El alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja en las paredes de su cueva es un instrumento mágico (...) En la fotografía el valor de exhibición empieza a hacer retroceder al máximo el valor de culto. Pero este no cede sin resistencia. Ocupa su última trinchera, que es el rostro humano. En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe su puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías el aura nos hace señales por vez postrera en la expresión fugaz del rostro humano”. (2015:103-106).

93.– Se refiere a José Cabello Palomo, fusilado en Almodóvar del Campo el 10 de enero de 1940. AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 12547. Leg. 342.

no se hablara de ello. Y allí permanecería mudo hasta que no pasara el peligro. La violencia ejercida por el régimen contra la familia creo en muchos miembros una completa psicosis, resultado de los asesinatos, la cárcel y la vigilancia de la casa. Las personas nacidas y criadas bajo ese periodo que después salgan de la casa familiar, no recibirán por tanto la misma memoria que los descendientes que lleguen después.

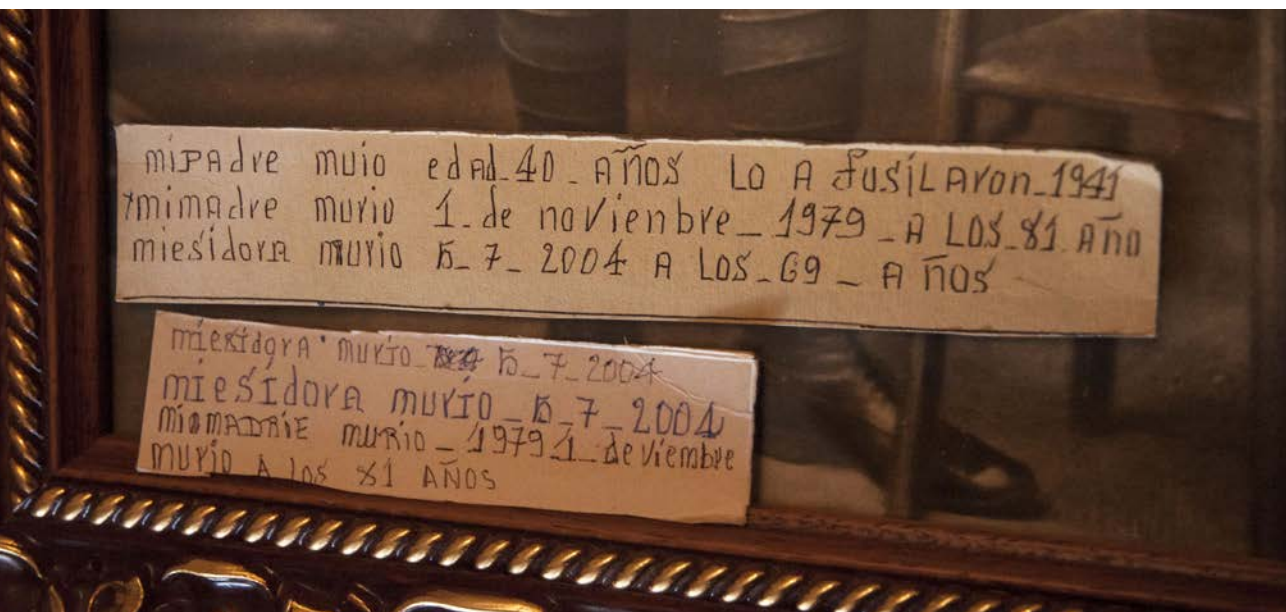
Los más pequeños hemos hablado más que los grandes, hemos hablado más que los grandes, porque mis tres hermanas y yo siempre hemos estado juntos. Pero los otros cuatro hermanos eran mayores, se fueron a otras ciudades y han estado más despegados. Los que tenemos más o menos la edad, los más pequeños, como siempre hemos estado juntos y hemos pasado las calamidades y siempre hemos estado más en mi casa, hemos sido los que más hemos contenido con mi madre. De estas historias sabemos más si cabe que los grandes. Porque los grandes por aquellos entonces era tanto miedo lo que se tenía en la casa, que no querían hablar ni mi padre, ni mi madre. Mi madre nos ha contado ya después a nosotros posteriormente, porque ya la cosa no era lo que ellos vivieron, el asiduo constante, el tener que estar cohibido. Entonces por eso mi madre nos ha contado más cosas a nosotros porque ya era otro tiempo, o sea que... ⁽⁹⁴⁾

Cuando le pregunto a Maxi por el retrato me dice que cuando se vendió la casa le perdió la pista, no sabe quien se llevó la fotografía, de hecho lo único que me muestra son las pequeñas imágenes que quedaron guardadas en el bolso de su madre. El tamaño, la ubicación y la finalidad de exhibición que tienen estos cuadros encargados por la madre, hermanas o viudas, los unen al lugar como si la imagen y la casa formara parte de un binomio difícil de separar. De esta manera lo común en la vida social de las imágenes ampliadas será encontrarlas colgadas de manera permanente en las alcobas, salones o pasillos, observando como con el paso del tiempo otras imágenes han venido a acompañarlas en ese mismo lugar... hasta la venta o hasta el traspaso de la vivienda. Así lo señalaban precisamente las hermanas de Gumersindo Molina, quien recordaban que el retrato de su hermano estuvo expuesto durante toda la vida en el salón, llenándose con el tiempo de otras fotografías.

94.– Entrevista realizada a Maximiliano Vizcaíno (Puertollano, 15/02/2015).

Era una fotografía en grande que la sacó ella de una fotografía pequeña que tenía de mi hermano. Se la ampliaron, hicieron un cuadro y la ha tenido en el comedor todo el tiempo. Al vender la casa, pues no se que habrán hecho. Estaba de militar, como haciendo guardia, de cuando estuvo en Alcalá de Henares. Tenía un capote, pero la tiene ampliada, la tenía en el comedor Bienve, siempre. Mientras ella ha vivido la tenía en el comedor. Ha ido poniendo, según se han ido casando los chicos, ha ido poniendo las fotografías también en su casa, pero la de Gumer no la ha quitado nunca del sitio que la puso ⁽⁹⁵⁾.

Ese lugar de culto, esa especie de santuario que supone la fotografía, se va a ir llenando con el tiempo de imágenes, pero en ocasiones también de inscripciones. La vida social de este tipo de retratos la hace susceptible de incorporar sobre ella diferentes acciones, no sólo en los reversos, sino también en los anversos. Así lo observamos en el caso de Juan Abenójar, quien convirtió el retrato de su padre en una especie de lugar donde yacen todos los muertos de su casa. Si en el caso de Gumersinda el retrato se ha ido llenando de fotos de los nuevos integrantes familiares, como acompañando con esa vida la del difunto, en el caso de Juan sólo acceden al retrato las inscripciones, cuando estas son de muerte.



Detalle del retrato de Juan Abenójar

95.- Entrevista realizada a Maximiliano Vizcaíno (Puertollano, 15/02/2015).



mi padre murió edad 40 años lo
mi madre murió 1. de noviembre
mi esposa murió 5-7-2004 a los
mi esposa murió 5-7-2004
mi esposa murió 1979 1. de noviembre
murió a los 81 años

Retrato de Juan Abenójar
Colección particular de Juan Abenójar

El desplazamiento de las fotografías expuestas, en aquellas casas que pasan de padres a hijos, dependerá en ocasiones de los nuevos miembros que entran a formar parte del grupo y que a menudo eran ajenos a la historia familiar. En algunos de esos casos la llegada de parejas que no estén de acuerdo con la presencia de esas imágenes en el salón, obligará a trasladar la fotografía a estancias más privadas. Esto es algo que vemos por ejemplo con la viuda de Ángel Ruiz, quien tras dividir su casa en dos partes destinadas a cada uno de los hijos varones, se vio obligada a desplazar el retrato por la negativa de su nuera a tener “muertos colgados” en el salón. “Y entonces le dijo su mujer, que mi hermano eso no lo sabe, ni sabe muchas cosas, porque mi madre era una santa. Mi madre era una santa. Le dijo no quiero muertos aquí colgados en la pared. Entonces cogió mi madre la foto, que ya habían hecho las casas ellos y se la llevó a casa del otro y la ha tenido siempre la abuela en su habitación”⁽⁹⁶⁾. Esta práctica revela de nuevo que son las mujeres las que suelen encargarse de la decoración de la casa. El hecho de que el hijo acceda a eso, revela en realidad que el trabajo de duelo, las acciones para preservar la memoria de los difuntos, no se practica en esa casa, sino en sobre todo en la de la hija. Y aun así el retrato permanece, en un binomio casa-foto que tanto nos recuerda a la tumba-cuerpo de un ser querido que permanece sin sepulcro.

Algo importante a observar en la longevidad de estas fotografías, es la continuidad o desaparición éstas cuando quien se casa es en realidad la viuda del ausente. Si como veíamos en la familia de Avelino, el nuevo casamiento implicó la eliminación de las fotografías, hubo otras casas donde las viudas los mantendrán visibles. Esto lo vemos por ejemplo en los retratos que conservaron las mujeres de hombres asesinados, como la viuda de Honorio Calzado o la de Gumersindo Casado. En ambos casos nos encontramos que tras su nuevo matrimonio, las mujeres pedirán a los nuevos maridos seguir conservando en su alcoba el retrato del difunto. Así lo relataba Libertad, la hija de Honorio, quien actualmente tiene expuesto en su alcoba el retrato que había tenido su madre en su habitación:

96.– Entrevista realizada a Vicenta Ruiz (Madrid, 05/12/2015).

Esa la tenía mi madre y es la que yo tengo. Lo tenía mi madre en su alcoba puesto. Mi madre se casó de segundas pero aunque estaba casada de segundas su fotografía no la quitaba de donde ella estaba. Ella no lo ha quitado nunca, lo ha tenido siempre puesto. Mi madre se casó de segundas porque cuando a una persona matan a uno que ha sido rojo ya no tiene quien la mire y a mi me tenía pequeña y tenía que ganar para mí, y entonces cuando ya hizo cuatro o cinco años que estaba viuda pues se casó con otro hombre viudo. No tuvieron hijos, mi madre dijo que con nadie más tendría hijos, mi madre no ha tenido hijos con nadie más. Se casó porque estaba la pobre trabajando mucho donde la avisaban y dijo pues del modo que estoy recogida con un hombre pues es casándome de segundas, con dolor de su alma lo hizo pero lo tuvo que hacer. Ella no ha quitado nunca la fotografía aunque ha tenido al segundo marido, ni el segundo marido le decía nada, que va. En su alcoba lo ha tenido siempre. ⁽⁹⁷⁾

97.– Entrevista realizada a Libertad Calzado (Bolaños, 30/11/2015).



Honorio Calzado Martín
Colección particular de Libertad Calzado

Si lo normal en las mujeres viudas que volvían a casarse era deshacerse de las imágenes del marido anterior, o esconderlas, evitando con ello una suerte de competencia con el nuevo esposo, aquí sorprendentemente las fotografías se mantienen. Expuestas en lugares donde no se las esperaba, las fotografías revelan una anomalía que es además acentuada por el hecho de estar colgadas en la estancia más íntima de la casa. Es decir, estamos ante la instauración de una especie de poliandria donde la esposa pernocta en la alcoba bajo la mirada de dos maridos: con el que comparte lecho, y el que la mira desde la pared, con el que convive y con el que sueña. “Ella aunque estaba casada con el segundo marido no lo ha olvidado nunca”, señalaba Libertad. “Muchas veces le decía mi madre, mu buenísimo eres conmigo y soy el ama en mi casa si hay un real, pero si yo viera pasar a mi marido por la puerta veinte maridos segundos que tuviera se quedaban. Claro, el primer amor”. El retrato colgado nos permite de esta manera evocar una escena de dormitorio a la que difícilmente podríamos haber accedido de otra manera, revelando con ello la condición económica de parejas cuyo sentido nupcial era sobrevivir en un contexto de marginalidad y precariedad.

Si la casa se mantiene, la longevidad de todas estas fotografías suele prolongarse con el tiempo. Sin embargo, en algunos casos la muerte de la primera o segunda generación, provocó un traslado a espacios como el desván o habitaciones menos visitadas. Ese movimiento desplaza la centralidad de la imagen a espacios en cuya estancia se revela ya una vida social menos intensa, como si cada vez fuera menos necesario convivir con el difunto, y la relación se transformara en visitas puntuales, en una disposición similar a la que supone abrir un álbum y mirarlo. Ese desplazamiento revela en ocasiones una relación diferente con los difuntos, expresada no sólo en el hecho de que los nuevos miembros usan las imágenes en función de sus recuerdos (Belting, 2012:269), sino también en las prácticas culturales cambiantes en relación a la decoración y a las representaciones que rigen la casa ⁽⁹⁸⁾. Así lo señalaba precisamente Maxi Vizcaíno cuando describía la

98.– Así se describía en el consultorio de la revista de decoración *Nuevo Estilo*, de febrero de 1981, consejos para cambiar el carácter lúgubre de algunas fotografías: “En la pared de la escalera tengo las fotos de seis de mis hijos: son en blanco y negro y están enmarcadas también en negro; no me gusta el efecto, aquello parece la galería de los antepasados muertos. Como me faltan por colocar cuatro más, había pensado enmarcarlas todas de nuevo. ¿Cómo puedo hacerlo para que queden más alegres?. Respuesta: ¡Menuda familia! No nos extraña que quiera lucirla. Lo mejor será colocar cada una de las fotos sobre un fondo de tapicería en color teja liso y superior en 4 centímetros a las medidas de las fotos; coloque ambas cosas entre dos cristales y sujete todo con una gran pinza metálica. Ésta no le será difícil de encontrar en tiendas especializadas, ya que es un sistema que se emplea mucho en galerías de arte. Verá

diferencia entra la casa de su abuela y la suya propia, pues si antes eran fotografías “ahora tenemos cuadros de no se sabe donde”:

En la pared del cabecero tenía un cristo muy antiguo, el Cristo de las Angustias creo que es, pero muy antiguo. Y de frente era donde tenía la foto de los tres. Digo que cogieron alguna foto de las que tuviera en la caja y la sacaron, estaba la foto de los tres, del matrimonio y de mi tío que fusilaron. Mi abuelo, mi abuela y en el medio estaba mi tío este. Y luego en el comedor tenía la foto de mi tío, y luego ya de mi madre y de... pues como se hacía antiguamente, poner las fotos de cada... No como nosotros que ahora tenemos cuadros de no se sabe donde, pues antes eran fotografías.

Que Maxi no tenga ninguna foto expuesta en casa, y sin embargo si las tenga guardadas en una cartera, revela que el uso está en realidad mediado por el género. Como hemos venido señalando, generalmente son las mujeres las que instauran el espacio doméstico colgando fotografías. Sin embargo, hay algo en lo que señala Maxi, que revela un cambio de época en la relación entre la decoración de las estancias y la exposición de difuntos. Ahora no hay fotografías en las paredes porque para muchas familias la casa ya no es el lugar donde habitan los muertos, una tensión que sólo a veces afecta a las imágenes aquí analizadas. Si lo normal es que permanezcan en el espacio privado, a veces el desplazamiento de éstas revela una anomalía cuando su destino es un lugar donde no se la esperaba: el cementerio. Observemos para esto el caso de Anastasio Godoy.

Esta fotografía, realizada durante los años treinta, muestra al matrimonio conformado por Anastasio Godoy y Benita Lillo. Si giramos la imagen observamos al menos dos estratos de escritura. Por un lado tenemos una primera capa donde se observa un trazado hecho a mano, del que sólo se alcanzan a ver algunos fragmentos. Sobre este ha sido pegado una hoja mecanografiada donde

cómo consigue quitar a su colección de fotos ese aire fúnebre y darle otro más actual y alegre”. En otra sección de la revista encontramos además consejos para utilizar fotografías antiguas, diseñadas no tanto para que miren a sus descendientes sino para que “luzcan” en la pared, privadas ya de ese carácter sagrado. Esta vez corresponde a la revista Nuevo Estilo de febrero de 1979: “Remolino de viejos recuerdos... descoloridas fotografías que captan los ojos y hablan al corazón. Búsquelas en álbumes abandonados y tenga el honor de poner un marco a ese viejo y querido retrato de los abuelos. Pequeñas fotos nostálgicas, su encanto es tan grande que por si solas crean una atmósfera evocadora y dan color y contraste a nuestro tiempo. Sobre la pared, bien enmarcadas, resultan más valiosas que las perlas... y más personales que la estilográfica. Aprenda con nosotros a lucirlas bien”.

se indican de forma sistemática las modificaciones a realizar ⁽⁹⁹⁾. En este caso los elementos susceptibles de ser trastocados serán: el tamaño al que se quiere ampliar la imagen, si se trata de busto o cuerpo entero, el número de fotografías originales a partir de la cual se componen la nueva, las personas que tienen que ampliarse, o el pueblo al que pertenece la persona que hace el encargo. En este caso se trata de una ampliación de “1 metro por 20 cms”, de solamente una de las personas que aparecen en la original. Es decir, hay que extraer un busto pero “sólo el de la izquierda”.

99.– Las inscripciones escritas a lápiz que veíamos en otras fotografías, han sido sustituidas por una hoja impresa. Esas anotaciones son en realidad los primeros apuntes del fotógrafo, que después pasaría a una hoja formalizada para enviarla a los estudios fotográficos de otras ciudades. Y es que como señalaba Luis Morales, el hijo de uno de los fotógrafos de Ciudad Real, las ampliaciones realizadas con la técnica del bromóleo, no se hacían en la provincia, sino que había que encargarlos a Madrid o Valencia.

TURGI DE CREDITO
FOTO PEÑA

Número _____

Artículo 2112

Tamaño ant 120

Busto o cuerpo entero _____

Originales _____

Personas a ampliar _____

Indicaciones _____

SUPREMA 24

PUEBLO San Juan



Anastasio Godoy, Benita Lillo y Anastasio.
Colección particular de Carmen Mancha

Anastasio Godoy Hervás
Colección particular de Purificación Godoy



Anastasio Godoy moriría fusilado el 18 de octubre de 1940 en las tapias del cementerio de Ciudad Real ⁽¹⁰⁰⁾. En esos momentos su mujer Benita Lillo cumplía una condena que la tendría varios años en prisión. Será por tanto un tiempo después de la muerte de su marido, cuando al salir de la cárcel encargue el nuevo retrato. Expuesto en la alcoba de la viuda, de allí pasaría con el tiempo a la casa de su hija Pura, donde actualmente permanece colgado. Sin embargo, cuarenta años después de la realización de aquella ampliación, y tras la muerte de Benita, su hija volvería a encargarse otro fotomontaje cuya apariencia resulta sorprendente. En la nueva composición no sólo se mantiene la misma figura de Anastasio, modificando el traje y el color hacia unos tonos más oscuros, sino que junto a él se incorporará a su mujer Benita. Pues bien, la fotografía elegida para que ésta acompañe a Anastasio, no es sin embargo extraída de la vieja copia. En lugar de eso, se inserta su figura con la misma edad que tenía cuando murió, mostrando por tanto una escena que si bien parece la de nieto y abuela, corresponde en realidad a la imagen del matrimonio.

Claro a mi abuela se la ve con cierta edad, más joven de cuando falleció pero ya con cierta edad y claro mi abuelo de joven. Ella tiene como sesenta años y mi abuelo como murió joven... Y esa composición la hizo para ponerla en la lápida como que estaban juntos, era algo que..., a ella le gustaba pensarlo ¿sabes? Y como le gustaba pensar eso pues puso en la lápida eso y a mí me sorprendió mucho cuando la vi. Pero cómo has hecho esto y me dijo pues sí, porque ya estarán juntos, y ya está. Yo la primera reacción que tuve fue la de enfadarme. No me gustó nada... pero bueno, ella lo siente así pues es libre de hacer aquello con lo que se siente mejor. Y claro ella cuando va tiene la sensación de que están ahí sus padres. Yo me enfadé porque es engañar a la realidad, porque mi abuelo no está, no está ahí su cuerpo, podría haber puesto cualquier otra cosa, pero no la foto y encima el nombre, tu fíjate pasa el tiempo y es como si estuvieran allí los cuerpos, no, no, no. No está y además... A ver yo no huyo de la realidad, es la que es y además con mucho orgullo, sabes lo que te quiero decir, con mucho orgullo. Me hubiera gustado que mi abuelo no hubiera fallecido pero estoy muy orgullosa de lo que hizo, entonces no me gustó, me sentí mal, y dije pero bueno cómo haces eso así. Pero bueno si eso le ayuda pues bien, pero desde luego a mí eso no me ayudaría, pero claro es que mi madre ha vivido una vida que afortunadamente yo no he vivido. Luego ya lo piensas bien y dices, bueno si a ella le sirve pues ya está, pero sigue sin gustarme porque eso ese quedará ahí,

100.— AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 4251. Leg. 1283.

luego yo no lo voy a quitar porque es una cosa que ha hecho mi madre, y siento que quién soy yo para quitarlo, ¿entiendes?. Pero creo que es un error, pero lo respeto y en fin, por eso hizo la foto esa ⁽¹⁰¹⁾.



Benita Lillo y Anastasio Godoy

Cementerio de Abenójar

101.– Entrevista realizada a Carmen Mancha (Madrid, 02/07/2016).

Esta anomalía ⁽¹⁰²⁾ visual, se está dando no tanto en la composición, como en el destino para el que se ha realizado la imagen. Pues la fotografía quedará desde ese momento, permanentemente expuesta en el nicho donde han enterrado a Benita. Junto a ella, aparece la imagen de Anastasio en una tumba donde sin embargo no está su cuerpo. Un uso que generará discrepancias entre los mismos descendientes. La colocación de la fotografías en los cementerios funciona generalmente como correlato del cuerpo que yace en la tumba ⁽¹⁰³⁾. Una práctica percibida por Carmen, la hija de Pura y nieta del matrimonio, como un simulacro. El intento de la hija reordenar, de normalizar públicamente una situación anómala, como es no saber donde está enterrado un familiar, convierte a la fotografía en algo problemático para algunos miembros de la propia familia. Y es que los retratos que tienen un sentido en el interior de la casa, en donde aparecen muchas ocasiones composiciones de este tipo, tienen un sentido muy diferente si su exposición es pública, por más que el relato visual sea en ocasiones el mismo. La fotografía del difunto en el salón o la alcoba, son espacios donde a la imagen se la espera, aunque no haya cuerpo, o quizás precisamente por eso. En ese caso, la anomalía de la imagen tiene que ver aquí con la exhibición de esa composición en un lugar donde no corresponde. De hecho el cementerio es el espacio público del que se excluyó a los asesinados por el régimen franquista, intentando con ello bloquear la transmisión de la memoria y desterrar a los difuntos del mundo social de los muertos. El sentido de las fotografías en el interior de la casa compensaba precisamente esa ausencia de cuerpo, pues era la familia quien se encargaba en esas condiciones de velar por sus muertos.

El traslado de la fotografía de la casa al sepulcro, es para la hija un intento de normalizar una situación anómala, como es la de no saber donde está el cuerpo de su padre. Para la nieta sin embargo esa práctica le parece problemática pues

102.– Generalmente en el cementerio se colocan los retratos de los difuntos con la edad aproximada que tenían cuando murieron. Eso da lugar a que en ocasiones haya diferencias considerables entre las edades del marido y la mujer, lo que suele provocar que las fotografías permanezcan separadas, o que esa disparidad anule la colocación de las mismas. Así lo señalaba por ejemplo Luis Miguel Oviedo, un vecino de Almadén: “En la tumba de mi bisabuelo por parte de padre no hay foto. No la quisieron poner porque como el era muy joven y cuando murió su mujer ya era muy mayor, pues por no poner fotos dispares. O ponían las dos fotos jóvenes o tenían que poner una muy mayor y otro joven. No tenían fotos de joven y no quería poner esa disparidad”. Entrevista realizada a Luis Miguel Montes (Almadén, 04/03/2017).

103.– De hecho como señalábamos anteriormente cuando las familias de represaliados sacaban la fotografía del espacio privado no era para exponerlo en el nicho, sino para introducirlo dentro del ataúd en una práctica compensatoria de sustitución del cuerpo. Aquí sin embargo se expone una fotografía en una tumba sin cuerpo.

supone una transmisión errónea sobre la memoria de su abuelo. Como Carmen señala, el orgullo para ella reside precisamente en constatar la anomalía de su muerte, su ausencia en el cementerio, se debe a una razón digna, a una lucha por defender determinadas ideas con las que la nieta coincide. Para su madre sin embargo se hace necesario normalizar la vida de sus antepasados, no sólo en el espacio privado sino también en el espacio público ⁽¹⁰⁴⁾. Una composición similar a la de Anastasio con Benita, la encontramos en la casa de Moisés. Sería éste quien encargara tras la muerte de su madre una fotografía de su padre Faustino Calvo, fusilado el 15 de febrero de 1939, acompañado de la ahora difunta Silvestra Navas, con la edad que tenía antes de morir.

Para algunos hijos, nietos y sobrinos, la muerte de madres, abuelas o tías, significó de alguna manera la segunda muerte del padre, pues fueron ellas precisamente las que mantuvieron viva su presencia. “Gracias abuela por enseñarme a querer a un abuelo que nunca conocí”, señalaba Carmen en el responso que iba a leer tras el fallecimiento de Benita Lillo. En ese sentido encontraremos fotografías de jóvenes muertos acompañando a ancianas esposas, como si ellas hubieran representado a lo largo del tiempo al difunto, y su muerte fuera ya la de ambos. Muchas de estas imágenes donde se incluye la mirada joven del difunto junto a la mirada envejecida de la viuda, materializan esa trascendencia, esa permanencia ⁽¹⁰⁵⁾ que acompañó siempre a los seres queridos que quedaron, y que John Berger describe como una forma de resistencia:

Afortunadamente, la gente nunca es sólo el objeto pasivo de la historia. Y a parte del heroísmo popular, existe también la ingenuidad popular. En este caso, esa ingenuidad utiliza lo poco que esté a su alcance para recrear un área de “intemporalidad”, para insistir en lo permanente. De este modo, centenares

104.– En la mayoría de las fotografías estudiadas, la longevidad de estas imágenes se prolongan en el interior de las casas hasta que ésta se destruya o se venda. Mientras tanto permanecen expuestas en estancias centrales o alejadas. Algunas de ellas, tendrán un sorprendente recorrido durante la primera década de la democracia, pero sobre todo con las exhumaciones realizadas a partir del año 2000. La aparición de los restos activará entonces unas imágenes que saldrán por primera vez de las casas para ser trasladadas allí donde estén los cuerpos.

105.– Todas estas composiciones imposibles introducían una ruptura temporal en el interior de las casas: el tiempo eterno de lo que permanece y que el contexto represivo intentaba negar. Los ojos del ser querido acompañando a la familia de manera permanente como en una traslación de esos “para siempre” o “eternamente”, con los que solían terminar las cartas de despedida cuando iban a ser fusilados. “Cariñosos abrazos y usted madre mía se despide su hijo con un abrazo para siempre”, señalaba Dionisio pozo el 18 de noviembre de 1939. López García y Pizarro Ruiz (2011:501).

de millones de fotografías, imágenes frágiles, que a menudo se llevan cerca del corazón o se colocan junto a la cama, son utilizadas para que hagan referencia a lo que el tiempo histórico no tiene derecho a destruir. La fotografía privada es tratada y valorada hoy como si fuera la materialización de esa mirada desde la ventana, a través de la historia, hacia aquello que estaba fuera del tiempo (2013:108).



Faustino Calvo y Silvestra Navas
Colección particular de Moisés Calvo

/El hijo del fotógrafo/

Nosotros nos hemos criado entre carretes, entre bromuros, entre metoles, entre hidroquinonas y entre sulfitos. Vivíamos en el mismo taller, en la parte de atrás estaba la casa, y delante la tienda. Y de que no estábamos trabajando o no estábamos estudiando o no estábamos en la calle, pues estábamos enganchados a las faldas de mi padre o de mi madre o viendo a la gente. Y viendo lo que traían. Mi padre ⁽¹⁰⁶⁾ tenía el estudio de fotografía en la calle de la Cruz, y después la tendría en la Plaza Mayor, o en lo que se llamaba la Plaza del Generalísimo. Mi padre era más de derechas que Franco, y el hubiera querido ser pintor. Era de Falange, era católico y estaba en una zona republicana. Se fue a Vigo a aprender pintura, y cuando estalló la guerra se vino a Ciudad Real. Lo metieron en una cárcel de Valencia y cuando terminó la guerra, sus amigos aquí en Ciudad Real ya le habían buscado trabajo. Llegó a Ciudad Real y montó un estudio de fotografía. En Ciudad Real estaba él, estaría en sus últimos momentos Vicente Rubio, había minutereros o callejeros como les llamaban... Mi padre hacía fotos de comunión, fotos de bautizo, fotos de bodas, carnets, los soldados... El tipo de fotos que se hacen en este tipo de establecimientos.

106.— Entrevista realizada a Luis Morales, el hijo del también llamado Luis Morales, uno de los pocos fotógrafos que tenía estudio durante los años cuarenta en Ciudad Real.



Julián González

Colección particular de Vicenta Ruiz

Yo veía que la gente se hacía fotos de carnet... podían llevar una foto de un tamaño regular, y si querían una ampliación mi padre lo que hacía era una reproducción directa de esa foto. Pero había otras fotos que tenían una calidad pésima o eran de un tamaño pequeño y con las que querían hacer una ampliación más grande. En aquel momento había un papel fotográfico que se llamaba seda, que tenía una textura de puntos. De forma que cualquier reproducción era un calvario porque ampliabas los puntos. Era una trama horrenda. Y en estos casos, porque además te pedían unas cosas muy peregrinas... quítele el uniforme y póngale chaqueta, quítele el sombrero, póngale corbata. O esta foto de mi padre que no tenemos póngala con mi madre. Y en aquel momento, que la reproducciones fotográficas eran casi trabajos de neurocirugía lo más fácil era hacer un bromóleo. En Ciudad Real no se hacían, ni en la provincia. Eran laboratorios muy especializados. En Valencia había una casa que hacía cosas muy buenas, y en Madrid había varias casas que también se dedicaban a hacer bromóleos. Y entonces se le mandaban las fotografías a estas casas y te devolvían la foto, vamos te devolvían el bromóleo, en correo en quince días.

Siempre era gente que había fallecido la que estaba dentro de la foto, indistintamente que los que se incorporaran estuvieran o no vivos, pero querían acompañar al muerto ya que no habían tenido una foto familiar. En algún momento determinado querían que la imagen estuviera incorporada a toda la familia. Aquel ser, desaparecido en las circunstancias que fueran, que fuera reproducido pero siempre de una manera muy distinta a como venía en el original. Es como si, como si se tratara de ocultar, disimular o aparentar algo que se quedaba atrás y que tenía que trasponerse y ser una nueva cosa. Y ese era el bromóleo.

A mi el bromóleo siempre me resultó frío. Pertenece a la escuela de los pictorialistas, una escuela que se generó primero en América y luego llegó a Europa y que hizo maravillas, maravillas. Pero yo no vi ninguna maravilla en los bromóleos. Eran dibujos bastante toscos. Las caras que te traían no eran unas caras muy amables. Eran... eran de muertos. Las caras eran de muertos. Probablemente en la foto que traían existía vida pero en lo que se reproducía ya no había vida. Se había transformado. Aquello era otra cosa, ya no... ya eran fotos de muertos. El calor que podía tener esa pequeña foto que se había hecho en la calle, o que se había hecho en una feria donde los callejeros pululaban de un lado para otro...desaparecía.



Feliciano Ramírez
Colección particular de Margarita Ramírez

A mi hermana y a mi nos daban miedo aquellas fotos. Era una cosa personal, porque yo no tengo el recuerdo de que mi padre se asustara con una foto de un bromóleo. Cuando se recibían aquellos paquetes que eran unos tubos donde venían liados y se abrían era una sensación... ese hombre no está vivo, ese hombre ha resucitado... era algo, y además es que salíamos pitando mi hermana y yo. Además lo recuerdo perfectamente. Salimos huyendo, no queríamos ver aquel tipo de foto. Y de hecho yo tengo como un rechazo a ese tipo de fotos. Alguna vez incluso he llegado a pensar que debería haberlas coleccionado y haberlas guardado, porque tienen su encanto. Hoy le encuentro el encanto que tiene la imagen de aquella época, aunque me siga pareciendo que las reproducciones son horribles, que los trajes están falsificados, que hay mucho de falso en esa historia no? Hay algo detrás que no está relacionado con la imagen que yo veo. Yo tengo como un pequeño trauma con ese tipo de bromóleo, cosa que no tengo con otro tipo de fotografías.

A lo mejor venía una mujer y traía una foto en un tamaño original que al ampliarlo sería muy divertido. Imagínate que la foto en aquel momento, una foto que podía entregar un callejero estaría en 6cm x 9cm, mayor no. A no ser que fuera un minuterero que entonces las fotografías llevaban otro proceso. Pero normalmente las fotografías eran de un 6x9. Normalmente de cuerpo entero porque no estamos en un estudio, estamos en la calle. Se hace de cuerpo entero. Imagínate que la cabeza que es lo que interesa podía medir, si me alargó mucho 6 milímetros. Y con un desparpajo como no te puedes hacer ni idea, decían hágame usted una foto para salón. ¿De qué tamaño la quiere usted así? Así [gesto con las manos de unos 80 cms]. Una cosa así [gesto del tamaño de la cabeza original, unos seis milímetros] Hacerla así [gesto de ampliar]. Aunque tuviera que ponerle chaqueta y corbata, la cabeza se quedaba en unos 15, 20 cms. No había posibilidad de hacerla de otra manera que no fuera en bromóleo.

Ese proceso permite que el fotógrafo corrija una imagen que tras la ampliación ha quedado deformada. Si al ampliarla no se ven cejas se le ponen cejas, se le abren los ojos, se le remarca la boca, se le degüella y pinta una chaqueta porque no se reproduce una corbata, ni una camisa, se pinta una corbata, se pinta una chaqueta y se pinta una camisa. Y de hecho muchas de esas fotos se ve que hay un degüello. Si el que la está haciendo no cuida mucho la imagen se le nota el degüello pero de una forma clarísima.



Familia Almadenejos

Colección particular de Familia Almadenejos

Y de ahí esa sensación que da de irreal la imagen que nosotros veíamos de chicos.

Las personas que encargaban este tipo de retratos eran siempre mujeres. Yo no recuerdo a ningún hombre. Ningún hombre encargaba esto. Nunca, nunca. Entraban en el estudio a hacerse fotos niños jóvenes, soldados, curas, militares, sargentos, señoritas de mayor o menor postín pero... Yo lo que te digo, es que solamente mujeres eran las que encargaban eso. Sólo mujeres, y mujeres humildes. Este tipo de fotos no lo pedía una clase media alta. Nunca, nunca. Siempre venían de una clase media hacia abajo. No lo pedían una élite. Probablemente la élite tenía fotos de estudio. Probablemente quien tuviera recursos y dinero, se había ido a un estudio fotográfico y tenía una foto de mayor calidad.

No recuerdo el precio pero debía de ser asumible. Pero igualmente entraban otro tipo de factores. Tu puedes discutir el precio en algo que no te interese realmente. Pero si tu lo que quieres es a tu padre y que no tienes más recuerdo que una imagen que mide cuatro milímetros... pues al igual no miras tanto el dinero. Porque tu lo que estás buscando es tener a tu padre en el salón o en tu alcoba o el poder levantar la cabeza y verlo, y que esté contigo. Yo no tengo el recuerdo de que fuera caro... pero si tengo el recuerdo de que en algunas ocasiones decían: "este no es mi padre". Se había aumentado tanto aquello, se había intervenido tanto que los rasgos que se veían bien en cuatro milímetros, en 20 milímetros no eran los mismos...

Pero de lo que más me acuerdo es de ver llorar... Yo he visto mucho llorar a la gente. Eso si que lo recuerdo. Era algo... además mi hermana y yo nos quedábamos... dos niños, viendo que alguien lloraba... pero pero con un desconsuelo potente de llamarnos la atención y de quedarnos diciendo bu f... Lloraban al ver la imagen. Claro las fotografías venían... yo recuerdo que venían en unos tubos enrolladas. Y en el rollo la parte sensible para que no se tocara al enrollarlo ponían un papel seda o papel cebolla. Y entonces era... Si yo estoy esperando ver a mi padre, y no hay más imagen que aquellos cuatro milímetros de una foto de un callejero, y que me sacan un tubo, salía un rollo había un papel que cubría la imagen, y que se quitaba el papel y ahí estaba su padre... Era un momento muy especial. Ver llorar a las mujeres ante una imagen de aquellas era muy impactante, al menos para un niño que no



Anastasio Godoy
Colección particular de Purificación Godoy

está acostumbrado a que vaya la gente a hacerse una foto y que lo normal es que te digan que mal he salido que guapa he salido. Pero aquel sentimiento que se volcaba en un momento determinado sobre una imagen... Porque en otras circunstancias se podían cabrear porque me gusta o no me gusta. pero aquí a oraban otras historias que ellas lo sabrían, a nosotros no nos competía el meternos en la historia de nadie. Pero sí que, si que pasaban como una frontera donde los sentimientos brotaban de una manera absolutamente natural y desbordada. De la misma manera que nos parecían fotos de muertos, aquellos momentos eran, eran momentos muy impactantes.

Todo esto son recuerdos que he madurado. Yo en aquel momento era un niño, pero siempre estaba allí. Yo he vivido eso. Y de la misma manera que he vivido el enfado de clientas, he vivido el lloro de esas mujeres. Lo que pasa es que este tipos de fotos me impacto de una manera tal que han vivido siempre conmigo. Antes te decía me hubiera gustado coleccionarlas, de la misma manera que las rechazaba. No se si por un trauma infantil, de decir esto son fotos de muertos. En realidad esto me ha hecho que esté muy en contacto mentalmente con aquellas fotos. Cuando he visto estos bromóleos que has traído, me he transportado, y me he metido en mis años de infancia, en mi juventud y en mi no tan juventud porque... yo no se cuando terminaron de hacerse bromóleos. Pero vamos yo no creo que se hicieran más allá de los setenta. Ya en la última etapa del taller de mi padre se hacían pocos. Algunos si, pero pocos.

El sentido político en las fotografías familiares

Tapar la imagen – Franco en mi salón – Un cuadro de bolcheviques – La familia es un disfraz – El fotógrafo como censor – Amputar la ideología – La imagen encriptada – Carnets en el tejado – A través de las ondas – Despegar fotografías – La memoria y la sangre – Un retrato sin cara

“No es un comisario socialista, es el padre de mi mujer”

No recordaba el año exacto, sólo que había pasado poco tiempo desde que Florencia Lillo saliera de la cárcel. Aquel retrato provenía de una fotografía pequeñita que tenía su madre. Un día llegó un hombre haciendo fotos, y le dijo “mire usted yo quisiera una grande pero no tengo más foto que esta. Y se ve que el hombre era de izquierdas. ¿Sabe usted? Por las cosas que... Dice no se preocupe que esta foto no se le va a perder. Y unos días después lo trajo envuelto, y además que lo apañó muy bien. Mírelo, lo que pasa es que ya tiene muchos años y pintado, claro de una foto tan pequeñita”⁽¹⁰⁷⁾. Lo trajo envuelto para que nadie supiera lo que llevaba, y ella lo colocó en el salón, abierto a que todo el mundo que entrara en la casa reconociera su linaje y sus ideas. Santiago Vera había sido fusilado el 15 de febrero de 1941 en las tapias del cementerio de Ciudad Real⁽¹⁰⁸⁾. Cuando lo asesinaron, su mujer y su familia estaban en prisión. Mi madre estuvo presa cinco años, señalaba Pilar, “pero mire, presos estaban mi padre, su hermano, mi tía, un cuñado, la mujer de ese, mi abuela y mi abuelo. Mi abuelo estuvo en el penal de Cádiz 7 años. Nosotros nos quedamos con mi tía”. Antes de volver a tener una casa, cuando Florencia llegó de la cárcel, vivían en una posada de una prima de su abuela, y vivían ellos (su madre y sus hijos) y vivía la mujer de un guardia civil. “Y aquella mujer era muy sencilla, se veía que había arrancado más... pues una mujer de campo. Se casó con un guardia civil. Y se venía con mi madre a coser todas las tardes, como a mi madre siempre le ha gustado la costura... pues ella se venía a coser”. Un día entró el marido en busca de su mujer, y estando allí vio el retrato de

107.– Entrevista realizada a Pilar Vera (Puertollano, 10/06/2009).

108.– AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 2182. Leg. 3479.

Santiago y le dijo a Florencia que qué era eso, que aquello era una provocación, que hiciera el favor de echarle un trapo encima para tapanlo. “¿Más?, le dijo mi madre al Guardia Civil, ¿más de lo que ya le han hecho le van a hacer? Póngale usted un paño por encima le dijo”.

Las pequeñas fotografías que quedaron guardadas en cajas, fueron colonizando poco a poco las estancias de la casa, ampliadas, retocadas y expuestas a diferentes tipos de miradas y usos. Si la intimidad de la alcoba nos recuerda un espacio compartido sólo por los que allí reposan, otros retratos ocuparán salones, recibidores o pasillos, alargando con ello la vida del fallecido en la convivencia familiar. Estas imágenes, colocadas en los espacios más públicos de la vivienda, nos recuerdan la posibilidad de que sean observadas por la mirada de la visita. Esa mirada juega un papel importante, pues la persona que entra en la casa, ve en la fotografía la condición social y política de la familia que allí vive. Así lo señalaba precisamente el geógrafo Paul Claval cuando indicaba que la visita, al ver colgadas esas imágenes, deducía la condición recta (religiosa) y la condición social (biográfica) de la familia habitante de la casa. Es decir la mirada se posa primero sobre el antepasado expuesto, y es en esa imagen donde se leen algunos rasgos de la familia (Claval, 2003:70).

La exposición de imágenes que mostraban claramente la ideología, era el correlato de aquellos pequeños objetos que continuaban guardados en un cajón o en la mesita. En esos contenedores, o altares profanos, observamos cómo las fotografías se mezclaban con imágenes de líderes políticos, banderas republicanas o alguna prenda marcada por ideología en la que se había militado. Una gran parte de estos objetos serían eliminados durante los primeros años de la posguerra ⁽¹⁰⁹⁾, pues los registros y requisas obligaban a las familias a eliminar cualquier material que contuviera su condición política. “Cuando fueron a registrar mi casa”, señalaba Felisa “no encontraron un papel, ni un arma, ni nada de nada. Y sabes lo que hicieron los cabrones, [como no estaba mi padre] pues que lo tenía el hermano de mi padre, mi tío Donato. Le revolvieron la casa, le metieron en la cárcel y le dieron una paliza que a los tres meses murió.

109.- Así lo señalaba el antropólogo López García: “La posibilidad durante el franquismo de ser registrado y encontrar estos fetiches conducía al castigo..., incluso hubo que deshacerse de algunos de esos tesoros de la memorias. Ana Rivilla recordaba cómo su abuela finalmente tuvo que tirar al pozo el gorro ruso que Antonio se había traído de Rusia y que guardaba como una pertenencia entrañable” (2011:584).



Santiago Vera Herrero
Colección particular de Pilar Vera

Nada más entrar le dieron la paliza porque no habló donde tenía las cosas su hermano. Si de su hermano no tenía nada. Buscaban papeles, armas, de todo...”⁽¹¹⁰⁾. Esto cargaba de un valor especial a todos aquellos objetos que se salvaron de la quema, unos materiales percibidos en ocasiones como “altamente inflamables” y que la familia mantuvo alejado del contacto de los hijos. “Y me acuerdo que mi madre tenía en un baúl pañuelos rojos y negros”, señalaba Francisca Herráez, “y yo claro iba y mi madre decía: ¡no hija!, ¡no toques ahí! ¡no toques ahí!, ¡tu eso no lo saques nunca!”⁽¹¹¹⁾.

Si durante los primeros años de posguerra, los registros de las casas de los represaliados fueron recurrentes, estas invasiones del espacio privado dejaron de realizarse tras los asesinatos y la prisión de algunos de los miembros, eliminando con ello la posibilidad de que la casa tuviera que ser inspeccionada nuevamente. Tras esos años, y con la emigración de muchas familias de los pueblos de origen a otros municipios, por destierro o por migración laboral, la estancias se convirtieron en el reduto⁽¹¹²⁾ donde poder transmitir la ideología política. Fue en esos momentos cuando precisamente algunas familias decidieron encargar imágenes en las que se enaltecía no solamente el linaje, sino también las ideas. Es por ellos que en fotografías como la de Santiago Vera, se mantiene el uniforme que llevaba en la imagen original, dándole color y detalle del mismo modo que a la cara. Santiago era comisario político, con ese grado terminó la guerra. Debemos recordar que esa condición, además de constatar en una trayectoria de lucha social, era también un estatus al que muchas personas de clase popular habían ascendido durante la guerra, y cuya importancia percibida por la familia se quería mantener en el retrato⁽¹¹³⁾.

110.– Entrevista realizada a Felisa Hidalgo (Almadén, 24/05/2016).

111.– Entrevista realizada a Francisca Herráez (Puertollano, 28/02/2012).

112.– “Puesto que la actividad política explícita está casi prohibida, la resistencia se reduce a las redes informales de la familia, los vecinos, los amigos y la comunidad, en vez de adquirir una organización formal. Así como la resistencia simbólica de la cultura popular tiene un sentido plausiblemente inocente, las unidades elementales de organización de la infrapolítica tienen una existencia inocente plausible” (Scott, 2006:236).

113.– Así señala el ascenso militar el soldado Jesús Gijón a su esposa, en una carta escrita desde el frente en Novelda el 28 de enero de 1937. “Tu debes de acordarte de mi como que estoy ausente pero en distinta forma (...) Ya he venío ascendiendo a Teniente desde primero de Enero de modo que figúrate soy teniente efectivo lo mismo que los de academia y lo mismo que otros que han sido militares toda su vida, somos efectivos y tenemos la misma paga, de modo que si tengo suerte yo ya he asegurado un porvenir feliz para mis hijas” (Colección particular de María Jesús Gijón).

La obligación de “echar un trapo encima”, de ocultar el retrato, es un gesto que muestra no sólo la prohibición de exponer una ideología perseguida, sino también incluso cierto temor de los miembros del régimen provocado por la potencia evocadora del cuadro. La fotografía sintetizaba la imagen de un enemigo ideológico que el régimen se empeñaba en eliminar, pero cuya presencia se sentía latente. Encontrarse de repente, ampliado y en color, presidiendo la estancia de una casa, la imagen de un hombre con una estrella roja en la visera, no era no sólo el reflejo de una provocación para un Guardia Civil, sino sobre todo la constatación de una obsesión, el rostro de un fantasma que podría aparecer en cualquier parte. Algo así revela la anécdota que Franco contara a su ministro Utrera Molina en una de sus primeras visitas a Ciudad Real, y que éste recogería en su artículo “Recuerdos de Franco”: “Le voy a contar una anécdota bien significativa”, le señaló Franco a Utrera Molina, “creo que ocurrió en una de mis primeras visitas a Ciudad Real. Recuerdo que al subir las escalinatas de la Diputación Provincial observé en un lugar muy destacado un cuadro que me llenó de cierta perplejidad: “¿Qué hace aquí Alcalá Zamora?”, pregunté; alguien que se hallaba muy cerca de mí, un tanto cariacontecido, me dijo: Mi General, no es Alcalá Zamora, es su excelencia” (2000:355).

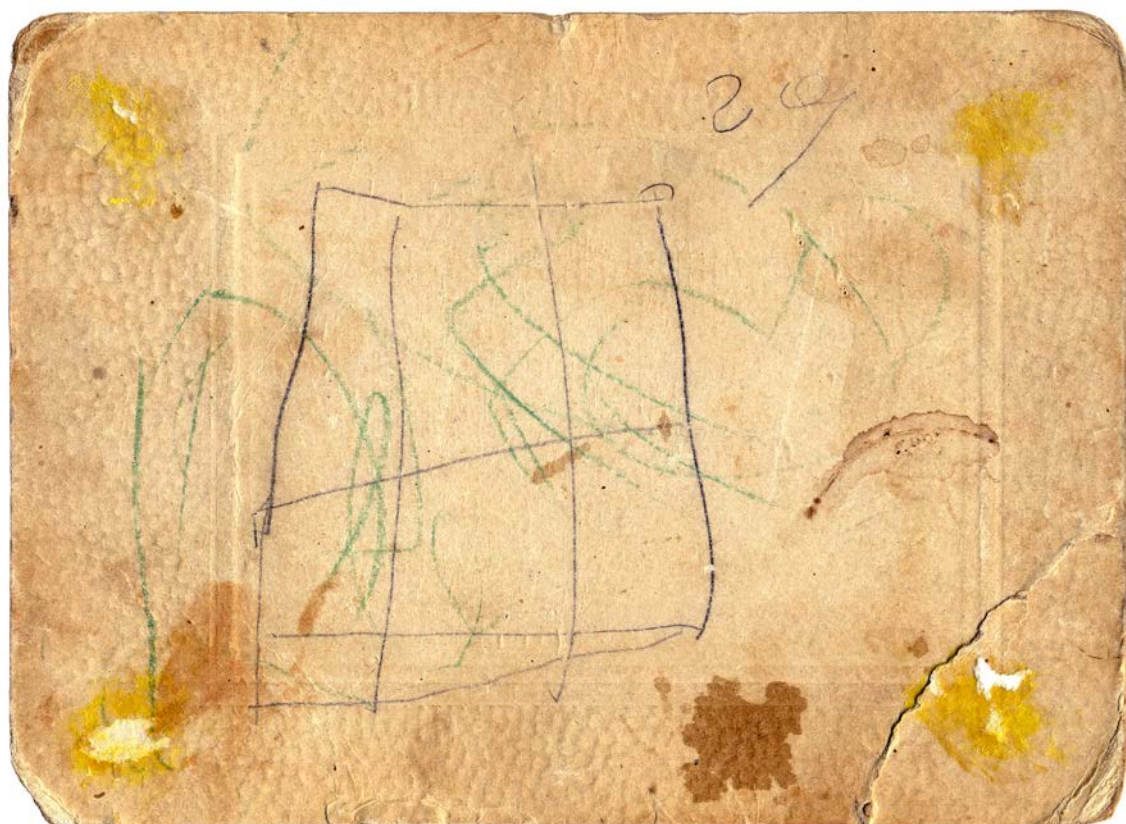
En ocasiones, esa obsesión se tradujo en prácticas tan impositivas como era la obligación de exponer en el salón de las casas, la fotografía del líder del régimen. Se trataba con ello de establecer una continuidad entre espacio público y espacio privado, como si la imagen de Franco celebrada en la calle, hubiera que incorporarla en aquellos lugares donde su presencia fuese menos venerada. La mirada por tanto de los antepasados que protegen, sería sustituida en estos casos por la imagen del represor que vigila. Ese será el caso de Pedro Escudero, un exdirigente socialista, vecino de Torre de Juan Abad, al que obligaron tras la contienda a colocar en la pared del salón un cuadro de Franco. Así lo señalaba precisamente su nieto Tomás Ballesteros: “Y todos los días durante un tiempo largo, mi madre habla de dos o tres años, iba la Guardia Civil a asomarse por la ventana a ver si estaba la foto de Franco en la chimenea de la casa de Pedro Escudero. Dice mi madre que el retrato estuvo puesto cuatro o cinco años. La manera de humillar a un desafecto era ponerle la foto de Franco en la chimenea, que ya sabes que era el centro de la casa” ⁽¹¹⁴⁾.

Unos meses antes de la colocación de aquel cuadro, era sin embargo otra la fotografía que estaba expuesta en el salón. Para encontrar esa imagen habría

114.– Entrevista realizada a Tomás Ballesteros (Puertollano, 09/01/2016).

que buscarla en la caja de instantáneas familiares, y sin embargo ni aún así la descubriríamos. Mi madre tenía las fotos en la típica caja de lata del Cola Cao, parece que la estoy viendo, todas las fotos de la familia, de los abuelos y de todos nosotros, las que nos íbamos haciendo. Hay fotos de la comunión... las fotos más importantes de la familia... las fotos en pequeño de la boda de mis padres...” Cuando uno miraba todas aquellas instantáneas no encontraba sin embargo nada anómalo, nada político en ellas.

Todas reposaban sobre un fondo blanco anodino situado en el interior de la lata. Y allí era precisamente donde había que mirar para encontrar el secreto. Pues aquello no era en realidad la base, sino el reverso de una fotografía que girada simulaba el fondo de la caja. Todas las imágenes de la familia, las de boda, las de comuniones... las más importantes... reposaban en realidad sobre una imagen invertida, sobre un mensaje oculto que revelaba la condición política de la familia. Si el salón estaba vigilado por el retrato de Franco, expuesto allí durante más de cuatro años a la mirada de las visitas, era en realidad otra, la fotografía que explicaba el sentido de la casa. Colocada “boca abajo”, de la misma manera que se enterraban los cuerpos de los fusilados en las fosas, así había que conservar también el cuerpo fotográfico de la familia. Sin embargo este resucitaba, cada vez que se accedía a él, guardando silencio, y mirando detenidamente el fondo blanco de una caja. Al girarlo, el color anodino se convertía en una fotografía grupal tomada en los años veinte, una imagen donde aparece toda la familia retratada frente al lugar del trabajo. Entre todos ellos destaca Pedro Escudero a lado de su mujer, sobre su cuerpo sostiene un cartel que dice: Somos Socialistas.



Reverso de fotografía
Colección particular de Tomás Ballesteros



Familia Escudero hacia los años 20
Colección particular de Tomás Ballesteros



A diferencia de las imágenes escondidas, las fotografías políticas expuestas, como la de Santiago Vera, nos recuerdan que si el anonimato que supone la casa familiar estimula la expresión de mensajes sin disfraz, la revelación del secreto, implicará disfrazar el mensaje aplicando procedimientos de disimulo (Scott, 2003:186). ¿Cuál es entonces la manera de esconder incluso ante tal evidente apariencia, la figura comprometida sin que suponga una confrontación directa con el régimen franquista?. Para responder a esto, continuemos observando la vida social de la fotografía de Santiago. El día que su hija Pilar contrajo matrimonio, el retrato fue trasladado a la nueva vivienda donde desde ese momento también viviría su madre Florencia. La mañana del casamiento, unos guardias civiles acudieron a la casa, ya que el marido de Pilar tenía buena relación con ellos. Al ver el retrato, veinte años después de aquel otro encuentro, los funcionarios señalaron que se trataba de un comisario socialista, a lo que el marido de Pilar respondió que no, “no es un comisario socialista, es el padre de mi mujer”. Una expresión que sirvió para que las autoridades no indagaran en ese asunto y cambiaran de tema. La estrategia utilizada por el yerno de Florencia era anteponer el rol familiar al político, ocultando la imagen con el discurso, disfrazando el retrato con la palabra. Se trataba de hacer entender a los funcionarios que las estancias privadas, no son lugares de ocultación ideológica, sino espacios familiares. Para ello se enmascaran las insignias políticas, visibles en la imagen, con la relación de parentesco que tenían los familiares que viven en la casa, equiparando el retrato a las imágenes que cualquier vecino pudiera tener como recuerdo de sus seres queridos. “Es el padre de mi mujer” comentaba.

En la siguiente imagen volvemos a observar el mismo retrato de Santiago Vera pero en una composición fotográfica muy diferente. Si en la imagen que encargara su mujer aparecía retratado de manera individual, en esta composición se muestra acompañado de otros hombres. La persona que lo encarga es Fidela Cardos, la mujer de Nicolás, el hermano mayor de Santiago. El fotomontaje ha sido compuesto a partir de las cinco fotografías que ella guardaba en su bolso. En esta ocasión se trataba de hacer una ampliación en la que aparecieran todos los asesinados de la familia. “Es el retrato de nuestros cinco muertos. Todos los hijos, a mi abuela le quitaron a todos los hijos. Nos quedamos sin hombres”⁽¹¹⁵⁾.

Las mujeres a la cárcel y ellos al cementerio” señalaba la hija pequeña de Fidela⁽¹¹⁶⁾.

115.— José Cardos Infantes fue fusilado junto con su hermano Ildefonso el 12 de mayo de 1940 (AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 12639. Leg. 2346). Fidel Cardos Infantes murió en la cárcel del Puerto de Santa María el 30 de diciembre de 1940 (AHPC. Caja 29272. Exp 26).

116.— Entrevista realizada a Vintila y Fidela Vera (Madrid, 13/07/2010).

Entre las personas asesinadas de la familia estaba su padre Nicolás Vera, el hermano de éste, Santiago, y los tres hermanos de su madre: José, Ildefonso y Fidel Cardos. En este caso, la figura central la ocupa Nicolás, el padre de familia, y es a partir de él que se estructura el resto de la composición. La disposición de los ausentes en la escena no es arbitraria. En la parte central han colocado a su padre. A su tío José, lo han puesto a la izquierda de su padre. Él era el dirigente político al que la familia admiraba más, “para nosotras, sus sobrinas, era el rey de la familia”. A la derecha se ha colocado al más pequeño de todos ellos, Fidel, “el niño como le llamábamos en la familia”. Y en la parte superior a los tíos con los que tenían menos trato, Ildefonso y Santiago, revelando en la elección de las imágenes dentro de la composición la diferente intensidad en la relación afectiva que mantiene la que encarga el retrato con cada uno de los antepasados.

Eso se lo adornó el fotógrafo porque ellos no tenían corbata ⁽¹¹⁷⁾. Bueno mi tío Ildefonso si, pero mi tío José nunca llevaba. Esas corbatas se la han añadido ellos. Mi tío iba en guerra con una cazadora y su pantalón. Esa foto la hizo mi madre, mi madre y yo que estaba todavía soltera, y mandamos todas las fotos a un fotógrafo y nos hizo esa foto. Le dijimos que queríamos a todos juntos, a los cinco que nos habían liquidado, mi padre el primero y todos ellos después.

117.- “Mi tío nunca usaba corbata” señalaba su hermana Vintila, “claro que no” le dijo Fidela, “eso se lo pondría el tío retratero ese”. Este comentario revela como en ocasiones ponerle corbata a la imagen podría ser una decisión más del fotógrafo que de la propia familia. Así lo remarcaba su sobrina mediante una vinculación entre traje e ideología que le servía para describir a su tío: “José pero si siempre vas con la misma ropa, por qué no te compras otro traje, y decía, para que quiero dos trajes si no tengo más que un cuerpo, cuando se me rompa este me compro otro”. Esa reivindicación realizada por José y que muestra en realidad la aceptación de la elegancia en el vestir como una forma de sucumbir a unos valores que no eran los de la clase trabajadora, es precisamente lo que John Berger señalaba en su artículo “El traje y la fotografía”: “Las clases trabajadoras –aunque en esto los campesinos son más sencillos, más ingenuos, que los trabajadores- llegaron a aceptar como suyos ciertos valores de la clase que los gobernaba; en este caso, el del elegancia en el vestir. Al mismo tiempo, su misma aceptación de esos estándares, su conformismo con respecto a unas normas que no tenían nada que ver ni con su propia herencia ni con su experiencia cotidiana, los condenó, conforme a ese sistema de valores, a ser siempre, para las clases que están por encima de ellos, ciudadanos de segunda categoría, toscos, groseros, desconfiados. Esto es sucumbir a una hegemonía cultural” (2015: 60). En un contexto en el que lo que impera es el disimulo, y no la reivindicación obrera, más que exponer la fotografía sin traje, lo importante será sin embargo utilizar aquella forma de discurso “que adopta como punto de partida el halagador autorretrato de las élites” con sus trajes y sus corbatas. (Scott, 2006:42)



Composición fotográfica de la familia Vera Cardos

Arriba: Ildefonso Cardos y Santiago Vera

Abajo: José Cardos, Nicolás Vera y Fidel Cardos

Colección particular de Fidela Vera

Tras los asesinatos y los años de prisión todas las mujeres de la familia se trasladarían a Madrid. Allí se dedicarían a la costura, haciendo encargos a gente pudiente y viviendo durante años en una casa de alquiler. “La casa tenía cinco habitaciones, dos alquiladas y tres donde vivíamos nosotras. Tenía un retrete en la cocina, ni cuarto de baño ni leches. Nos bañábamos en un barreño”. Con el tiempo cada persona hacía de su habitación su propio salón y lugar de trabajo, decorando el espacio según los criterios de cada una. Teo por ejemplo, la hermana de Fidela, pondría cada retrato individual “de su muerto” encima del armario de su habitación, “cada vez que entrabas los veías de frente”. Según las hijas se iban casando, fueron saliendo de la casa familiar, reestructurando en esos momentos las habitaciones que quedaban entre las personas que seguían allí viviendo. Diez años después de su llegada a Madrid, Fidelita, como así llamaban a la hija pequeña de Fidela Cardos, tenía ya su propia estancia. Allí colgaría entonces el fotomontaje de sus “cinco muertos” sobre la máquina de coser que tenía en su habitación, convertido ahora también en taller de costura.

Estaba yo soltera, tendría veintitantos años, vivía con mi madre. Yo tenía puesto el cuadro en mi alcoba, donde dormía y donde cosía. Porque ahí estábamos muchos y teníamos que tener cada uno que tener nuestro sitio. Y una clienta viene y me dice, que de quién era ese cuadro de bolcheviques? Digo pues mire usted ese cuadro de bolcheviques como dice usted, venga usted que le diga yo quien son, mi padre, mi tío, mi tío, mi tío... Ay ay perdona. Digo no tiene usted nada que perdonar, pero esa palabra que usted de me ha dicho yo no la entiendo. Es que la clientela que yo tenía era de alto copete. Iban a mi casa a que les hiciera los vestidos. Yo entonces no lo acababa de aclarar que era esa palabra y luego ya mi madre me dijo, hija mía pues que va a ser, bolcheviques quiere decir lo que eran los nuestros.

Estamos de nuevo, ante un caso similar al vivido en la casa de Pilar Vera el día de su boda. Esta vez, el desplazamiento de personas ajenas a la familia se da en la alcoba de Fidelita, un lugar al que no tendría que transitar nadie sino fuera porque la falta de espacio en la casa convirtieron la alcoba en un lugar semipúblico, su taller de costura. Estamos por tanto ante una estancia híbrida, en el que lo privado y lo público se mezcla, y por tanto es susceptible de desvelar ante personas ajenas cuestiones que sólo eran compartidas por familia y amigos. Frente a la constatación del enaltecimiento de un grupo entre los que figuran dos personas con una estrella roja en la vestimenta, se utiliza de nuevo la estrategia de la imagen familiar para cubrir con esa definición una fotografía claramente provocativa para el régimen. “Es que eran de alto copete mis clientas”

⁽¹¹⁸⁾, señalaba Fidela. Ante la mirada de la visita, ella define a su padre no como Bolchevique, a lo que alude no entender, sino como familia, “mi padre, mi tío, mi tío, mi tío...”, señalando de esa manera que no es interés político por lo que ella coloca ese cuadro, sino por interés familiar dada la destrucción que suponía la eliminación de todos esos hombres, algo tan evidente que la clienta no pudo sino pedirle disculpas.

Conseguir este tipo de fotografías en plena posguerra nos hace pensar en la connivencia de los fotógrafos que como en el caso de Pilar Vera, lo había realizado de manera clandestina: “se ve que el fotógrafo era de izquierdas, sabe usted”. Este tipo de encargos en los que expresar el valor político tiene que hacerse de manera oculta, se revela de manera clara ante aquellos casos en los que las familias optaron por intentar conseguirlos en establecimientos públicos.

Recuerdo a esta pobre mujer, Laura Casado Álvarez, de cincuenta años, con todas sus medallas de vírgenes al cuello, cómo me quería. Justo antes de ser apresada había cogido un retrato de su hijo Juan y otro mío y se los había llevado a un artista fotógrafo para que hiciera una composición con ambos para enmarcarla y tenerla en casa. Es la foto en la que Juan aparece con la corbata que yo le compré en Estoril. Después del fusilamiento, vino el pobre hombre preguntando por mi suegra para entregarle el trabajo. Cuando se encontró a la familia destrozada, el fotógrafo dejó el retrato y se marchó sin cobrar nada por ello. Yo todavía conservo el retrato colgado en la pared de mi casa (Mejías Correa, 2006:65).

La escena que narra María de la Luz Mejía en sus memorias *Así fue pasando el tiempo* (2006), describe el origen de un retrato construido en los momentos previos al fusilamiento de su suegra. Aquel fotomontaje tenía la intención de enaltecer el estatus de hijo casado en una fotografía en la que Juan aparecía con corbata, y María con un vestido elegante en una composición que ocuparía el salón de su casa. El retrato nunca cumplió su cometido, pues tras el asesinato de Laura quedó abandonado y recogido después por María para exponerlo en su domicilio. Años después de aquel suceso, María encargaría un nuevo retrato de su matrimonio, una imagen muy diferente a la diseñada por su suegra. En esta el valor político de aquella unión era lo que daba sentido a su matrimonio, y por tanto lo que debía expresar la imagen. Para ello eligió dos pequeñas fotografías de 1936 donde ella y su marido aparecían vestidos de milicianos.

118.— Personas de alto poder adquisitivo.

En el retrato que nos hizo un pintor en la posguerra a partir de dos fotos del año 36, se nos ve a los dos vestidos de milicianos. Sin embargo el pintor franquista nunca nos devolvió los originales, e hizo lo que quiso con los retratos: dibujó unos borlones rojos en los chapiris que nunca llevamos nosotros en la milicia. A mí me borró los corrajes que yo también llevaba, y me cambió de lado el chapiri. A Juan le borro la estrella roja que casi no se ve en esta pintura que todavía conservo (Mejía Correa, 2006:66).

Tras el final de la guerra, la eliminación y persecución de personas y símbolos que hicieran referencia a la ideología vencida, estructura una sociedad que se muestra o debe mostrarse como continuadora de la voluntad de limpieza política. En el caso aquí expuesto, la figura del fotógrafo se revela como censor, pues difumina en la imagen aquellos signos que ya habían sido prohibidos en el contexto público. El profesional retoca por tanto las fotografías originales para crear un imagen de matrimonio sin los elementos proscritos que recuerdan su pasado miliciano, como si el retrato solo pudiera encargarse para transmitir el enaltecimiento del enlace matrimonial, pero no el de la ideología política. Tras los retoques, la fotografía ha entrado en el redil de los casados y formales, asumiendo con ello el régimen de visibilidad que implanta el nuevo estado, y eliminando además la posibilidad de que la familia conserve las fotografías realizadas durante la guerra, pues “nunca nos devolvió los originales”, señalaba María.

A la vista del suceso, la única imagen que podía tener María, era una en donde el hombre puede tener chapiri pero no estrella, o donde la mujer tiene que aparecer con los atributos femeninos y no con los elementos masculinos militares que recordaban su condición de miliciana. Para ella, lo importante no era tener una imagen normalizada de su matrimonio, como la encargada por su suegra, sino exponer la condición política de su enlace. Para María, el sentido de su boda estaba vertebrado por la guerra, por la lucha por unos ideales. Fue en ese momento cuando se casó, en una celebración pobre pero alegre. “No teníamos otra cosa que la compañía del uno al otro. Yo me casé vestida de hombre, de miliciana, lo mismo que Juan. (...) Hace poco mi nieto pidió al alcalde (...) una copia del acta matrimonial y allí aparecen nuestros nombres y las firmas de nuestros amigos. Me hizo mucha ilusión poder recuperar una copia del acta matrimonial perdida. El papel lo perdimos, pero Juan siempre cumplió su promesa de estar conmigo. La guerra fue el pacto de sangre que a partir de entonces selló nuestra unión para siempre” (Mejías Correa, 2006:74-75).

En muchas ocasiones esa práctica de difuminar lo ideológico en la imagen, es llevada a cabo por las propias familias. Son ellas las que redimen sus propias instantáneas por miedo ante lo que éstas revelan. Si en la tradición fotográfica popular, el recorte de elementos que contuviera la propia copia se relacionaba con las rupturas sentimentales, de amor o de amistad, excluyendo a la persona como analogía del desenlace, observaremos en el contexto estudiado que esa práctica se recoge para quitar de la imagen los vestigios políticos. Un gesto que muestra una especie de continuidad en el espacio doméstico de algo que el régimen había eliminado ya en la vida pública. De esta manera nos encontramos con imágenes a las que se le amputa el puño en alto a un miliciano, se elimina la bandera republicana, o se borran las huellas ⁽¹¹⁹⁾ ideológicas raspando el retrato. Si la constatación de puño en alto puede poner en problemas a la familia que lo posee, por su eficacia referencial como prueba de delito, los miembros lo modifican, doblegando la supuesta objetividad histórica de la fotografía a la maleabilidad de la memoria (Moreno Andrés, 2014:93).

En la siguiente fotografía, se ha eliminado la esquina superior derecha de la imagen. El corte lo realizó Longina Cañavera durante la posguerra. En un contexto de persecución y delación, cualquier signo proscrito presente en la fotografía de un familiar “quema” en las manos de quien la sostiene, pues la imagen constata la ideología defendida por la familia en un contexto donde lo importante es disimularla. En este caso se trata de una fotografía de Jesús Cañavera Ortega, a quien su sobrina cortó un fragmento por miedo a lo que ello revelaba: el puño alzado que constataba su pasado comunista. Sin embargo, la amputación que ha recibido la imagen es tan evidente que no pretende con ello ocultar, sino más bien revelar. Es decir no hay nada que esconder en un corte donde se ve claramente que lo que se elimina es un puño cerrado en alto, y sin embargo el trozo arrancado muestra, aunque sea estratégicamente, que se reniega de la ideología que contiene la fotografía. Amputar en este caso no es esconder lo proscrito, sino remarcar su eliminación, purgando de la imagen los males contenidos en la familia.

119.- “Borra las huellas señalaba” Bertolt Brecht. “Quien no dio su firma, quien no dejó foto alguna, quien no estuvo presente, quien no dijo nada, ¿cómo puede ser cogido? Borra todas las huellas” (1999).

Las acciones performativas en las fotografías se dan siempre en una tensión constante entre quitar o añadir elementos a las mismas. Son numerosas las amputaciones que durante esta época se harán a las fotografías, generando con ello imágenes a las que siempre les faltaba una pieza, una ausencia que simulaba una simple rotura, pero que era a menudo la explicación de la familia o el secreto del que dependía la supervivencia del grupo. Durante la posguerra, los recortes de las fotografías originales se producen también por la necesidad de un silenciamiento mayor, y que tiene que ver con salir a la calle con la imagen pero sin ser visto. Como veremos más adelante, la creación de composiciones que enaltezan al desaparecido, llevan a los familiares a usar la fotografía que tengan a mano, raspando o cortando lo que en la instantánea hubiera de problemático, para enmascarar la ideología y encargar así en un establecimiento público, una imagen que presidiera el salón o la alcoba. Estaríamos por tanto ante la práctica contraria a la llevada a cabo por María de la Luz, pues si su gesto rozaba la confrontación política ⁽¹²⁰⁾ en la calle, generalmente nos encontraremos con encargos inofensivos de individuos de traje y corbata.

Sin embargo, las imágenes que aparentemente no significan nada pueden esconder en el fondo, o en la superficie, mensajes encriptados que se perciben como fundamentales para la transmisión ideológica de la memoria familiar. Disfrazarse en un contexto de violencia que asesina y persigue va a exigir cierto rigor en la práctica, y para ello las familias utilizan en el fotomontaje elementos solo descifrables para el grupo, encargos que aparentemente no levantan sospechas pero que en el fondo esconden claves o correspondencias sólo reconocidas por el grupo. Este es el caso por ejemplo de la familia García Alcaraz, unos vecinos de Puertollano en cuyo salón tuvieron colgado durante años, una fotografía en blanco y negro. El retrato que preside la estancia, muestra a dos hombres en una composición realizada con posterioridad al asesinato de ambos.

120.- Como afirma Maffesoli “La resistencia adopta un perfil bajo respecto a las exigencias de una batalla frontal, pero tiene la ventaja de favorecer la complicidad entre quienes la practican, y esto es lo esencial. (...) Las prácticas silenciosas son ante todo orgánicas; es decir, el enemigo tiene menos importancia que el vínculo social que se deriva de ellas” (1987:70).



Jesús Cañavera Ortega
Colección particular de Longina Cañavera

Cuando le preguntamos a la familia por el retrato, nos señalan que el de la derecha es su padre, fusilado en Almodóvar el 13 de junio de 1939, y el que aparece junto a él a la izquierda, es Santos García Alcaraz, el hermano de su madre, un vecino de Puertollano fusilado el 16 de noviembre de 1939. La imagen por tanto que preside el salón de la casa no es la del matrimonio, ni la del padre con los hijos, ni si quiera una fotografía que muestre a los hermanos de una misma familia. El retrato que aparece colgado en la estancia principal de la casa es sorprendentemente la imagen de dos cuñados, una anomalía que esconde en el fondo un mensaje encriptado. La composición no está uniendo a personas del mismo parentesco consanguíneo, sino a los dos miembros que fueron asesinados y mantenían el mismo linaje político, pues ambos eran anarquistas. Santos era presidente de las Juventudes Libertarias de Puertollano, y su cuñado militante de la CNT. La expectativa de sentido que genera una fotografía familiar de dos personas con traje, no revela nada en el encargo de la composición, y tampoco provoca nada extraño a los ojos de la mirada de la visita. Sin embargo, la imagen lo dice todo para la familia que convive con el retrato. La anomalía visual es entendida por el grupo como la señal de una militancia que provocó la muerte de sus miembros. El retrato es el enaltecimiento de dicha permanencia. Estamos por tanto ante imágenes que no levantan sospechas, pero que sin embargo posibilitan una práctica de resistencia silenciosa. La resistencia contra un régimen que intenta desaparecer o denigrar en el dominio público la ideología política que encarnaban esas personas.

Si en el caso de María de la Luz, o Florencia Lillo, el uso que hacen de la fotografía podría ser percibido como un enfrentamiento, generalmente la violencia sufrida obligaba a las familias a disimular, a desconfiar, a enmascarar todo aquello que tenga relación con la militancia de sus seres queridos. Un caso de disimulo similar al de Santos Alcaraz, lo encontramos en la familia de Isaac Mayoral. Actualmente podemos observar en la casa de su hija un retrato ampliado y colgado en la pared. En la fotografía Isaac aparece con traje y corbata, en lo que supone la imagen pública que la familia tiene visible para cualquier persona que entre en la casa. Las imágenes privadas del grupo, permanecieron en cambio escondidas en el interior de una caja colocada a su vez bajo una teja en el techo del domicilio. Allí conservaron los tres carnets de su padre: el de la UGT, el del Partido Comunista, y un carnet de identidad. Cuando se decidieron a encargar el retrato, bajaron la caja, despegaron la fotografía y solicitaron la ampliación. Desde entonces y expuesta en la sala, la vestimenta con la que Isaac preside el salón dignifica a un ser querido sin levantar ninguna sospecha. Sin

embargo, hay algo en ese traje, en esa vestimenta, que a la familia le transmite cierta militancia, pues mientras miran la imagen, los miembros piensan en realidad en los carnets escondidos en el tejado. Un juego de correspondencias que, parafraseando a De Certeau, recuerdan que *en un contexto donde los fuertes siempre ganan, las imágenes siempre engañan* (2000:20).



Santos Alcaraz y su cuñado Francisco Huertas

Colección particular de Alejandro Becerra



Carnets de Isaac Mayoral Garrido
Colección particular de Enriqueta Mayoral



Isaac Mayoral Garrido
Colección particular de Enriqueta Mayoral

Algunas amputaciones fotográficas destinadas al consumo privado, como cortarle el puño a un retrato que en realidad permanece metido en una caja, es una forma de mantener el secreto dentro del secreto ⁽¹²¹⁾, una práctica que se revela eficaz para guardar las apariencias incluso entre miembros del mismo grupo. Y es que son innumerables las familias que nos relatan que “de política en mi casa nunca se hablaba”, incluso la misma María que había encargado un retrato vestida de miliciana, señalaba que “Nunca le hablaba de política a mis hijos (...) con dar de comer a la familia ya teníamos bastantes problemas como para meternos en política. Aún así, ellos [franquistas] no desaprovechaban ni un solo momento para recordarnos nuestro pasado y usarlo para las discriminaciones y humillaciones más sutiles” (2006:169). Esta práctica nos recuerda que ser de izquierdas durante la posguerra significaba “mantenerse firme como una vela... y torear, tener arte para torear”, como así señalaba Juan Camacho, vecino de Abenójar. Esta analogía entre tauromaquia y disimulo desvela la marginalidad de una persona que al estar “señalada” debe moverse en terrenos movedizos para sobrevivir. “Como eras lo que eras no te avisaban ni para trabajar, te orillaban, te iban orillando. Y he tenido que hacer muchas cosas para no morirme de hambre y poder criar a mis hijos. Porque te orillaban. Eso era ser de izquierdas” ⁽¹²²⁾.

Si lo político tiene generalmente el sentido de modificar lo público, en contextos de represión la pedagogía política entre los miembros de la familia se practicaba en silenciosos rituales de acceso restringido. Estas prácticas vividas de puertas para adentro tendrán una continuidad cuando llegue la democracia y algunos de los miembros de la familia pasen a militar en los mismos partidos en que habían militado sus abuelos. Así lo señalaba el antropólogo Julián López García al afirmar que “La prueba evidente de la importancia de esas casas donde se conservaba la memoria y donde esta aletargada una forma de resistencia política, se aprecia en el hecho de que buena parte de los que engrosarían las

121.— Mantener el secreto, manifestado mediante el silencio, es un mecanismo de protección ante las formas dominantes de poder, además de una forma de unir al grupo y hacerlo mas fuerte. Así lo señalaba Maffesoli: El silencio relativo a lo político llama al resurgimiento de la socialidad. (...) Lo propio de esa actitud es favorecer la conservación de uno mismo, un egoísmo de grupo que hace que éste pueda desarrollarse de una forma casi autónoma en el seno de la entidad más vasta. Esta autonomía, a diferencia de la lógica política, no se hace pro o contra, se sitúa deliberadamente al margen. Esto se expresa mediante un rechazo del enfrentamiento mediante una saturación del activismo, una distancia respecto al militatismo. (...) Este “evitamiento”, este relativismo, pueden ser tácticas que aseguran la única cosa de la cual la masa se siente responsable: la perdurabilidad de los grupos que la constituyen” (1987:68).

122.— Entrevista realizada a Juan Camacho (Abenójar, 25/05/2011).

filas del Partido tras la refundación en 1976 eran familiares de represaliados por el franquismo, eran aquellos que fueron conscientes antes o después de que las ideas de sus antecesores habían sido injustamente borradas y que ellos serían los responsables de activarlas a partir de los pequeños susurros escuchados en el silencio de la larga noche franquista” (2011:584).

Debemos recordar que lo político era la causa de la violencia sufrida contra la familia, por lo que cualquier precaución era poca. En ese sentido estamos ante contextos donde los silencios están siempre llenos de sobrentendidos, de palabras a medias, de lugares prohibidos o de prácticas ante las que los descendientes sólo pueden “oír, ver y callar”. La transmisión política en esa situación no se comunica siempre de manera directa, sino bajo la mirada de prácticas que incluso percibidas en ocasiones por los hijos como obsesivas, será el lugar donde se instaure un particular afecto hacia la militancia de sus seres queridos. De esta manera Juli y Pauli Capilla le decían a su madre Julia que “ya vale con el tío”, o “hemos intentado quitarle la fotografía de la habitación pero nada”. De la misma forma que Francisca Ferré señalaba que sus padres siempre “oían la Pirenaica y nosotras claro ... y se escuchaba muy mal. Pero ellos siempre con esa obsesión de oír esas cosas”. De esta manera el silencio ideológico en la transmisión familiar dentro de la casa, se daba al mismo tiempo que se intentaba mantener una hermandad política fuera de ella, a través de las ondas. Y es que la frase “ellos siempre con esa obsesión” revela una distancia referente a una práctica no compartida, como es la de escuchar la radio. Una práctica que convierte a los hijos en espectadores de obsesiones, no en agentes activos de ese ritual en el que cada noche los padres mantenían la oreja pegada a la radio, intentando sintonizar emisoras clandestinas que en realidad se *escuchaban muy mal*.

Si los hijos observan pero no participan, los padres trataban de incluirse dentro de una audiencia mayor de personas que compartían la misma condición política ⁽¹²³⁾. Ese sentirse partícipe de un grupo que trascendía las fronteras, se producía principalmente a través de emisoras como Radio España Independiente ⁽¹²⁴⁾,

123.— Sin embargo que no se comparta esa práctica no quiere decir que no se transfiera a los hijos la condición de ser represaliados políticos. En la transmisión de la memoria generalmente se establece diferencias entre lo que se puede contar y lo que no. Algo que va intrínsecamente relacionado con la edad de los descendientes.

124.— “Esta emisora, también conocida como “La Pirenaica” emitió ininterrumpidamente desde 1941 hasta su cierre el 14 de julio de 1977. Ubicada primero en Moscú y en Bucarest a partir de 1955, fue a lo largo de toda la Dictadura la voz de los españoles antifranquistas”.

comúnmente conocida como “La Pirenaica”. Desde esa estación radiofónica, situada primero en Moscú y después en Bucarest, el partido comunista retransmitía para España noticias de carácter nacional e internacional. Y sería precisamente a esas sedes donde los oyentes harían llegar fotografías, postales o cartas con la intención de compartir experiencias, denuncias o reflexiones políticas en una especie de camaradería transnacional anónima. Escuchar en ocasiones la recepción de esa correspondencia, enviada a miles de kilómetros y que volvía a través de las ondas en forma de agradecimiento, se convertía sin duda en una fuente de aliento contra la soledad y la represión. Una fuente de aliento que el régimen intentaba criminalizar, cuestionando constantemente la veracidad de esas correspondencias. Así lo señalan precisamente el catedrático Armand Balsebre y la periodista Rosario Fontova, en su reciente estudio sobre las 15.500 cartas enviadas a la emisora, y que se conservan actualmente en el Archivo del PCE:

Esta emisora clandestina estuvo siempre rodeada de mitos y leyendas. Uno de esos mitos determinaba que las cartas de los oyentes que leían por antena los locutores de la Pirenaica eran cartas inventadas por la propia redacción de la emisora. (...) Las cartas, en su mayoría manuscritas fueron realmente redactadas por miles y miles de oyentes que desde distintos puntos de España, la España interior pero también la España de la emigración y el exilio, encontraron en La Pirenaica el único medio para hacer oír su lamento contra la dictadura. (...) Estas 15.500 cartas, la mayoría fechadas en la década de los años 60, son sólo una pequeña parte de las miles y miles que fueron enviadas y que nunca llegaron a Bucarest. La vigilancia policial, con la complicidad del Servicio de Correos, evitó que muchas cartas llegaran a su destino (Balsebre, A. y Fontova, R., 2014b).

Archivo Histórico del PCE: *Radio España Independiente*. Descripción de Fondos. <<http://archivohistoricopce.org/descripcion-de-fondos/radio-espana-independiente/>>[Consulta: 2015-08-02].

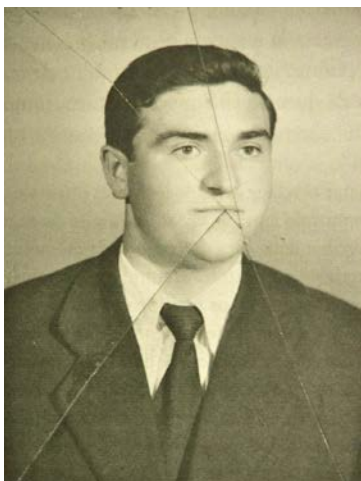


Facundo Perezagua

AHPCE, FCP. Carpeta 185/1

Entre las fotografías enviadas junto a las cartas, encontramos imágenes de grupos familiares, puños alzados, instantáneas que denuncian el deterioro de instalaciones, retratos de fusilados... o incluso fotografías en las que se sale posando junto a la radio, constatando con ello que de alguna manera el objeto es sinónimo de camaradería. El envío de cartas y fotos a Radio España Independiente, se llevaba a cabo a través de varias vías: entrega directa a enlaces del propio PCE, envío de cartas a los órganos de prensa de otros partidos comunistas, como el de Francia o el de Italia, o incluso a otras emisoras como Radio Praga o Radio París, para que desde allí se las hicieran llegar. En ocasiones, para burlar la censura franquista “muchos oyentes decidieron enviar sus cartas a sus familiares o amigos en la emigración para que éstos, desde el extranjero, y ya sin ningún riesgo, las reenviasen a París o Praga”⁽¹²⁵⁾ (Zaragoza Fernández, 2008:339). Esos caminos sinuosos para sortear la censura, lo vemos objetivado en algunas prácticas fotográficas, como lo es enviar la imagen en varias partes. Este es el caso de “Gallardo Lorquino”, una persona que enviará su retrato en varios pedazos para evitar ser descubierto. Una vez en la radio, se podrá recomponer y observar ahora si, el retrato de ese oyente (Balsebre y Fontova, 2014a:456).

125.- “A través de todos estos cauces, a comienzos de los años sesenta, la redacción de Radio España Independiente pudo ver cumplido su sueño de establecer un contacto directo (un feedback, que dirían los teóricos) con sus oyentes. Hubo meses en que se recibieron 1.200 cartas. Ya en 1962 llegó correspondencia de más de 40 provincias españolas y una decena de países extranjeros” (Zaragoza Fernández, 2008:340).



Gallardo Lorquino

AHPCE, FCP. Carpeta 184/7

El disimulo y la ocultación que vemos en este envío, forma parte en realidad de la constelación de prácticas que tienen que utilizar las familias en su día a día, y que será transmitido a los descendientes. En muchos casos, el encubrimiento de la militancia política a personas ajenas a la familia, es una práctica que comenzó en la posguerra pero que ha continuado hasta la actualidad. De hecho, cuando en la investigación, preguntaba en las entrevistas por la militancia política, era común encontrar al comienzo frases del tipo: “Yo de política no entendemos”. Y es que la mayoría de estos grupos ha recibido instrucciones precisas desde niños sobre como guardar las apariencias, sobre qué decir y a quién revelar. Así lo señalaba de manera precisa Juana cuando comentaba que, “*no hay mejor cosa que la que no se dice*”, o “como decía mi madre, el que quiera saber, mentiras en él” ⁽¹²⁶⁾.

Cuando la confianza creada con el familiar posibilita la revelación de determinada información, ésta se revela siempre en voz baja, como si alguien estuviera escuchando, indicando en el gesto una reminiscencia de lo que fue durante años ocultar lo que sólo pueden escuchar unos cuantos. Se baja la voz y se comprueba que la puerta está cerrada, creando el microclima de un acto segregador ⁽¹²⁷⁾,

126.– Entrevista realizada a Juan Arco (Abenójar, 22/08/2012).

127.– El secreto, señalaba Manuel Delgado “es lo que se secreta, es decir: que se segrega, que se separa. De ahí el término secreción, que significa «segregación», de donde se deriva que secretar es lo mismo que «separar», «poner aparte». El secreto hace de su depositario un ser de otra especie, sólo homologable con aquellos que, como suele decirse, «están en el secreto », como si el secreto

constatando que lo que se cuenta organiza la sociedad entre los que comparten la revelación bajo ese susurro, y los que quedan excluidos de esa información. Este es el caso por ejemplo de Libertad, quien durante el comienzo de la entrevista ⁽¹²⁸⁾ que le hice, me señalaba que de política no entendía. Sin embargo cuando la entrevista fue avanzando y percibía, en una especie de desvelamiento ideológico entre entrevistado e informante, que podía hablar, que en realidad yo “era uno de los suyos”, fue el momento en el que expresó claramente su militancia. “Yo no me he ocultado decir que soy hija de un rojo, y sigo siendo roja. Yo soy izquierdista, a mi que no me busquen los derechistas, y lo digo donde me ponga y haya quien haya, sabes? Y lo primero que yo os he dicho es que no entiendo de partidos, no entiendo de partidos, ni los unos ni los otros, pero me gustan ⁽¹²⁹⁾ [los izquierdistas]”.

No se puede entender la transmisión de la ideología política sin un particular trabajo de duelo. Una labor que practicada por mujeres, nos señala el lugar preciso donde se conserva la memoria de los muertos. Es la casa de las viudas, pero sobre todo de hermanas y madres, donde conservar implica dignificar y enaltecer la causa de sus fallecimientos. El sentido político, “las ideas”, pronunciadas a medias en unos casos, o ampliadas en otros, es lo que ayuda a idealizar y a fijar en la memoria a alguien a quienes los descendientes no conocieron, pero cuyas leyendas conviven en la casa. La manera de sellar ese vínculo bajo un orden que amenaza, siempre es el susurro, el disimulo, la encriptación de claves sólo reveladas a la familia. Ser parte de una sociedad secreta no siempre se entiende, pero que sin duda siempre se siente. Y lo que sienten los nuevos integrantes de la familia es algo, que está presente sin estarlo, que a veces se esconde o no se nombra, algo que vertebra la condición de ese grupo. Es por eso que Libertad, tras esconder la ideología en la entrevista, señala que de eso no entiende, que no entiende... pero que le gusta. Como tampoco entendía Fidela que era eso de bolcheviques. “Pues qué va a significar eso hija mía, los nuestros, eso son los nuestros”.

fuera un lugar o un territorio dotado de fronteras vigiladas y a donde no todos tienen acceso lo que supone la práctica del secreto”. Delgado Ruiz, Manuel (2014): “Todas las sociedades son secretas”, *El cor de les aparences*. 6 de enero de 2014. <<http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2014/01/todas-las-sociedades-son-secretas-nota.html>> [Consulta: 2015-06-10]

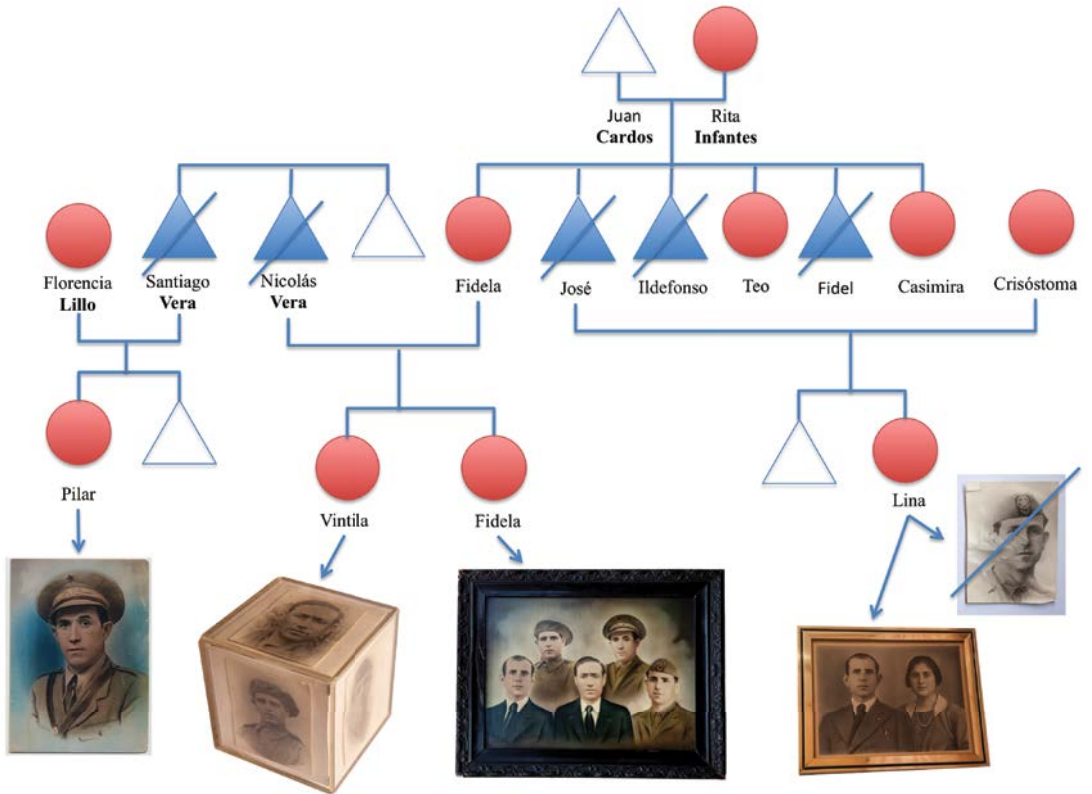
128.– Entrevista realizada a Libertad Calzado (Bolaños de Calatrava, 30/11/2015).

129.– Es interesante observar la distinción que entre entender y gustar hace Libertad. Como si la relación con lo político tuviera que ver con una vinculación más emocional que racional. “No entender” es en realidad una manera de escabullirse, de hacerse el despistado. De esa manera en la entrevista el gusto por lo político le permite defenderse en el “no entiendo” y desvelar su ideología en el “me gusta”.

Si observamos la vida social de aquellas imágenes con las que Fidela construyó el retrato de “bolcheviques”, el de sus “cinco muertos”, vemos una disposición diferente en la transmisión de la memoria dentro de la misma familia. No todos los miembros tiene las mismas fotos, como tampoco todos los descendientes comparten la misma ideología. Una de las cuestiones que explicará esa diferencia ideológica, es precisamente la vinculación de cada casa con el trabajo del duelo, algo que revelan en las diferentes ampliaciones fotográficas expuestas en las estancias.

A partir de este esquema de genealogía fotográfica, observamos cómo Fidela Vera encarga una composición fotográfica en la que todos “sus muertos” estaban presentes, partiendo de la centralidad de la figura de su padre: “mi padre el primero y todos ellos después” ⁽¹³⁰⁾. En el caso de Vintila se construye una escena a partir de un cubo que permite tener a padre y tíos expuestos a la vez. La disposición de los rostros en las diferentes ampliaciones revela en realidad el tipo de trabajo de duelo que se practica en la casa donde cada fotografía se expone. Es por ello que en las estancias donde viven la viuda y la hija de Santiago Vera, es solo la imagen de éste la que aparece en la casa. Algo similar observamos en Lina Cardos, pues el duelo practicado en esa casa será el de su madre, la viuda de José. En el caso de Fidela y Vintila, su práctica es mucho más intensa, pues no sólo es la muerte de José, sino también de los otros dos hermanos de la madre, así como el padre y el hermano del padre. Si en unos casos, la intensidad del trabajo de duelo se centra en una sola persona, en esta casa el número de muertes hace que esa práctica tenga que estar repartida. Eso es algo que revela de manera ejemplar el objeto encargado por Vintila. Pues el cubo está sujeto a una práctica en la que el cambio de orden del dado, posibilita ir renovando o refrescando la memoria del miembro que durante cierto tiempo estará más visible para la familia.

130.— Entrevista realizada a Vintila y Fidela Vera (Madrid, 01/03/2015).



Esquema de genealogía fotográfica
 Familia Vera y familia Cardos



Cubo fotográfico de Vintila Vera
Colecci3n particular de Vintila Vera

Si esta práctica permite dar protagonismo a todos sus tíos, observaremos que en el caso de Lina, la sobrina también de algunos de ellos, su vinculación está distanciada. Pues no fue la casa de su madre el lugar donde el trabajo de duelo los incluía. Es decir ser hija de la hermana de los difuntos y ser hija de la viuda de uno de ellos, te sitúa en casas donde el duelo se practica de manera diferente. Algo que influirá en la transmisión de la memoria de los muertos, así como en la longevidad de las imágenes. En algunas ocasiones, la renuncia a la ideología del antepasado, se hace evidente en la práctica de deshacerse de las fotografías que su familia había guardado. “Mi tía Casimira las tenía pegadas en un álbum, y cuando murió, mi prima Lina las quitó todas y me las dio. Todas las fotos de mis tíos, todas”. Durante el tiempo que vivieron juntas Lina y su tía Casimira, compartieron un mismo álbum. Un álbum que tras el fallecimiento de Casimira, dejaría huérfanos de sentido y de cuidado unos retratos que a Lina no le interesan. Se desentiende entonces de unas imágenes que a partir de ese momento tienen que desplazarse a la casa donde se mantiene viva la imagen de esos difuntos. Las fotografías despegadas son entregadas por tanto a aquellos miembros que custodian su memoria, y que pasaban ahora a tener copias dobles de los mismos retratos.



Fidel Cardos Infantes

Colección particular de Fidela Vera

Ese traslado de las imágenes de una casa a la otra, está vinculando en realidad el trabajo de duelo a las diferentes narrativas que en cada casa explican la muerte de los difuntos. Si en unas casas esos relatos están mediados por la ideología política, en otros se explican a partir de “lo apolítico”. Un concepto que en realidad encubría en Lina un relato de evangelista practicante. Si para Fidela y para su hermana Ventila, lo importante era enaltecer la condición familiar y política de sus antepasados, en cuadros donde se ampliaban con sus rostros las estrellas rojas, para su prima Lina será en cambio recordar a su padre José Cardos, no como político sino como “buena persona”. Esto es algo que señalaba en forma de advertencia, momentos antes de realizar una entrevista conjunta a ella y a sus primas Vintila y Fidela:

Mi madre era completamente apolítica. Y yo quiero hacer aquí un ruego. Mis primas son bastante, bastante políticas. Lo llevan como un poco en la sangre. Pero yo no se si por conocer un poco lo que he conocido, que creo que es importante, y de eso vivo en este sentido. Bueno gratis. Yo estudie teología y lo hago gratis. Nosotros trabajamos todo para el Señor gratis. Yo ruego por tanto que de política no, de las condiciones que mi padre tenía sí. Porque era una excelente persona, merecía la pena. Ahora ellas se van a meter un poquitico, porque ellas quizás lo lleven en la sangre. Nosotros insisto, por aquello de que conocimos a Dios decimos que una cosa es ser creyente y otra sentir, es muy distinto. No es lo mismo decir yo soy que decir soy hago. Es la base en la diferencia entre una religión católica y otra evangélica. Si me callo en la entrevista cuando esté con ellas, entiéndanme, no quiero llevarme mal con mi familia y han sufrido muchísimo. Usted sabe lo que supone que de hombres sólo quede mi hermano porque tenía cinco años ⁽¹³¹⁾.

131.— Entrevista realizada a Lina Cardos (Madrid, 13/07/2010).

Durante la entrevista, en un momento en el que se hablaba de José Cardos ⁽¹³²⁾, Fidela y Vintila recriminaban a Lina que a su padre no lo mataron por buena persona, sino por político, y por tanto había que recordarlo de esa manera. “Mi tío no creía en nada”, comentaba Vintila, “ni creía en Dios, ni creía en nada. Tu padre no creía en nada, no, no. A vosotros os han convencido Lina, pero tu padre no creía en nada. El le dijo a don Rafael [el cura del pueblo], don Rafael todo lo que nace muere, todo lo que nace muere, y Jesucristo fue un hombre, un luchador, y pagó su culpa como pagan hoy los hombres. Si tu de tu padre no te acuerdas ná. Si eras mu chiquitica” ⁽¹³³⁾. Fidela además apuntaba sobre su tío, que en lo referente a las ideas políticas toda la familia siguió a José: “el no ponía a nadie leyes, pero todos le siguieron. Mis tíos, mis tías, mi abuela, mi padre, todos. Todos lo llevamos en la sangre hijo. Hasta para nosotras, para las sobrinas, era el rey de la familia”.

Lina hace una distinción entre ella y sus primas porque *la sangre vincula las ideas* ⁽¹³⁴⁾. “Ellas lo llevan en la sangre” señala. Esta expresión denota que la ideología se adhiere al cuerpo, pero a aquel cuerpo por el que corre la misma sangre, como si las ideas políticas estuvieran sujetas a una suerte de transmisión, o por usar la metáfora, de transfusión de la memoria familiar activada con el nacimiento. “Lo llevamos en los genes”, comentan en muchas ocasiones otros familiares. La sangre está explicando en realidad que Fidela y Vintila pertenecen a una casa diferente a la de Lina. Es decir ellas son hijas de Fidela Cardos, la

132.—Así definía Nicolás González Navas, exiliado político, a su compañero José Cardos en sus memorias: “Cuando llegó la República y con ella el despertar de la clase obrera y campesina, José como tantos otros nos comprometimos con las ideas socialistas; pero él se destacó de todos nosotros, por dos razones, diría yo, la primera porque fue el que en principio cogió el cargo de Secretario General de la Organización, esto le acarreó tales compromisos que se tuvo que dedicar por entero al servicio de la causa. La segunda fue porque que vio mejor que nadie de nosotros las injusticias que estaba cometiendo la sociedad de aquellos tiempos y de todos los tiempos con la clase trabajadora. Además fue un hombre con unos sentimientos tan humanos que a nadie nos quedó duda de que era el líder que necesitábamos en los momentos iniciales de nuestra lucha. Fue amable con todos, tanto con quien los seguían, como con quién los adversaba. Fue decidido y honrado, no se vendió nunca, era el gran dolor de cabeza de las clases explotadoras, y éstas, traicioneramente lo mataron!. Porque hartos sabido está que todo lo que ocurrió en España fue una fragante traición. (...) En fin, José Cardos fue un héroe y terminó siendo un mártir. A pesar de que hasta el día de la fecha nadie en Abenójar le haya dedicado un minuto de silencio en memoria de su obra, yo tengo la seguridad de que por muchos años que pasen Abenójar lo recordará” (2012:487).

133.— Entrevista realizada a Vintila Vera, Fidela Vera y Lina Cardos (Madrid, 13/07/2010).

134.— En este contexto “Ser de ideas”, es una expresión que significa tener una ideología política clara.

hermana de José, una mujer que tiene la misma sangre que él. Y es bajo el techo donde ella habita, junto a sus hermanas y su madre, donde se han criado “sin hombres” las sobrinas entrevistadas, reactualizando las historias familiares en una vinculación constante entre política y vida. Y es que en esa casa la ideología no se cuestiona, sino que se comparte, pues como señalaba Ventila, si el régimen mandó a los hombres de la familia “al cementerio”, a las mujeres las llevó a prisión. A diferencia de ellas, Lina ha sido criada por una madre “apolítica”, una mujer que además no tiene la misma sangre que José ⁽¹³⁵⁾. Eso implicará la posibilidad de una distancia con relación a lo que se puede y no se puede recordar, pues “llevarlo en la sangre” denota una adherencia de la que uno no se puede desligar fácilmente. La vinculación a la militancia está mediada por la fidelidad a la casa donde te has criado. Esa fidelidad es la que enarbola la militancia de algunos descendientes vinculada no tanto a la lucha obrera, pues nunca vieron activas esas ideas, como a las penurias y al sufrimiento de su familia. Esto es algo que va a influir de manera determinante en una especie de correlato entre imagen y memoria, señalando a través del parentesco el lugar donde actualmente podemos encontrar o no las fotografías familiares así como las prácticas asociadas a ellas.

Si la distancia ideológica, vinculada al trabajo de duelo, determina el relato y la presencia o ausencia de fotografías, en otros casos será el miedo sufrido durante la posguerra lo que imposibilitará en ocasiones que las familias quieran hablar o mostrar imágenes. “Es que no quiero acordarme de ello, de verdad te lo digo” ⁽¹³⁶⁾, me señalaba Pedro Duque al comienzo de una entrevista que le realicé en Hinojosas de Calatrava. Es “no quiero acordarme” expresaba cierta reticencia a hablar de su padre. “A mi es que me echan películas de la Guerra Civil y... Para que tu veas, de joven yo quería ser falangista y mi padre me dijo que no”, señalaba. En ocasiones esa negativa que aparece como ambigua, se va disipando poco a poco, y tras un acercamiento la gente se abre a contar, aunque a veces sea sólo con medias palabras. Cuando le hice la entrevista a Pedro, había llegado acompañado de Cirilo, un concejal del ayuntamiento que era una persona de confianza para el entrevistado, pero con la que sin embargo también se mostraba reticente.

135.— Esto es algo que va a influir de manera determinante en una especie de correlato entre imagen y memoria, señalando a través del parentesco el lugar donde actualmente podemos encontrar o no las fotografías familiares así como las prácticas asociadas a ellas.

136.— Entrevista realizada a Pedro Duque (Hinojosas de Calatrava, 12/10/2011).

Finalmente nos abrió la puerta de la casa donde vivieron sus padres y nos llevó al salón donde todavía permanecen algunas fotografías expuestas: “Allí está mi padre, mi madre... Es que no quiero sacarla... Esta es la foto de mi padre, vestido de sargento. (...) Mi padre era un tío que sabía donde pisaba, no es porque te lo diga yo. Militaba en la CNT. Esto lo teníamos colgado ahí. (...) Joder... es la primera vez que saco esto”. Tras descolgarla le pregunté si le podía tomar una foto a la imagen de su padre, a lo que me responde que sí, pero sin que salga la cara. “No quiero que salga la cara. Yo lo que no quiero es que la gente diga este es... Procura que no se vea mucho la cara. Que no se vea mucho si sale en un libro. Es que yo venía con la idea de decirte que no había encontrado la foto”. Cirilo le recriminaba que si su padre estuviera vivo le interesaría mucho el tema de la memoria histórica, y hubiera entregado sin condición toda la documentación que hubiera tenido. “No te digo que no sea así, pero mi opinión no es así”, le respondía Pedro. El concejal insistía señalando que aquella generación de supervivientes hubiera querido hacer estas cosas, “porque estuve en política con ellos, y se como pensaban. Y si hoy estuvieran vivos te hubieran dicho, eso lo tendríamos que haber hecho hace veinte años en democracia”. “¿Democracia? le respondió Pedro, “pero no has visto que todavía está el Valle de los Caídos, y allí hay 30.000 hombres que murieron. ¿Por qué? Todos silicosos. Pero si cuando han empezado con la memoria histórica al Garzón lo han echado a tomar por culo”. Así que hazme el favor y no le saques la cara”, concluyó. Después de realizar la fotografía a un retrato sin rostro, me pidió que le mostrara la imagen para asegurarse de que la cara de su padre no apareciera visible en ninguna publicación. Las palabras a medias, que esconden por miedo las cuestiones ideológicas tienen a veces su correspondencia en una anomalía visual consistente en representar un retrato sin cara. Antes de volver a colgar la fotografía miré su reverso y observé que había algo escrito. En la cara oculta de una imagen que había permanecido durante más de setenta años expuesta en el salón, se podía leer: “La esperanza es el mejor remedio contra la tristeza”.

NOVILLO

TARJETA POSTAL



Legajos, 40
MDDF

*La expedición de mayor
orden de la
Comandante D. X. C.*



Pedro Duque

Colección particular de Pedro Duque

(II) LA FOTOGRAFÍA COMO SIGNO DE ESPERANZA

Guardaba en el cajón las cartas que le enviamos a la cárcel, el papel en que se le comunicaba la sentencia de muerte, la orden de libertad provisional, fotografías de amigos de Misent y de la familia. Se incorporó en la cama y vació el cajón, volcándolo sobre la mesilla. La parte inferior había sido forrada con una hoja de papel que el tiempo había vuelto amarillenta. La separó de la madera, ayudándose con las yemas de los dedos y le dio la vuelta para mostrarme que, del lado que había permanecido durante años oculto, estaba dibujado mi retrato.
- Te he tenido cerca, ¿verdad? –dijo. Y me lo dio.

La buena letra
Rafael Chirbes

La fotografía debería permanecer así como está, con las señas de su paso por la cárcel donde estuve encerrado tanto tiempo. Yo no sólo no me avergüenzo de estar en la cárcel sino al contrario me siento extremadamente honrado; seguramente éste será también el sentimiento del niño cuando pueda comprender estas cosas. Espero la carta más larga que anuncias. Te abrazo afectuosamente.

Cartas de la Cárcel
Antonio Gramsci

La imagen acompañante

Telones de fondo – La pose desplazada – Excluidos de la fiesta – Me salvé por amor – Las imágenes que llegan – Fotografías cosidas – El retrato de Lenin – Morir besando – Vivir en los recuerdos – El álbum y la supervivencia – La imagen del regreso –

“Tuve su foto conmigo todos los días.
Salí por ella. Me salvé por amor”

Para una gran parte de las clases trabajadoras, el acceso a su primer retrato ⁽¹⁾ estaba ligado a los días de fiesta local en el que los fotógrafos ambulantes ⁽²⁾ desplegaban sus escenarios. Entre atracciones y divertimentos muchas familias de campesinos acudirán para retratarse delante de aquellos paneles que simulaban ciudades o paisajes exóticos. Esta imagen corresponde al retrato que la familia Calvo Navas se tomó durante las fiestas de San Juan de 1930 en el municipio de Abenójar ⁽³⁾. El fondo se inspira en la Plaza de España de Sevilla, el edificio más grande de la arquitectura regionalista andaluza, construido como lugar principal de la Exposición Iberoamericana de 1929. La fotografía recuerda a aquellas pinturas flamencas con las que el género del retrato alcanzó su mayor esplendor en el renacimiento, y cuya estructura suelen situar en primer término a los protagonistas de la escena ⁽⁴⁾, escalando y superponiendo

1.– “Los fotógrafos ambulantes tuvieron su apogeo en el Campo de Montiel a partir de la década de 1920, con la aparición de los retratistas minutereros (...) La fotografía minuterera puede considerarse como la verdadera fotografía de las clases populares, por su escaso precio y la improvisación en la escena” (Chaparro, 2014:102).

2.– “Entre 1910 y 1930, la ambulancia fue la especialidad más socorrida por los profesionales españoles. Pero, a diferencia de los pioneros del daguerrotipo y de la tarjeta de visita, los más característicos fotógrafos de esta época se limitaron a recorrer los pueblos y aldeas de su comarca, aprovechando el buen tiempo y las fiestas de agosto y septiembre. Los ambulantes se convirtieron en unos personajes inevitables en estas ferias, junto a quincalleros, músicos, cómicos, tirititeros y vendedoras de amores urgentes” (López Mondéjar, 1989:59).

3.– El formato de estos retratos suele ser el de la *tarjeta postal*, realizado a partir de contactos de placas de cristal de 10 x 15 cms.

4.– En una época donde los retratos sitúan en el centro de la escena al individuo, la intención de crear profundidad era la de remarcar también al individuo que pinta: la mirada del artista. Como señala Todorov “lo que identifica a ese arte es precisamente haber introducido al individuo en la imagen, como objeto y a la vez como sujeto de la representación, y la naturaleza simbólica

planos de lejanía detrás para recrear el espacio en perspectiva ⁽⁵⁾.

Además de esa tradición del retrato renacentista, estas fotografías recogen otra práctica más reciente que irá unida al nacimiento de la fotografía y que aquí es revelada a través de los fondos: la foto turística. Expresada en las tarjetas postales que aparecieron a finales del XIX, este tipo de prácticas intentaba apropiarse del mundo fotografiando sitios remotos o situando en el centro de la imagen al retratado en ciudades para remarcar precisamente que la persona realmente estuvo allí. Pues bien, esas fotografías que fijaban al representado junto a los lugares visitados, son expresados en los retratos aquí estudiados en forma de simulacro. La *escenografía de la felicidad* ⁽⁶⁾ que muestran las imágenes turísticas, serán precisamente las creadas por los fotógrafos ambulantes durante los días de fiesta en los pueblos. En esos días el retrato celebraba y elogiaba la imagen de la familia, simulando, como si de una atracción ⁽⁷⁾ de feria se tratara, viajar a lugares en los que nunca se habían estado ⁽⁸⁾. Durante la Guerra Civil y la posguerra, los fotógrafos ambulantes seguirán visitando los pueblos cargados con los mismos escenarios que en años anteriores. Sin embargo, las numerosas ausencias familiares provocadas primero por la guerra y después por la represión política de los años cuarenta, van a provocar un cambio no sólo en las representaciones clásicas de la familia, sino también en los usos, pues como

del sentido que permite esa individualización. En consecuencia, la individualización no sólo transformó el pensamiento filosófico y político, las estructuras familiares y sociales, las maneras de ser y de creer, sino que también modificó las formas artísticas” (Todorov, 2006:212).

5.- “La individualidad de quien representa –el pintor- se pone de manifiesto ante todo en la estructura óptica de la imagen, dado que ésta nos muestra un segmento del mundo observado de su punto de vista particular por medio de esos que llamamos perspectiva; aunque al principio ésta va a tener enseguida llegar a ser rigurosa (antes en los italianos que en los flamencos)” (Ibíd., 207).

6.- Como señala Carmelo Vega “La postal turística modificó los estereotipos creados a partir de una visión determinista y eurocéntrica del mundo, en tópicos de identidad convertidos en mercancía (el esto es así), en marcadores del lugar turístico (el esto está aquí), en mensajes de afirmación pública de la práctica misma del turismo (el yo estoy aquí) y en indicadores de sus estrategias discursivas (la postal como escenografía de la felicidad)” (2011:10).

7.- Así describía esta actividad fotográfica Jean-Gérard Fleury en 1929 en Francia: “En un avión, en una embarcación, sobre el paseo marítimo de Cannes o la caminata de los ingleses, en Niza, sobre la explanada de los Invalides, en la cima de la torre Eiffel, tómense, señores, déjense fotografiar con sus damas. Niza, París, Cannes... Nunca han viajado tanto: es la barraca del fotógrafo que, por seis francos la docena, los plasma sobrevolando la torre Eiffel, como Lindberg el día después de su expedición trasatlántica o sobre la Costa Azul, cual isleño acaudalado” (Chéroux, 2014:124-125).

8.- “La relación entre las primeras fotografías y el viaje europeo no es accidental: la foto “normativa” cifraba una práctica de la fotografía que cifraba una práctica del viaje. La ideología de la indicialidad autorizaba una práctica autóptica del “estar allí” (Pinney 2006:284).



Silvestra Navas y Faustino Calvo
Colección particular de Moisés Calvo



Emilia y Moisés Calvo Navas junto a primos maternos
Colección particular de Moisés Calvo

señala Publio López Mondéjar ahora buscaban recomponer la geografía afectiva de un entorno familiar devastado por la cárcel, el exilio o la muerte (1996:20).

Diez años después de la realización de aquel primer retrato, la familia Calvo Navas acude nuevamente al fotógrafo ambulante para tomarse esta imagen. Exceptuando el fondo y la pose, nada en ella parece indicar que se trata de la misma familia, y sin embargo lo es. Si Faustino y Silvestra aparecían de pie y sentada respectivamente en la fotografía de los años treinta, aquí la misma pose la encarnarán los hijos mayores del matrimonio: Moisés de pie a la derecha y Emiliana sentada en el centro. A partir de esa estructura, la fotografía se ha llenado de niños, ocupando de manera caótica un escenario pensado en realidad para pocas personas, pues la acumulación de gente apenas permite ver el fondo. El fotógrafo ambulante ha organizado la escena siguiendo el patrón del retrato familiar de la primera imagen, sin embargo en esta familia ya no hay adultos.

Tras terminar la guerra, mientras las personas afines al régimen utilizarán la fotografía como parte de la vivencia lúdica en las fiesta locales, los hijos de los presos aprovecharán esos momentos con otra intención, realizar retratos para mostrar a los reclusos la imagen de la familia que lo espera. La fotografía expresa por tanto la nueva situación en la que ha quedado relegada la familia, pues en ausencia de padres, muchas veces los niños tendrán que asumir tempranamente los roles de sus progenitores. En el momento en el que se realiza este retrato, Faustino Calvo acababa de ser fusilado ⁽⁹⁾ en Almodóvar y su mujer Silvestra Navas se encontraba en prisión a cientos de kilómetros del pueblo. Es precisamente por esa razón que no aparece ninguno en la nueva escena familiar. Las muertes y la prisión, colocarán a los hijos mayores en una posición de mayor responsabilidad dentro del grupo, pues tendrán que comenzar a ejercer labores de adultos, trabajando y cuidando de los hermanos más pequeños. Una situación que también revelan las fotografías de la familia Vera Cardos ⁽¹⁰⁾.

9.- Faustino Calvo Redondo fue fusilado el 15 de febrero de 1941. Silvestra Navas será condenada a 12 años y un día de reclusión mayor, que será conmutada por la pena de 6 años y un día de reclusión mayor. (AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 986 Leg. 5768).

10.- La familia Vera Cardos estaba compuesta por el matrimonio de Nicolás Vera y Fidela Cardos. Sus hijas serían de mayor a menor: Emilia, Vintila y Fidela. Nicolás fue fusilado en Almodóvar el día 9 de noviembre de 1939. Su mujer Fidela Cardos será condenada a 30 años de reclusión mayor. (AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 4919 Leg. 5193).

En ninguna de las imágenes grupales conservadas por la familia Vera Cardos aparece Nicolás, el padre de familia. “¡Anda Nicolás vamos a hacernos una foto!. No Fidela a mi déjame de fotos que no me va a mi”, señalaba su hija ⁽¹¹⁾ recordando los días festivos en los que la madre las arreglaba para irse a fotografiar. “El no era amigo de fotografías” comentaba, y por eso precisamente que no aparece en la imagen de los años treinta arriba expuesta. Si comparamos por tanto los retratos familiares realizados durante los años treinta y cuarenta, la persona que está ausente no es el padre, pues nunca aparecía, sino sobre todo la madre. Al comparar las fotografías volvemos a observar el desplazamiento de los hijos mayores en la escena, pues en este caso Emilia, la hija mayor, pasará a ocupar el lugar de su madre Fidela. En ambas imágenes se conserva la misma pose, pero se intercambian los roles, pues en ausencia de la madre, la hija mayor pasará a ocupar la posición central del retrato.

Si como señalaba Bourdieu (2003), tradicionalmente la fiesta era el momento que utilizaba la familia para fotografiarse, por la función que la práctica tiene de recrear al grupo en el momento de mayor integración de los miembros, aquí se acude a ella en el momento en el que la familia está más desintegrada y dispersa. En esas condiciones adversas, parece como si los miembros del grupo necesitaran buscar representaciones con las que llegar allí donde le es requerida su propia imagen, allí donde las vicisitudes requieran que la familia utilice lo que tengan a su alcance para superar esa situación. Y lo que tienen a su alcance en ocasiones es únicamente la fotografía de los que quedan, a modo de vestigio o resistencia. Se acude por tanto al lugar de una fiesta, en momentos que no toca, para tomarse fotografías no previstas. Esas imágenes que revelan la ausencia de algunos miembros, son retratos incompletos que buscan completar la unidad familiar con la llegada de la imagen al penal, así como investir el espacio represivo de un ser querido con la imagen de la familia que lo espera. Los tránsitos que las fotografías recorren están revelando por tanto nuevas prácticas, pues comúnmente utilizadas al calor del espacio privado de la casa familiar, ahora se encargan para que convivan en un lugar muy diferente, un contexto inhóspito que el retrato trata de hacer más habitable. Y es que, en ese desplazamiento de la imagen del pueblo hacia la cárcel algo del hogar familiar se traslada con el objeto. Esta correspondencia visual que une virtualmente a los miembros que viven distanciados, ayuda al preso a habitar la celda donde cumple su condena, permitiéndole hacer más llevadero el estado de excepción al que estaba sometido.

11.– Entrevista realizada a Fidela y Vintila Vera (Madrid, 13/07/2010).



Hijos de Fidela Cardos y Nicolás Vera
Archivo familiar de Vintila Cardos



Fidela Cardos e hijas
Archivo familiar de Vintila Cardos

En la apariencia de aceptar la legitimidad del nuevo orden, los hijos de represaliados participan de la festividad que organizan los opresores, para hacerse fotografías cuyo destinatario serán precisamente los excluidos de la fiesta. La imagen de niños utilizando la pose del retrato clásico familiar, es en el fondo una expresión política disfrazada, una forma de resistencia oculta que trata de impugnar la negativa de las clases sociales dominante a conceder una posición social o una dignidad a los subordinados ⁽¹²⁾. Esas formas de resistencia en las que se aparenta una conformidad con las normas sociales hegemónicas, son aceptadas por el régimen puesto que no rompen con el orden normativo de dominación. Sin embargo el discurso oculto que esconden esas prácticas no siempre pudo mantenerse silenciado. En los momentos de mayor impotencia por las noticias de los fusilamientos, algunos miembros hicieron actos públicos que suponían un cuestionamiento directo del régimen existente. En el caso de la familia Calvo Navas la realización de la fotografía mostrada durante las fiestas del pueblo, supuso una práctica inofensiva. No obstante, unos meses antes de tomarse ese retrato, la noticia del fusilamiento del Faustino Calvo, llevó a Moisés, el hijo mayor, a negarse públicamente a cantar el *Cara al sol* durante la comida en el Auxilio Social, una actitud que tuvo que ser reprimida rápidamente por los miembros del régimen ⁽¹³⁾.

Me acuerdo del día que fusilaron a mi padre. Yo tendría nueve años, y me acuerdo que íbamos a Auxilio Social que estaba frente a la Iglesia. Y los que teníamos a nuestros padres en la cárcel o los habían matado o eso, pues nos daban de comer. Bueno dar de comer eso era un decir, era un poco caldo de lo que fuera. Íbamos y antes teníamos que rezar y cantar el Cara al Sol, en fin todas esas cosas. Y ese día, vamos si no ese día al día siguiente, yo les digo que no rezo ni canto el Cara al Sol. (...) Entonces me cogió una de Falange de una oreja y dándome pescozones me llevó a un cuarto como una despensa que había al fondo, donde estaban las mesas del comedor y eso, y allí me pegó todo lo que quiso. Claro era en febrero, con los pies llenos de sabañones porque andábamos descalzos o medio descalzos, pues iba yo por el pasillo, porque me pisó en los talones, en los sabañones, iba yo dejando un reguero de sangre

12.– Como señala James C. Scott, “cada una de las formas de resistencia disfrazada, de infrapolítica, es la silenciosa compañera de una forma vociferante de resistencia pública” (2011:235).

13.– “Una cosa es al duda personal o el cinismo introvertido; otra la duda pública y el rechazo abierto a una institución y lo que esto representa. La negativa abierta a cumplir con una puesta en escena hegemónica es, por lo tanto, una forma particularmente peligrosa de insubordinación” (*Ibid.*, 242).

por el pasillo y... por eso te digo que si me acuerdo de cuando fusilaron a mi padre. ⁽¹⁴⁾

Las fotografías enviadas desde el pueblo tienen además otra función, pues son para los presos la prueba de una de sus principales preocupaciones: los hijos ⁽¹⁵⁾. Adjuntas en cartas, paquetes o entregadas en mano, la fotografías ayudarán a los reclusos a constatar el estado de salud de sus descendientes, o a comprobar la familia que los estaba acogiendo, algo de vital importancia si pensamos que muchos de esos niños tuvieron que ser criados, en ausencia de padres, por abuelos, tíos o familiares lejanos en condiciones de pobreza extrema, expuestos a muertes prematuras ⁽¹⁶⁾. Si seguimos la cronología fotográfica de algunas familias observaremos como a veces un mismo niño pasó por varias familias, manteniéndose en cada una de ellas el tiempo que la economía doméstica lo permitiera ⁽¹⁷⁾. Esta situación generará un tipo de fotografías representativas de la época, pues en ellas aparecen niños de varias familias reunidos todos ellos entorno al mismo retrato. En el caso por ejemplo de la fotografía anterior donde se observa a la familia Vera Cardos, dos de las hermanas que aparecían en aquella imagen, tendrán que separarse y vivir con

14.– Entrevista realizada a Moisés Calvo (Torrevieja, 20/07/2010).

15.– En la mayoría de las cartas de despedida que los presos consiguieron sacar de las cárceles, y que hoy conservan las familias guardadas como pequeños tesoros, hay una preocupación continua de los represaliados por el cuidado de sus hijos, desde el punto de vista material pero también educativo y ético. En la carta que por ejemplo Dionisio Pozo, vecino de Puertollano, consiguiera sacar de la cárcel antes de su fusilamiento, señalaba: “Esposa y cuñados, sólo os pido una cosa: que mi chatita sepa escribir y leer para defenderse y la eduquéis como su padre os decía muchas veces y le digáis quién era su padre y lo que la quería y que no fue un criminal y no le hizo daño a nadie pero sí luchó por el bien de la humanidad desde muy joven” (Colección particular de Dionisio Pozo).

16.– Son innumerables los casos de muertes de hijos de presos. Todas las familias que se citan en este capítulo tienen al menos un hijo que murió mientras los padres estaban en prisión. Emiliana en el caso de la familia Calvo Navas, Odena y Baltasara en el caso de la familia Vera Lillo, Eloy en el caso de la familia Godoy Lillo, etc.

17.– Pilar, un vecina de Abenójar, hija Santiago Vera y Florencia Lillo, señalaba, que si durante los años treinta los diez hijos de su abuela pudieron vivir de las tierras que tenía la familia, después ya no pudieron. Tras terminar la Guerra Civil y meter a casi todos los miembros en la cárcel, “por votar a las izquierdas”, se vieron en la obligación de “malvender” su propiedades para poder enviar dinero a todos los miembros que estaban reclusos. “Mi madre estuvo presa cinco años. Pero mire, presos estaban mi padre, un cuñado, mi tía, la mujer de ese, mi abuela y mi abuelo. (...) Mis abuelos tenían sus tierras, mi abuela tenía 10 hijos y mis tíos con sus tierras nunca tuvieron que ir a echar un jornal fuera. Con sus cosas se las arreglaban y mi abuela siempre consiguió criar a sus hijos con eso. Y lo tenía allí. Los mismos hermanos de mi abuela (como estaba en la cárcel) se lo fueron comprando a peseta, dos pesetas, así lo fueron haciendo hasta que dijeron, ya está. Por diez mil pesetas todo el capital”.

diferentes familias, tras el fusilamiento de su padre y los encarcelamientos de madre, abuela y tías. Así lo señalaba Vintila Vera:

Yo estaba en casa de mi tía, una prima hermana de mi abuela que fueron quienes nos recogieron porque nos quedamos en la puñetera calle. Y nos recogieron, y me hicieron una foto y se la envié a mi madre. Una foto con dos primitas mías, hijas de mi tía Emilia, de la prima de mi abuela. Y nos la hicieron en el patio. No me acuerdo ni quién nos la hizo, y yo esa foto se la mandé a mi madre a la cárcel para que nos viera y me viera como yo estaba. Estamos muy bien madre, en casa de la tía Emilia, le decía. (...) Y luego me fui a Ciudad Real, bueno primero estuve en Abenójar con mi abuela, pero a mi abuela se le acabaron los cuartitos que tenía y no tenía para darnos de comer, tuve que ir a auxilio social. Entonces yo me vine a Ciudad Real con la mujer de mi tito José, y allí estuve dos años y pico.

No se trata por tanto de fotografías al uso en las que aparecen los hijos de una misma familia nuclear. Su sentido es otro. Los hijos de los presos aparecen en las imágenes con los primos de la casa donde están siendo cuidados. Y es que si en otra época eran las madres las encargadas de enviar fotografías para mantener el interconocimiento ⁽¹⁸⁾ con parientes que vivían distanciados, aquí el papel se invierte y son ahora aquellos parientes los que incluyen a los sobrinos en el grupo, para dar cuenta con ello de su situación a las madres y padres que están presos. De esta manera la realización de copias de una misma fotografía, servirá para distribuir la imagen de los niños a todos aquellos miembros que están presos y cuyos hijos y primos compartían casa mientras duraba el tiempo de espera. Por eso no es extraño que la hermana de Vintila, Fidela Cardos, participara de una fotografía que además de ser enviada a su madre, su destino fuera también la de los tíos que se encontraban presos.

18.– Como señala Bourdieu durante los años treinta “se fotografiaba sobre todo a los adultos, secundariamente a los grupos familiares que reunían padres e hijos y excepcionalmente niños solos. (...) Pero la fotografía de los niños es en sí misma admitida, en gran parte, porque tiene una función social. La división del trabajo entre los sexos confiere a la mujer la tare de mantener las relaciones con los miembros del grupo que viven lejos y, en primer lugar, con su propia familia” (2003:54).

Yo me hice una [fotografía] con la Vintila la del tío Paciano. Nos hicimos una foto que también era para llevársela a los presos cuando estaban en Almodóvar. Yo que sé. Hemos rodado tanto. Claro como toda la familia esa tenía presos en la cárcel también. Estaba Vintila, estaba Aurea, y la que se murió primero, la Leonor y yo. Si, que nos la hizo el vecino de en frente. El del corralón grande, que eran unos señorones esos. Esos nos hicieron la foto esa, a mis primas y a mí.

El retrato de la familia Calvo Navas también pertenece a este tipo de composiciones donde el fuera de campo, que son los presos, es lo que da sentido al grupo que muestra la imagen. En este observamos a los hijos de Faustino y Silvestra (Moisés y Emiliana) junto a varios primos, posando junto a los hijos de Gaspar, el hermano mayor de Silvestra y el encargado de cuidar a todos ellos. Si giramos la fotografía se puede leer en el reverso: “Recuerdo (...) cariño, ya que no le podemos mandar otra cosa. Su hija Emiliana”.



Hijos y sobrinos de la familia Calvo Navas

Colección particular de Moisés Navas

Falta ahí un trozo. Ésta era para mandársela a nuestro padre o a nuestra madre que estaban en la cárcel. Entonces era cuando estábamos con mi tío Gaspar y mi tía Francisca y estamos mezclados ahí los niños. También hay de mi tía María que estaba en la cárcel (...). Entonces nos cogieron a todos los críos que éramos y nos hicieron la foto esta. Está mi hermana la mayor y estoy yo. (...) Dedicándosela a alguno de mis padres: «Recuerdo con cariño, ya que no le podemos mandar otra cosa». Le mandábamos la foto ya que no le podíamos mandar otra cosa. «Su hija Emiliana», que era mi hermana la mayor que sería la que escribiría esto ⁽¹⁹⁾.

19.– Entrevista realizada a Mosiés Calvo (Torrevieja, 20/07/2010).

A la escasez que trajo el final de la guerra, la marginación social que se traducían en menos y peor empleo, los saqueos ⁽²⁰⁾ o la obligación de malvender las pequeñas pertenencias que permitían obtener dinero a corto plazo pero que terminaba por empobrecer a la larga, a las familias, se añadía la necesidad de estirar la economía doméstica para integrar a los hijos de los familiares presos ⁽²¹⁾. La imposibilidad para *mandar otra cosa* según se lee en el reverso de la fotografía, hace referencia a la falta de recursos por parte de la familia para enviar alimentos o ropa, revelando además la dificultad para cubrir la distancia de los pueblos a las cárceles cuando éstas estaban fuera de la provincia donde vivían. Tenemos que recordar que mientras la prisión pudiera recorrerse a pie, la familia iba a visitar a los presos aunque fuera para llevarles *bellotas y ropa limpia* ⁽²²⁾. Sin embargo, la mayoría de las cárceles donde fueron a parar los reclusos de Ciudad Real tras los primeros años de prisión, estaban situadas a cientos de kilómetros del lugar de origen ⁽²³⁾. Diseminadas por toda la península, la estancia en las prisiones estaban sujetas a traslados constantes entre diferentes cárceles en una especie de “turismo penitenciario” ⁽²⁴⁾ que pretendía controlar a la población

20.– Es constante la frase “nos dejaron sin nada” en las familias de represaliados políticos. Así lo relatan las vecinas de Cabezarados, Lucía y Juana Molina Casado con relación a su hermano Gumersindo preso en la cárcel de Almodóvar: “Nosotros le enviábamos lo que podíamos. Na, na porque no había dinero. Teníamos cabras, teníamos ovejas, todo nos lo vaciaron, todo. A ver lo que pasa en el pueblo teníamos de todos los animales. Mi casa quedó... La última comida que hizo mi madre fue media tortita de harina de cebada. Si, un sofrido de torta de cebada fue la última comida”. Entrevista realizada a Lucía y Juana Molina (Madrid, 04/12/2015).

21.– En algunas cartas observamos discusiones familiares entre presos y familias con relación a llevar a los hijos de los reclusos al hospicio.

22.– Eso era precisamente lo que recordaba Eugenio Soto, vecino del municipio de Cabezarados, cuando señalaba la distancia (46 kilómetros). que recorría andando desde su pueblo a la cárcel para poder ver a su padre. “En Almodóvar íbamos a ver a mi padre, mi madre y yo íbamos porque los otros eran pequeños. Íbamos a ver a mi padre, a llevarle algo de comer, que a lo mejor le llevábamos unas pocas bellotas y la ropa limpia, que era lo único que le podíamos llevar. Y nos íbamos de aquí [Cabezarados] de madrugada mi madre y yo, andando a Almodóvar (...) y le dejábamos lo que llevábamos y otra vez al pueblo andando. Yo con doce años, claro porque no fuera mi madre sola”. Entrevista realizada a Eugenio Soto (Cabezarados, 31/07/2011).

23.– Mientras duraron los juicios sumarísimos de urgencia aplicados a todos los presos, las cárceles donde estaban eran las correspondientes a los partidos judiciales de la provincia. Tras los fusilamientos y las condenas a prisión comenzaron los traslados a otros penales. En el caso de los hombres, algunas de las cárceles donde fueron a parar muchos vecinos de Ciudad Real serían Valdelella, Cádiz, Madrid, etc., mientras que las mujeres pasarían por cárceles como San Sebastián, Gerona o Mallorca, entre otras.

24.– “Desde mediados de 1939 se había acelerado el traspaso de los campos de concentración a unas prisiones que llevaban ya tres años sobrecapadas. El hambre cayó sobre ellos y el Estado reconoció su incapacidad para garantizar su subsistencia, rebajando oficialmente el rancho a una comida al día. Los meses de febrero y marzo de 1941 fueron particularmente terribles. En el

reclusa mediante la continua movilidad. Será precisamente en esa situación cuando se acentuaron las peticiones ⁽²⁵⁾ y la necesidad de recibir fotografías, pues suponía en muchos casos el único contacto visual que tendrían los presos con la familia ⁽²⁶⁾. El reverso de la fotografía de los hijos y sobrinos del matrimonio Calvo Navas, revela precisamente que incluso en esos momentos en los que *no se podía enviar otra cosa*, la familia mandó ⁽²⁷⁾ retratos con los que ayudar anímicamente a los presos durante la reclusión.

penal de El Puerto de Santa María, por ejemplo, la alimentación quedó cubierta durante meses con hierbas o vinagreras, porque el precio de las espinacas estaba entre cuatro y seis pesetas el kilo. La subida implacable de los precios incrementó la falta de alimentos básicos en una dieta ya muy pobre, pero también el estraperlo empeoró la situación. Las familias quedaron encargadas de sus familiares presos, pero el llamado «turismo penitenciario» lo impidió. La decisión de controlar a los reclusos mediante una continua movilidad resultó fatal para una población en progresiva descomposición física y mental” (Gómez Bravo, 2008:96).

25.– Como señala Rosa Vilaró en el análisis que hace de las cartas de prisión de su padre, la petición de fotografías se acentuó cuando lo cambiaron a una prisión más alejada, y se volvía difícil para la familia ir a visitarlo. “Ell demanava amb insistència una foto des de Porta-Coeli, res d’estrany, perquè estaven lluny i no el podien anar a veure com a la Model de Barcelona. La foto que per fi es van fer el dia de Nadal del 41, tot i ser una pura estampa de postguerra negra, el va fer, no obstant, feliç: «Yo, no acierto con las palabras para deciros el contento que sentí y que siento, cada vez que miro la foto iluminada por la sonrisa prometadora del pequeño y la melancólica seriedad de tu rostro. Ante la placa fotográfica, reíste para mí, pequeño, y pensaste en mí, amada»” (2016:112).

26.– Este es el caso por ejemplo de Felicísima Moreno Ortega, una vecina de Abenójar condenada a treinta años y un día de reclusión mayor, que durante el primer año de cárcel estuvo destinada en Almodóvar, un municipio cercano al de su lugar de origen, lo que permitirá a la familia realizar visitas y enviar comida. Algo que resultará imposible tras su traslado a Palma de Mallorca, donde cumpliría la mayor parte de la condena. Será entonces cuando se haga necesario el envío de fotografías. “Cuando a mi madre se la llevaron a la cárcel yo tenía tres años, y cuando vino yo tenía diez. En esos siete años que estuvo, cuando estuvo por aquí cerca mi padre le llevaba la comida todas las semanas. Luego ya se la llevaron a Palma de Mallorca y allí mi padre no pudo ir. (...) Nosotros enviábamos fotos a mi madre para que ella no nos dejara de conocer, y ella nos mandó alguna. Pero nosotros todos los años nos retrataba mi tía cuando llegaba San Juan. Y todos los años le mandábamos la foto a mi madre. Todos los años”. Entrevista realizada a María Zamora (Abenójar, 16/04/2015).

27.– La posibilidad de enviar cartas y fotografías pasaba por tener dinero para comprar sellos, algo que no siempre fue fácil. El envío de cartas por los mismos presos suponía un esfuerzo mayor pues su base económica dependía de lo que pudieran enviarle la familia. Observemos por ejemplo el caso de Anastasio Godoy, quien le escribe el 17 de octubre de 1940 a su esposa, presa en Gerona, una carta donde le señala estos problemas: “Respecto a que te escribo poco, no te debe extrañar porque alguna semana tengo que escribir al pueblo y otras no tengo con que hacerlo. Ahora menos mal que me envié tu tía Cándida una peseta y 2 sellos y esto me ha valido para ponerme al corriente en correspondencia” (Colección particular de Anastasio Godoy).

Esa ayuda anímica que supone una fotografía para una persona que está sufriendo un estado de excepción, la vemos expresada de manera reveladora en la entrevista que el 24 de agosto de 2004 publicaba el diario *El País* a Jaime Álvarez, uno de los supervivientes del campo de concentración de Mauthausen. La entrevista llevaba por título “Me salvé por amor” y entre las historias de sufrimiento que narraba, llamaba la atención aquellas que hacían referencia a cómo el nazismo intentaba deshumanizar de manera paulatina a los presos, hasta el punto que olvidaban su nombre: “En París me preguntaban el nombre y decía: 4534, 4534. Luego fuimos recuperándonos”⁽²⁸⁾. En un contexto en el que la destrucción de humanidad formaba parte de la cotidianidad del campo, uno de los mecanismos que permitió a Jaime sobrevivir al cautiverio fue precisamente el recuerdo de su novia, evocado a través de una fotografía que consiguió esconder en el campo de concentración. “Era mi amiga del colegio. Tuve su foto conmigo todos los días. Salí por ella. Me salvé por amor. Decía: Tengo que abrazarla”⁽²⁹⁾. La resistencia por parte de los reclusos a la denigración y a la muerte, pasaba por preservar lo humano en un contexto de inhumanidad. Recordar lo que uno había sido y por tanto lo que podría ser, se volvía fundamental para sobrevivir, siendo la fotografía un lugar fundamental desde donde evocar un tiempo diferente al de excepción que vivían en los campos.

Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos conservarlo deberemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido, permanezca (...) Sabemos que es difícil que alguien pueda entenderlo, y está bien que sea así. Pero pensad cuánto valor, cuánto significado se cierra aún en las más pequeñas de nuestras costumbres cotidianas, en los cien objetos nuestros que el más humilde mendigo posee: un pañuelo, una carta vieja, la foto de una persona querida. Estas cosas son parte de nosotros, casi como miembros de nuestro cuerpo; y es impensable que nos veamos privados de ellas, en nuestro mundo, sin que inmediatamente encontremos otras que las substituyan, otros objetos que son nuestros porque custodian y suscitan nuestros recuerdos (Primo Levi, 2003:39).

28.– Ruiz Mantilla, Jesús (2004): “A mí me salvó el amor”, *El País*. Madrid, 24/08/2004, http://elpais.com/diario/2004/08/24/ultima/1093298401_850215.html. Entrevista a Jaime Álvarez. [Consulta: 2012-05-08].

29.– *Ibíd.*, 2005

En medio de la desesperación, la pobreza y el desánimo que vivían los presos, las fotografías fueron circulando de manera constante de las casas a las cárceles franquistas. Enviando al presidio la imagen de la propia familia, de los niños, de la madre, de la mujer, etc., se intenta investir el espacio represivo con miembros que lo acompañen, con personas fotográficas que ayuden a combatir la soledad y el aislamiento que buscaban las cárceles franquistas. Insertas en cartas o paquetes junto a ropa o comida, la importancia de las fotografías para los presos que la recibían era de tal calado, que en sus expresiones señalaba uno de los objetos que más podía emocionar. Así lo señalaba precisamente en sus memorias Manuel García Corachán:

Sin más novedad transcurre el día hasta mediada la tarde. Pero, como hoy tenía que se la fecha más grande de las pasadas en prisión, a esa hora y al repartir los paquetes, cantan mi nombre; con duda me dirijo a la puerta, y veo que sí, que se trata de mí. ¡Emoción! La dirección, en el paquete entregado a mano, viene escrita con letra del papá; primera noticia grande, ya sé que está bien y además aquí. Enseguida lo abro: contiene ropa, comida, papel, sobres, tabaco, y viene también lo más hermoso que podía recibir: una foto con mi mujer y mi pequeña. Desaparece la anterior intranquilidad al ver que, quien sólo existía en mi imaginación adquiere vida, se transforma en imagen real que ya por nada se puede borrar de mi mente. (...) La emoción que siento no es comparable a ninguna anterior (2005:78).

Si como veíamos en el capítulo anterior las familias de las personas asesinadas realizaron prácticas en torno a las *imágenes que quedan*, los reclusos llevaron a cabo usos con las *imágenes que llegan*. Una prácticas cercenadas en torno a lo que un preso puede hacer entre cuatro paredes, pero que sin embargo se volverá fundamental para su propia supervivencia. Esos usos van a depender entonces del tipo de estancias en las que convive el preso, de la hacinación en las mismas, así como las fotografías que llegan, o no, al presidio y son entregadas a su destinatario. Tras describir una celda de tres metros por uno y medio en la que conviven diez personas, el preso Manuel García, señalaba que al acostarse y al despertar pensaba siempre en sus “chatillas”, en sus padres, en su hermano y en su casa. “Me despierto antes de hacerse de día. Mi primer pensamiento ¿para quién ha de ser? No me levanto hasta más tarde, me gusta estar en la cama, haciendo proyecto para nuestra vida futura (...). Contemplo nuevamente la gran fotografía. No me canso de verla, de mirarla. Por fin salgo de la cama y me visto como todos los días” (2005:80-81). Con el paso del tiempo, las celdas menos hacinadas y más individuales, van a permitir a los presos otro tipo

de prácticas asociadas al nuevo espacio como era colocar las fotografías en la pared o insertarlas en álbumes que iban confeccionando con las imágenes que llegaban. De la misma manera que si fuera una habitación de una casa, los presos despliegan una suerte de economía de la mirada a la que acuden y con la que conviven, invistiendo de esa manera el espacio represivo con imágenes familiares que lo hacen más habitable. La fotografía se convertirá en esos momentos en una especie de objeto protector, en el sentido que mencionaba Paul Claval (2003) cuando señalaba que los retratos colgados en el espacio doméstico, no servían en el pasado tanto para mirarlos como para sentirse observados y protegidos por la mirada del representado. Bajo esa compañía el preso sostiene la fotografía tumbado en la celda, las guarda en una caja o las expone en una de las cuatro paredes, resguardado por una especie de maná latente en la imagen familiar ⁽³⁰⁾.

De la misma forma que en el caso de las imágenes de las personas asesinadas, estas fotografías más que vistas fueron tocadas y sentidas físicamente, generando con ello desgastes que son pruebas del uso intenso al que se ha sometido al objeto. Las imágenes por tanto no sólo se envían únicamente para evocar un tiempo diferente al de exclusión, como señalaba Jaume cuando decía “Tengo que abrazarla”, sino para que la misma presencia del ser querido conviva en la celda junto a los presos, o dicho de otra manera, los abrazos no sólo se esperan dar en el futuro, sin que se dan de manera cotidiana a las imágenes en la celda. Esos recursos de personalización que los presos aplican a las fotografías a partir de las prácticas de besar, abrazar o incluso de recomponer con costuras los retratos que les quedan, dan cuenta de un tratamiento de la fotografía como presencia con la que se convive durante el tiempo de exclusión. Las fotografías en ese sentido son “huellas físicas de personas singulares” que constatan la existencia de los miembros que aguardan su regreso, algo que infería esperanza a los presos pues permitían conectar la vida que le esperaba fuera, con la vida que se soportaba dentro.

30.– Ese tipo de prácticas expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad (Sontag, 2005: 33), algo que asemeja la fotografía más a una especie de reliquia que a la pintura. No es tanto la semejanza lo que permite la invocación, es decir su valor icónico, sino como señala Pierce su valor como signo de conexión física, de huella, lo que en realidad posibilita los besos. La persona que tiene la imagen entre los dedos siente que algo del ser querido está impreso en esa imagen, como si se tratara de un rastro. “En términos tipológicos, eso significa que la fotografía está emparentada con esa categoría de “signos” entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso, etc. Todos estos signos tienen en común “el hecho de ser realmente afectado por su objeto” (Dubois, 1986:48).



Benita Lillo
Colección particular de Pura Godoy

Esto se muestra de manera clara en los desgastes que contiene el retrato de Benita Lillo, una vecina de Abenójar condenada a 30 años de reclusión mayor. Tras pasar por la cárcel Almodóvar y Gerona, Benita terminaría de cumplir los seis años de prisión a la que finalmente quedó rebajada su condena, en el penal vasco de Saturrarán (Guipúzcoa). Durante los primeros años, su marido Anastasio Godoy se encontraba recluso en la cárcel de Almodóvar, esperando el juicio sumarísimo de urgencia que lo habría de condenar a la pena capital pocos años después. Entre la celda número 3 de dicha prisión y la cárcel de Gerona, el matrimonio comenzaría a establecer una correspondencia que duraría dos años.

El 17 de octubre de 1940, Anastasio le dice a Benita que ha recibido dos retratos, el de su madre y el de ella, “y para qué decirte las veces que lo miraré”⁽³¹⁾ le señalaba. Poco tiempo después, el 20 de febrero de 1941, unos meses antes de ser fusilado decía: “Dime cuanto sepas de los niños, si te han escrito a ti, pues es de los que más me acuerdo. Casi siempre estoy con tu retrato y el de ellos y así paso ratos agradables.”⁽³²⁾ La imagen que tenía Anastasio, Benita aparecía más joven, pues se trataba de un retrato perteneciente a un tiempo anterior a la situación que estaban viviendo y al que constantemente se hace mención en las cartas. Esos momentos pasados donde la familia estaba unida, y sin peligro, son evocadas a través de la fotografía como esperanza y como forma de evadirse de la situación que se estaba viviendo. Anastasio Godoy sería fusilado, sacado arrastras de la cárcel por una grave enfermedad que había contraído en la prisión, y fusilado en una silla pues apenas se podía sostener de pie.

Entre las pequeñas cosas que Anastasio dejó tras su fusilamiento, quedaron algunas cartas y fotografías entre la que se encontraba la de su mujer. El papel fotográfico zurcido como si fuera una piel, o un trozo de tela, queda marcado simbólicamente por un deseo de permanencia, indica de manera desesperada la necesidad de que el ausente no desaparezca y siga acompañando al preso en la celda. Esos cosidos, pero también los rotos dan cuenta como ya apuntábamos en el capítulo anterior a un material vivo con el que se interactúa de una manera dinámica. Y es que leyendo las cartas que dejó Anastasio, uno no deja de imaginar su convivencia con la fotografía, las lágrimas, besos y abrazos que habrá recibido una imagen que finalmente tuvo que coser para que no desapareciera.

31.— Carta de Anastasio Godoy a Benita Lillo, escrita el 17 de octubre de 1940 en la cárcel de Almodóvar del Campo (Colección particular de Anastasio Godoy).

32.— Carta de Anastasio Godoy a Benita Lillo, escrita el 20 de febrero de 1941 en la cárcel de Almodóvar del Campo (Colección particular de Anastasio Godoy).

Algo parecido podemos decir de las grietas y desconchones en la fotografía de los hijos Santiago Vera con la que convivió hasta su muerte. En este caso, los besos que recibirá el objeto, se suman a los que ya le daría su esposa Florencia Lillo, pues estando presa en Gerona junto a su hermana Benita y su madre, le enviaba a Santiago una imagen que primero había recibido ella. De una cárcel a otra la imagen de sus hijos se desplaza buscando un consuelo allí donde es más necesaria la imagen. En septiembre de 1940, unos meses antes de ser fusilado, Santiago Vera le escribía a su esposa que no ve a sus hijos, pero que le basta la fotografía para besarlos.



Hijos del matrimonio de Santiago Vera y Florencia Lillo

Colección particular de Pilar Vera

De lo que dices de la fotografía de los niños, pues ya puedes comprender el gusto que tengo de tenerla y aunque no los veo personalmente me basta la fotografía para besarlos y con esto me consuelo; pero no dudo que tus deseos son también muy grandes y te lo mandaré tan pronto como me digas. La pequeña no la conocía si me la presentan antes a ella sola no hubiera podido decir quien era. Está muy bonita y gordilla. Qué ganas tengo de abrazarlos a todos y a ti igual ⁽³³⁾.

33.— Carta de Santiago Vera a Florencia Lillo, escrita en la cárcel de Ciudad Real (Colección

A diferencia de estas imágenes, algunos presos compaginaron las prácticas asociadas a fotografías familiares con retratos pertenecientes a líderes políticos. Conseguidos clandestinamente en la prisión, esas imágenes posibilitarán una comunicación imaginaria que ayudara a reforzar el sentido que implicaba estar sufriendo condiciones vejatorias por defender una determinada ideología. Esta relación que los presos establecerán con las fotografías para generar prácticas que ayuden a resistir antes situaciones dolorosas, la observamos en testimonios como el relatado por Marcos Ana en su biografía *Decirme como es un árbol*. En ella describe la relación que mantuvo con un retrato del revolucionario comunista Lenin, después que otro preso, al comprobar la situación en la que había quedado Marcos Ana tras ser torturado, introdujera la imagen en su celda a modo de amuleto.

Un día, cuando me encontraba en la Dirección General de Seguridad tirado en la celda, lleno de sangre y hecho un guiñapo, de repente sentí que me lanzaban un papel por el ventanuco. A rastras, como pude, cogí el papel. Era un retrato de Lenin, que alguien había arrancado de algún libro. Nunca supe quién me lo mandó. Lo cierto es que, para mí, desde ese momento, fue como si yo ya no estuviera solo. Como si alguien estuviera vigilando y controlando mi situación y mi comportamiento. Tenía el retrato enterrado bajo la arenilla del suelo de mi celda. Cuando bajaba, lo desenterraba y hablaba con él: «Mira, camarada, cómo me han puesto, pero no temas, que yo tendré fuerza suficiente para defender al partido». Un día, estando en el calabozo, oí unos gemidos y me asomé por el ventanuco de mi puerta. Vi que traían en brazos a un preso al que habían torturado. Me di cuenta de que aquel hombre estaba entregado. Que ya había confesado algo y que estaba vencido. Yo, que era todavía un niño, tenía 21 o 22 años, desenterré el retrato de Lenin y le dije: «Tú sabes que por nada del mundo me desprendería de ti, pero te necesitan en la celda número 27». Cuando me sacaron al servicio, pasé delante de su celda y le tiré la foto. Parecerá un milagro, pero al día siguiente, cuando oí que venía este preso, me asomé y observé que venía andando por su pie y en su mirada había una luz tensa y distinta a la del día anterior. Aquel hombre se había rehecho. Recibir la fotografía lo resucitó. Años después, en la cárcel de Ocaña, oí a un hombre contar la historia. Entonces me di a conocer. «¡Yo soy el que te pasé la foto!»⁽³⁴⁾

particular de Pilar Vera).

34.– Moro, Sofía (2006): “MARCOS ANA”, *El Mundo*. Madrid, 2006/07/01, <http://www.elmundo.es/especiales/2006/07/espana/guerracivil/hist_marcosana.html> [Consulta: 2016-02-01]

Marcos Ana se recomponía tras las torturas, mediante las acciones interpretativas que la imagen le posibilitaba y que él ha definido en algunas ocasiones como *mística revolucionaria*. La fotografía que en esos momentos condensaba el sentido de su lucha política, formando parte de las prácticas clandestinas que llevaban a cabo los presos para seguir manteniendo su ideología en una relación solidaria entre los compañeros. Sin embargo en la correspondencia carcelaria mantenida con la familia lo común será desechar este tipo de relatos ⁽³⁵⁾, pues los presos intentaban atenuar la pena con comportamientos que expresaran cierta redención ⁽³⁶⁾. De esta manera, una carta en la que se apreciara cualquier atisbo ideológico sería devuelta por la censura y podría tener graves consecuencias con su remitente. La fotografía familiar era percibida como objetos inofensivos que llegados del exterior podían ser recibidos por los presos, pues los rostros de personas anónimas pueden transitar por las prisiones sin levantar ninguna sospecha. No serán por tanto las imágenes ideológicas las que conserven los presos, sino generalmente fotografías familiares las que convocan el mundo familiar dentro de la cárcel, como si fuera una ventana abierta que posibilita mirar a sus seres queridos desde el interior de la celda. Conscientes de la importancia de estos objetos para las personas que lo recibían, los funcionarios de aquellas *industrias de transformación de existencias*, como así definía estas cárceles el historiador Ricard Vinyes, utilizaban precisamente como castigo la eliminación de estos materiales que llegaban del exterior como método represivo “¿Ve? Ha tenido Ud. carta, y me parece que vienen hasta fotos de sus nietos —y, efectivamente, sacó unas fotos y una carta—; pero ¿ve lo que pasa? Ahora se queda Ud. sin ver a sus nietos y sin leer la carta de sus hijos” (2002:253).

35.— Sólo en aquellos momentos en los que la esperanza se perdía por las sentencias de muerte, la expresión política fue expresada en cartas de despedida que traspasaron las cárceles con ayuda externa o escondida entre la ropa o el colchón. Esas cartas querían ser un eco eterno, la herencia ética y política de muchos presos para sus hijos, esposas y madres. Así lo señalaba por ejemplo Dionisio Pozo en su carta de despedida “Pero no matan la idea ni [al] hombre lo [que] hacen es sembrarlos. Y vosotros encargados de que en su hora aparezca yo como un vivo. Tener presente que antes de que me maten con sus manos cenagosas me quitaré yo la vida si me da tiempo. A toda la familia os deseo felicidad. Besos y abrazos” (Colección particular de Dionisio Pozo).

36.— Así por ejemplo se lo hacía saber Anastasio Godoy a su esposa Benita en una carta enviada el 15 de agosto de 1940: “Mi situación sigue siendo la misma, no se cuando iré a consejo, así que como siempre con la fe y esperanza del que ha observado siempre una conducta de respeto a todo el mundo de que al fin será reconocido y nos veremos de nuevo al lado de nuestros hijitos solo para ellos y nuestro hogar. Dime en que dedicas el tiempo. Observarás buenísima conducta y férrea disciplina y verás como nunca lo pasarás mal” (Colección particular de Anastasio Godoy)

Los relatos de las presas revelan la cárcel como un mundo muy pequeño donde las pequeñas cosas, las escasas posesiones materiales, eran inseparables de su identidad ética, aquélla por la que habían sido capturadas al fin y al cabo. Por ello adquirirían una dimensión enorme y su pérdida resultaba trágica. La descripción de la vida que llevaron, de las cosas a las que dieron importancia, transmite una sensación de daño constante por la privación de bienes materiales. Desde una pieza de jabón a una carta de alguien querido, desde un paño higiénico a una fotografía, desde un sello postal a la necesidad de silencio, desde agua caliente a la posibilidad de leer, formaban un todo necesario para existir, aunque no para vivir (*Ibid*, 257).

Algunas de las imágenes que habían permanecido guardadas en la celda, sujetas a prácticas de convivencia y ensoñación, son recogidas por el preso en lo que supondrá la última práctica asociada a esas fotografías. Pues muchos reclusos, conscientes de sus muertes por las sentencias señaladas en los juicios sumarísimos, decidieron guardar en sus bolsillos los retratos de sus hijos, esposas o madres, para que su presencia los acompañara ante el pelotón de fusilamiento. En ese contexto la muerte del preso, será también el final de la vida social de la fotografía. Ese será el caso por ejemplo de Inés Giménez Lumbreras, fusilada en la cárcel de Les Corts en Barcelona el 13 de noviembre de 1940. En una carta de despedida que consiguió enviar a su madre e hija, señalaba que durante el fusilamiento llevaría consigo su fotografía para así morir besándola.

“Queridísimas mamá e hija:

La una y media de la madrugada se me despierta para llevarme donde unos cuantos hombres apuntarán para quitarme una vida pletórica de juventud.

Yo, como otro recuerdo no puedo dejarte que más puedas guardar, te envío estas letras estampadas en momentos últimos, en que vida exhalará su postrer suspiro.

[...] Besos para todos los de la familia y personas buenas a quién ya conocemos, y mi amada hija y tú, no os canséis de recibir los que os envía vuestra hija y madre, tres o cuatro horas antes de caer, y que por lo tanto, podréis apreciar ya soy cadáver.

Me llevo vuestra foto, para morir besándoos.

Hasta en la muerte: vuestra hija y madre”

(Hernández Holgado, 2011:121)

Guardar en el bolsillo la imagen de un ser querido para que te acompañe ante el paredón de fusilamiento, recuerda a otras prácticas que años después llevarán cabo las familias que quedan vivas. De esta manera, las fotografías que primero transitaban por cárceles y después convivieron con la familia en el espacio doméstico, saldrán de las casas de nuevo para acompañar a las difuntas, cuando estas fallecieron y en sus últimas voluntades pidieron que “su marido” se enterrase con ellas. La imagen echada a la caja fúnebre sustituye así al cuerpo ausente, que en otras circunstancias habría sido enterrado junto a su conyugue. De la misma manera que el preso en la celda convive con la presencia de los seres queridos en las imágenes, el ritual de enterramiento se realiza con la presencia que proporcionaron aquellas viejas imágenes. La fotografía ocupando esos contextos da cuenta de situaciones anómalas donde la imagen incorpora una potencia sustitutoria revelada en las prácticas familiares.

El uso de imágenes en prácticas asociadas al duelo, es algo que ya observábamos durante los años de reclusión. Florencia Lillo por ejemplo, recibía en 1943 una fotografía de sus hijos que poco tenía que ver con la recogida unos años antes. Para esas fechas, su marido Santiago ya había sido fusilado, el luto de la hija mayor en la imagen, revela la situación de ese suceso, y a diferencia de la anterior fotografía compuesta por sus cuatro hijos ⁽³⁷⁾, en esta sólo aparecen dos, Baltasara y Linos. La pequeña de los hermanos, Odena ⁽³⁸⁾, moriría al poco de salir de prisión. La ausencia de la otra hermana, Pilar, se explica por su traslado a Madrid para ser criada por unos amigos de la familia. Poco tiempo después de la realización de este retrato, también moriría Baltasara por problemas en el corazón. Así lo señalaba la única hija que quedó con vida:

Mi hermana Baltasara murió de 16 años del corazón, y... todas estamos hechas polvo del corazón. La que murió en la cárcel, bueno la que sacaron de la cárcel, fue una más pequeña que yo que se llamaba Odena. Esa niña salió enferma allí de la cárcel. De las comidas, de los malos... y salió pues enferma. La echaron a la calle, decía que cuando se tenía tres años que ya no podían estar con las madres. La echaron a fuera y de seguidita se murió. Se murió ella y un sobrino ⁽³⁹⁾ de mi madre que estuvo junto en la cárcel, esos salieron juntos y se llevaron días ⁽⁴⁰⁾.

37.– Baltasara, Linos, Pilar y Odena.

38.– Los padres le pusieron ese nombre por la líder comunista Lina Odena, muerta en 1936.

39.– El niño al que se refiere Pilar es Eloy Godoy, un hijo de Benita Lillo y Anastasio Godoy. En una carta escrita por Anastasio a Benita desde la cárcel de Almodóvar a Gerona le señalaba: “Del niño no quiero decir nada porque tengo que dejar de escribir” (Colección particular de Anastasio Godoy).

40.– Entrevista realizada a Pilar Vera (Puertollano, 10/06/2009).

en prueba
de Cariño
ha mique-
rida madre,
la de dila
mos Jus y
jos Limitos
y Bartasara,
ha. 4. 7 43
Abenjojar.
Florençia.



Baltasara y Linos Vera
Colección particular de Pilar Vera

Estas fotografías, realizadas en un inicio para ser usadas en prisión, serán las únicas imágenes que queden de los hijos fallecidos. Convertidos ahora en retratos de muertos, su nueva condición llevará asociada a ellos nuevos usos relacionados con la elaboración del duelo. No nos debemos olvidar que la imposibilidad para los presos de asistir a los entierros⁽⁴¹⁾ de sus familiares y de realizar por tanto rituales públicos que conviertan al muerto en antepasado, acentuará la necesidad de racionalizar la muerte mediante prácticas individualizadas. En esos casos, la capacidad evocadora de aquellas fotografías que muestran la imagen de los ahora difuntos, permitirá a los presos gestionar la muerte “viviendo en los recuerdos”. Así lo señalaba el sociólogo francés Robert Castel:

Cuando la desaparición de uno de sus miembros ya no moviliza al cuerpo social entero en un duelo colectivo organizado en comportamientos inmediatamente perceptibles de solidaridad, las conductas más individualizadas pasan al primer plano. No diré, desde luego, que una fotografía basta para el desprendimiento de la libido. Pero desempeña un papel fundamental al permitir al deudo vivir de ahora en adelante en el recuerdo, la única manera de racionalizar la muerte, es decir de seguir viviendo. Mediante la fotografía piadosamente guardada, contemplada junto a otros recuerdos en el ceremonial respetuoso de una religión íntima, algo del horror de la desaparición ha sido exorcizado. El aniquilamiento brutal y la descomposición del cuerpo han sido sustituidos por la eternidad congelada de una sonrisa amarillenta. Estas “compensaciones” podrán parecer irrisorias a quienes todavía pueden despreciar la imagen recurriendo al original vivo o a quienes aún poseen el secreto de consuelos más eficaces dictados por su grupo, es decir, a todos los que no tienen esa necesidad de la fotografía. Pero no cuesta mucho imaginar el vértigo que se produciría en la vida y en la memoria ante el vacío sin imagen de un ser cercano desaparecido (2003:364).

41.- “¿Entierros? ¡Qué va! ¡Las llevaban en el carro de la basura! Ni los familiares venían, porque no les decían nada, cuando se morían las enterraban y luego les mandaban el... el esto de que habían muerto (...) Cuando murió la niña la llevaron a la celda de castigo para velarla y la pusieron en una cama que estaba sobre unos ladrillos porque el agua se filtraba y corría por el suelo. Las monjas fueron a buscar flores al campo, unas campanillas, que siempre que las veo me recuerdan a mi hija, y me las trajeron para que se las pusiera. Y entonces empezaron a decir: “¡Ay, qué angelito! ¡Un angelito que adorará a Dios! ¡Bendito sea Dios!”. Mira, les arranqué la toca y las eché fuera, tuvieron que largarse. Y no me dejaron ir al entierro. Está enterrada en Motrico, pero no sé dónde”. Testimonios de Carmina y Carmen Riera (Garrido, 2003:193-194).

Bienes que deja Pelayo Tortajada Martín,
 Colchon 1 --- Cebertort 1 --- Tabacos 2 --- Almohada 1 ---
 Pantalón 1 --- Maqueta 1 --- Camisa 1 --- Pijama 1 ---
 Pañuelos 8 --- Escobilla 1 --- Servilletas 2 ---
 Pañuelos 2 --- Un album con 52 fotografías ---
 Plumones estilográficos 2 --- Libros 3 que son Diccionario ---
 Código de Psicología de los niños --- Zapatos 1 par ---
 Cepillo de los dientes 1 --- Mesadero 1 ---
 Medallas 2 --- Merendera 1 --- Carpeta 1 ---
 Corbata 1 --- Jaco de embolver el petate 1 ---
 Alfombra 1 --- Dineros 18 Petas ---
 Relo de valsillo 1 --- Total Bienes 91 ---
 Edita N.º 8 Prisión Provincial de Ciudad Real ---
 A 7 de Agosto del 1914. El rector
 Alfonso Espinosa Díaz

El día que fusilaron a Pelayo Tortajada Marín, su compañero de celda Alfonso Espinosa, escribía una nota enumerando minuciosamente las pequeñas cosas que había dejado este maestro de ideología comunista. Entre ropa y utensilios, no es extraño por tanto encontrar tres diccionarios que guardaba junto con un álbum compuesto por 52 fotografías. Conservar los retratos que la familia enviaba a la cárcel y ordenarlos en un álbum será una práctica habitual entre los presos, pero sobre todo entre aquellos cuyas penas se vayan alargando en el tiempo. En este sentido Pelayo está inaugurando de alguna manera una práctica fotográfica que será común a partir de su muerte, pues su fusilamiento supone el último de los miles que se llevaron a cabo en las tapias del cementerio de Ciudad Real. Si durante el tiempo en el que los presos esperaban las noticias sobre sus procesos judiciales, las prácticas fotográficas servían para aferrarse de manera desesperada a lo más querido, aquellos presos que vieron como conmutaban sus penas de muerte por años de prisión comenzaron a llevar a cabo otras prácticas fotográficas unida ahora a sobrevivir al régimen carcelario. Entre las nuevas prácticas encontramos por ejemplo la creación de álbumes donde los presos incluían fotografías de una biografía familiar compartida entre imágenes, cartas y visitas. El crecimiento de los hijos ⁽⁴²⁾, el nacimiento de un sobrino o la boda de algún hermano, serán algunas de esas fotografías que el preso incorporará a su colección, integrándose de esa manera a la vida que acontecía fuera. A partir de esos momentos, y cuando se vuelve habitual ir compartiendo fotografías en la distancia, se solicitan con más continuidad retratos ⁽⁴³⁾, se dialoga sobre ellas en las cartas, sujeta a conversaciones sobre el parecido familiar ⁽⁴⁴⁾ o en ocasiones se produce tensiones familiares ⁽⁴⁵⁾ propias de una vida siempre difícil de conciliar.

42.– Es habitual entre los presos solicitar constantemente fotografías de los hijos, pues su crecimiento va cambiando constantemente la fisionomía de ellos. Así precisamente lo indicaba Antonio Gramsci: “Esperaba la foto de Delio junto con la de Giuliano y también la tuya. Los muchachos a esta edad cambian tan rápido que de una foto a otra parecen otras personas” (2003:531).

43.– “Ya quisiera tener a mis manos la foto que me prometéis. Yo quisiera poder hacer lo mismo, pero hay un dibujante que cobra 15 pesetas, y la verdad es que me parece un poco caro” (Vilaró, 2016:153).

44.– “Y ahora tengo que deciros la alegría que me causó la foto que me adjuntabais. Cuántas veces he mirado la cartulina? No os lo puedo decir. Aquella noche fueron muchas. Me parece ver en la figurita del pequeño Juan, la que treinta años antes posó a mi lado delante de otro aparato fotográfico. No recuerdas esta foto? No sé si la tendrás tú ó si la tengo yo en casa. En una de sus cartas ya me hablaba la Lola del parecido de nuestro pequeño sobrino, a la que tú eras en aquellos días, y ahora al comprobarlo por mis propios ojos no puedo por menos de pensar en lo acertada de la comparación” (*Ibid.*, p.109).

45.– “Te voy a contar un sueño”, le decía en una carta el padre de Rosa Vilaró a su madre: “Yo seguía preso, pero como los sueños a veces arreglan las escenas a su gusto, resulta que también

Así expresaba ese tipo de condiciones Antonio Gramsci en una de las cartas escritas a su mujer desde la cárcel.

¿Pero por qué y cómo te hiciste tan mala, cómo pudiste escribirme y pensar que recibir una foto tuya pueda no darme gusto y que yo pueda regresártela? El mundo es de veras grande y terrible y especialmente para quien está en la cárcel, siempre más incomprensible. (...) Lo que siento más de todo es que en estos dos años yo perdí casi toda mi sensibilidad y que la persuasión de no ser entendido, en los límites en los que estoy obligado a escribir, me rebaja siempre más a un estado de indiferencia pasiva y beata de la cual no logro despegarme. (...) Me parece poder, por ahora, fijar sólo este punto: que me siento un poco como un sobreviviente, en todos sus significados. (...) Querida Tania, no seas mala, escríbeme más seguido y escríbeles a Giulia para expresarle toda mi alegría por haber visto su foto y la de los niños. Te abrazo tiernamente. Antonio (2003:177).

Si la vida familiar fuera de prisión estaba ligada continuamente al preso, realizando fotografías de cada hito familiar, para compartirla con el familiar, la del reo era una vida compartida entre dos mundos a través del médium que supone la fotografía. Este será el caso por ejemplo de Félix Nieto quien fue recibiendo imágenes familiares durante los más de veinte años que estuvo preso, y que pegadas con engrudo en cuadernos de anillas, conformaron una cronología fotográfica repartida en varios volúmenes que sacaría de prisión a su regreso a casa. La imagen de un hombre saliendo de la cárcel con algunos álbumes bajo el brazo, después de veinte años de reclusión, algo tendría que decir sobre la condición de esas fotografías en la supervivencia de la persona. Y es que durante todo ese tiempo Félix ha visto continuamente un álbum que abre con emoción, en una especie de ceremonial que busca convocar a los espíritus ausentes, que son sus familiares, para que lo acompañen. Es en ese efecto terapéutico de invocación donde vemos precisamente la importancia de la fotografía como signo de esperanza que ayuda a superar un contexto de aislamiento y soledad. Así precisamente lo señalaba Pilippe Dubois:

estaba en la calle. Recuerdo que iba vestido de uniforme y no se si me habré mirado en ningún espejo, pero el caso es que estaba como para hacerme una fotografía de aquellas que se dedican a la novia cuando se tienen 20 años y la vida sólo muestra a los ojos el color rosa. Y te he visto por la calle que ibas acompañada de otro. Tú estabas guapa, muy guapa y tu estatura me parecía un poco más alta. Así es que yo casi dudaba si tú eras tú o eras otra. Cuando me acerqué a tí me llamaste impertinente y que ya estabas cansada de mandar paquetes y sufrir” (*Ibid.*, p.86).

Toda la práctica del álbum de familia se mueven el mismo sentido; más allá de las poses fijas, de los estereotipos, los clichés, los códigos caducos, más allá de los rituales del ordenamiento cronológico y de la inevitable escansión de los acontecimientos familiares (nacimiento, bautismo, comunión, casamiento, vacaciones, etc.), el álbum de familia es siempre un objeto de veneración, cuidado, trabajado, mantenido como una momia, guardado en un cofre (¡con los primeros dientes del bebé o el mechón de pelo de la abuelita!); se lo abre con emoción, en una especie de ceremonial vagamente religioso, como si se tratara de convocar a los espíritus. Seguramente que lo que confiere semejante valor a estos álbumes no son ni los contenidos representados en sí mismos, ni las cualidades plásticas o estéticas de la composición, ni el grado de semejanza o de realismo de los clichés, sino su dimensión pragmática, su estatuto de índice, su peso irreductible de referencia, el hecho de que se trata de verdaderas huellas físicas de personas singulares que han estado ahí y que tienen relaciones particulares con los que miran las fotos (1986:76).

Tras su liberación, Félix se llevaría consigo esos álbumes, pues eran la muestra del esfuerzo familiar por mantener viva una relación que sólo podía darse a través de imágenes y cartas. Un esfuerzo que sin embargo no sirvió para normalizar la relación que había intentado mantener con su hijo en la distancia. Criado bajo la tutelas de sus tíos, alguno de los cuales era funcionario del régimen, y bajo una educación franquista que marginaba todo lo que tuviera que ver con los “rojos”, el pequeño Afrodísio fue construyendo un relato que lo fue alejando de su padre ⁽⁴⁶⁾. Ellos discutían mucho, señalaba una sobrina de Félix. “Mi tío solía decir a menudo, no sólo he perdido veintidós años de mi vida sino que también he perdido a un hijo” ⁽⁴⁷⁾.

Durante los años de reclusión los retratos familiares compuestos por niños tenían la función de una promesa, consolar al preso hasta que pudieran unirse todos juntos. Si como hemos visto, en muchos casos esto fue imposible, en otros, la salida de prisión se consolidará con el retrato de la familia completa. Es por esta razón que desde un punto de vista representacional, la imagen de niños enviada a la cárcel buscaba ser más pragmática que duradera en la representación del

46.– Esto explica precisamente que en la actualidad Afrodísio se niegue a hablar de su padre, y que haya tirado a la basura aquellos álbumes con los que su padre regresó de la cárcel, y que tantas veces había mostrado a su sobrina Mari. “Eran muy gordos”, señalaba, “claro como las fotografías estaban pegadas con engrudo. Después de la muerte de mi tío ya no los volví a ver”. Entrevista realizada a Mari Rey (Abenójar, 06/08/2012).

47.– Entrevista realizada a Mari Rey (Abenójar, 06/08/2012).

grupo. Si los retratos familiares clásicos mostraban la relación social que tenía que permanecer en el tiempo, las fotografías que llegaba a la prisión, revelan no tanto lo que debía permanecer, como lo que en el fondo tenía que cambiar. Pues son retratos llenos de ausencias que aspiran en un futuro a llenar los vacíos familiares. En ese sentido, la función de solemnidad que según Bourdieu (2003) la familia atribuía en la fotografía al grupo representado, aquí no es posible porque no hay grupo. Esa solemnidad es atribuida sin embargo en dos tiempos, pues la recepción de las fotografías mientras dura la reclusión, complementará en la práctica, una imagen que en otros casos estaba completa en el mismo momento de ser tomada. Esas fotografías que sirvieron por tanto para avivar la imaginación de los presos en su esperanza de salir, verán cumplida su función con el regreso de los reclusos a sus lugares de origen ⁽⁴⁸⁾. María Zamora recordaba de esta manera el día que su madre Felicísima Ortega, volvía de la cárcel de Mallorca después de varios años de reclusión:

El día de los reyes llegó Vicentillo, yo estaba barriendo un portalillo. Diez años tenía ya. Y llega y dice Rubia, te traigo unos reyes muy buenos. Claro con diez años deseando que me diera un paquete de los reyes. Digo, anda y ¿dónde están?. Es que lo tengo tan grabado. Y dice, vienen de camino. Y entonces al decir eso, mi tía que estaba yo con ella, que estaba soltera salió corriendo y dice, ay Vicente ¿qué noticias me traes?, y dice tu cuñá está en libertad. Y claro mi tía se lio a llorar y yo, qué pasa qué pasa. Tu madre, tu madre que viene. Yo que estaba loca por ver a mi madre, tenía diez años llevaba siete sin verla pues ya te puedes imaginar. Yo la veía por fotos que no se donde están las fotos. Mi madre nos mandaba todos los años una foto para que no dejáramos de reconocerla claro. Y yo estaba deseandito ver a mi madre. Al día siguiente me cogió mi tía Ramona y muy tempranito me llevó hasta San Quintín andando. Y me dejaron en una pared escondida. Mi madre me hizo un jersey [en la cárcel] que parece que lo estoy viendo, como un chaleco con unos bolsillitos de lana y una cierva en cada bolsillo. Y claro me lo pusieron ese día para esperar a mi madre. Mi madre siete años sin verme pues ya te puedes imaginar. Me conocía por fotos y por todo pero...Yo estoy escondida, y veo una señora que viene. Mi madre era muy morena pero venía mu blanca. (...) Como todo el mundo venía con ella, yo sentí decir a mi hermano, esa que viene es mi madre, (...) pues yo salí corriendo diciendo, yo ya tengo madre, yo ya tengo madre.

48.— No todas las presas y presos podían volver al pueblo del que eran vecinos, pues la salida de la cárcel supuso para muchos el destierro a sus lugares de origen.

A partir de ese momento la vida social de aquellas imágenes de niños enviadas a la cárcel, verá transformado su uso. Las presencias visuales, sustituidas por los cuerpos reales a su regreso de la cárcel, dejan de tener ese sentido para el cual fueron creadas, y por tanto su destino será ahora formar parte de la historia familiar del grupo guardadas en cajas o álbumes de fotos. La fotografía ya había cumplido su cometido, y excepto en el caso de los hijos fallecidos cuyos retratos permiten imaginar al ausente, la imagen que define a la familia será a partir de ese momento la del grupo entero. Por esa razón muchos informantes nos hablan de aquellas imágenes que les enviaron los hijos a las cárceles pero sin embargo no las encuentran, o no saben donde están, algo que da cuenta de un cambio en la intensidad en su uso. El orden al que evocan todas aquellas fotografías que fueron enviadas a las cárceles lo veremos restablecido en los retratos del regreso ⁽⁴⁹⁾. Los niños ocuparán entonces el lugar que les correspondía en la pose clásica, cediendo el lugar central a la madre o al padre que había estado ausente. En muchos casos el luto dará cuenta de las pérdidas acontecidas durante los años de reclusión, señalando con ello la imposibilidad de restablecer el orden familiar que desearon muchos presos ⁽⁵⁰⁾. Este es el caso por ejemplo de Benita Lillo, retratada junto a sus hijos Anastasio y Pura a su regreso del penal de Saturrarán. Los adultos se unen junto a los niños, en lo que supone el retrato de la familia que ha quedado viva. Su hijo Eloy y su marido Anastasio están ausentes en la imagen, el negro de los vestidos revela sus muertes ⁽⁵¹⁾. Entre la pose de los niños que hacían de adultos, con la que comenzábamos el texto, y la pose del regreso, hay un periodo de exclusión y muerte, donde la imagen va asumiendo diferentes prácticas. Las fotografías de los fallecidos serán ahora las que pasen a ocupar las paredes del salón, de la misma forma que los retratos de los familiares ausentes ocupaban durante la reclusión el interior de la celda.

49.– Las nuevas fotografías grupales ya no se hacen para ser enviadas a prisión, la familia que aparece es la familia que queda y la que generalmente utilizará la fotografía. La mirada a cámara que el grupo se dirige hacia sí mismo revela sufrimiento, pero también dignidad y resistencia, pues la familia se ha podido unir pese a los estragos de la violencia política de la posguerra. El retrato representa en ese sentido el deseo que muchos de los asesinados expresaron en sus cartas de despedida cuando señalaba que la familia se mantuviera firme, que sus hijos tuvieran educación y que su madre les transmitiera quien fue su padre y cual fue la causa real de su muerte.

50.– El 6 de junio Anastasio Godoy le escribía una carta a Benita Lillo donde le señalaba: “en fin, de una y otra forma lo esencial es que todos vallamos teniendo salud y si Dios quiere volverá a juntarnos para gozar de las delicias de nuestro hogar, al lado de nuestros hijos sin más preocupaciones que nuestra felicidad” (Colección particular de Anastasio Godoy).

51.– Benita Lillo vivirá toda la vida vestida de negro, un color que alargado en el tiempo fue para muchas viudas un signo de duelo asociado al de protesta.



Benita Lillo, y sus hijos Pura y Anastasio
Colección particular de Pura Godoy

La imagen redimida (o resistente)

Revelar el dolor – La imagen que se ama – Niños redimidos – El pueblo en la prisión – Besos y destino – Ángeles tutelares – La sonrisa artificial – Arreglarse para la foto – El libro de familia.

“La fotografía esta nos la hizo el cura,
nos contaba chistes para que nos riéramos”

En la siguiente fotografía aparecen varias vecinas del municipio de Villamayor de Calatrava, concretamente se trata de las hermanas Edoxia, Dolores y Felisa Martín Velasco junto a Josito, el hijo de esta última. En la imagen, el mar de Guipúzcoa de fondo recuerda a aquellos retratos turísticos encuadrados junto a la playa como recuerdo de la visita. La fotografía muestra sin embargo a tres mujeres vestidas de negro posando delante de una muralla, una puesta en escena que no logra enmarcar del todo la postal al uso de aquellas imágenes que se tomaban como parte del ritual de vacaciones. El reverso revela que la fotografía no muestra una escenografía de felicidad, pues lo que el mar le trae a Felisa no son precisamente alegrías, sino lágrimas: “Cuando en la playa me siento yo me arto de llorar y de mis lágrimas crecen todas las olas del mar, un millón de besos y abrazos de vuestra madre y hermano”.

La primera vez que vi esta fotografía, fue en las memorias de Elías Zamora, el hijo de Dolores, la mayor de las hermanas. Publicadas en 1992 y el título *Por qué falsifiqué billetes de 100 pesetas*, el autor incluye esa imagen para acompañar el relato de la visita que, a comienzos de los años noventa, hizo junto a su primo José a las inmediaciones de lo que en otro tiempo había sido la cárcel de Saturrarán, un penal cercano al municipio vasco de Motrico.

-¡Mira! ¡Estas Baldosas con esos dibujos me recuerda el piso que había y donde yo jugaba cuando sólo tenía dos o tres años!.

El descubrimiento de aquellas baldosas que se conservaba fue emocionante; como lo fue después la siguiente pista al llegar inspeccionando otro lugar, que reconoció enseguida.

-¡Mira aquí también! ¡Estos escalones son lo de la escalera por donde se bajaba para llegar a la playa! ¿No ves los ladrillos todavía como se ve el desgaste? ¡Mira Mira!.

Y nuestro protagonista, no sólo miró sino que tomó la última fotografía de la escalera para luego mostrarla a su anciana madre; porque en ese mismo lugar fue donde en 1941 se hicieron una fotografía, ella, sus tías Felisa y Eudoxia y el niño Josito hoy convertido en un adulto de 52 años, que al cabo de medio siglo volvía a ver y recordar aquellos lugares que había pateado desde los primeros meses de su vida hasta los tres años y medio (1992:360).



+
 Mis
 queridos hijos
 les dedico este peque
 ñito porque este peque
 ñito mucho que los quiero como
 yo bien es en su vida como
 querido aunque no me
 sea pero yo los amo

Cuando en la plaza me ciento y me contó
 de lo que yo me he hecho y me he hecho
 de los de los muchachos que me he hecho
 de los de los muchachos que me he hecho

43
 Felisa

4-9-12

Eudoxia, Dolores, Josito y Felisa
 Colección particular de José Mosqueda

Si en la cárcel los reclusos conservaron las imágenes que sus seres queridos habían logrado enviar, los presos intentarán devolver la mirada realizándose la fotografías que el sistema carcelario permitía. En estas relaciones de ida y vuelta, los retratos realizados en la prisión sirven para comunicarse con los hijos a través de una imagen, mediada siempre por aquello que los funcionarios permitían que fuera visto. Felisa encargaba en 1941 ese retrato familiar para enviarlo a sus hijos, a los que como señala en el reverso, le hubiera gustado mandar una imagen mayor “pero ya nos ven”, señala la madre en un “ya” que da cuenta del largo tiempo de espera, y en una expresión que indica que pese a lo pequeño del objeto servirá para lo que fue encargado: hacerse ver.

De la misma forma que el régimen producía fotografías donde intentaba mostrar la cara amable de un sistema penitenciario que en realidad producía hambre y violencia contra los presos, las fotografías familiares realizadas bajo un régimen de visibilidad carcelario, buscaban generalmente expresar cierta tranquilidad a la familia que esperaba noticias. Se trataba por tanto de constatar la existencia de sus vidas para calmar los ánimos de los seres queridos que intuyen la situación por la que están pasando. Sin embargo, en la imagen que envía Felisa, hay algo en el reverso escrito que parece contradecir esa intención. ¿Por qué junto a los millones de besos que envía a sus hijos, incluye un poema que habla de lágrimas, de una mujer que se harta de llorar?.

En el caso de las prisiones femeninas la supervisión de la institución no solo era dirigida por órganos civiles y militares, sino también por órdenes religiosas ⁽⁵²⁾. De hecho, en Saturrarán será la orden de las Hermanas de la Caridad las encargadas de custodiar y encaminar las almas de las *descarriadas*. Si en el caso de los hombres es el trabajo el que redime la pena por buena conducta, en las mujeres será la confesión lo que las salve de sus pecados. De esta manera mientras a los presos se les hablaba del “bien común”, la razón por la que

52.– En 1940 el penal de Saturrarán albergaba a 1583 presas. La institución estaba compuesta además por el director, un capellán, 25 monjas de la orden de la Caridad y el personal militar formado por 53 personas (Ugarte, 2011: 270). “Ya desde antes de 1939 el Nuevo Estado había dado muestras de que venía ejerciendo un «imperio misional sobre los individuos». Para ello velaría el Patronato de Redención de Penas o de la Merced, pieza clave en la configuración de este sistema. El tratamiento encontró una salida a través de los elementos de la gigantesca tarea de apostolado que suponía llevar a la luz a semejante masa de presos. Las órdenes religiosas quedaban así vinculadas a la vida en prisión, desde la gestión de los economatos, el trabajo y la enseñanza a todo el sistema de libertad condicional y de tutela y asistencia. Los capellanes, las Hijas de la Caridad, las Oblatas, las Adoratrices, los Mercedarios, etcétera, culminarían la labor de apostolado dentro y fuera de prisiones” (Gómez Bravo, 2008:62).

estaban condenados, para las mujeres será el “bien moral” lo que definía la relación entre libertad y redención. “Por eso, cuando se hace la paz en el alma mediante el silencio, el orden, la oferta de un amparo honesto y la palabra Dios, se desvanece el engaño de las apariencias, queda a flor la intimidad de las almas, y estas infelices rompen a llorar amargamente”⁽⁵³⁾. Las lágrimas son por tanto un símbolo de arrepentimiento ligado a la confesión, es decir el primer paso para salvar el alma, pues en última instancia la mujer no es definida como agente político, sino sobre todo como pecadora.

Esto nos revela el sentido ambiguo de la dedicatoria expuesta en el reverso de la fotografía de Felisa, pues ese escrito no sólo va dirigido a sus hijos, sino también para las personas que revisarán el correo que sale fuera de la prisión, es decir para las Hermanas de la Caridad. “Cuando en la playa me siento yo me arto de llorar i de mis lágrimas crecen hasta las olas del mar”. Para los hijos la frase apunta al dolor por la ausencia de los seres queridos, las monjas en cambio pueden leer en el reverso, el patrón de comportamiento exacto que esperan de esa mujer las religiosas que la custodian, pues pareciera que aislada del mundo, frente al mar, llora todos sus pecados y en la soledad los expía y se redime. Estamos por tanto antes recursos de personificación aplicados por la presa en el reverso de la imagen, con la intención de que las censoras vean en la fotografía a una persona arrepentida⁽⁵⁴⁾.

“La funcionaria tiene que recoger ese latido de dolor, ese suspiro de arrepentimiento, ese sollozo que brota del labio de la reclusa, para presentarlos al corazón amante de Cristo”, señalaba en 1946 Andrés Trillo Martín, en su artículo sobre la formación de las religiosas en las prisiones. Ese *latido de dolor* expresado por Felisa en su escrito cuando señala que frente al mar se “harta de llorar”, da cuenta de su arrepentimiento de una manera más eficiente que una

53.– La obra de la redención de penas. Patronato de Redención de Penas por el Trabajo (1942:167).

54.– Así lo señala el régimen en las memorias del Patronato de Redención de penas cuando exponen supuestos gestos heroicos de algunas presas, en esa búsqueda de soledad y arrepentimiento. “Lléveme a una celda de castigo durante quince días. Quiero estar sola conmigo. Necesito tiempo para pensar más despacio en toda mi vida pasada y en la futura. Además, la penitencia que me ha echado el Confesor es demasiado pequeña y yo quiero también aumentarla. Quiero estar sola. (...) Muchas renunciaban, por carta, a los paquetes que les enviaban sus amantes, rompiendo a la vez con ellos toda correspondencia. Esto de renunciar a los paquetes de comida y obsequios para quedar solamente atendidas al rancho de la Prisión, es uno de esos pequeños heroísmos que requieren poner en tensión todas las fibras del alma al servicio de un ideal” (1942:166).

confesión directa, puesto que la carta no va dirigida hacia las monjas, aunque lo vaya en algún sentido, sino a sus propios hijos. La mujer utiliza, por tanto, una pose, un disfraz de una mujer que se muestra triste ante sus seres queridos, con la intención en realidad de personificar su imagen con elementos que le ayuden a redimir su pena, pues en el contexto de hambre y vejación donde estaban viviendo las presas, todo esfuerzo era poco para intentar salir de ese estado de excepción. Y es que como señalaba De Certeau en un espacio donde los fuertes siempre ganan, las palabras siempre engañan (2000:20). El reverso de la fotografía se revela por tanto como un soporte donde se mezclan varios mensajes dirigidos a diferentes destinatarios, varios sentidos expuestos en la propia imagen que intenta expresar afectos y tranquilidad para unos a la vez que redención y arrepentimiento para otros. La jerarquía de intenciones en el escrito pasa primero por construir una imagen que le permita salir de esa situación, pero también utilizar un cauce por donde los escritos seguro llegan a sus familias, por más que el escrito produzca cierta tristeza en sus seres queridos.

Algunas de las canciones y poesías que los presos recitaban en el interior de los penales y que transmitirían después a sus hijos tras la liberación, formaron parte de los recuerdos familiares que el grupo conserva y recuerda. En su mayoría se trata textos que revelan otro tipo de discursos diferentes a los expresados con la mediación de la censura y que hablan de la resistencia cotidiana a los funcionarios, el recuerdo de sus familiares, o los deseos por salir de esa situación. Cuando hace unos años visité a Felisa Morejudo, una vecina de Abenójar que fue condenada a treinta años prisión⁽⁵⁵⁾, su avanzada edad apenas ya le permitía mantener una conversación continuada. Esas pequeñas frases que iba pronunciando tenían sin embargo una continuidad en el relato de su hija Ana, que a su lado, le recordaba una y otra vez las cosas que a ella le había contado desde siempre, y que ahora no era capaz de hilvanar por sí misma. Ante madre e hija uno tenía la impresión de ver encarnada la transmisión de la memoria en un momento en que la práctica ya apenas podía llevarse a cabo. “Mi madre estuvo en la cárcel seis años, lo pasó fatal, dice que en Tarragona fue monstruoso. A los colchones las monjas les tiraban cubos de agua. Dice que se apilaban encima y los niños dormían encima. Allí pasaron un tiempo, mi madre decía que eran bichos, ya las presas eran bichos, que no podían estar peor”⁽⁵⁶⁾. Entre los relatos que iban

55.– Felisa Morejudo fue condenada a 30 años de prisión, aunque finalmente su pena quedaría conmutada a seis años de cárcel. AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 721 Leg. 00822.

56.– Entrevista realizada a Ana Delgado y Felisa Morejudo (Huelva, 20/08/2012).

contando de manera complementaria madre e hija me llamó la atención una poesía cientos de veces recitada en el penal de Tarragona con sus compañeras de prisión y que años después se terminarían aprendiendo casi todos los miembros de su familia.

Golondrina ¿estás cansada / que te has posado en la reja? / ¿No vuelas alborozada / en busca de tu pareja, / que estará desconsolada? / Cruzarás en raudo vuelo / montañas, ríos y valles; / Y en el madrileño suelo, / llorando con desconsuelo, / tú a mi madre quizás halles. / No le digas que he llorado, / no le digas que estoy triste, / dile que aunque encarcelado, / sonreía esperanzado / la tarde que tú me viste.

La poesía habla de una golondrina, que como si de una paloma mensajera se tratara, va a llevar un mensaje de la cárcel a la casa donde está su madre. El ave, que se a posado cansada en la reja, va a volar libre por el cielo posibilitando una comunicación entre madre e hija sin mediación de la censura. Pese a poder estar llorando o sentirse triste, la presa le pide a la golondrina que eso no se lo diga, constatando con ello que seguramente llore y esté triste por no poder ver a la familia. No es sin embargo eso lo que quiere mostrar a la madre, pues como señalábamos anteriormente la noticias enviadas a la familia intentan expresar cierta tranquilidad a los que esperan noticias. La imagen que la golondrina llevará hasta su madres, es la de una sonrisa, la de un gesto esperanzador que tuvo cuando aquella tarde vio a su madre en una visita en el penal. Al contrastar este poema con el otro escrito en el reverso de la fotografía de Felisa Martín Velasco que analizábamos más arriba, son reveladoras las diferencias entre ambos en función de si la comunicación está mediada o no por el sistema censor. La comunicación directa o indirecta que supone escribir con o sin mediaciones cambia el mensaje que se envía. En ambos casos se llora, pero en unos se dice y en otros se guarda.

Ese llanto se sustituye por una sonrisa esbozada en el encuentro, pues fue en el momento en que pudo ver a su madre cuando la presa no sólo sonrió, sino que guardó dentro de si esa imagen para contener en ella la esperanza de salir. “¡Qué cerca está una despedida de un encuentro!, señalaba John Berger “Y a través de ese acto de reconocimiento, (...) cada uno espera llevarse una imagen del otro, que resistirá cualquier cosa que pueda suceder, (...) un momento que trata explícitamente de lo que está implícito en todas las fotografías que no sólo gustan, sino que se aman” (2007:109). La fotografía será precisamente, como señalábamos en el apartado anterior, el objeto que posibilita mantener

esa mirada, pues funciona “como si te viera”, como la presencia que sustituye a la persona mientras dura el estado de excepción y que posibilitan precisamente en el que espera la sonrisa, la esperanza o el consuelo.

A diferencia de las fotografías tomadas fuera de la prisión, los retratos carcelarios estarían custodiados por el régimen de visualidad sobre el que se estipulaba quién, cómo y cuando se podían hacer esas imágenes. Como señala el historiador Fernando Hernández esas fotos solían ser “tomadas en el exterior de la prisión por el fotógrafo particular comisionado al efecto por las autoridades carcelarias” (2011:26). Generalmente se realizaban durante festividades como la Navidad o el día de la Merced, coincidiendo con esos momentos en que los presos recibían visitas o se les permitía entrar en contacto con los hijos que convivían en las mismas instalaciones, pero a los que no se tenía acceso cotidiano. Ese tipo de escenas serían también utilizadas por los fotógrafos de los diarios públicos del régimen, pues la imagen de niños pequeños en situaciones de cierta alegría condensaba la intención de un sistema carcelario que quería mostrar a los presos su benevolencia, pero también la capacidad para reconducir sus propias vidas. En líneas generales, la institución haría infinidad de fotografías de su propio sistema carcelario mostrando escenas donde los presos trabajan, lee, hacen deporte, rezan o participan de festividades religiosas ⁽⁵⁷⁾. Algunas de estas imágenes ⁽⁵⁸⁾ serán protagonizadas, no sólo por los presos, sino también por los hijos de éstos, quienes vestidos para la ocasión asistían a celebraciones como la del Corpus Christi, la Merced o el día de Reyes.

57.– El Nuevo Estado necesita catalogar bajo su prisma social los momentos dedicados a la fiesta. Su intención es marcar el propio ritmo temporal del régimen, señalando como elemento sagrado los días que recuerdan la esencia de la nueva sociedad que el franquismo supone. Como señala Zira Box, las fiestas religiosas eran “establecidas y conmemoradas en función del ímpetu restauracionista que subyacía al régimen y del carácter católico que vertebraba el Movimiento Nacional. Frente al calendario republicano anterior en el que toda alusión religiosa había sido suprimida, el conjunto franquista proclamaba su intención de respetar el espíritu tradicional del pueblo español (...) y de apuntalar la estrecha relación de la dictadura española con la Iglesia” (2010:198).

58.– Algunas de estas fotografías las podemos encontrar en el catálogo de la exposición *Presas de Franco* (Gálvez y Hernández, 2007).



Hijas de presas en el penal de Saturrarán

Colección particular de Garrido Beristain

Pocas imágenes ilustran tan bien el modelo de conquista espiritual evangelizadora que perseguía el régimen con los represaliados. En la fotografía, un grupo de niñas vestidas de blanco, custodiadas por las Hermanas de la Caridad así como por miembros de la institución militar, participan de las procesiones realizadas como parte de la festividad del Corpus Christi. Estas procesiones realizadas en los patios de las diferentes prisiones funcionaban como una especie de continuidad de los desfiles multitudinarios que se llevaban a cabo en el espacio público ⁽⁵⁹⁾. El esfuerzo mediático y pedagógico que observamos en fotografías como estas, cuyo destinatario serían principalmente medios ⁽⁶⁰⁾ consumidos por presos y familiares, era hacer visible la transformación que el régimen posibilitaba en los hijos de los reclusos, desterrando para siempre el cuestionamiento que del ritual católico y de la institución eclesiástica se hizo durante la Segunda República y la Guerra Civil. Y es que las niñas protagonistas de esa festividad eran precisamente las hijas de unas mujeres cuyas condenas se habían producido en muchas ocasiones por prácticas anticlericales ⁽⁶¹⁾. El régimen buscará por tanto con estos rituales regenerar el orden moral de las reclusas y preparar a los hijos para una nueva vida ⁽⁶²⁾ que en algunos casos acabará con adopciones.

El 30 de marzo de 1940 se publicaba en el BOE una orden sobre la permanencia en las prisiones de los hijos de los reclusos, en la que se señala que una vez cumplidos los tres años, las Juntas Provinciales de Protección de la Infancia se harían cargo de los niños para su manutención y asistencia, si los familiares no

59.– Dentro de la serie de documentales educativos religiosos que la productora Magister realizó en España durante la segunda mitad de los años cuarenta, encontramos una película destinada al sacramento de la Eucaristía donde muestra las multitudinarias celebraciones del Corpus Cristi en las diferentes ciudades españolas.

60.– Principalmente el semanario *Redención de Penas*

61.– La ruptura contra todo el simbolismo católico, llevada a cabo de manera violenta por los movimientos anticlericales durante la Guerra Civil, suponían la eliminación de un sistema social que se representaba sobrenaturalmente ordenado y hacía inteligible su disciplina en términos sagrados. Como señala el antropólogo Manuel Delgado “Los mitos y ritos que configuran la religiosidad implican, como ya había indicado Marx, una fetichización de las relaciones sociales, y la tarea prioritaria de cualquier transformación que afecte a la totalidad de la sociedad pasará, antes que nada, por hacerse con el control o destruir la maquinaria simbolizadora por medio de la cual la vida social focaliza los principios mismos de su cohesión donde son evocados sus propios orígenes sobrenaturales” (2012:213).

62.– “En diciembre de 1943, según la relación que dio en 1944 el propio Patronato, había 10.675 niños tutelados por el Patronato y repartidos por diferentes centros: colegios religiosos, colegios del Estado, Sanatorios y Hogares de Falange. En estos centros se aislaba al niño de la influencia familiar y se le exponía a un fuerte adoctrinamiento religioso y político” (Garrido, 2003:200).

tuvieran medios suficientes. El hijo de Felisa, regresaría a Villamayor con sus familia, pero en otros casos los niños no volvieron a saber nada de sus madres biológicas o serían acogidos por vecinos del pueblo cercano al penal. Ese fue precisamente el caso de Pasioncita ⁽⁶³⁾, la niña que aparece en primer término en la fotografía anterior y que era hija de la reclusa Pasión Sánchez, vecina de Puertollano. Tras cumplir los tres años, una familia de la alta burguesía de Ondarroa cuidaría de la pequeña en una especie de adopción temporal que no duraría solamente el tiempo de reclusión de su madre, sino que a su salida de la prisión, Pasión Sánchez terminaría por vivir con la familia que primero adoptó a la hija y que ahora “adoptaba” a la madre ⁽⁶⁴⁾. En muchos casos serán precisamente esas familias adoptantes las que envíen fotografías del niño a la prisión. Sin embargo mientras el régimen mostraba a las hijas de las reclusas vestidas de blanco en festividades religiosas, algunas madres lo que recibían eran fotografías de sus hijas vestidas de negro, por el luto que revelaba la muerte del padre o algún familiar. Ese será el caso por ejemplo de Dolores García, una vecina de Abenójar que tras el fusilamiento de su marido sería trasladada de la cárcel de Almodóvar ⁽⁶⁵⁾ al penal de Huesca. Tras unos meses de prisión, allí recibiría la fotografía de su hija Mari Lola.

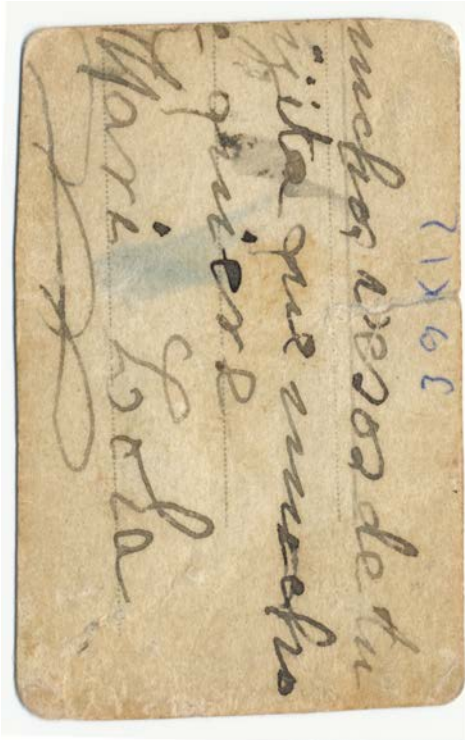
63.– Pasión Fernández. Hija de Pasión Sánchez y Pedro Fernández, asesinado el 4 de junio de 1939 en Puertollano a causa de diferentes palizas. El eufemismo con el que se inscribió a éste en el registro de defunciones sería “trombopexia esencial”.

64.– Pasión Sánchez y su hija Pasioncita no regresarían nunca a Puertollano, de hecho sesenta años después de aquel suceso seguirían viviendo en Ondarroa.

65.– “El día que se llevaron a mi madre a la cárcel, a mi padre ya se lo habían llevado antes, y me acuerdo hasta de cómo iba vestida, son cosas que se te graban. Yo tenía cuatro años. Me agarré a sus piernas y mama no te vayas y mama no te vayas. (...) Mi madre llevaba una falda negra, una camisa marrón con lunarcitos blancos, con un nudo aquí como si fuera una corbata, y unos zapatitos negros. Fíjate si me acuerdo. Mira se me pone todavía el bello de punta (...). Y es que como te duele tanto que se lleven a tu madre, yo me agarré a ella y mamá no te vayas, mamá no te vayas. Pero hija si no me voy, me llevan, pero voy a venir pronto, tu no te preocupes. Pronto... cinco años estuvo presa. Desde allí, desde su cárcel ella vio como sacaban a mi padre para matarlo”. Entrevista realizada a Dolores Muñoz (Abenójar, 12/07/2011).

Estando yo en el campo mi familia recibió la noticia de que habían matado a mi padre, entonces me trajeron en un carro, y cuando ya llegábamos veo a mi hermana, que tenía dos años más que yo, que sale de la casa de luto. Antiguamente nos ponían de luto aunque fuéramos pequeños. Y yo cuando veo a mi hermana así vestida de negro me tiré hasta del carro. Digo - Qué pasa Francisca?. Ella se echó a llorar, mis abuelos ya venían y entonces ya me explicaron las cosas. Y ya no me volví a ir con nadie. Bueno si, con mi madrina Rosario, una gente de derechas (...) A nosotros nos precintaron la casa, mi abuela quería sacar por lo menos sábanas para hacernos vestiditos, que como no se podía comprar, y teñírnoslos por el luto. Y no la dejaban si quiera. Hasta que ya una vez ya les dijo, yo necesito que me den la ropa de mi hija para vestir a mis nietas, yo no puedo comprárselo, y le dieron unas sábanas o no se que, y nos hizo vestiditos porque mi abuela era muy costurera, nos los teñía y con eso hacía. Esa fotografía es del luto que tenía yo de mi padre. Esa capita, me la hizo mi madrina Rosario”.⁽⁶⁶⁾

66.- Entrevista realizada a Dolores Muñoz (Abenójar, 12/07/2011).



María Dolores Muñoz
Colección particular de Dolores Muñoz

Rosario, la madrina de la pequeña Lola, será la encargada de llevarla al fotógrafo durante las fiestas de San Juan, tras hacerle la capa negra con la que aparece en la imagen. “Muchos besos de su hijita que mucho la quiere” señala el escrito del reverso. En esa fotografía, el luto que lleva Lola es una prenda nueva a la que difícilmente hubiera podido tener acceso su propia familia. De esa manera, la persona que se hace cargo de la niña, un matrimonio afín al régimen, es también quien le compra ropa de luto o quien mantiene al tanto a la madre de su situación. En este caso, la posibilidad misma de que la prisionera tenga una imagen de su hija se debe a la familia que la cuida. No es por tanto solo el nuevo luto lo que aprecia la madre al recibir la imagen, sino también la constatación de la vida que está llevando su hija en el pueblo con una familia adoptante.

La situación de viudedad a la que habían quedado relegadas muchas mujeres en prisión, se hacía patente en los trajes de luto, pero también en el sufrimiento que muestran muchas fotografías. Y es que pese al intento del régimen por mostrar una imagen amable y sosegada de las presas, forzando en ocasiones la sonrisa con chistes, el dolor se revelaba constantemente en rostros compungidos o deteriorados. Esto lo observamos por ejemplo en el retrato de las hermanas Martín Velasco con el que comenzábamos el texto. En aquella imagen los vestidos negros y los rostros envejecidos de mujeres que apenas cuentan con treinta años, revelan a quien mira la imagen, pero también a la familia que nos la muestra, la violencia que se estaba cometiendo dentro y fuera de la prisión contra los miembros del mismo grupo familiar. El 16 de noviembre de 1939, unos meses antes de partir a la prisión de Sarrararán, Dolores, la hermana mayor de Felisa, recibía en Almodóvar la noticia del fusilamiento de su hermano Emilio:

Ese fue el primero que fusilaron (...) Mi madre estaba en la cárcel de Almodóvar y al enterarse cayó en un estado de coma y creíamos que había muerto. Se había corrido la voz que había muerto. Y en mi casa la lloramos con mi abuela, que iba allí de vez en cuando. Estábamos los cuatro hermanos, estábamos allí con la abuela. Esa imagen no se me olvida. Los dos hermanos pequeños, mi hermano Floreal y mi hermana Luz, abrazados con la abuela, ay mis hijos ay mis hijos que se han quedado sin madre. Me emociono ahora mismo... Esa escena llorándola... Yo no lloré, yo miraba el trozo de cielo que había en la chimenea. Tenía un montón de recuerdos... Me emociono recordando esto ⁽⁶⁷⁾.

67.– Entrevista realizada a Elías Zamora (Argamasilla de Calatrava, 23/09/2011).

Tras la muerte de Emilio, llegaron otras cuatro más, el esposo de Felisa: Antonio Mosqueda; el esposo de Dolores: Luis Zamora, y los hermanos de ambos, José Mosqueda y Eladio Zamora. Un total de cinco varones fusilados entre noviembre de 1939 y julio de 1940 ⁽⁶⁸⁾. Algo similar observamos en la fotografía que Fidela Cardos enviará desde la cárcel de Palma de Mallorca a sus hijas. “Mira mi madre en la cárcel que cara de dolor tiene cuando estaba en Palma de Mallorca, las que están al lado suya son también del pueblo” ⁽⁶⁹⁾. Ese dolor, reflejado en el rostro, no sólo se debe a las condiciones carcelarias, sino también refleja los estragos de la violencia de posguerra que estaba sufriendo. Entre 1939 y 1941 asesinaron a todos los varones de la familia de Fidela Cardos: su marido, tres hermanos y un cuñado, todos ellos con edades comprendidas entre 29 y 42 años. Mientras Vintila me mostraba la fotografía, la descripción del rostro de dolor va unido en su relato al momento en que mataron a su padre, algo que nos ayuda a entender el gesto desconsolado de la madre en prisión.

El día de mi padre mataron a ocho. Los emborracharon. Y cuando [los funcionarios llevaron] a despedirse a mi madre, iba mi tita Teo con ella. [Los presos] estaban en el patio cantando, borrachos. Les decían Teo, Teo, Morena -porque a mi tía le llamaban la Morena- que nos matan, adiós que nos matan. Y mi padre porque como no bebía, pues estaba con sus cinco sentidos. (...) Y entonces mi padre se abrazó a mi madre y le dijo me matan Fidela, me matan. (...) Y mi madre perdió la cabeza, luego poquito a poco se fue recuperando. Decía en la cárcel ¿por qué lloráis?, ¿qué os pasa?. Que no puede ser, que no puede ser, que mi marido no puede ser.

68.– Emilio Martín Velasco fue fusilado el 16 de noviembre de 1939. El marido de Felisa, Antonio Mosqueda, el 3 de julio de 1940. El marido de Dolores, Luis Zamora, el 10 del enero de 1940 (AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 81 Caja 547/1). El hermano de Antonio, José Mosqueda, el 23 del enero de 1940 (AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 1434 Leg. 6579). Eladio, el hermano de Luis Zamora, el 23 del enero de 1940 (AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 4642 Leg. 1595).

69.– Entrevista realizada a Vintila y Fidela Vera (Madrid, 13/07/2010).



Presas en la cárcel de Palma de Mallorca

(Fidela Cardos es la segunda sentada por la izquierda)

Colección particular de Fidela Vera

Esa foto nos la envió mi madre, se la hizo en Palma de Mallorca allí en la cárcel. (...) Nos la mandaron en una carta certificada. (...) La mandó en un sobre cuando nos escribía. Que por cierto se las tenía que cerrar las monjas porque se las tenía que revisar, a ver que iba. (...) Y nos la mandó. Como yo estaba en los Pozuelos (de Calatrava) con una de mis tías, ella era la que recibía las cartas pues... y yo la he conservado hasta ahora que ya mi yerno me lo sacó así en grande.

El rostro cabizbajo de Fidela y de la mujer que la acompaña a su izquierda, da cuenta de la dificultad para mantener en esas circunstancias la pose en la fotografía. La dura situación impide ofrecer otra imagen y aun así es necesario que esa especie de antipose, llegue a sus hijos, pues son los pequeños que esperan fuera, una de las mayores fuentes de consuelo para las personas que sufrían la reclusión. El contraste entre lo que dicen las cartas que se envían y el cuerpo que muestran las fotografías en ocasiones es tan grande que deja impactado a los que la reciben, revelando con ello que la práctica por tranquilizar a la familia que espera noticias no refleja lo que realmente está viviendo los presos.

Hoy ha llegado una carta de papá junto con unas fotos tuyas. Las fotos me han hecho una impresión terrible. Yo tenía un padre joven y me han llegado las fotos de un hombre viejo y gastado. Es una serie de fotos hechas según él iba moviéndose. Sonríe, está bien arreglado, eso queda de papá, pero ha envejecido años enteros en estos dos meses. Se le notan mucho los pómulos, tiene arrugas donde no las tenía, la barbilla se le ha vuelto puntiaguda. Me han dado mucha pena. En sus cartas siempre nos decía que estaba bien, con algunos inconvenientes pero bien. (...) En sus descripciones de la vida cotidiana, el tono pasa de patético a agradecido. Cuando le tenían internado también decía que mal no estaba, pero por las fotos hemos podido ver cómo nos decía sobre sí mismo la verdad sólo a medias, la porción necesaria para darnos noticias y no dejarnos preocupados ⁽⁷⁰⁾.

En el reverso de la imagen enviada por Fidela a sus hijas se puede leer “A la foto tengo envidia porque a los Pozuelos va, y la besarán mis hijas y yo no las puedo besar. Pero niña querida por mi no sientas dolor que muy pronto tu mamá cumplirá su reclusión”. La correspondencia que mantienen los presos y familiares a través de las imágenes posibilita la transmisión de besos en una relación recíproca donde la familia besa la imagen que llega y la presa besa la imagen que recibe. Así lo señalaba Fidela de vuelta, en otra de las cartas enviada a sus hijas desde prisión: “Me preguntas en la tuya [carta] si me acordé de tu santo, todo el día lo pasé dando besos a tu retrato” ⁽⁷¹⁾. Fidela señala en el escrito que se ha pasado el día dando besos a la imagen de su hija porque era el día de su santo. Es decir, el mensaje que transmite no expresa simplemente que besa la fotografía porque la quiere y la echa de menos, sino que utiliza un cauce

70.– Manuel Lamana en *Diario a dos voces* (2003:44-46).

71.– Carta enviada por Fidela Cardos desde la cárcel de Mallorca (Colección particular de Vintila Vera).

seguro por donde los besos llegan a su destino. Y es que elegir una festividad religiosa para expresar el afecto revela en realidad que la comunicación familiar mantenida a través de fotos y escritos, está mediada ⁽⁷²⁾, como no podía ser de otra manera, por la censura de los funcionarios de prisión. Así lo señalaba precisamente su hija Vintila “Es que no le dejaban escribir lo que quisieran. Todas tenían que pasar por la censura. Mi madre no era creyente, eso no era cosa de ella porque no era creyente. Tenían que hacer lo que le mandara” ⁽⁷³⁾. En este caso también se trata de Hermanas de la Caridad, la orden encargada de custodiar a las presas en el penal de Palma de Mallorca. Fidela por tanto, como en Saturrarán Felisa, no sólo escribirá para sus hijas, también lo hará para la institución que analizará la correspondencia. En esos casos, se hace necesario utilizar una puesta en escena que asegure el envío, pero sobre todo que permita hacer ver a las personas que revisan el material, la sumisión y aceptación de la doctrina religiosa expresada en los afectos a las hijas. Es por eso, que si en otros lugares era el sello de censura marcado en el sobre, lo que certificaba lo inofensivo del envío, aquí será precisamente una imagen de la orden religiosa la que constatare que la carta ha sido revisada ⁽⁷⁴⁾.

72.– El rechazo a la religión católica por parte de los presos y de los hijos que ahora tienen que utilizar esa mediación para poder comunicarse, se puede explicar en la actitud que tuvo Vintila, la hija de Fidela, cuando fusilaron a su padre, unos años antes de aquel envío. Ese día recibió en su casa la visita del cura del pueblo que le preguntaba si quería que doblaran las campanas por la muerte de su padre. La hija contesto: “Matáis a mi padre y ahora queréis doblar las campanas. ¿También os vais a reír?. Y no dejé que doblaran, con quince años que tenía, no dejé que doblaran”.

73.– Entrevista realizada a Vintila y Fidela Vera (Madrid, 01/03/2015).

74.– Todo ello revela el esfuerzo del régimen por introducirse en los rincones más íntimos de las reclusas, para encauzar con ello su relato a través de la doctrina católica. La aceptación de la religión católica en cárceles como la de Palma de Mallorca, fue una condición que tuvieron que asumir las presas como medio para sobrevivir, en un contexto donde la resistencia al catolicismo llevó a presas como Matilde Landa al suicidio. “Se trataba de conseguir su conversión al catolicismo, y la presión de Acción Católica sobre Landa fue extremadamente cruel. (...) No saben qué hacer con ella y la castigan, y uno de esos cuatro castigos ha sido prohibirle escribir en dos meses. En aquellos dos meses la presión sobre Landa fue más intensa para que accediese a ser bautizada. De ello dependían algunas mejoras en el régimen de la cárcel. Aceptar esa condición significaba una derrota importante para el conjunto de las mujeres que, encarceladas, mantenían con mucho esfuerzo sus principios éticos. (...) Yo creo que no pudo más. Sus nervios llegaron al agotamiento” (Vinyes, 2002:123-124).



Com mi corazón asgado
Me spongo a una rota de pasión
que no la puedo abrazar.

Espero lejos y triste
La gromá de este rosal,
No estes triste flor galante
No pierdas tú la alegría
Porque te llevaras constante
una lira que te cante,
Un alma que te renere,
y un corazón que te espere
siempre rendido, y amante.

Carta enviada por Fidela Cardos desde la cárcel de Mallorca

Colección particular de Vintila Vera

La imagen de la monja pegada a la carta de las presas revela el papel de las funcionarias de prisiones como *ángeles tutelares*. “La misión, como toda obra redentora, es el apostolado que por la propia naturaleza femenina puede ser incluso más fecundo que el mismo sacerdote. Principalmente, por la que funcionaria convive con las presas (...) Hermana, amiga y compañera, que redimida como ellas por la sangre de Cristo debía ser su ángel tutelar” (Gómez Bravo, 2007:202). La práctica de introducir imágenes en las cartas privadas revelaba la condición semipública de los relatos íntimos que se enviaban a la familia, algo que veremos no sólo en la figura de órdenes religiosas, sino también en los retratos de Franco encabezando algunas de las hojas facilitadas a los presos para escribir cartas ⁽⁷⁵⁾. La fotografía expuesta en el papel recordaba a los reclusos, pero también a los familiares que las recibían, la forma y el contenido que tiene que tener el relato que sale de prisión, la comunicación mediada por un régimen que vigila, castiga y encauza el alma.

Carta con la figura de Franco impresa en la hoja

AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 725 Leg. 3017.

75.– Esta fórmula de utilizar papel en el que se incluían imágenes de Franco, ya había comenzado durante la guerra. Escribir la intimidad junto a este tipo de imágenes llegó hasta tal punto que “cuando el papel utilizado por los prisioneros y prisioneras era papel en blanco, hubo quienes lo reprodujeron a imitación de esos otros papeles membretados, unos seguramente obligados, pero otros muchos conocedores de que el hacerlo aseguraría la recepción de sus palabras” (Sierra, 2016:106).

4

Modelo registrado



Saludo a Franco: ¡Arriba España!

Sr. Juez de Instrucción Militar
Permanente de Badajoz

Gregorio Manilla Osorio, cuyas circunstancias constan en el sumario, que por el supuesto delito de rebelión o adhesión a la rebelión se me instruye, en el mismo comparezco por medio del presente escrito y como mejor proceda digo: Que al prestar declaración en Julio último, cuyo día no puedo precisar por no recordarlo, propuse como testigos para justificar mi actuación o me avaloraron a mis convecinos Alberto Cerrato y Juanito (a) Gallina, los cuales según noticias que un familiar

Si la imagen de las hermanas Martín Velasco, con la que comenzábamos el texto, congregaba al grupo familiar, la fotografía que envía Fidela está conformada por la comunidad, puesto que todas las que aparecen junto a ella son naturales del municipio de Abenójar ⁽⁷⁶⁾. Esas imágenes están sujetas además a una especie de economía visual del significado, bajo la cual se entiende que los pocos retratos que se pueden enviar tienen que congregarse en el objeto el mayor número de mensajes posibles. En este caso la tranquilidad que Fidela intenta transmitir con el envío de una imagen que constata la existencia de sí misma, es acentuada por el hecho de que la madre no está sola, está con la gente de su pueblo, algo que sin duda enfatizará el ánimo en la familia que espera noticias, por el sentimiento de cuidado que eso expresa. En otras ocasiones las imágenes grupales están formadas por los miembros del mismo partido político o sindicato, cuya solidaridad facilita la supervivencia dentro de la cárcel, pero que se extenderá fuera de prisión. Las fotografías carcelarias realizadas con fines propagandísticos suelen mostrar también a grupos de personas, sin embargo en estos casos no aparecerán unidos por las relaciones familiares, vecinales o políticas que existan entre ellos, sino más bien por la apariencia que el propio régimen quiera dar de los presos. Para ese fin, los grupos que seleccionan congregan a personas siempre jóvenes, mostrando un lado jovial y amable que oculte ancianos o expresiones de dolor tan evidentes en imágenes como la enviada por Fidela a sus hijas.

Si de manera privada, las imágenes de Franco o de las órdenes religiosas sirven para recordar en la correspondencia íntima bajo que mirada uno está vigilado, será la imagen del régimen expresada en presos llevando una vida normalizada y alegre la que se exprese de manera pública ante la sociedad y antes los mismos presos. La mayoría de esas fotografías, tendrán como destino el semanario Redención, una publicación que, producida principalmente para presos y familiares, mostraba la cara más amable del sistema carcelario. Esta publicación, que contará además con la colaboración de presos que buscaban la redención con ese trabajo, se esforzaba constantemente por mostrar en esos gestos la

76.- “Belonging to a particular locality evokes the notion of loyalty to a place, a loyalty that may be expressed through oral or written histories, narratives of origin as belonging, the focalcy of certain objects, myths, religious and ritual performances, or the setting up of shrines such as museums and exhibitions” (Lovell, 1998:1). Como señala Nadia Lovell pertenecer a una localidad evoca la noción de lealtad al sitio de origen actuado a través de diferentes narrativas. En este caso ese sentimiento está actuado en la performance que supone tomar, enviar y mostrar una imagen compuesta por las vecinas del mismo municipio, evocando con ello el sentimiento de pertenencia al terruño. Hacerse la fotografía contribuye por tanto a pensarse como grupo, a saber quienes son mediante la identificación visual de un retrato que expresa su lugar de origen, algo de vital importancia en el contexto deshumanizador que suponían las prisiones franquistas.

conquista evangelizadora del nuevo orden. Y es que lejos de la propaganda de masas utilizada por el nazismo, el franquismo se focalizaba en encauzar el alma de las voluntades individuales, para cuyo fin la mejor estrategia era visibilizar a reclusos arrepentidos, ya que servía además, *para romper la unanimidad entre los detenidos y posibilitar una mayor disciplina interior*.

Redención nacía para ser el portavoz autorizado de los trabajos que se organicen, que alegrarán la vida de los reclusos, llevando pan a sus hogares y reduciendo la duración de sus condenas a términos de generosidad insospechada. (...) Sería semanal, de tamaño semejante a los diarios grades, y de ocho páginas bien nutridas de información y de lectura amena. Será, además, el único periódico que podrán leer los presos. Al precio de dos pesetas el trimestre no se vendería suelto sino por suscripción. Debería ser ameno, contar información general de España y del extranjero, incluir reportajes, contar con la colaboración literaria de reclusos e incluir fotos. (Gómez Bravo, 2008:171-173).

02
m
a-
da
re
y
le
n-
da
e-
jo
ia
s.
ia.
s.
le
le
e-
as
e-
lo
to
a
17
a
n-
n-
a-
v-

Festival artístico en la Prisión de Mujeres de Saturrarán

Se estrenó una zarzuela y se cantaron fragmentos de otras

Las presentes fotografías reproducen distintos aspectos de un simpático festejo celebrado en la prisión de mujeres de Saturrarán, en el cual ha actuado el cuadro artístico de aquella prisión, que tantos éxitos ha conseguido en diversas representaciones literarias y musicales que se han organizado allí.

En el festival a que ahora nos referimos se representó la zarzuela del padre Mococho, "Alborada de las flores", cuyo estreno constituyó un verdadero éxito, y a ella pertenece el cuadro de "Mariposas y abejas", que se ve al margen.

Aparte se interpretaron otros conocidos números de las mejores zarzuelas españolas, entre ellos el famo-



El cuadro "mariposas y abejas"

Presas en cárcel de Saturrarán.

Semanario *Redención*. 25 de mayo de 1940.

Generalmente la representación del régimen muestra el rostro de los represaliados en una disposición alegre y sumisa, en la que los reclusos salen haciendo deporte, leyendo, e incluso bailando. Todo ello en una situación de normalidad tal, que si no fuera por los pies de página o los textos que las acompañan, uno no diferenciaría bien si se trata de ciudadanos libres o de reclusos. Las fotografías expuestas en esta publicación daban cuenta además de visitas oficiales, la infinidad de trabajos realizados por reclusos o incluso festividades. El 25 de mayo de 1940 se publicaba en el semanario Redención esta fotografía como complemento a una crónica sobre un festival artístico. La noticia remarca el *simpático festejo* en donde algunas presas habían representado una zarzuela como parte del festival organizado en la prisión de Motrico. Vestidas para la ocasión, frente al escenario que forma parte del atrezzo de la obra, estas chicas jóvenes sonríen a la cámara. Este mismo retrato grupal sería expuesto en el año 2010, como parte de las imágenes que acompañaban a los testimonios de un documental sobre el penal de Saturrarán. En esa película, titulada Prohibido Recordar, los directores entrevistan precisamente a una de las mujeres que aparecían en aquel retrato grupal. Su testimonio no deja dudas sobre la impostura de esa puesta en escena: “La fotografía esta nos la hizo el cura, nos contaba chistes para que nos riéramos”⁽⁷⁷⁾.

La artificiosa construcción de la dignidad en el retrato queda patente con el comentario de la reclusa. Y es que los funcionarios llevaban a cabo prácticas que posibilitaran sacar de las presas la imagen que se esperaba de ellas, aquellos gestos que expuestos en el semanario Redención contribuyeran con el régimen de visualidad carcelario que intenta mostrar el triunfo del nuevo orden mediante rostros de gente contenta. Sin embargo los funcionarios de prisión no siempre lograron fijar esas sonrisas. De hecho, durante los años cuarenta, ante las noticias sobre la realización de una película que mostrara las bondades del sistema carcelario en Saturrarán, las reclusas llevarán a cabo estrategias para no mostrarse ante la cámaras o para enseñar aquello que el régimen quería ocultar. Así lo señalaban algunas presas que veían como los carceleros escondían a las ancianas, para resaltar a las jóvenes, o traían a profesores para la ocasión con la intención de mostrar las bondades del sistema penitenciario. Frente a eso muchas de ellas intentarían desaparecer de la escena, o mostrar aquellas latas oxidadas que habían recogido del mar, y que eran utilizadas como platos por muchas compañeras, algo que sin duda puso en alerta a los funcionarios, imposibilitando finalmente la realización de la película.

77.– Documental *Prohibido Recordar* (Martínez y Larreategi, 2010).

Dijeron que se iba a hacer una película para mostrar que en el penal se vivía muy bien y fue cuando pusieron a presas jóvenes, y les hicieron unos delantales, el gorro, que es esa fotografía que estamos las sesenta madres con los niños. (...) Empezamos a hacer gimnasia y les gustó, nos trajeron un profesor y todo para enseñarnos. Pero en cuanto oímos que nos iban a sacar fotos y que íbamos a salir en un periódico desaparecimos todas del frontón. (...) Como en el comedor ya sabíamos lo que teníamos que hacer, porque había quien tenía plato pero había quien tenía una lata que había cogido de lo que arrastra el mar. Y claro pues teníamos que sacar todo eso en la foto, en la película. Cuando lo oyeron las monjas que alguna se lo contó, ya no se hizo la película.

Pese a los actos de resistencia que pudieron llevar a cabo muchos presos, generalmente se evitará la confrontación directa. Y es que de alguna manera la sonrisa que intenta forzar el régimen, coincide con cierta imagen que el preso quiere dar a la familia. La fotografía en ese sentido, abierta a múltiples interpretaciones ante una misma apariencia, el preso asume la pose carcelaria, pues la buena apariencia con la que el régimen quiere que los reos aparezcan en escena, coincide con la buena cara que el encarcelado quiere dar a la familia. Esto lo observamos de manera clara en fotografías como la enviada por Félix Nieto a su familia en 1949. En esa imagen este vecino de Abenójar aparece aseado, peinado y vestido con un traje de americana y corbata ⁽⁷⁸⁾, incluso el fondo parece recordar a aquellos parques donde los fotógrafos minutereros realizaban instantáneas a los viandantes. La fotografía, tomada en realidad en la prisión de Burgos, ha sido realizada en las mismas fechas que en su pueblo celebran las fiestas de San Juan, y donde, como veíamos anteriormente, la gente aprovechaba para hacerse retratos en la plaza del municipio delante de aquellos fondos que el fotógrafo traía en esas fechas. Mientras en el pueblo la gente celebra en esos días las fiestas de su patrón, el preso envía una fotografía que contribuya a llenar su ausencia en el grupo con un retrato en el que parece vestido para la ocasión.

78.- La corbata y americana que llevan los presos para darse dignidad y conservar la moral, es la misma indumentaria que las viudas encargaban a los fotógrafos, para dignificar con ese traje a los difuntos en las nuevas imágenes.



**Hermana, mujer e hijo de Félix Nieto
en Abenójar.**

Colección particular de María Rey



Félix Nieto en la prisión de Burgos

Colección particular de María Rey

A lo largo de los más de 20 años que estuvo en prisión, Félix fue enviando fotografías, en los momentos en que la institución penitenciaria así lo permitía ⁽⁷⁹⁾, presentando a su familia una imagen de aparente normalidad. Esas fotografías eran fruto de un intercambio con los retratos que sus seres queridos iban enviando, y a través de las cuales accedía como un observador distante al crecimiento de su hijo y sus sobrinos. El esfuerzo del régimen por representar al reo como un ser redimido que convive en un lugar confortable, y el esfuerzo del preso por presentarse digno ante el retrato, hace coincidir la intención en la apariencia de la fotografía y por tanto facilitar la práctica. Sin embargo el sentido de la pose buscado por unos y otros es bien distinto. En ese contexto, cuando al reo le permitían comunicarse con la familia a través del retrato, peinarse, afeitarse y en definitiva mostrar la mejor cara, era un mecanismo para conservar la moral, una manera de no transmitir lástima, de no deprimir. Así lo señalaba precisamente Rosa Vilaró en el libro *Sobrevivire a les presons de Franco* (2016), un ensayo sobre la correspondencia que su padre enviara desde la cárcel entre los años 1939 y 1943:

Ser un mateix, no abaixar el cap, conservar la dignitat en aquella trista circumstància passava també per la voluntat de conservar el mateix aspecte, de no deixar-se degradar. Si eren els mateixos, amb la seva dignitat intacta, només que trasplantats pels vencedors a un altre medi, a un altre escenari, presentar-se en públic com ho havien fet sempre era una acció resistencial i reivindicativa, un signe clar que no havien canviat. Sorprèn veure fotografies de presos amb americanes i encorbatats. Sorprèn trobar a les cartes del meu pare una barreja d'evidències de la terrible escassetat que feia que tothom ho aprofités tot i de referències a barbers, afaitats, roba com cal, aspecte impol·lut... Mitjons sargits, suéters ressuscitats, pantalons vells per seure per terra al pati o la cel·la, roba de l'exèrcit reaprofitada contrasten amb corbates, americanes, un abric i fins i tot una pescadora nova, encara que probablement feta a partir d'alguna peça que no ho era. Es podria creure que era un home presumit, cosa certa i de la què la meva mare retrospectivament feia broma dient que de jove, quan festejaven, tenia un punt de "letxuguino". No era aquesta, però, la raó. Fer-se tallar els cabells i afeitar-se bé quan s'espera una comunicació amb la família és una mesura elemental per no fer més llàstima de la que ja es fa, per no alarmar, per no

79.- Como señala Verónica Sierra, "hubo también momentos en los que se endurecieron considerablemente las normativas y hasta se llegó a prohibir por completo el envío y recepción de la correspondencia. En 1940 y por mandato de la Dirección General de Prisiones, se impuso un régimen total de aislamiento que suspendió cualquier envío de comunicaciones, comida y paquetes postales en todas las cárceles y centros de reclusión del país" (2016:101).

deprimir. Quan no s'espera la família, és un símptoma de que no s'està deprimint, derrotat per dins, i alhora un mecanisme per conservar la moral (2016: 126).

Arreglarse para la fotografía no era sólo una necesidad momentánea de la puesta en escena que permitía retratar el régimen, ya que en el interior de la prisión la vestimenta podía ayudar a preservar la identidad de los reclusos ⁽⁸⁰⁾, algo que suponía en ocasiones una práctica de resistencia contra las normativas carcelarias. De hecho en penales como el de Segovia, su director Primitivo Requena, estipulaba en el *Libro de ordenes* de la prisión las instrucciones precisas sobre la vestimenta que debían llevar las reclusas, exigiendo a tales efectos la obligatoriedad de llevar exclusivamente colores blancos o similares ⁽⁸¹⁾. Este tipo de prendas contrastarán con la necesidad de portar vestidos negros por la viudedad a la que habían quedado relegada miles de presas. El intento de sustituir el negro por el blanco en este tipo de órdenes, trata de construir artificialmente una armonía que ocultando el negro en los vestidos haga desaparecer las muertes causadas por la represión, imposibilitando a su vez que las presas llevaran a cabo prácticas individuales con relación al proceso de duelo. Por otro lado estos tonos acentuaban el carácter conventual de las cárceles de mujeres, pues el blanco es también el color de la novicia. En la siguiente imagen vemos de hecho el intento de una presa por contradecir las órdenes de la prisión, mostrando su luto negro mediante un chal colocado encima de la indumentaria, ante la visita de un párroco a la prisión.

80.– “No éramos un número. Éramos personas y queríamos demostrarlo. Éramos presas políticas y no queríamos perder nuestra personalidad. Ir bien arregladas, diferentes, era una cosa obsesiva para nosotras, una consigna que cuidábamos” (Vinyes, 2002:127).

81.– Se exigía “sencillez en el vestuario y el peinado; prohibiendo, sin excepción, el uso de prendas como blusas, jerseys, etc., cuando sean de colores chillones o llamativos; debiendo procurar que tales prendas sean blancas o de tonos poco diferenciados del blanco. Las cintas y lazos que se usen para sujetar el pelo habrán de ser de color negro, prefiriéndose el cordón a la cinta. Los collares y los pendientes excesivamente largos o de tamaño exagerado serán igualmente prohibidos. En resumen, es preciso que la presentación exterior de todas las reclusas esté en perfecta armonía con la seriedad exigida por mi establecimiento penitenciario” (*Ibid.*,128).



Prisión de Mujeres de Segovia

Presas de Franco (Gálvez y Hernández, 2007:124)

No obstante, como vemos en fotografías tomadas en Saturrarán o Mallorca donde las mujeres aparecen siempre enlutadas, ese tipo de normas responde más a una normativa propia de aquel penal que a una orden general para todas las prisiones. Los vestidos negros que portaron miles de reclusas por las muertes de sus maridos, padres o hermanos, no siempre fueron causa de las muertes acontecidas en el exterior de la prisión, sino en ocasiones por los fallecimientos de sus hijos en el interior de la misma. En el penal de Saturrarán por ejemplo, durante el verano de 1940, morirían cuarenta niños por diferentes causas vinculadas a las precarias condiciones de la vida en una cárcel. Ese sería el caso por ejemplo de Emilia Lizcano Casado, una niña que contando con dos años de edad, fallecería el 24 de julio de ese mismo año. Varios meses después de ese suceso, su madre Amparo Casado, se realizaría un retrato que tendrá como fondo la misma playa de Motrico que aparecía en las fotografías de las hermanas Martín Velasco. Sin embargo en el retrato la madre de Emilia aparece sola, vestida de negro, una imagen que contribuiría a relatar a su familia de Abenójar la nueva situación por la que estaba pasando en la cárcel.

Cuando en el año 2012 entrevisté a Manuel Lizcano, el hijo pequeño de Amparo, las únicas fotografías que conservaba de su madre, son las que acompañan a dos documentos oficiales: el libro de familia y el documento nacional de identidad. En el primero de ellos se muestra la información relacionada con el matrimonio contraído por Manuel y Amparo en 1928, un documento que sin embargo tiene como firma de registro el año 1944. Tras su regreso de la cárcel, el régimen procedería a registrar como válido el matrimonio en un libro de familia renovado, una de las muchas prácticas que se llevarían a cabo para normalizar la burocracia franquista⁽⁸²⁾. Para tal efecto se incluyen los datos de casamiento, la firma del registro en el ayuntamiento y una fotografía. La precaria situación económica en la que se encontraban los represaliados políticos que salían de prisión, obligará a muchos de ellos a utilizar cualquiera de las imágenes que tuvieran a mano para solventar con ello los trámites legales. En esos momentos Amparo usará precisamente como fotografía del documento oficial, aquel retrato que se había hecho en Saturrarán para enviar a su familia unos meses después de morir su hija.

82.– Ese no fue el único trámite legal que la familia formada por Manuel Lizcano y Amparo Casado tuvieron que hacer tras el final de la guerra. También tuvieron que cambiar el nombre de su hija y ponerle el nombre del santo de ese día. Registrada en 1933 como Libertad, la niña pasaría a llamarse ahora Celestina, pues las autoridades obligaban a modificar todo nombre que tuviera vinculación con la ideología perseguida.





TOMO 11 REGISTRO CIVIL DE
PÁG. 140 Albarras

MATRI MONIO

Celebrado el día 12 de Noviembre
Entre Santiaqo Hamiepliscano Tomando
Nacida el día 31 de Diciembre de 1903
en Albarras, provincia de Ciudad Real
hijo de Marcelo Lizcano
y de Carmen Tomando
Vecino de Llanos, provincia de Blas
calle o plaza de San Juan, núm. _____
Profesión labero
(1) soltero
(2) _____

(1) Soltero o viudo de _____
(2) Si hubiesen otorgado capitulaciones matrimoniales, se indicarán la fecha de la escritura, lugar del otorgamiento y nombre del Notario autorizante. Caso contrario, se hará constar que no se otorgaron capitulaciones matrimoniales.

PROVINCIA DE Ciudad Real
PUEBLO DE Albarras



de mil novecientos veintiocho
y Amparo Casado Chillarón
Nacida el día 31 de Octubre de 1903
en Albarras, provincia de Ciudad Real
hija de Lulian Casado Zapata
y de Encarnación Chillarón Casado
Vecina del mismo, provincia de Blas
calle o plaza de San Juan, núm. _____
Profesión señaladora
(1) soltera

Albarras 30 de Septiembre 1914
EL ENCARGADO DEL REGISTRO,
Julian Chillarón

Libro de familia de Amparo Casado
Colección particular de Manuel Lizcano

Fotografía de la página 355
Amparo Casado
Colección particular de Manuel Lizcano

Cuando abrimos el libro de familia de esta mujer, y vemos la pequeña fotografía, observamos a Amparo vestida de luto, sentada en el muro de aquella prisión con la playa de Motrico a sus espaldas, una imagen que certifica a quien la porta que los papeles válidos ahora, son aquellos donde se recuerda su condición de presa política. Y es que la misma imagen que un determinado momento sirve para comunicarse con la familia en la distancia, es utilizada después para facilitar la demanda del régimen de entrar en el redil de los casados y formales. El desconocimiento de la burocracia sobre el origen de esa imagen, que probablemente desconoce, no implica sin embargo que se esté construyendo el libro de familia con una fotografía de la represión. De esa manera, cada vez que Amparo abre el libro, utilizado para consumo interno pero también como documento oficial, ve que su vida está condicionada por ese hecho. Al mirarlo piensa en su familia, pero también piensa en Motrico, y en Emilia.

Una misma fotografía va asumiendo diferentes prácticas en función de los escenarios y las circunstancias por las que transita la imagen y la familia, poniendo a prueba en muchas ocasiones la capacidad del objeto para significar varias cosas a la vez. A diferencia de la correspondencia escrita, cuyo uso suele estar sujeto a la comunicación mantenida en un tiempo concreto, las fotografías tienen la capacidad de recorrer nuevos escenarios, llegando incluso allí donde no se la esperaba, abierta a interpretaciones y usos que no dependen del momento para el que fue realizado, sino adherida de manera constante al contexto ⁽⁸³⁾ en el que va siendo utilizada ⁽⁸⁴⁾. De esta manera la vida social de una fotografía realizada con un fin informativo puede pasar a convertirse en un objeto estigmatizador, ejemplarizante o incluso en un activador de la conciencia

83.– Como señala Manuel González de Ávila, la semiótica entiende ahora las imágenes como textos visuales, “como grandes manifestaciones perceptivas poco codificadas: sus “unidades” son polisémicas, se hallan en continua variación y dependen fuertemente del contexto, a diferencia de las palabras de las lenguas naturales, más estables y hasta cierto punto independientes de su entorno” (2010:217).

84.– Es por esta razón que durante el trabajo de campo realizado en Ciudad Real, hemos encontrado más fotografías que correspondencia escrita. Todas las fotografías que conforman las idas y vueltas de la correspondencia carcelaria iban acompañadas de cartas o las cartas de fotografías, pero hoy en día son unos materiales los que quedan y otros los que fueron desapareciendo. Algo que no se debe a los altos niveles de analfabetismo, aunque no se debería desdeñar como elemento a tener en cuenta. Sino sobre todo al tipo de objeto que supone una imagen, pues la apertura interpretativa que posibilita una fotografía, la hace susceptible de ir asumiendo nuevas prácticas a lo largo del tiempo, siendo un objeto comúnmente heredado e incorporado a nuevos álbumes, algo que sin embargo resulta más complicado en el caso de la correspondencia escrita.

política. Como veremos en el capítulo cuatro, esos cauces por los que circulan estos objetos construidos en prisión, y que en el caso de Amparo pasaron del uso familiar al documento oficial durante el tiempo de la dictadura franquista, tendrán nuevos recorridos y prácticas asociados al contexto democrático que posibilitaba la exposición pública de aquellas fotografías.

Generalmente los retratos realizados en prisión fueron construidos bajo el régimen de visibilidad penitenciario, algo que posibilitaba en las imágenes contener el rostro de los seres queridos para que sus familias lo vieran, pero que sin embargo añadía cierta impostura en la escena. Facilitada la práctica fotográfica en momentos puntuales por fotógrafos oficiales, en lugares distantes a la prisión, siempre se mantenía un equilibrio forzado entre lo que se permitía mostrar y lo que se intentaba transmitir. A diferencia de otras imágenes, las fotografías de la cárcel, tanto las que se envían de la casa a la prisión como las que se mandan de la cárcel a la casa, tiene su mayor grado de intensidad en el uso, durante aquellos momentos en los que se está cumpliendo la condena. A partir del regreso, cuando eso fue posible, esas imágenes pasarán a integrarse en cajas y álbumes de fotos, compartiendo espacio en ocasiones con las cartas y objetos de los altares profanos.

Con la imagen se incorpora a partir de ese momento el relato familiar carcelario, las historias y canciones que se transmiten a sus hijos cuando se accede al álbum y se muestra ⁽⁸⁵⁾. Y es que en muchos casos, la imagen de dolor o de rostros demacrados que muestran algunas esas imágenes pocas veces será, por esa razón, susceptible de ser ampliada y expuesta de manera constante en la casa. Las hijas de Fidela Cardos, por ejemplo, durante los años que su madre permaneció en prisión, encargarán a un fotógrafo la ampliación de una fotografía realizada durante los años treinta, una imagen a la que se le añadirá además color, por petición familiar, para realzar la figura y construir de esa manera un retrato vivo con el que la familia se relacione durante el tiempo de espera. La imagen contrasta de manera intensa con aquella fotografía enviada por la madre desde Palma de Mallorca, en la que aparecía con rostro compungido. No es esa

85.— En otras ocasiones sin embargo esa memoria se anula, las imágenes se esconden y en algunos casos los descendientes tacharán en las fotografías que queden las marcas o sellos que recordaban su tránsito por el penal. En el capítulo cuatro observaremos la vida pública que, una fotografía grupal de prisión comienza a tener en los años noventa, mostrando con ellos las diferentes posiciones de las familias que allí salen representadas. En unos casos recuerdan lo ocurrido como parte estructural de su historia familiar mientras que otros se niegan a su exposición pública por tratarse de un relato que los miembros del grupo habían anulado.

la imagen que quieren de su madre. La construcción familiar sustituye a la penitenciara en prácticas que llevaban a los miembros a realizar ampliaciones con las que contener la imagen viva del ser querido en la casa. Una imagen a la que sin embargo se le añade el traje de luto que llevará su madre desde su salida de la cárcel hasta el final de sus días.

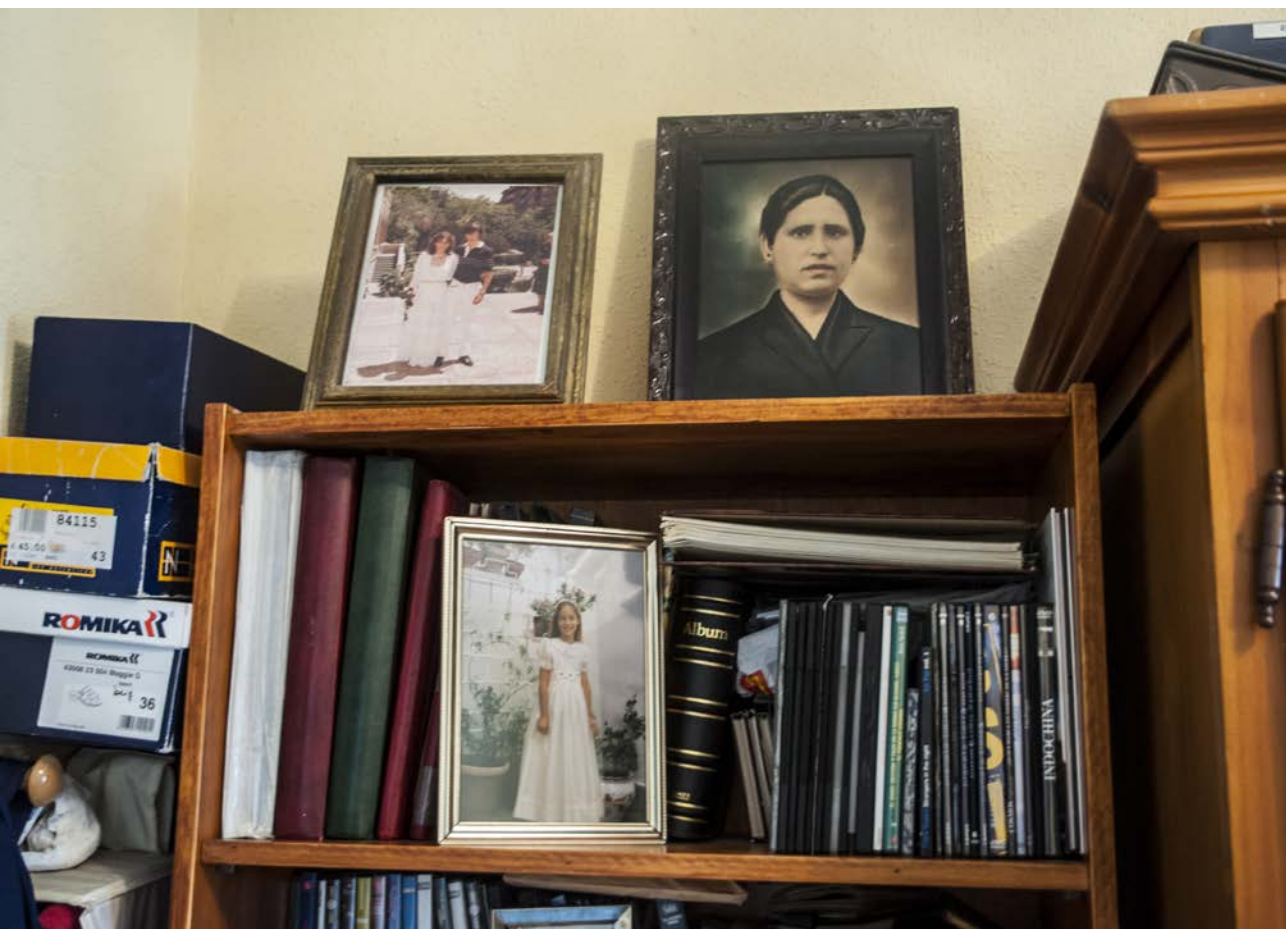


Fidela Cardos Infantes

Colección particular de Fidela Vera

El régimen hizo centenares de fotografías de presos y presas. Imágenes tomadas en las cárceles para transmitir benevolencia, arrepentimiento o conversión. Esas miles de fotografías que se conocieron y difundieron bajo la maquinaria propagandística del nuevo Estado, competían a los ojos familiares con los pocos retratos que iban o venían del penal y que además nunca tuvieron presencia pública. Aquellas fotos que se esforzaban en exponer la bondad del régimen, no consiguieron sin embargo asentar en el relato familiar su efectividad ideológica. Una sola foto privada tuvo más fuerza que todas aquellas imágenes, pues en los intersticios de la mediación y la propaganda carcelaria, las fotografías que salían de la cárcel de las manos de los presos tenían siempre como destino dignificar y mantener unida a una familia que pasaba por momentos dolorosos.

En la actualidad, podemos encontrar el retrato en color de Fidela Cardos colocado en la alcoba de su hija Fidelita. De hecho, si en la mesita de noche, como veíamos en el capítulo primero, tiene puesta la fotografía de su padre Nicolás, frente a él, frente a la cama, está la imagen de su madre. Hace muchos años que ella murió, y sin embargo permanece su retrato sobre un armario, rodeado de otras fotografías que con el paso del tiempo se han ido colocando junto a ella: sus hijos, sus nietos, una boda, una comunión... Fidela me dice que la otra fotografía, aquella que enviara su madre desde la prisión de Mallorca, no la encuentra, pero tiene una fotocopia enmarcada. Algún día aparecerá señala. ¿Tenía algo escrito en el reverso?, le pregunto. Si, me responde, “tenía escrita una poesía que se de memoria, y que dice: «a la fotografía tengo envidia porque a los Pozuelos va, y la besarán mis hijas y yo no las puedo besar». Qué cara de dolor tenía mi madre en aquella fotografía”.



Retrato de Fidela Cardos en la alcoba de su hija Fidela

Fotografía: Jorge Moreno

(III) FOTOGRAFÍA Y ARRAIGO

“Yo soy exactamente lo que ves
—dice la máscara— y todo lo que temes detrás”.

Elías Canetti

Masa y poder

“When I open my wallet
to show my paperspay money
or check the time of a train
I look at your face”

John Berger

And our faces, my heart, brief as photos

El carácter informativo de las fotografías distantes

Una imagen con dos destinos – Escondido en las apariencias – Lo que ocultan las postales – Su rostro en la cartera – Los que esperan – El salón y los ausentes – La imagen detrás de un cuadro – El álbum policial – Clark Gable es un rojo – La alcoba del exiliado – Epitafio en el bolsillo

“La tengo siempre en la cartera,
lleva ya 55 años o más que la tengo yo aquí”

José Antonio López-Tercero, llegó a Francia cruzando la frontera a pie desde Port-Bou el día 9 de febrero de 1939 ⁽¹⁾. Tras su internamiento en los campos de Saint Cyprien y Barcarés, embarcó en el buque Sinaia con dirección a México el día el 24 de mayo de 1939. Llegó a Veracruz 13 días después. En todo ese tiempo, que coincide con el final de la guerra civil española, José Antonio no pudo enviar correspondencia a su mujer, la cual se encontraba residiendo en Madrid. De hecho, el hijo señala, que en su casa no sabían si su padre estaba vivo o muerto hasta que no les envió una carta acompañada de un retrato. Aquella imagen que recibe la familia como primer contacto, será una fotografía tomada en las trajineras de Xochimilco, unas embarcaciones turísticas situadas en una de las delegaciones de Ciudad de México.

Ese lugar, descrito coloquialmente en el país como *La Venecia mexicana*, es una conocida zona de recreo turístico que las personas suelen visitar los fines de semana o en vacaciones para realizar un recorrido por los canales de las chinampas. Hacerse una fotografía en las trajineras es el souvenir típico que los turistas adquieren como recuerdo del lugar visitado, y que servirá en el futuro para evocar el tiempo del viaje. Como ya señalara Carmelo Vega, “El turismo es una industria de creación de imágenes que entiende la fotografía como instrumento perfecto para dar forma a su discurso del deseo: el destino turístico es, antes que nada, una imagen ideal e irreal construida y fabricada para generar necesidad (ir, estar, disfrutar)” (2011:7-8). Estamos por tanto ante una especie de fotografía postal, utilizada por los fotógrafos populares para retratar al turista enmarcándolo en un escenario pintoresco o típico del país. José Antonio se

1.– AH-INAH, Fondo del CTARE, Gobernación y Coordinación. Expedientes de refugiados, nº 2009. Expediente de José Antonio López Tercero, página 4.

inserta de esa manera dentro del relato visual que contiene el circuito ⁽²⁾ oficial de un paseo por las lagunas de Xochimilco. A diferencia de las fotografías de los años treinta que veíamos en el capítulo anterior, en donde las personas se fotografiaban frente a telones de fondo que mostraban una ciudad lejana en una especie de simulacro, aquí el telón desaparece y escenario es sustituido por uno real, donde la indexicalidad de la fotografía constata la práctica del “estar allí”. En el reverso de la imagen, José Antonio escribe un mensaje escueto para su familia: “Este lugar llamado Sochimilko le llaman los mexicanos la Venecia de aquí, es muy bonito y por un peso está uno una hora en barca, es de los más típico de México. Sochimilko 1939”.

2.- Como señala Carmelo Vega “el placer del viaje turístico no depende del hallazgo de lo inesperado sino de la incorporación del turista a un circuito ya programado de visualización de los paisajes naturales y culturales visitados” (Ibid., 166)

Este lugar llamado Sochimilco
se llama los Mexicanos la Venecia
de aquí es muy bonito y por un peso
este año me he en barca, es de
lo mas típico de Mexico

[Signature]

Sochimilco 1939



José Luis López Tercero
Colección particular de M^a Rosa López Tercero

Llama enormemente la atención que después de pasar por los campos de internamiento ⁽³⁾ en Francia, de un largo viaje a México y de un recibimiento fraternal por el gobierno de Cárdenas, la primera fotografía que envíe José Antonio sea esta. De la misma manera sorprende que la única información trasera que señale, sea la descripción de un lugar destinado al ocio, “por un peso está uno una hora en barca” señalaba. Cuando observamos el archivo fotográfico familiar de este hombre, los hijos conservan diversas fotografías de su llegada a México. Una de ellas es un retrato grupal, tomado por los famosos fotógrafos Mayo, que captan en una instantánea a la tripulación de exiliados del buque *Sinaia* celebrando la acogida del gobierno mexicano. Entre ellos, aparece sonriente López Tercero. En lugar de esa imagen, el exiliado decide enviar de manera deliberada otra fotografía, concretamente una en la que no hay grupos de personas. Tampoco se trata de un simple retrato. En realidad está ocurriendo otra cosa. La fotografía enviada muestra el escenario de un lugar típico donde la gente suele fotografiarse como recuerdo de la visita, porque José Antonio se está haciendo pasar por un supuesto familiar de su mujer que residía en México. Para ello recurre a la estética fotográfica que podríamos ver en imágenes de turistas o de emigrantes pero que aquí en realidad está ocultando otra cosa. “Mi padre envió esa fotografía a la dirección de mi madre pero sin remite porque pensaba que el correo estaba intervenido ⁽⁴⁾. Se hizo pasar por un familiar que vivía en México” señalaba su hija ⁽⁵⁾.

López Tercero no se está fotografiando por tanto solamente para su mujer, sino que también lo hace para la institución que puede intervenir su fotografía. Una institución que pone bajo sospecha los correos que llegan y por cuyo filtro tiene que pasar el relato de José Antonio. Elige para ello una puesta en escena, un gesto y una vestimenta que explique en una mirada de qué persona se trata. Decide por tanto esconderse en las apariencias, o disfrazarse voluntariamente de ellas, pues las imágenes domésticas ⁽⁶⁾ sin el contexto familiar que les da sentido,

3.– Sobre el concepto *campo de internamiento* véase Gaspar (2015:112-114).

4.– “Las peculiaridades de la censura española no acabaron con el conflicto militar. En las semanas inmediatamente posteriores al 1 de abril de 1939, la organización continuó siendo la misma (...) Continuará este servicio dependiendo de las Autoridades Militares, correspondiendo a ellas dictar las instrucciones precisas para su mejor desempeño. (...) La censura militar se militariza todavía más, con fines exclusivamente políticos (...) Las oficinas de correo internacional se sitúan, en Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao y otros centros fronterizos por tierra o mar” (García Sánchez, 2009: 608-609).

5.– Entrevista realizada a María Rosa López Tercero (Ciudad de México, 01/09/2015).

6.– Se encarnan de manera excepcional en esta imagen, desde un punto de vista estratégico y de

significan simplemente lo que muestran ⁽⁷⁾. Oculto por tanto bajo la estética de una fotografía turística o de postal, con las expectativas de sentido que esas imágenes generan, José Antonio se convierte finalmente en un familiar que vive en México y que se comunica con otro en Madrid, es decir alguien inofensivo para el régimen. Es significativo en este sentido el texto que incorpora detrás de la imagen, pues la única información digna de ser escrita es aquella que hace referencia a describir de manera aséptica el sitio visitado. Una información que bien podría incorporar cualquier postal, y que apunta en definitiva a crear la imagen de un hombre que viaja por ocio, un hombre que tiene tiempo y dinero para realizar un viaje. La fotografía es la constatación de esa posibilidad, y en ese sentido su interés es distanciar cualquier veta de sospecha que lo defina como exiliado, acercando su imagen al discurso visual que lo representa como turista, ocioso, inofensivo ⁽⁸⁾. Una vez en casa, la mujer descubrirá el rostro de su marido detrás de la máscara, en medio de un escenario exótico. Pero aunque todo está alterado en ese envío: el nombre, la identidad... la imagen es real y a través de ella se quiere disimular pero también transmitir a la familia un mensaje de que se está bien, y lo muestra con una impecable camisa, con corbata, con unos relucientes botines que se esfuerza por mostrar a la cámara, bien peinado

profundo conocimiento del significado de una fotografía, aquellas reflexiones que John Berger y Jean Mohr (2007) hacían sobre lo engañosa que puede ser una fotografía doméstica sin el contexto que le da sentido.

7.- Esa estrategia recuerda a la que utiliza un viandante en una gran ciudad cuando sale a la calle y en el cruce con otras personas es definido sólo por su apariencia, sólo por lo que muestra. Como señala el antropólogo Manuel Delgado (2008) “Al transeúnte como a la máscara se le conoce sólo por lo que enseña”. El viandante trata de pasar desapercibido para moverse con libertad, actuar conforme a lo que el escenario donde se desarrolla la puesta en escena exige. “Sólo podemos merecer el crédito ajeno en la medida en que estemos en condiciones de mostrarnos sólo en parte, escondiendo o disimulando aquella información sobre nosotros que podría ser inconveniente o incompatible con la imagen que queremos o necesitamos proyectar a propósito de nuestra personalidad o de nuestro estatus” Delgado Ruiz, Manuel (2015): “El secreto como estructurador social”, *El cor de les aparences*. 2 de octubre de 2015.

<<http://manueldelgado.ruiz.blogspot.com.es/2015/10/el-secreto-como-estructurador-social.html>> [Consulta: 2016-05-10].

8.- Sin embargo hay un pequeño detalle en la actuación que a José Antonio que se le ha pasado por alto. En el reverso de la fotografía escribe mal el nombre del lugar, pone Sochimilco en lugar de Xochimilco, algo que revela el poco tiempo de estancia que lleva en la isla y que desmontaría por tanto su imagen coherente de emigrante, un detalle finalmente nimio que las autoridades franquistas no apreciarán. Así lo señalaba precisamente su hija María Rosa. “Esta es la de Xochimilco. Esta es la que mandaron a España. Tanto es que Xochimilco no lo pudo poner como es. Le puso Sochimilco, y es con X, no tiene nada que ver. Dice: Este lugar llamado Sochimilco le llaman los mexicanos la Venecia de aquí, es muy bonito y por un peso das una hora en la trajinera. Es lo más típico de México. O sea del distrito federal”.

y fumando. A partir de ese momento comenzará una comunicación entre ellos que finalizará con el reencuentro de ambos en Veracruz unos años después.

La fotografía turística enviada por López Tercero será un modelo usual en la comunicación postal del exilio. De hecho en muchos casos se enviarán directamente tarjetas postales que a modo de souvenir para turistas eran utilizadas por los exiliados para comunicarse con España. Si las cartas iban a ser incautadas por la censura, y la privacidad intervenida, la mejor manera de resultar poco sospechoso era elegir un formato en el que la comunicación fuera directamente pública. El formato en este caso está indicando de alguna forma que no hay nada que ocultar, porque el mensaje ya es visible. Como señala Carmelo Vega “La singularidad de la tarjeta postal radicaría en la ruptura de la esfera de lo privado en el texto escrito y su derivación al espacio público, descubriéndose ante los otros” (Vega, 2011:169).



Adrián Escudero Sandá

Colección particular de Tomás Ballesteros

De igual manera que las fotografías, a las que se le añade mensajes escritos delante o detrás de la imagen, las postales contienen también un espacio reducido que exige de mensajes escuetos y concisos, y que en el caso de los exiliados serán utilizadas simplemente para indicar la residencia y el estado de salud. “Vuelvo a estar en un nuevo pueblo, pronto tendréis noticias de mi” señalaba Adrián Escudero Sandá el 3 de julio de 1941 desde Argel. El exilio de este vecino de Argamasilla de Calatrava, transitará por París, Marsella, Argel... hasta que finalmente se instale en Caracas en 1944. Los rastros de todo ese periplo lo guarda la familia conservado en postales y fotografías que iba enviando desde los diferentes países. Imágenes del París de los años cuarenta, una barca amarrada en el colorido puerto de Marsella, una postal con camellos en Marruecos, o una fotografía de Adrián vestido con un traje típico argelino tomada en noviembre de 1941, serán algunos de los materiales que la familia todavía conserva. Ordenadas una detrás de otra, podrían parecer el recorrido de un turista que va mostrando, a su familia en España, las imágenes exóticas de los destinos visitados. El sello de la censura que aparece en todas ellas revela, sin embargo, que el que escribe no lo hace por ocio. Adrián utiliza la fotografía y las postales para dar señales, para mostrar en medio de la escenografía ideal del destino exótico por el que viaja, que en realidad el familiar sigue vivo y que se encuentra residiendo en una u otra ciudad.

Estamos por tanto ante imágenes que si bien en su apariencia podrían ser definidas como turísticas o postales, su uso revela un significado bien distinto, son fotografías de disimulo que intentan salvar los obstáculos de la censura franquista para poder comunicarse con las familias. El envío de mensajes ocultos en las fotografías es algo que encontramos también de manera constante en la correspondencia escrita durante el exilio. Se trataba con ello de encontrar claves en la comunicación (visual o escrita) que permitieran transmitir, a través de metáforas, enmascaramientos o dobles sentidos, una información que de haber sido enviada de manera explícita podría haber resultado sospechosa para los órganos censores del régimen. Así lo señalaba Nicolás González Navas, un exiliado de Abenójar (Ciudad Real), que mantuvo durante doce años un vínculo epistolar con su familia ⁹⁾, y en el que tuvieron que ingeniarse estrategias para poder transmitir, por ejemplo, el nombre de los compañeros de Nicolás que el régimen estaba fusilando en Almodóvar y Ciudad Real.

9.– Nicolás estuvo enviando, desde mi 1938, entre una y dos cartas mensuales a su mujer e hija, hasta que en 1952 se reencontrara con ellas en Venezuela (González Navas, 2012).

Mi esposa, para decirme como iban eliminando a cada uno de mis compañeros, se ideó una buena consigna. El cementerio de Abenójar se encuentra a doscientos metros más o menos de Cuesta Bermeja, y cuando llevaban al paredón a uno (que fueron muchos), me decía: Fulano se fue a Cuesta Bermeja. Esto me bastaba para comprender que la persona en referencia, era una víctima más de la represión franquista. Así fui informado de la suerte que corrieron todos mis compañeros (González Navas, 2012:241).

Un caso similar es el de Felisa Hidalgo, quien escribiría a su padre Justiniano a Marruecos, para relatarle la muerte de su hermano Donato, asesinado en Almadén el 1 de agosto de 1939⁽¹⁰⁾. Para escribir esa carta, contaron con la ayuda de un primo, que según comentaba tenía estudios y podía esconder el mensaje en un texto aparentemente normal. “Y me escribió la carta de tal manera” señalaba Felisa, “que cuando mi padre me escribió de vuelta me dijo, la he tenido que dar a leer porque venían unas cosas muy raras de lo que pasaba. De lo que le pasaba a su hermano. Y dice, ya me he enterado, ha sido un disgusto grande Felisa porque no esperaba yo esto. Pero vamos ya estás mejor no?”⁽¹¹⁾.

Las duras condiciones de vida que los españoles comenzaron a experimentar al llegar a Francia -campos de internamiento, segunda guerra mundial, campos de exterminio nazis, etc.- acabarían con la vida de miles de exiliados⁽¹²⁾. La comunicación por tanto que muchos de ellos mantenían con las familias en España se cortará repentinamente, dejando un silencio que en algunos casos ha llegado hasta nuestros días⁽¹³⁾. Ante esas vicisitudes la familia utilizará las fotografías que tengan a su alcance para gestionar con ellas una situación que

10.– AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 1184. Leg. 1093.

11.– Entrevista realizada a Felisa Hidalgo (Almadén, 24/05/2016).

12.– Solo en el campo de concentración de Mauthausen murieron 5.182 españoles (Hernández, 2015).

13.– Una experiencia similar a la que supuso para mí, dar la noticia de la muerte de un ser querido que consideraban desaparecido desde los años cuarenta, la encontramos en numerosos casos de investigadores que trabajan estos temas. En el prólogo por ejemplo del libro *Los últimos españoles de Mauthausen* se describe también un caso parecido: “En marzo de 2014 pasé por una experiencia que jamás creí tener que afrontar: dar a una hija la noticia de que su padre había fallecido en uno de los campos de concentración de Hitler. (...) Habían pasado 73 años desde el fallecimiento del madrileño José Fontanet entre las alambradas de Gusen, pero Josefa desconocía el destino de ese hombre que tuvo que abandonarla poco después de nacer y cuyo rostro solo conoce por una vieja fotografía. (...) «Siempre tuve la duda de si había muerto durante la guerra mundial o si había rehecho su vida en Francia y nos había abandonado. Ahora sé que mi padre nos quería, pero le mataron y no permitieron que volviera con nosotras»” (Hernández, 2015).

se alargará en el tiempo. Este es el caso por ejemplo de Pedro Uris, un vecino de Ciudad Real que, unos meses después de cruzar la frontera hasta Francia en 1939, dejaría de dar noticias a su familia. Así lo señalaba precisamente Félix, el hijo del hermano mayor de Pedro: “Se fue a Francia, como estaba así la guerra y estaban matando a todos los que querían, pues se fue a Francia. Y dice mi padre, me escribió estando allí, me escribió desde Francia y dice, una carta na más y no ha vuelto más. Mi padre creía que venía, creía que venía”⁽¹⁴⁾.

La familia de Pedro Uris estaba compuesta por dos hermanas y cuatro hermanos, siendo éste el menor de todos ellos. Su hermano Félix murió en combate durante la Guerra Civil, y Joaquín fusilado en Almodóvar del Campo el 9 de noviembre de 1939⁽¹⁵⁾. Matías fue el único de los varones que quedó vivo. Durante muchos años, la única noticia que tuvieron de Pedro fue aquella carta que recibieran a principios de los años cuarenta, pero donde apenas había información que pudiera servir para contactarlo de vuelta. “Mi padre estaba pendiente que le escribiera para que supiera él a donde tenía que escribir, pero no mandó más”, señalaba Félix. La siguiente noticia que tendría la familia sobre el desaparecido se produciría diez años después de aquel primer contacto, cuando un miembro de la Guardia Civil comentó a Matías que había llegado una carta desde Francia.

Mi padre estaba trabajando en retama, y allí había un destacamento de la Guardia Civil y claro como llegaban las cartas y la Guardia Civil las repartía, las miraban antes y nos dijo un guardia, usted tenía una carta de Francia, pero yo no se por donde ha tirado. Y no se la dieron. Logró otra vez hablar con ellos, oye a ver si me dais la carta hombre, que demasiado ha sido ya... Dicen, nosotros no la hemos visto. (...) Luego el amo de la finca le dijo a mi padre, no busques más la carta que te la vas a buscar. Y le decía el amo, todo lo que me has dicho bien, si no te la dan por las buenas, no trates por las malas, que si han dicho que ellos no han visto la carta aunque la tengan debajo el pie, no digas nada más. Las cartas vienen pero no sabemos lo que ellos quieren buscar. (...) Decían que no había carta y no había... y no hubo carta. Y mi padre el pobre dice, pues esa es de mi hermano, me ha escrito mi hermano esa carta, y seguro, pero como no se la dieron, no supimos si era él o no era.

14.– Entrevista realizada a Félix Uris (Abenójar, 01/02/2016).

15.– Archivo del *Registro Civil* de Almodóvar del Campo: Libro de Defunciones.

Como observamos en el procedimiento llevado a cabo por la Guardia Civil ⁽¹⁶⁾, la falta de información que tenía la familia sobre el paradero de Pedro, no sólo se debe a la ausencia de noticias, sino también al modo de gestionar la información por parte del régimen franquista como método represivo. Ese tipo de práctica estaba orientado en realidad al silenciamiento, la desorientación ⁽¹⁷⁾ y la filtración de información a determinadas familias que eran consideradas sospechosas. La imposibilidad de conocer por tanto el remitente de aquella carta, acentuó las conjeturas familiares, que ya existían, sobre una posible vida del desaparecido en Francia.

Y un año y otro y no volvía más. Esperaba mi padre. Decía, este me tiene que escribir otra vez al pueblo o pa donde sea pero... Mi padre estuvo mucho tiempo, mucho tiempo pendiente del correo...y no volvió más a escribir. Mi padre pensaba que se fue, sentiría algún revuelo de algo y pensaría, aquí hay que callarse, y se casó e hizo vida y ahí lo tienes. Bueno a lo mejor ya se ha muerto, porque con los años ya se habrá muerto, pero que el no volvió a escribir más. Cosas que pensaba mi padre y diría pues está casado. Ese ha ido allí, ha encontrado un buen local y se ha casado, y ha dicho adiós España que yo me he ido he librado de la muerte.

La primera vez que entré en contacto con un familiar de Pedro Uris, todos los hermanos y hermanas de éste habían muerto hacía años. Yo me encontraba recabando información sobre un vecino de Abenójar que murió en el campo de concentración nazi de Mauthausen, pero del que desconocía su nombre. El dato lo había extraído del testimonio de un exiliado que escribió sus memorias ⁽¹⁸⁾,

16.– El control de la censura en los pueblos estaba controlado por el cuerpo militar de la Guardia Civil. “No hubo un reparto de funciones entre civiles y militares. O, al menos, no conocemos ningún documento que lo señale así, ni tenemos ningún indicio para pensar en ello. Más bien al contrario, la “ocupación” por el poder civil de la censura postal en las ciudades supone que los militares “se hacen fuertes” en la censura de los pueblos pequeños y grandes” (García Sánchez, 2009:610).

17.– El silenciamiento y la desorientación son elementos utilizados por el franquismo, no sólo en los casos aquí expuestos, sino también en el enterramiento de los fusilados en fosas comunes. Como señala el antropólogo Francisco Ferrándiz con relación a las fosas comunes, estas son “parte sustancial de sofisticadas tecnologías del terror, este tipo de tumbas están orientadas tanto al silenciamiento y desorientación de las memorias no oficiales de la violencia (...) como a la consolidación de regímenes de opresión y miedo” (Ferrándiz, 2007:3).

18.– “Yo sabía que tres compañeros de mi mismo pueblo estuvieron en el campo de exterminio de Mauthausen, en Alemania. Ellos eran Clodoaldo Molina (...) Y los otros dos eran bastante más jóvenes que nosotros, por lo que hubo menos contacto. Uno de ellos, era el más pequeño de los Uris, el otro, el hermano de Dámaso Santos, al que apodaban el Tarugo. Estos dos fueron

pero que con relación al muerto simplemente indicaba que se trataba del pequeño de los Uris. Contacté entonces con Joaquín Lizcano, una persona que, según comentaban en el pueblo podría tener información al respecto. Al preguntarle si el sabía quién podría ser “el pequeño de los Uris”, me señaló que se trataba de su tío Pedro. Y mientras me explicaba el parentesco de su familia sacó del bolsillo trasero del pantalón una cartera para mostrarme algo. Al abrirla comprobé que en la parte superior de la misma, al lado de la fotografía actual de su mujer, había un fotografía pequeña, envejecida. Era la imagen de un rostro. “Al cabo lo tengo muy escondido, aquí está. No estábamos casados cuando ya lo tenía yo. La tengo siempre aquí en la cartera, lleva ya 55 años o más que la tengo yo aquí”⁽¹⁹⁾.



Pedro Uris

Colección particular de Joaquín Lizcano

presa del odio nazi y quedaron en Alemania para siempre, asesinados en los hornos crematorios” (González Navas, 2012:348-349).

19.– Entrevista realizada a Joaquín Lizcano Uris (Abenójar, 29/08/2010).

“Cuando abro la cartera para mostrar mis papeles, para pagar o para ver el horario del tren, veo tu rostro” ⁽²⁰⁾ señalaba John Berger, en un poema que ilustra la práctica de llevar la fotografía de la amada en la billetera. Pues bien, cada vez que Joaquín abre la cartera diariamente, para pagar o para mostrar sus papeles, lo que ve, no es sólo la imagen de su amada, sino junto a ella, al hermano de su madre. Así durante cincuenta años. Esta extraña yuxtaposición que aún a su mujer y a su tío, no es sin embargo arbitraria, pues está expresando la anomalía social de la desaparición de Pedro, mediante la anomalía visual de unir en un mismo lugar a su esposa y al hermano de su madre. La imagen del desaparecido irrumpe así en lugares donde habitualmente no se le espera, revelando con su aparición una pragmática que ayuda a gestionar el desasosiego de los miembros de la familia que aguardan a alguien que ha dejado de enviar noticias. “Pendientes, siempre pendientes” señalaba el sobrino.

En ese estar pendientes, Joaquín ha llevado la fotografía de su tío durante más de cincuenta años en su bolsillo, manteniendo la imagen guardada en las diferentes carteras que ha ido utilizando. “Al cabo lo tengo muy escondido” señala para indicar que el retrato lo tiene siempre *a mano*, o fácilmente localizable si en cualquier momento lo tuviera que sacar. La comparación entre dos contenedores de fotografías actuales como son las imágenes que algunas familias guardan en el desván, y una cartera o billetera guardada en el bolsillo de un pantalón, nos permite pasar de imágenes que revelan un vínculo que se va apagando por la falta de uso con el tiempo, a otro que, aunque apagado, su ubicación revela otra condición del representado para la persona que lo guarda. Y es que poner algo en el desván, y no encontrarlo como ocurre a menudo con algunas personas que he entrevistado, es distinto que llevar diariamente una vieja fotografía en la cartera.

De cartera en cartera, Joaquín ha ido paseando el retrato de su tío en el bolsillo durante más de cincuenta años ⁽²¹⁾. Lo ha paseado por las calles de un municipio,

20.– “When I open my wallet/to show my papers/pay money/or check the time of a train/I look at your face” (Berger, 2005b:5).

21.– La práctica de llevar de manera permanente la imagen del desaparecido en la cartera será habitual también en el caso del movimiento de madres de mayo con relación a los desaparecidos en Argentina. Si en España se lleva la fotografía en silencio, “pero a mano”, en Argentina se llevaba la fotografía como herramienta de búsqueda. Así lo señala la investigadora Ludmila Da Silva: “Muchas madres de desaparecidos me relataron, durante mis trabajos de campo en La Plata y Jujuy, que iban a las Comisarías con la foto de su hijo para ver si alguien lo había visto allí. La foto era una estrategia para individualizar al ser querido de cuyo destino nada se sabía. Lo mismo que la descripción física que se detallaba en las cartas enviadas a las diversas autoridades

cuyas autoridades locales y estatales ocultaban de manera premeditada el paradero de personas asesinadas y desaparecidas, revelando en ese gesto cierta resistencia al relato público del régimen, pero también dando cuenta del estado de espera permanente al que está sometida la familia. Lejos de la luz dura del espacio público, la vida social de las fotografías de desaparecidos durante la dictadura en España, recorrerá contextos domésticos y relatos familiares, revelando prácticas y circuitos que también pondrán en juego la relaciones familiares en torno a quién debe realizar la espera del ausente, y cual es el tratamiento que hay que dar a ese objeto. Y es por estos que cuando Joaquín nos mostró la imagen, nos indicó a su vez cual fue el origen de aquel retrato, pues antes de él había pertenecido en realidad a la mujer de Pedro.

Me la dio su suegra [de Pedro Uris] cuando estuvimos trabajando ahí en el Córdoba (...) Seguramente sería el segundo año que vine de la mili. Y fuimos a trabajar al Córdoba, a la casa del Consuelo, sus hijos, el Silvino, el Moreno, Samuleillo y Julián, que se llamaba el sobrino, y Rivera y yo. Nos pagaron y se hizo cargo el hijo de la mujer. Y estando yo allí preguntó la mujer por mí, y le dijeron quien era yo y salió con él [señalando la fotografía], me dijo toma y me dio un beso, lloramos los tres, Silvino, la abuela y yo. Y me dijo, para que la tengo otro lo tienes tu, su sobrino. En el 52 o por ahí, así es que mira si lleva tiempo aquí, de una cartera a otra.

En este caso el retrato lo guardaba la suegra de Pedro Uris y se lo dio a Joaquín unos años después de que la esposa de Pedro, cansada de esperar, rehiciera su vida casándose con otro hombre. El gesto del traspaso de la imagen de la suegra al sobrino, revela un cambio en el uso de la imagen. Mientras la familia de la mujer esperó, la fotografía tenía un sentido, sustituir al esposo en su ausencia. Una vez la espera se rompe y la mujer se vuelve a casar, los que continúan esperando, los de la familia consanguínea, son los que deben conservar su imagen. Esos recorridos, que revelan un uso anterior del retrato de Pedro, se complementan por tanto con la vida social que tendrá la fotografía a partir de ahora, es decir cuando Joaquín la tenga en su poder y comience a darle movimiento. Y es que a partir de ese momento la familia realizara copias de una imagen que nadie conservaba y que generará entre los familiares diferentes usos.

nacionales, la foto acompañaba la búsqueda individual de cada familiar con la esperanza de que alguien lo reconociera y pudiera dar algún dato. Muchas imágenes de desaparecidos y de niños apropiados recorrieron el mundo en manos de exiliados o de instituciones que se hacían eco de la desaparición de personas en Argentina (2011:6).

Además de llevar la fotografía en la cartera, otra de las acciones interpretativas prácticas por la familia será la llevada a cabo por Matías Uris, quien incluirá en una composición fotográfica de familiares vivos y muertos, la copia del rostro de Pedro. Éste encargará una imagen de grandes dimensiones para colgarla en la cocina, que era la estancia principal de la casa y donde se realizaba la vida cotidiana. En la imagen aparecen cinco miembros de la familia separados en dos partes: los muertos y los vivos. En la zona superior están los ausentes: Félix (muerto en guerra), Joaquín (fusilado ⁽²²⁾) y Pedro (desaparecido). En la parte inferior están los presentes, Matías, su mujer Carmen a la izquierda y el hijo mayor de ambos a la derecha. En lo que sería un retrato tradicional de la familia nuclear, vemos que se ha añadido de manera anómala, las imágenes de aquellos familiares muertos o desaparecidos.

22.– Joaquín Uris moriría fusilado el 9 de noviembre de 1939. Archivo del *Registro Civil* de Almodóvar del Campo: Libro de Defunciones.



Familia Uris
Colección particular Matías Uris

Los hombres siempre han convivido con los muertos, pero, ¿con qué muertos?. ¿De qué manera? Observamos en estas prácticas fotográficas el interés porque las personas asesinadas aparezcan en sus imágenes, se inserten en una escena que en principio estaba solo destinada al grupo nuclear. Que duda cabe, que la percepción de injusticia o de agravio contra la familia, no sólo en el asesinato, sino en la desaparición e incluso en el tratamiento de los cuerpos enterrados en fosas, convierta a esos muertos o desaparecidos en acompañantes necesarios para la familia que queda, así como para las generaciones posteriores.

Las prácticas en las que cada miembro inserta la imagen, nos recuerdan que la gente no tiene una teoría concreta sobre cómo hacer que su desaparecido permanezca vivo en la familia, sobre cómo gestionar una desaparición con imágenes, pero sin embargo la practica. Y en esas prácticas el objeto que ocupa un lugar central cuando este existe, es la fotografía, pues como hemos ido viendo a lo largo del texto, hay siempre en estas imágenes cierta capacidad sustitutoria del familiar por la representación fotográfica de su cuerpo. La imagen no es el ausente, pero es el lugar donde queda cuando no está en ninguna otra parte. Es decir, aunque está en la fotografía no pierde por ello su carácter de desaparecido, o dicho de otro modo, porque está desaparecido su lugar solamente se encuentra en la fotografía, como si la ausencia de cuerpo acentuara de alguna manera su aparición en lugares donde no se las esperaba. En esa composición, sin embargo Pedro no está solo, algo que se vuelve fundamental para la gente que mira y convive con un cuadro grupal. Y esto se debe a que la desaparición del pequeño de los Uris está inserta dentro de un drama familiar mayor: la eliminación de una saga familiar como consecuencia de la guerra y la posguerra. La fotografía lo constata pero sobre todo remarca el intento de que la estirpe no desaparezca, de que permanezca en la imagen, en la casa y en la vida de los que allí habitan. Así relataba Félix, otro de los hijos de Matías, su relación con la fotografía:

Yo no me acuerdo de ellos, sólo por las fotos que nos decía [Mi padre] quien eran sus hermanos, sino, no. Mi padre los tenía en una fotografía muy grande en el salón. Ha estado muchísimos años, muchísimos años ha estado esa fotografía. Mi madre o mi padre, la encargó. Ahora cuando murió [mi padre] se la llevó mi hermano porque está el retratado y se la llevó de casa de mi padre, como la casa se vendió. Y la tiene. La tendrán. [Le dijimos los hermanos] llévatela porque tu eres el que está ahí puesto ⁽²³⁾ y si queremos ir a verla, vamos. Y sino pues...

23.— *Estar puesto* en el retrato como le señalaba Félix a su hermano Matías, indica la prioridad en la herencia de la imagen. Si en algunos casos este tipo de composiciones buscan insertar a los

tranquilo. No conocíamos a nadie ya ves tu. A mi tío Pedro lo conocía por la foto na más, a todos por la foto na más. A los tres por lo que decía mi padre na más. Y decía esto y esto y esto...

Compartir la biografía entre los familiares ha sido una práctica habitual que observaremos en el intercambio de fotografías con los exiliados como método para recomponer una ruptura difícil de superar. Esa práctica en realidad apunta hacia el futuro, pues contribuye a integrar a los familiares ausentes en el relato de los miembros que van naciendo y que los conocerán sólo por imágenes. Tener una fotografía colgada en el salón de la casa implica por un lado la posibilidad de dialogar sobre los que aparecen representados, pero sobre supone inscribir en las paredes mismas de la estancia la imagen de la familia que rige ese hogar. Una imagen que en lugar de rostros a veces pareciera que contiene heridas. Si la fotografía de Pedro en la cartera de Joaquín implica de alguna manera una esperanza, por tenerla siempre a mano, el lugar de culto que ocupa sin embargo en la casa de Matías junto a los muertos de la guerra y la posguerra sugiera de alguna manera que el desaparecido ya no va a regresar.

Durante la dictadura, los salones de las casas no fueron sin embargo siempre lugares seguros donde mantener expuestas la fotografías. De hecho, fueron muchas las familias que tuvieron que esconder en el interior del espacio doméstico, las imágenes y documentos familiares que eran requisados por los órganos militares franquistas. El hecho de tener durante la posguerra fotografías de represaliados que todavía eran buscados, suponía un riesgo muy alto, ya que toda imagen y documentación que hiciera referencia a perseguidos políticos, era confiscada y archivada en registros policiales como pruebas delictivas. En este sentido las fotografías suponían un material fundamental para saber la fisionomía del *delincuente en rebeldía* ⁽²⁴⁾. Por esta razón fueron muchas las familias que escondieron esas imágenes en baúles, techos o incluso detrás de algún cuadro. En este sentido es claro el ejemplo de Canuto Rodríguez, un exiliado de Puertollano, que de la misma forma que Pedro Uris, dejó de dar

mueros junto a la generación anterior en una especie de imagen de antepasados familiares, en lo que sería una traslación de la imagen que estaría en la tumba a la expuesta en el salón, aquí los ausentes están dentro de los miembros de su misma generación, es decir de la familia de su hermano, así como de la generación siguiente, que es la del hijo mayor de ambos. La imagen indica por tanto la continuidad que tendrá la fotografía, pues pensada para el futuro, el cuadro será no sólo para la persona que lo encarga, sino también para el hijo cuyo rostro en la imagen indicaba el próximo destino.

24.- Nombre que el régimen daba en los juicios sumarísimos a los perseguidos políticos que estaban en búsqueda y captura.

señales a la familia poco tiempo después de cruzar la frontera. En este caso, la información sobre su paso de España a Francia es algo que conocía la familia, pero que desconocía las autoridades locales del régimen, pues registraron varias veces la casa de Canuto buscando información sobre el perseguido. Durante esos registros, que se repitieron a lo largo de los años, su madre mantuvo siempre escondida, detrás de un cuadro en el salón, el carnet con el retrato de su marido.

Mi madre lo guardaba detrás de un cuadro que había en la casa. Claro mi casa fue registrada varias veces y entonces tenía que tenerlo bien guardado. Que cuando yo llegué al Ministerio del interior (ya en democracia) para reclamar lo que le iban a pagar a mi madre, si le podían dejar una pensión, llevé el carnet y un teniente le dijo a un comandante: mi comandante ¿dónde habrá estado guardado este? le dijo, ¿dónde habrá estado guardado?. Y yo dije pues yo no lo se donde ha estado este, bastante bien sabía yo donde había estado guardado ⁽²⁵⁾.

25.– Entrevista realizada José Antonio Rodríguez (Puertollano, 28/02/2012).

narse a un sitio designado. Con este objeto deberán tener conocimiento exacto de todas las calles, plazas, edificios públicos y cuanto tengan de notable las poblaciones.

18. Si hubiera algún motín o tumulto que no pudieran contener, deberán hacer señales de pitos con objeto de que acudan en su auxilio las parejas inmediatas, dando aviso a la Prevención más próxima, y en la suya respectiva, por el medio más rápido y seguro, a fin de que ésta lo ponga inmediatamente en conocimiento de sus Jefes.

19. Cuando encuentren prendas u objetos sin saber a quienes pertenezcan, lo presentarán en la Comisaría del Distrito a los efectos del art. 616 del Código Civil.

20. En ausencia de los funcionarios especialmente encargados de un servicio, los individuos de Seguridad impedirán que se falte a los Bandos de buen gobierno o cualquier otro mandato de las autoridades, denunciando y conduciendo a los infractores a la Comisaría del Distrito; y

21. Deben conocer los nombres del Director General de Seguridad, Jefe Superior de Policía, Coronel Inspector, Autoridades Civiles, Militares y Judiciales de la Capital y de las poblaciones en que presten servicio, así como de los Jefes, Capitán y Oficial, de su Compañía y el de los Jefes de Vigilancia del Distrito a que pertenezcan, en Madrid y Barcelona, deberán saber, además, el de los Comisarios Generales.



Firma del interesado,

Canuto Rodríguez

Carnet de Guardia de Asalto de Canuto Rodríguez

Colección particular de José Antonio Rodríguez

El destino de las imágenes incautadas era un archivo policial, donde se guardaba la información correspondiente a sospechosos o perseguidos políticos. Las fotografías se incluían en una especie de álbum fotográfico, donde cada retrato incorporaba debajo del mismo, el nombre y el número de referencia de la documentación archivada correspondiente al individuo. El hecho de que todas las imágenes tengan el mismo formato nos recuerda a un origen común: fotografías pertenecientes a documentación oficial. Estos modelos visuales que responden a un prototipo, suelen ser primeros planos en los que se resalta el rostro como la parte representativa y fidedigna del individuo. Esa concepción de lo fidedigno, por la cual la fotografía es considerada como representación exacta de la realidad, encuentra su legitimidad no en el valor *indicial* de estas imágenes, sino en la autorización estatal, que desde el nacimiento de la fotografía, utilizó estos objetos como elemento de control y representación oficial de la persona ⁽²⁶⁾. Actualmente podemos encontrar esas fotografías procedentes de carnets, archivos familiares o prensa, en 38 cajas que conforman la serie *PS Colección Fotográfica* del Centro Documental de la Memoria Histórica. Miguel Ángel Jaramillo antiguo director del centro, se refería así a esta colección: “La gran mayoría de estas personas aparecen reflejadas en un fichero onomástico ⁽²⁷⁾ de algo de más de 18.000 fichas en el que se omite cualquier referencia que no sea a individuos. Cada ficha está encabezada por lo apellidos del retratado, y en algunas ocasiones se menciona el cargo o situación, aunque éstas son las menos. El siguiente dato es la signatura, los números de carpeta, folio y fotografía” (Blasco Gallardo, 2002:61-62).

Imágenes de las páginas 387 y 388

CDMH, PS-Fotografías, carpeta 12, folio 1070

CDMH, PS-Fotografías, carpeta 12, folio 1084

26.– “No se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hacen uso de ella, que garantiza la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad” (Tagg, 2005:85).

27.– “El archivo onomástico al que se referían esas numeraciones funcionaba, y funciona, de modo que cada ficha contenía información sobre todos los documentos datados en el registro general y concernientes al individuo o individuos. Todo un retrato “de archivo” creado mediante el generalizado recurso de números impresos sobre imágenes con la intención de identificar, controlar, estudiar o depurar lo identificado” (Blasco Gallardo, 2002:61).



Salas-Bomejo
(Manuel)



Pareda-Bortés
(Jaime)



Buitrago
(Manuel)



Contreras-Fernan
(Luis)



Sancho-Saballo
(Jaime)



Brazabiz
Serrano
(Antonio)



Buitrago-Martin
(Domingo)



Pareda-Paina
(Carlos)



Perea-Mayor
(Emilio)



Suarez
(Maria)



Pino-Cuadrado
(Rafael del)



Cordero-Timon
(Pio)



Sarmiento-Iglesias
(Antonio)



Padino-Lopez
(Luis)



Palaes-Rodriguez
(Eugenio)



Ortega
(Rufino)



Pastor-Maton
(Arnelino)



Buato-Bligano
(Jose)



Burgon-Alvarez
(Jose)



Perez-Martinez
(Luis)



Campos-Ortiz
(Francisco)



Ortega-Cabo
(Saturnino)



Benítez-Tinoco
(Gregorio)



San-Luoni-Mateo
(Marcelino)



Ortiz-Blasco
(Ricardo)



Lopez. Moya (Antonio)



Lopez-Marquez (Jose)



Lopez-Lopez (Joaquina)



Lopez-Arroyo (Ricardo)



Duran-Fernandez (Enrique)



Diaz- (Justino)



Domingo-Lopez (Pedro)



Lopez-Tejero (Enrique)



Leon-Lopez (Antonio)



Lopez-Sadino (Cristoforo)



Ortiz-Rojas (Antonio)



Diaz-de-la-Cruz (Teresa)



Caparrós-Angel (Joaquín)



Luzano-Per (Felix)



Comas-Rodrigo (Pedro)



Lopez. Nolas (Tomas)



Delgado (Serafin)



Diaz-Marcos (Fernando)



Damas-Cabero (Basilio)



Leoncio-Roca (Antonio)



Simarro-Cantoral (Pedro)



Diego (Manfred)



Diaz Valenciano (Felix)



Diaz-Roberto (Jose)



Domingo-Valle (Toribio)



Largo-Solan (Francis)



Lopez. Salas (Amar)



Dios-Lopez (Antonio de)



Diaz-Sanchez (Manuel)



Diaz-Vilares (Luis)



Caballen-Villalba (Francisco)



Lopez-Garcia (Manuel)



Lopez. Sanchez (Jonacio)



Diaz-Andiano (Carlos)



Cornellas-Coll (Francisco)



Diaz-Gomez (Eldy)



Dermas-Diate (Jose)



Lomas-de-Toro (Francisco)



Lopez-Raboso (Felipe)



Diaz-Casado (Manuel)



Delgado-Martinez (Timoteo)



Dorado-Valda (Julia)



Camacho-Carrillo

La vida social de la fotografía de Canuto, realizada en un inicio para incorporarla a su carnet de Guardia de Asalto, transitará por prácticas familiares que, tras la desaparición y muerte del individuo, pasan por expresar pérdida, dolor o recuerdos. Mientras la familia interpreta de esa forma la imagen, la confiscación de ese tipo de materiales, desinteresada por cualquier valor afectivo, es útil para el régimen al constatar en la oficialidad del documento su prueba como delito. El régimen utiliza una lógica saussuriana en la interpretación de la fotografía, pues entiende que en la imagen existe un referente que es la persona perseguida, no que el objeto sea la fotografía misma, por eso ignora toda la experiencia de la interpretación familiar que es por ejemplo la experiencia dolorosa. Este uso contrasta con las diferentes acciones interpretativas que la familia hace del objeto, y que suponen la línea narrativa de toda la tesis. Mientras el régimen busca por tanto fotografías como pruebas referenciales con las que denunciar o controlar, esas mismas imágenes para los familiares no son sólo la representación del marido o del hermano, sino a veces su dolor. Analizar precisamente la vida social de las fotografías es entender que los objetos han estado a lo largo de los años sujetos a diversas acciones interpretativas por parte de la familia, como lo son el objetivo práctico de gestionar el sufrimiento, compartir relatos o comunicarse con sus familiares en el exterior.

Como afirma John Tagg “La presencia en la representación ya no es entonces una marca de celebración, sino un peso producto de un sometimiento. Se acumula un enorme y repetitivo archivo de imágenes en el que las más insignificantes desviaciones deben ser anotadas, clasificadas y archivadas. (...) Los cuerpos son fotografiados uno a uno: aislados en un espacio estrecho, cerrado; convertidos en rostros enteros y sometidos a una mirada sin respuesta posible” (1988:86). En estos álbumes, sin embargo, a diferencia de lo que señala Tagg, el régimen no interviene en la creación de las imágenes, sino que su sentido lo crea en la ordenación o edición de las mismas. En ese sentido hay una continuidad entre las fotografías realizadas para un carnet de identidad, y la utilización de la misma imagen para incorporarla a un archivo persecutorio. Aunque para destinos muy diferentes, el uso de la fotografía está mediado en ambos casos por la institución que le da sentido. Desde su nacimiento, la incorporación de la fotografía a instituciones médicas, legales, laborales, pedagógicas o penales, invierte a la imagen de un poder que emerge de los usos y las funciones de las instituciones que le dan sentido.

“Tener cara de rojo”, “parecer un rojo” e incluso “ir vestido como un rojo”, son algunas de las expresiones con las que se intentaba denigrar a muchos

represaliados y que quedaron integradas en los discursos cotidianos durante la dictadura. Estos álbumes parecen objetivar ese tipo de discursos, pues la unión de unos retratos junto a otros muestran en realidad una especie de mapa fisiológico del rostro del enemigo. Una tipología fotográfica que, empleada desde 1860 en Francia, Gran Bretaña y Alemania, tiene en España su origen en aquellas series fotográficas de sospechosos y malhechores encargados por el gobernador Julián de Zugasti en 1870 (López Mondéjar, 1999: 70).

En el mismo archivo donde encontramos las fotografías identificativas de cada sujeto perseguido por el régimen franquista, hallamos otro tipo de composiciones visuales creadas con la intención de alargar esa práctica de control y vigilancia. Se trata de una suerte de *álbumes imposibles* en cuyas hojas aparecen una amalgama de fotografías de políticos, actores, militares o miembros de la cultura que tuvieran algo que ver con el apoyo al gobierno de la República. Si las fotografías de identidad controlan al enemigo de a pié, estas imágenes, sacadas en su mayoría de periódicos o revistas, amplían la clasificación a una escala atemporal y global donde todo lo “rojo”, pasado y presente, de cualquier país y oficio, está archivado y por tanto controlado. De esta manera, podemos encontrar en una misma hoja clasificatoria, al filósofo alemán Friedrich Engels, al actor Clark Gable, al director y pedagogo teatral Aleksandr D. Popov, y al administrador de correos de Cáceres, García Holgado, fusilado por los franquistas en 1936. La idea de control del mundo a partir de su ordenación fotográfica, es el sueño deformado del inventario positivista, que aquí tendrá su expresión en la intención de “fichar” la historia y el mundo a partir de recortes de periódico.

N.º 9-



Friedrich Engels



A. Popov, directeur artistique du Théâtre de Révolution



CLARK GABLE, EL GRAN DEL "CINEMA" YANQUI



OZAETA



Julio García Holgado, administrador de Correos de Cáceres, España



JOSE GONZALEZ DEL CASTILLO con el señor Muñoz Román, del libreto de "Las Leandras"



DON GIL Y GIL publicano radical, diputado a las Constituyentes por Zaragoza



DON ANTONIO GAMONEDA el mayor del Congreso de los Diputados, que el día de la apertura de las Cortes Constituyentes hará entrega de la presidencia al diputado señor Serrano Batallón



DON JOSE CARDONA SERRA Diputado radical por la provincia de Murcia

Si esas clasificaciones muestran en sus correspondencias una obsesión por el control del adversario, y cuyo destino ideal sería la conversión o desaparición de todos ellos, las composiciones que con las fotografías familiares hagan los represaliados políticos, muestran una obsesión muy diferente: la de que los muertos permanezcan en el mundo de los vivos, aunque para ello tenga que viajar la imagen del difunto por correo postal. De esta manera, si en España la desaparición de los familiares que se fueron al exilio era gestionada con imágenes, los exiliados que vayan recibiendo noticias sobre el fusilamiento de sus seres queridos, pedirán a la familia, retratos con los que gestionar una muerte vivida en la distancia. “Mi padre tenía necesidad de ver esas fotos porque para el eran una parte de su vida”, señalaba la hija de Casto Muñoz ⁽²⁸⁾. Y es que este exiliado, vecino de Abenójar, recibirá desde España la noticia del fusilamiento de sus hermanos Benito y Francisco ⁽²⁹⁾, poco tiempo después de cruzar la frontera hacia Francia. Así lo relataba su hija Alice:

Yo a mis abuelos los conocí por fotos nada más. Mi padre las recibió unos años después de la guerra. La fotografía de su madre la tenía en su habitación. Esa foto la he visto muchas veces pero ahora no se donde está. También tenía las fotografías de sus hermanos Benito y Francisco puestas en la alcoba, pero si las hubiera podido llevar por todas las habitaciones las hubiera llevado. Hemos cambiado muchas veces de casa pero las fotos siempre venían con nosotros. Y siempre muy presentes, porque me parece que mi padre tenía necesidad de ver esas fotos porque para el eran una parte de su vida. La foto de sus hermanos eran pequeñitas, como de identidad. Con ellas hizo un cuadro donde puso a todos, a mi padre, mi madre, mi hermano y yo, y abajo sus hermanos. Estamos todos en esa foto.

La fotografía que estaba expuesta en la habitación de Casto y que ahora su hija conserva, es decir, el cuadro familiar que presidía su alcoba, era precisamente una imagen en la que aparecen los miembros del grupo nuclear, pero a los que se incorpora como en una especie de anomalía, los rostros de los hermanos asesinados. Esa composición, que nos recuerda a la encargada por Matías Uris, trata de objetivar que sus muertos tienen un lugar, una familia a la que

28.– Entrevista realizada a Alice Ortiz (Abenójar, 13/05/2016).

29.– Benito Muñoz Castillo fue fusilado en Almodóvar el 9 del noviembre de 1939 (AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 1726. Leg. 4799), Francisco Muñoz Castillo el 25 de julio de 1944 en Ciudad Real (AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 822. Leg. 5204).

pertenecen, una casa donde ser recordados. Y es que pareciera que ese tipo de muertes traumáticas, hacen emerger en las fotografías del grupo nuclear, aquellos ausentes que necesitan hacerse hueco entre los vivos, como en una especie de compensación por alargar su vida y su recuerdos.



Fotografía familiar de Alice Ortiz
Colección particular de Alice Ortiz



Cada vez que Alice mira el cuadro de su familia, lo ve atravesado por una persona que nunca conoció y que sin embargo aparece junto a su familia en la imagen, como si fueran fantasma con la que se necesita convivir. La incorporación de esa imagen en el cuadro, implica además que su vida será alargada. De esta manera observamos como junto a la imagen antigua y en blanco y negro, se han ido sumando fotografías modernas, imágenes en color que encuentran su lugar junto al centro fotográfico bajo el que se colocan las imágenes que llegan. Si Alice por ejemplo nos recordaba en la entrevista que no guarda la fotografía de su abuela, aunque la vio durante mucho tiempo expuesta en la habitación de su padre, si guarda en cambio el rostro de su tío Benito. Y es que heredado como su propia fotografía familiar, lo conserva en una de las estancias principales de su casa. La condición de asesinados, no sólo va a aparecer en imágenes donde no se las esperaba, sino que al vertebrar la imagen familiar con esos ausentes, es esa construcción fotográfica la que pasará a la siguiente generaciones, haciendo que perduren los rostros y un relato que en otras situaciones hubiera ocupado un lugar marginal, similar al retrato de la abuela. Hubieran sido fotos que uno reconoce haber visto... pero que ya no sabe donde están.

Si en otros casos la vida social de las fotografías de los hermanos de los padres, podrían haber terminado con la vida de Casto, este tipo de imágenes, que en sí mismas contienen ciertas heridas, contribuyen a que perduren a lo largo del tiempo. Así lo señala precisamente Alice cuando comenta que la fotografía “que ahora tengo yo, la guardarán mis hijos también porque no se tiene que parar en una vida, tiene que continuar con los hijos y con los nietos”. La vida de los ausentes está por tanto atravesando la de los exiliados y la de sus hijos, con imágenes, con recuerdos, con señales que se perciben y que en algunos casos aparecen sorpresivamente cuando la primera generación desaparezca. Y es que la alcoba era el único lugar donde Casto conservaba el recuerdo de sus hermanos, también los llevaba en el bolsillo. El día que entrevisté a su hija Alice, esta me enseñó la cartera de su padre, un objeto que ha conservado durante décadas en las mismas condiciones que estaba cuando falleció.

Habitación de Alice Ortiz

Fotografía: Alice Ortiz



Cartera de Casto Muñoz Castillo

Fotografía: Jorge Moreno

Mi padre sufría del corazón. Tuvo un infarto cuando tenía 45 años y después lo ha pasado bien con medicamentos y todo. Pero a los 65 años le encontraron que las carótidas estaban mal y se tenía que operar. Y estaba Loli, su sobrina con nosotros, y cuando fuimos las dos al hospital porque tenía que operarse. Cuando se marchaba nos dijo, tengo aquí las dos personas que quiero más en el mundo. Y antes de marchar con el médico me dio su cartera. Y esta cartera la guardé como me la dio. No tiene ninguna importancia para nadie, sólo para mí. Tenía lo más importante. Fotos de mi madre, de mis hijos, mía... Tiene también la carta permanente de trabajo que ha tenido en la Ciotat después de tantos años de trabajo. Para poder tener la carta de residencia tenía que tener la carta de trabajo permanente. Hasta que no se tenía sea carta no estabas tranquilo. Si no, no sabía cuando te tenías que marchar. Estábamos como un pájaro en una jaula.

Entre todos estos documentos e imágenes, con los que bien se podría cartografiar la vida de un exiliado a partir de lo que lleva en su bolsillo, se muestra un juego de correspondencias materiales tras las que se perciben determinadas prácticas sociales. Esa materialidad de imágenes y papeles, susceptibles de ser siempre llevados junto al cuerpo en ese contenedor móvil que es una billetera, expresan valores prácticos, afectivos o urgentes. Entre ellos hay fotografías que llevan toda la vida, documentos guardados por una necesidad laboral o médica, imágenes de reciente incorporación como son las fotos de los nietos, junto a otras más antiguas. Hay incluso documentos de corta duración, como puede ser una receta médica que hubiera terminado fuera de ese contenedor al poco tiempo de su uso, revelando con ello que una cartera es siempre un objeto vivo. Entre toda esa amalgama documental, en la que a priori no parece haber nada que diferencie a Casto de cualquier otro ciudadano, hay un pequeño papel que a pasado de cartera en cartera durante años, un pequeño detalle que explica sin embargo la condición vital de este exiliado.

El padre de Alice acaba de fallecer y ella, sentada en su habitación, comenzó a escudriñar todo lo que conservaba en el interior de la cartera. Iba recorriendo cada detalle, tocando en cada documento el rastro de Casto: la foto de sus hijos, la suya, la de su madre, un documento médico, la esperada tarjeta de trabajo.... Y de repente, entre todo aquello que de alguna manera le resultaba familiar, encontró algo que desconocía, un viejo papel desgastado, pegado con celo por el uso de los años, un papel que permanecía guardado en uno de los bolsillos interiores de la cartera, y que supuso para ella un autentico descubrimiento.

Un papelito escrito de su mano que está en mal estado porque los años pasan, y que dice estas cosas: “Mi querido padre murió el día 23 de marzo de 1940. Benito el 9 de noviembre de 1940. Francisco el 24 de julio de 1941. Mi querida madre el 6 de marzo de 1945. Que todos descansen en Paz”. (...) Este es el papelito que ha dejado mi padre. Ves como para mi padre era muy importante su familia. Esta cartera está como el día que se fue. De tiempo en tiempo la abro, nada más que por abrirla.

Entre marzo de 1940 y 1945, desaparecería prácticamente toda la familia que Casto había dejado en España al cruzar la frontera. Solamente su hermano Daniel permanecería con vida. En plena segunda guerra mundial, y tras participar de manera clandestina con la resistencia en Francia, Casto fue

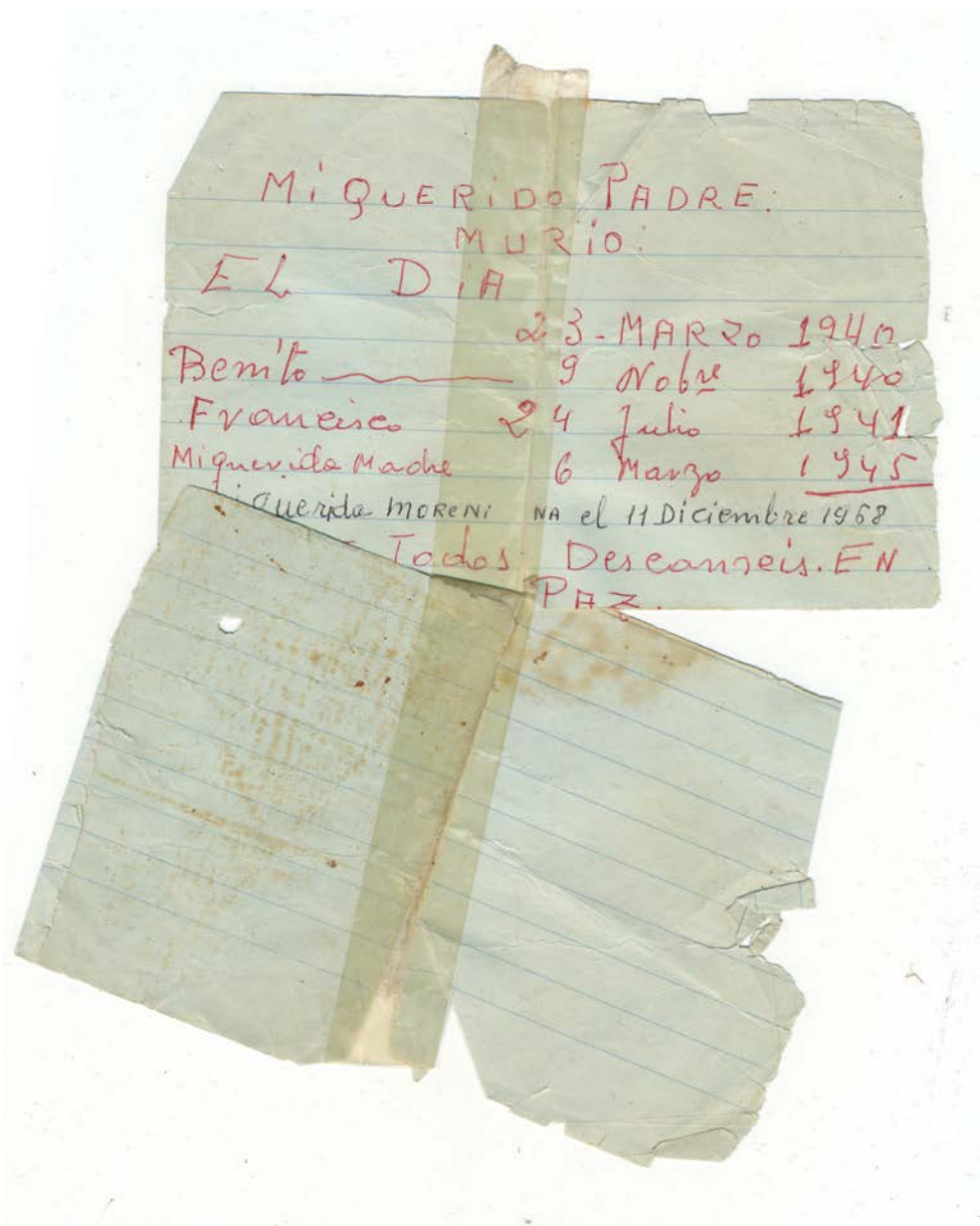
recibiendo las noticias de las muertes familiares. Unos meses antes del final de la contienda, Alice recuerda la recepción de la carta donde indicaba la última muerte, la de su madre acababa de fallecer.

Yo tenía poca edad. Estábamos en una mesa grande, porque vivíamos con las hermanas de mi madre. Y mi padre recibió una carta diciendo que su madre se había muerto. Y fue...[Comienza a llorar]. Abenójar yo... Cuando vine la primera vez a Abenójar, a mi me parecía conocerlo ya de lo que me decía mi padre... para el su pueblo era muy importante porque era su vida. Mi padre se puso muy triste, le afectó mucho. Y nosotros todos porque mi madre no la conocía, y yo que era muy pequeñita comprendí que era una cosa muy importante para la familia. Y después de eso el comenzó a hablar mucho más de sus padres.

A partir de ese momento, Casto escribe en tinta roja los nombres de todos “sus muertos”, en una especie de epitafio móvil que llevará consigo durante toda la vida. Esa hoja, guardada en la cartera y cuarteada con los años, parece una especie de trasposición de la tumba, o más bien de un fragmento de la misma, del *Requiescat in pace* (RIP) que se suele colocar en la sepultura y cuya intención es honrar al difunto. Si los asesinatos implican una modificación en los retratos familiares, las muertes de los seres queridos para los exiliados, también necesitan de un lugar donde constatarlo en la distancia, un espacio donde honrar a sus muertos, una oración que de manera permanente, esté siempre dicha en la intimidad de su cartera, en el interior de su bolsillo. Ese pequeño papel es para Casto, el lugar donde descansan sus muertos, un documento cuyo deterioro y reparación con celo, nos habla de prácticas solitarias similares a las de una persona que visita una tumba. En vez de un cementerio, él busca un lugar tranquilo donde sacar el papel y contemplar o incluso hablar con sus hermanos y padres. Treinta años después de escribir el nombre de su madre en aquella hoja, volverá a sacarla para escribir ahora el nombre de su mujer, fallecida en los años setenta ⁽³⁰⁾. Esto nos revela la centralidad de ese documento en las prácticas funerarias de un exiliado, de un hombre que a fuerza de tener que vivir en la distancia, se ha acostumbrado a llevar a sus muertos siempre en el bolsillo. “Todos acaso duermen”, que decía el poeta, “mientras él lleva su destino a solas” ⁽³¹⁾.

30.– Alice señalaba que si bien Casto ha escrito 1968 como el año de la muerte de su mujer, en realidad fue el 11 de diciembre de 1978. “Se equivocó al anotararlo”, comentaba su hija.

31.– Fragmento del poema *Destierro* de Luis Cernuda.



MIGUERIDO PADRE:
MURIO:

EL DIA

	23-MARZO	1940
Bern'to	9	Novbre 1940
Francisco	24	Julio 1941
Miguereida Macho	6	Marzo 1945

Querida MORENI NA el 11 Diciembre 1968

Todos Descansen EN
PAZ.

Papel encontrado en la cartera de Casto Muñoz

Colección particular de Alice Ortiz

El carácter representativo de instantáneas familiares

Un hombre regando plantas – Huellas en el reverso – Retratos de guerra -
Tachar lo proscrito — Fotografía en dos tiempos – La imagen de lo que queda
- Compartir la biografía – ¿Quién hereda las fotos? – Mi familia era un retrato
- La máscara es mi nombre – La buena apariencia – Apadrina un exiliado

“Y abrían las cartas, pero no había nada: las fotografías de los hijos, de los nietos, y él, que mandaba a lo mejor una fotografía que le hacían regando unas plantas”.

Si primero se trataba de dar señales de vida a la familia desde el exilio, así como de remitir desde España las noticias de los fusilamientos, poco después la correspondencia fotográfica tendría como objetivo mantener el contacto, conservando mediante la disciplina del envío constante de imágenes y cartas, el arraigo de familias obligadas a vivir distanciadas. En esa comunicación de ida y vuelta, los relatos visuales o escritos debían mostrar sólo lo cotidiano, eliminando o escondiendo premeditadamente cualquier componente político que pusiera en peligro el contacto familiar ⁽³²⁾. Así lo señalaba precisamente Felisa Hidalgo, quien consciente de los órganos censores que revisaban el correo y cuyo rastro se observaba en los sellos con los que marcaban los sobres, las fotografías y el relato enviados debía exponer únicamente cuestiones relacionadas con la biografía familiar en el devenir diario. “Y abrían las cartas pero no había nada: las fotografías de los hijos, de los nietos, y él, que mandaba a lo mejor una fotografía que le hacían que salía regando unas plantas o que estaba cavando. Pero no nos podían pillar en nada” ⁽³³⁾.

32.– En esas estrategias comunicativas, observamos una transposición del silencio con el que muchas viudas de fusilados protegieron a sus hijos en España. Se trataba de ocultar el pasado a los descendientes para esconder con ello la condición por la que habían sido perseguidos o por la que eran marginados. Esa estrategia era percibida por la familia como una manera de proteger a sus miembros, a quienes se les evitaba dar información que los pudiera poner en situaciones problemática o dificultar el desarrollo normal de su vida en la nueva sociedad en la que estaban insertos. La intención de todo esto era clara y respondía a un bien superior: la permanencia del grupo, la supervivencia. En el caso de los exiliados ese bloqueo de información, se produce de manera obligada, pues para que las fotografías y cartas llegaran a su destino, y poder así mantener la continuidad familiar, había que desideologizar también las imágenes y el relato.

33.– Entrevista realizada a Felisa Hidalgo (Almadén, 24/05/2016).

El primo hermano de mi padre, que era maestro me decía, no se te ocurra poner nada de política ni nada de nada, ni que has visto a fulano ni que has visto a mengano, tu la vida cotidiana de la casa. Que estáis bien, que tus hijos se acuerdan de su abuelo, que tu marido trabaja en tal sitio, que tu te encuentras bien. Pero jamás de política. Y yo soy más política que nadie. Yo soy más política que nadie, de verdad. Pero yo calladita. Jamás nos han pillado en un renuncio ni a mi madre, ni a mi hermana ni a mi. Yo le decía a mi madre, mamá, que escribimos a Papá pero... nada de nada eh?. Pero a nosotros jamás... [nos han pillado nada] Nos han abierto las cartas, como a mi padre se las abrían cuando las enviaba (...) Y las abrían pero no había nada: las fotografías de los hijos, de los nietos, y él, que mandaba a lo mejor una fotografía que le hacían que salía regando unas plantas o que estaba cavando. Pero no nos podían pillar en nada.

La fotografía de un hombre regando unas plantas es ilustrativa de esta situación, en apariencia puede parecer tan inofensiva como lo la de un turista. Sin embargo, entenderla sin el contexto que le da sentido, es como encontrar un fragmento de barro sin llegar a ver que en realidad la pieza pertenece a una vasija. Para acercarnos a estos materiales es necesario saber el fuera de campo de la fotografía que vemos, lo que no se ve pero que está latiendo en el fondo. Y lo que late en realidad, es una puesta en escena, una selección situada en los márgenes de la cotidianidad para mantener el contacto sin levantar sospechas. En ese sentido hay que entender la fotografía no como copia exacta de la realidad, sino más bien como selecciones con las que crear o transmitir determinados aspectos de la vida, simulados o reales, pero siempre intencionados. No se utiliza por tanto la fotografía porque capta de manera exacta la realidad que hay fuera, sino al contrario, porque capta de manera exacta la realidad que hay fuera es por lo que utilizan fotografías. Y es que será precisamente ese carácter *indicial* lo que da valor de veracidad al relato que se está transmitiendo, como un sello que certifica que lo representado es real, y por tanto un hombre regando plantas no es más que eso, un hombre inofensivo que trabaja, y al que han retratado casi de improviso. Y sin embargo no es sólo eso, pues en la comunicación mediada por la censura, un hombre en el huerto o paseando por un lugar turístico, puede ser a veces una puesta en escena fríamente calculada antes de la pose, ordenando de manera premeditada las apariencias que saldrán en el cuadro de la imagen. Y es que el miedo a que se malinterprete la fotografía es algo latente en los exiliados, el miedo a que no llegue, al desarraigo, pero también el miedo a no reflejarse como se habían imaginado, a inquietar a su familia mostrando las dificultades que estaban atravesando. Contra todo ello, eliminar cualquier atisbo de azar a la captura fotográfica es necesario, abriendo el obturador por tanto sólo ante

aquellas escenas que pueden o deben ser fotografiables, aquellas donde el telón no genere sospecha y donde uno comienza a saber, casi de memoria, el papel con el que tiene que actuar frente a la cámara para poder mantener el contacto.

La persecución política ejercida por el régimen franquista, obligaba por tanto a las familias a centrarse en lo cotidiano a desideologizar de alguna manera el discurso y la imagen para que el objeto pudiera llegar a su destino. Esto es algo que se observa claramente cuando comparamos, en la correspondencia fotográfica de un mismo familiar, las imágenes enviadas durante la guerra, y las que después se continúan enviando desde el exilio. Fotografías con insignias sindicales, puños en alto o expresiones políticas escritas en el dorso de la imagen, serán sustituidas por imágenes que muestran cierta normalidad en el ciclo de vida de una persona que vive en otro país. En ese sentido es interesante observar como esa desideologización afectará de manera retroactiva a las fotografías que habían sido realizadas durante la Guerra Civil y que guardaba la familia en España. En muchas ocasiones esas imágenes, que pertenecían a otro tiempo, serán modificadas tachando o amputando cualquier signo político que contuviera la fotografía y que pudiera ser percibido como signos problemáticos para la familia.

Este el caso, por ejemplo, de Víctor Sánchez, un vecino de la localidad de Saceruela que comenzó a enviar fotografías a su familia desde el frente de guerra en el año 1937, y que después continuaría la correspondencia desde Francia. La imagen que a continuación exponemos, corresponde una de las primeras fotografías que Víctor envió a su familia desde Madrid. Un retrato en el que aparece vestido de militar con una inscripción en la parte posterior del mismo: “A mis queridos padres y hermana desde la guerra del año 1937”. Al observar el reverso de la fotografía, llama la atención el conjunto de letras superpuestas y tachones que, en una especie amalgama gráfica, dificultan la lectura, pero que sin embargo dan cuenta del uso intenso al que se ha sometido la imagen a lo largo de los años. La vida social de esta fotografía se aprecia precisamente en esas capas o estratos temporales que conforman los distintos niveles de escritura por los que ha pasado este objeto.

Amigo querido
padre y en
sus manos queda
~~la fotografía~~
año 1934
Victor Gandoz
Añadido a las
deposiciones del 6 del
1934



Víctor Sánchez Fernández
Colección particular de José Sánchez

En un primer nivel observamos que el texto escrito en el reverso, es una dedicatoria del retrato de Víctor a sus padres, indicando además la localidad y la fecha desde donde se envía. Esas imágenes, realizadas en plena contienda, están en realidad recogiendo un modelo fotográfico que ya existía con anterioridad, y que es la imagen del servicio militar. De hecho, si hacemos un repaso por la fotografía popular anterior a la Guerra Civil, observamos que uno de los usos más extendidos durante los años veinte y treinta, será precisamente las fotografías de jóvenes realizando lo que coloquialmente se conoce como “mili”. Esas imágenes aunaban en una misma escena a la persona vestida de militar, enmarcada en un escenario de cierta ostentación y rigidez. Se trataba de narrativas visuales que elogiaban con adornos clásicos, la tradición y la importancia de este rito, no sólo para la persona que lo hace, sino también para el estado que proporciona un patrón visual con el que dar valor y legitimidad a esa práctica.

Muchas fotografías que los soldados se harían durante la Guerra Civil española están recogiendo esa tradición fotográfica para representar en realidad un contexto y una situación muy diferente, como si el cambio social vivido durante esos años modificara de alguna manera la pose y el escenario fotográfico ⁽³⁴⁾. En las nuevas imágenes, el hieratismo, el uniforme o el escenario de aquellas fotografías de los años veinte y treinta, son sustituidas por escenas más informales, realizadas en improvisados estudios en la calle o portando una variopinta vestimenta ⁽³⁵⁾, algo que reflejaba en el fondo la diferencia entre hacer el servicio militar y participar de la contienda. Todos estos elementos, en los que la pose expresa cierta distensión e incluso a veces alegría ⁽³⁶⁾, evocan un sentimiento de

34.– Debemos recordar que el uso extendido de cámaras portátiles en esos años, utilizadas por fotorreporteros como Robert Capa, produjeron algunas de las colecciones visuales más importantes de la historia del siglo XX. La movilidad de estas cámaras había contribuido desde hacía años con un cambio de estética, algo que irá influyendo en las fotografía familiares que se hagan a partir de ese momento.

35.– A diferencia de los trajes elegantes que portaban los soldados en las fotografías de los años treinta, muchas de las fotografías de la guerra portan trajes menos solemnes. Como señala Orwell con relación a la vestimenta militar del ejército republicano: “No era exactamente un uniforme. Puede que multiforme sea un nombre más apropiado. Todas nuestras vestimentas tenían el mismo aire general, pero no había dos atuendos que fueran idénticos. Prácticamente todos llevábamos bombachos de pana, pero aquí se terminaba la uniformidad. Unos llevaban polainas de vendas; otros, sobreempenes de pana; otros, leguis de cuero o botas de caña alta. Todos llevábamos cazadoras de cremallera, pero unas eran de cuero y otras de lana, de todos los colores imaginables. (...) Una columna de milicianos era en aquellos tiempos una muchedumbre de lo más vistoso” (Orwell, 2009:74).

36.– Estas figuras que muestran una juventud en pleno desarrollo, evocan, a su vez, desde nuestro presente, la idea de un futuro segado, eliminado, nos hablan de una ruptura dramática

protagonismo muy diferente al que expresaba aquellas fotografías militares. Esas nuevas expresiones servirán también para calmar los ánimos de las familias que aguardaban noticias sobre el frente de guerra. Y es que el contexto de violencia que vivían los soldados convertirían a la fotografía en un objeto muy solicitado por los miembros de la familia, pues ayudaban a constatar el estado de salud del familiar, al mismo tiempo que servía como material afectivo donde mermar la inquietud a la que estaba sometido el grupo mientras duraba la espera o llegase alguna información a la casa. Esa necesidad por parte de las familias de tener un retrato se muestra por ejemplo en una carta escrita por Jesús Gijón a su esposa desde el frente en Noveda, el 8 de Enero de 1937: “De lo que dice mi padre del retrato pues ya me retrataré y sos mandaré a todos. Esas que te he mandao, ya te dije que es que nos han retratao a toda la compañía y hemos salido todos a cual peores”. Por otro lado la función de la fotografía como elemento tranquilizador para la familia lo observamos en el testimonio de las hermanas Molina sobre la fotografía enviadas por su hermano León Molina tras salir herido: “Le calló un obús en el paseo del Prado y lo hirió. Esa fotografía se la hizo antes y nos la envió desde el hospital con una nota que decía que estaba en el cine. Para que no sufriéramos. Mis hermanos no querían darle pesadumbres a mi madre” ⁽³⁷⁾.

La fotografía y el escrito en el reverso de Víctor Sánchez contribuía también con todo esto, haciendo partícipe además a la familia de un acontecimiento que muchas personas vivieron como fundamental en sus vidas. Unos años después, sin embargo, la familia que guardaba el objeto, tachará de manera deliberada parte de la dedicatoria de aquella imagen de 1937. Concretamente se trataba de las palabras “guerra” y “salud”. Esa manipulación pertenece a un segundo estrato temporal al que se ha sometido a la misma fotografía, y que da cuenta del periodo de posguerra por el que transitó la imagen. Habían pasado ya algunos años desde aquella primera nota, Víctor se encontraba exiliado en Francia, y en España el franquismo había configurado un entramado simbólico con el que poder conformar su legitimidad (Box, 2012) ⁽³⁸⁾. En este sentido todas las

con el proyecto de remodelación de las relaciones sociales que estaba siendo llevado a cabo antes del levantamiento militar.

37.– Entrevista realizada a Lucía y Juana Molina (Madrid, 04/12/2015).

38.– Como señala Zira Box, “desde el mismo comienzo de la contienda, la futura dictadura hizo frente a la necesaria configuración de un entramado simbólico con el que poder conformar su legitimidad, es decir, con el que poder convertir el poder en autoridad. Los elementos que iban a entrar en juego eran múltiples y complejos: ceremonias y ritos, fiestas y celebraciones, necesidades providenciales y reelaboraciones de la historia, martirios y epopeyas, símbolos y emblemas, discursos y narraciones, caídas y redenciones, ciudades y monumentos. En fin todo

expresiones públicas, discursos, celebraciones o gestos, estaban expresando la nueva cosmología que estructuraría la vida de los españoles durante muchos años. Ese *nuevo orden*, se establecía precisamente sobre la eliminación de todo lo que tuviera que ver con el gobierno republicano, desde la eliminación o encarcelamiento de personas, hasta la desaparición de expresiones cotidianas ⁽³⁹⁾.

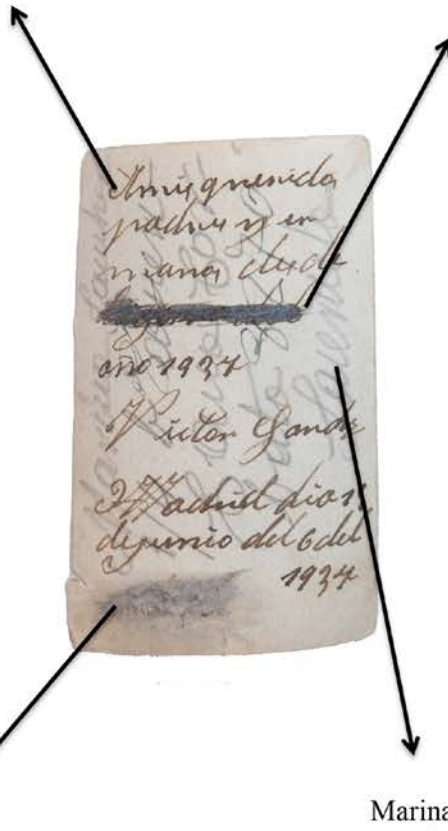
Se hace necesario por tanto borrar de la dedicatoria la palabras que evidenciaban el apoyo al gobierno republicano en “la guerra”, o tachar el saludo utilizado por las personas que tradicionalmente habían pertenecido a partidos o sindicatos de izquierda, expresado en la fórmula de despedida “salud”. La familia modifica la fotografía para ocultar aspectos ideológicos, una práctica social que incluirá no sólo tachaduras o borrones, sino también la amputación directa de algunos elementos que contuviera la imagen. Esas transformaciones expresan por un lado la eficacia de un estado que, sustentado en el terror y el miedo, consigue que las propias familias represaliadas eliminen los signos proscritos de su propia historia familiar, convirtiendo esos objetos en una especie de imágenes redimidas. Sin embargo, esas prácticas, suponen en ocasiones estrategias de resistencia para sobrevivir en un contexto de violencia. De hecho, la modificación de la imagen se explica muchas veces no sólo por miedo, sino también por la necesidad práctica de introducir estas fotografías en el contexto público. En los casos en que eso sea necesario, la amputación o la tachadura de vestigios políticos están revelando en realidad una máscara con la que salir a la calle sin ser visto.

aquello era claro: establecer una nueva realidad ideal (en el sentido durkheimiano del término) en la que la totalidad de la vida de la Nueva España cobrase sentido subjetivo” (2010:19-20).

39.– Será el exilio mexicano uno de los lugares donde continuarán esas expresiones y símbolos que en España había que romper o tachar. Ejemplo de ello es la importancia de la bandera republicana que se mantiene como símbolo de los grupos de exiliados en México o algunas expresiones que han perdurado en el tiempo. Así señalaba por ejemplo Fernando Serrano, hijo del abogado exiliado Serrano Pacheco, su sorpresa al regresar a España y ver expresiones muy distintas a las que esperaba encontrarse, como continuación de las que había oído a su padre y a otros exiliados españoles en México. “Una de las cosas que más me llamó la atención cuando fui a España, yo me acordaba de la forma de hablar de mi padre y sus amigos, y los temas de conversación. Pero cuando llegué a España hubo dos cosas que me llamaron la atención, los temas de los que se hablaban y la forma de expresarse. En México se hablaba un idioma paralelo, el idioma de los exiliados que era un idioma enquistado en el año treinta, que no evolucionó, que se mantiene exactamente igual y que en España evolucionó en un sentido completamente distinto”. Entrevista realizada a Fernando Serrano (Ciudad de México, 07/09/2015). Para más información sobre las evolución de las expresiones ideológicas en España y el exilio véase Willemse (2002).

A mis queridos
padres y hermanos
desde ~~la guerra~~
del año 1937

Víctor Sánchez
día 14 de junio
del 1937
Salud



La guerra

Salud

Marina Sánchez.
americana y corbata
88 x 70
Saceruela

Con esto nos acercamos al tercer nivel de escritura que contiene la imagen de Víctor Sánchez. Se trata de unas palabras escritas a lo largo del reverso, en dirección perpendicular a la primera dedicatoria, y en las que se puede distinguir las palabras “Marina Sánchez. americana y corbata 88 x 70”. Estas indicaciones revelan en realidad las modificaciones que un fotógrafo profesional tiene que hacer para transformar el retrato entregado en una nueva imagen. De hecho, cuando le preguntamos a José Sánchez, el familiar que guarda toda la correspondencia fotográfica, sobre la posibilidad de que esto fuera así, nos señala que efectivamente, su padre tenía una fotografía de su tío Víctor con corbata junto con su tía Marina en un cuadro colgado en el pasillo. “En casa colgada, no estaba más que esa fotografía de mi tío”, señala José ⁽⁴⁰⁾.

Es una imagen de medio cuerpo. Esa foto la tenía mi padre en un marco con su cristal y todo. El con corbata y ella normal, con sus gafas que tenía ella, y a ella no se le nota nada, porque ella estaba inválida de la parte de abajo y al ser medio cuerpo no se nota que está mal ni nada. Tiene su corbata y tiene su traje normal de paisano, y es un traje negro me parece que es, y ella está al lado. Era Marina, su hermana más pequeña. (...) Yo la he visto, de pequeño he visto esa foto y además que estaba puesta en casa, estaba puesta con su cristalito. En el pasillo de la casa lo tenía. En casa colgada, no estaba nada más que esa fotografía de mi tío.

De entre todas las imágenes que conservaba la familia de Víctor, esta es la fotografía que consideran susceptible de convertirla en un retrato ampliado. Una vez elegida y en el momento preciso en el que ésta iba a ser entregada a una casa fotográfica para hacer una ampliación, la familia tacha las palabras proscritas en el reverso de la fotografía. El desplazamiento de la imagen del espacio doméstico a la luz dura del espacio público, implicaba forzosamente una modificación en la fotografía que a modo de salvoconducto permitiera la nueva circulación de la imagen, una máscara que convirtiera en inofensivo cualquier aspecto que pudiera ser objeto de delación. Con el tachón sobre el reverso, la familia acude al estudio para hacer el nuevo retrato. En el detalle de ese gesto, se observa de manera clara la presencia del miedo, la percepción de que cualquier veta ideológica puede ser castigada, pero también la necesidad por otra parte, de que pese al riesgo, se hace necesario dignificar al ausente mediante un retrato que presida la casa ⁽⁴¹⁾.

40.– Entrevista realizada a José Sánchez (Saceruela, 23/06/2011).

41.– Como señala Blasco Gallardo, [archivo y exposición] “son expresiones de una misma tendencia del ser humano: la de construir la realidad mediante su análisis, gestión, control

El uso expositivo de la fotografía implicará una modificación en la imagen, esta vez llevada a cabo por un profesional, y que consistía en añadir mediante el fotomontaje, la unión de dos personas, así como transformar la vestimenta original por una con “corbata y americana”. Si como veíamos en el primer capítulo, la ropa elegante servía para amortajar la fotografía, para dignificar al muerto, aquí sirve en cambio para dignificar al vivo, para que expuesto en un lugar visible de la casa presida y conviva con la familia que lo recuerda. Tradicionalmente los fotógrafos profesionales han añadido o quitado elementos de la imagen a petición familiar, siendo usual modificar la vestimenta para cambiar con ello el estatus socioeconómico. Sustituir la ropa de la fotografía original por prendas socialmente concebidas como elegantes o dignas, será habitual en este tipo de manipulaciones, que ahora utilizarán las familias de represaliados para incorporar en ese modelo un sentido propio. El *buen vestir* en el caso de las modificaciones realizadas en la imagen de los exiliados está revelando no tanto un cambio en el estatus socioeconómico, como un cambio en el estatus moral. Es decir la composición trata de dignificar la imagen de un hombre que no puede regresar a casa, contrarrestando así la imagen pública que el régimen construyó de los vencidos como seres bárbaros⁽⁴²⁾, demoniacos o degenerados⁽⁴³⁾.

y representación. El primero [archivo] entendido desde sus formas más simples, a modo de álbum familiar o archivo doméstico, hasta sus más complejas y relevantes manifestaciones institucionales. La segunda entendida desde su manifestación doméstica en forma de displays de objetos coleccionados, composiciones de imágenes familiares en la pared, pasando por los gabinetes de curiosidades y llegando a sus versiones más actuales” (2002:71).

42.– La construcción del vencido como un ser bárbaro, sirvió en primer lugar como justificación previa al asesinato o encarcelamiento de personas que hubieran tenido cargos políticos o que hubieran pertenecido a algún sindicato de izquierda. Esa misma estrategia continuaría después como medio para naturalizar la situación desigual que vivieron los represaliados. La eliminación sistemática en Ciudad Real de personas que hubieran tenido cargos políticos o hubieran pertenecido a partidos o sindicatos de izquierda es algo que se observa en los resultados de la investigación *Todos los nombres de la represión franquista en Ciudad Real*, a la cual pertenezco, y cuyos datos finales son aproximadamente tres mil víctimas que sufrieron represión con causa de muerte, siendo un 80% de todos ellos afiliados a algún partido o sindicato de izquierda. Frente a esas etiquetas de “horda” o “salvajes” los represaliados construyeron un relato contrario, que podemos observar también en materiales como cartas o cuentos. Unos documentos que permitían mantener lazos familiares y preservar su memoria familiar y social. Para más información véase López García y Villalta (2015).

43.– En las primeras charlas públicas sobre los resultados de estas investigaciones, ha sido muy común escuchar entre los asistentes frases del tipo “y que por fin se entere la gente que no tenían cuernos ni rabo, que eran buenas personas”. Este tipo de frases, pronunciadas incluso por investigadores de generaciones que vivieron el franquismo, da cuenta del alcance de esa imagen, que a mis ojos resultaba sin embargo sorprendente. Por otro lado “degenerado”, es un adjetivo

Para contrarrestar esa voluntad del régimen, la familia encarga grandes retratos de hombres con corbata que, presidiendo salones, alcobas o pasillos en el espacio doméstico, susciten a la familia y a todas las personas que pasen por allí, cierta reverencia y dignidad. Como veíamos en el primer capítulo, utilizar una tradición fotográfica existente, como es añadir corbatas y trajes a imágenes que sólo muestran rostros, es algo que a priori no levanta sospechas pero que esconde en el fondo una práctica cotidiana de resistencia silenciosa en el contexto doméstico. Los represaliados políticos que de puertas para afuera son perseguidos y tienen que exiliarse, de puertas para adentro visten corbata, como reflejo de los relatos que contribuyen a dar dignidad a los familiares en el interior de los hogares. Estamos de nuevo antes prácticas que silencian los aspectos ideológicos con la intención mantener la permanencia del grupo, de constatar que el ausente no sólo tiene familia, sino que vive en ella a través de las imágenes.

Hacer presente al ausente de manera constante en el espacio doméstico mediante cuadros colgados en la pared, es una práctica que ya habíamos analizado anteriormente, pero que aquí incorporará nuevos elementos. La finalidad para el grupo familiar es la misma, salvar la ausencia del exiliado con su presencia y con las historias familiares que la fotografía incitara a contar a los miembros de la casa y a las generaciones venideras. Sin embargo, si hasta ahora lo que habíamos visto expuesto eran imágenes regidas por la presencia de difuntos, aquí lo que vemos en realidad es una escena sólo de vivos. En esta composición de la que me habla José Luis, pero de la que sin embargo no hay rastro, están aunados Víctor y su hermana Marina con la intención de que el tercero en cuestión, Justo Sánchez, los colgara en su casa ⁽⁴⁴⁾. Hay algo interesante sin embargo en el encargo de un retrato que elige como representativos de una familia de varios hermanos, un exiliado y una hermana que tenía cierto retraso mental. Esto último nos recuerda a aquella otra fotografía con la que comenzábamos la tesis,

usual en las denuncias expuestas en los juicios sumarísimos, y que realizadas por los vecinos de los pueblos constituían pruebas en sí mismas para aplicar la condena de muerte o prisión. *Se distinguía tanto en su vida pública como privada como una degenerada (...) siendo perjudicial su estancia en este mundo lo mismo en el orden político que en el moral.* (AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 5662. Leg. 06535).

44.– Justo Sánchez es el hermano que encarga los retratos, sin embargo sólo aparecen en la escena dos de los seis hermanos que eran. El hijo comenta que el trato con esos dos hermanos era muy cercano, siendo mucho más distante la relación con el resto de los miembros de la familia. Así lo señalaba José: “los hijos de otros hermanos, más mayores que yo, no saben nada sobre mi tío Víctor, no sabrán decirte nada, porque las cartas sólo se las mandaba a mi padre”.

y en la que se incorporaba en una fotografía de padre y madre, al hermano que había perdido un ojo por la coz de un caballo. También vimos algo similar en el caso de la fotografía ampliada de Gumersindo Casado en la casa de su hermana, donde junto a esa imagen, y durante mucho tiempo, estuvo colgado el retrato de un hijo que estaba enfermo. Estas prácticas revelan que las personas acuden a la fotografía, o más bien diseñan una imagen, cuando hay una herida que curar, un familiar que dignificar o una estructura que mantener. Y es que hay en todas estas imágenes algo común, que es el intento por mantener ordenado en la imagen, algo que no está en el lugar que debiera. En unos casos es la salud, y en el de los exiliados su presencia.

En la siguiente fotografía vemos a algunos integrantes de la familia Molina Casado, concretamente la madre, sentada a la izquierda, su nieto en el centro, y tres de las cuatro hijas a la derecha y de pie en el medio. El niño pequeño que aparece en el centro es Gumersindo, el hijo de la hermana que está ausente en la imagen. El fotógrafo a realizado el retrato y luego a pintado levemente los labios y las mejillas de todos ellos. A primera vista llama la atención la extraña composición, encabezada por dos mujeres que están de pie, tocándose. Ellas son Lucía y Juana, las hermanas pequeñas que han conservado esta imagen y las que nos indican que su hermano León tampoco aparecía en la imagen, ya que estaba exiliado en Francia desde 1939. En el reverso la fotografía se indica el día que fue realizada, 18 de marzo de 1943.

El día que nos hicimos esta fotografía en Puertollano, íbamos andando a la casa del fotógrafo y me mareé, me tuvieron que sentar en el umbral de una puerta. Es que claro cuando terminó la guerra yo tenía 18 años y me pilló todo el hambre. Por mucho que se pase, lo que yo he pasado aquí con 18 años pueden pasarlo muchas personas pero, más que yo no. (...) Me daban mareos porque cuando las muertes a mi me daban ataques de sufrimiento, perdía el conocimiento, me trastornaba.



Familia Molina Casado

Colección particular de Lucía y Juana Molina

Las muertes a las que se refiere Lucía, cuando le daban los *ataques de sufrimiento*, son en realidad las de su padre y su hermano. El primero de ellos murió el 18 de noviembre de 1939 ⁽⁴⁵⁾, unos meses después de terminar la guerra. En ese tiempo habían metido en la cárcel al mayor de sus hijos, y precisamente ese día iba a visitarlo cuando en el camino el sonido de unos disparos, como consecuencia de un fusilamiento, le provocó un ataque al corazón. Se creía que estaban matando a su hijo, señalaba Lucía. La segunda muerte se produjo unos meses después, el 13 de agosto de 1940 ⁽⁴⁶⁾. Se trataba precisamente de Gumersindo Molina, el hijo al que había ido a visitar su padre cuando murió en el trayecto. La muerte de Gumersindo se produjo en el hospital de Ciudad Real tras ser trasladado allí desde la cárcel provincial. La familia desconoce las razones reales de su fallecimiento, pues en su testimonio se mezclan dos versiones, una en la que se achaca la muerte a un problema de una infección en la boca, y otra en la que sugieren que su hermano fue asesinado, pues como señala Lucía cuando éste murió, fueron su madre y la novia de Gumersindo quienes reconocieron el cadáver en Ciudad Real. Al volver decían que lo habían degollado, que sólo pudieron reconocerlo por las botas.

Además de los dos familiares muertos, en la fotografía de 1943 hay dos personas vivas que también están ausentes, Bienvenida, una de las hermanas que por motivos laborales no pudo estar presente en el momento de tomar la fotografía, y León Molina, el único hermano varón que quedaba con vida y que se encontraba exiliado en Francia. Esta situación explica que en la fotografía todas ellas estén vestidas de negro y que el fotógrafo haya recurrido a los colores para realzar la palidez de los rostros. Por otro lado, si nos fijamos detenidamente en la imagen, observamos dos cruces añadidas con un bolígrafo, una de ellas esta señalando uno de los espacios que han quedado libres al hacerse la fotografía. Si le damos la vuelta a la fotografía, observamos que en el reverso se señala “40 x 50 Unión 3”.

45.– Archivo del *Registro Civil* de Cabezarados: Libro de Defunciones.

46.– Archivo del *Registro Civil* de Ciudad Real: Libro de Defunciones.



Reverso de la fotografía anterior
Colección particular de Lucía y Juana Molina

Estas indicaciones delante y detrás de la imagen son las instrucciones del fotógrafo para hacer una nueva fotografía a partir de la original. De hecho, la composición y las indicaciones nos revelan que en realidad, cuando se está haciendo la primera toma, el fotógrafo deja huecos, previendo en la composición un espacio vacío para integrar después las imágenes de las personas que no pueden estar presentes. Es decir, la familia se está haciendo una fotografía en dos tiempos, primero retratando a los que están y luego añadiendo en la composición primera la fotografía de los ausentes. Para llevar a cabo esta composición el fotógrafo recurre al fotomontaje, integrando en una misma composición la imagen que tenían de Bienvenida, y una de las fotografías que había enviado León desde el exilio.

Aquí ya han pasado las muertes. Aquí ya estamos solas, todas de negro. Ya había muerto mi padre, había muerto mi hermano. Nosotras éramos cuatro hermanas y dos hermanos, mira que jovencitas somos. Abajo a la izquierda esta mi madre y al lado mi hermana la mayor. La que no está es la otra hermana. Cuando nos hicimos la fotografía la tita Bienvenida no estaba, la metimos para que mi hermano León nos viera a todas. La que nos hicimos de verdad fue la primera, y por esa, no en persona, hicieron la otra y agregaron a los dos que faltaban para mandársela a León para que nos viera a todas, para que estuviéramos todos. Mi hermano no está tampoco hecho directamente, está también como Bienvenida. Todo esto es la familia que quedamos, esto fue lo que quedamos.



Composición de la Familia Molina Casado

Colección particular de Lucía y Juana Molina

La imagen que utiliza el fotógrafo para insertar en la escena al único hermano que queda vivo, es en realidad una de las muchas fotografías que León había comenzado a mandar a su familia desde que saliera al exilio. En este caso se trata de un retrato de cuerpo entero con traje y corbata, enviado el día 7 de marzo de 1942 y del que el profesional, eliminará el fondo y utilizará la parte superior de la imagen. La vida social de esa fotografía realizada en origen para que viajara a España tendrá ahora un nuevo recorrido de vuelta, pero integrada en una composición grupal donde el hermano aparece en una escena simulada junto su madre, hermanas y sobrino. Esta imagen objetiva de manera clara una intención común en todas las familias con miembros exiliados, y que es la voluntad de mantenerse unidos, la de seguir siendo familia pese a la distancia que los separa. Es esa voluntad de la familia de hacerse presente en el exilio, lo que posibilita la creación y el encargo de esta composición imposible. “La hicimos para que León nos viera a todas”, señala Lucía.

Si comparamos esta imagen familiar con la de Víctor y su hermana, lo primero que nos llama la atención es que, a diferencia de las composiciones realizadas para colgar en las estancias de la casa, las enviadas por correo postal necesariamente tendrán un tamaño mucho menor. Ese cambio de tamaño, implica un cambio en la forma y en el uso, pues la fotografía que reconstruye a la familia en la distancia, está excluyendo sin embargo los rostros de los muertos, algo que les hubiera resultado fácil incorporar. Para entender esto debemos recordar que los retratos ampliados o modificados de los asesinados tienen un destino claro: la casa. Y será el retrato diseñado para ser expuesto en las estancias privadas, el lugar donde se introduzca la imagen de los antepasados unida o no con la de los vivos, porque la exposición misma implica un lugar concreto donde ser colgado y venerado. Ese tipo de encargos sólo los puede hacer el que conoce su propia casa y sabe dónde colocarlo, incluso negociarlo con la pareja, es decir elegir un lugar de culto doméstico, no es algo que las hermanas desde España quisiera hacer por él. Lo que define la composición de la familia Molina Casado es su condición móvil, de una imagen que viaja al exilio, y que por tanto incluyen una pérdida del control familiar, algo que podría impedir que los muertos ocupen ese tipo de fotografías. Pero sobre todo es esa condición móvil, que tiene que tener una imagen que se envía, que recibida por León es posible que pase de casa en casa, una imagen pensada para llevarla siempre consigo, lejos de la rigidez estática que suponen las imágenes de muertos. Es en este sentido que podemos entender ahora aquella frase que mencionaba la hija de Casto Muñoz, sobre las fotografías de sus tíos asesinados, “si el pudiera hubiera llevado la imagen de sus hermanos a todos lados”. Esa voluntad de querer estar con ellos

siempre, no impedía sin embargo saber el lugar que deben ocupar las fotografías de los muertos y que finalmente ocuparán ⁽⁴⁷⁾.

Por otro lado, esta fotografía familiar de la familia Molina Casado, lejos de representar en esa escena una imagen estereotipada ⁽⁴⁸⁾, siguiendo los rígidos modelos o prototipos fotográficos de una representación familiar tradicional ⁽⁴⁹⁾, muestra una composición que resulta un tanto original. En realidad la situación en la que queda la familia tras las muertes el y exilio va a permitir al fotógrafo reinventar una forma donde integrar a los que quedan vivos en una composición poco usual. Esa diferencia en la forma está revelando a su vez un uso distinto, pues no es una representación de la integridad como resultado de uno de los momentos de mayor unidad, como señalara Bourdieu (2003) al relacionar fiesta y representación fotográfica, sino que estamos quizás en el lado opuesto. Es decir, el momento en el que la familia se muestra más desestructurada, es el momento en el que se hace más necesaria la fotografía, para unir, para instaurar una especie de imagen fundacional que refuerce y reafirme el sentimiento que tiene la familia de si misma y de su unidad a partir de lo que ha quedado de ella.

Retratarse era una práctica que tradicionalmente conllevaba un contexto de cierta alegría. De hecho para las clases populares, la mayoría de las fotografías realizadas hasta esa fecha, habían sido tomadas durante las fiestas de los pueblos. De todo eso está lleno la colección particular de la familia Molina Casado, si nos remontamos al tiempo anterior a 1939. Y es que el panorama desolado en que quedaron miles de familias después de la represión, supuso para muchos miembros el encierro para siempre en las casas. Llevar una vida enclaustrada, “sin disfrutar”, es lo que indicaba Alfonso Capilla, cuando decía: “yo no pude ir al baile de joven como todo el mundo, porque mi madre no quería, no quería que disfrutáramos, no quería que... Algo similar señalaba Angelita González

47.– Como veíamos en el caso de Casto Muñoz, la imagen de sus muertos está siempre expuesta en su alcoba. En la cartera no llevaba su rostro, sino el nombre de todos ellos. Esto revela cierta rigidez en esas composiciones de muertos, casi siempre de grandes dimensiones, que impedirán en algunos casos y como señalábamos en el capítulo primero, dificultades en la continuidad de la imagen en las siguientes generaciones. De hecho muchos de esos cuadros desaparecerán cuando la casa se venda, como si su creación fuera unida a la casa para donde fue pensada la imagen. Como ya hemos apuntado anteriormente, la fijación de ese tipo de imágenes a la casa supone una especie de sepulcro, un lugar de descanso.

48.– “Hay pocas actividades tan estereotipadas y menos abandonadas a la anarquía de las intenciones individuales como la fotografía” (Bourdieu, 2003:57).

49.– Una comparativa entre retratos familiares de antes y después de la guerra, ejemplificarían de una manera clara la diferencia en la puesta en escena.

en un comentario que encontramos de manera constante en muchas de las familias entrevistadas. “Yo no he conocido vida buena, siempre trabajando. No he tenido... disfrutar nunca he disfrutado. No se lleva la vida bien, como mucha gente que veo yo, que se pinta y que se van a los paseos, yo nunca he tenido una vida así”⁽⁵⁰⁾. Es en ese contexto donde uno ni se arregla ni se pinta, ni sale a pasear o a bailar, donde tenemos que imaginar el estado de ánimo que alberga prácticas fotográficas, tradicionalmente vinculadas a cierta celebración. Unas condiciones donde tomarse una fotografía era un acto desesperado por mantener unido, lo que de vivo quedaba en la familia. Ese estado de ánimo lo revelaban los mareos que, por sufrimiento y hambre, le daban a Lucía de camino al estudio fotográfico, pero sobre todo lo veremos en la vida que tras visitar el estudio llevaría su madre.

La vida de mi madre ha sido muy triste. Sin salir nunca de casa. Mucho sufrimiento y mucha hambre. A mi madre como consecuencia de todo aquello le dio un *paralís* y se le fue un poco la cabeza y no sufría lo que hubiera tenido que sufrir. Pero algunos ratos que tenía de conocimiento... pues mucha pena. La pena de sus hijos se la llevó. Dos hijos que no pudo disfrutar. Porque en lo mejor de su vida se fueron. Después de todo lo que pasó nosotros no nos hemos movido nada, ni hemos hecho nada. Luego ya cuando murió mi madre, nos fuimos del pueblo y nuestra casa se deshizo completamente.

50.– Entrevista realizada a Ángela González (Puertollano, 04/01/2015).



Lucía y Juana Molina Casado

Fotografía: Jorge Moreno

Pocas veces una imagen fotográfica familiar se muestra tan representativa de lo que fueron las consecuencias de la represión política para muchas de las familias que vivieron en España. De nuevo estamos ante una imagen que chirría, una especie de anomalía visual que está representando en realidad una anomalía social. A diferencia de los fotomontajes realizados con fotografías de familiares asesinados en un intento de modificar el tiempo y hacer presente a los ausentes muertos, la composición que aquí tenemos es la otra cara de la moneda, una fotografía de vivos que intenta modificar la distancia. Una escenificación de lo que queda, que revela las duras condiciones en que vive la familia, y que sin embargo se piensa como necesaria para que el exiliado y el grupo se reafirmen a partir de esa imagen.

Aunque la imagen de los Molina Casado objetiva en una sola instantánea el deseo de la familia por mantenerse unidos, lo que caracteriza en realidad a las fotografías de los exiliados no se puede encontrar en una sola imagen, sino que es precisamente la continuidad disciplinada del envío de fotografías donde uno puede percibir el sentido real de la comunicación fotográfica con el exilio. Al ver algunos álbumes de exiliados, uno percibe algo parecido a lo que ocurre en *Smoke*, aquella película de Wayn Wang, guionizada por Paul Auster, en la que un Harvey Keitel metido a estanquero, disparaba cada mañana su cámara fotográfica desde el mismo lugar. Cuando decide mostrar el conjunto de esas imágenes que había ido colocando en diversos álbumes, a su amigo Paul, éste no entiende nada, pues sólo ve la misma esquina, por la que pasan los transeúntes, repetida una y otra vez. *No lo entenderás si no vas más despacio, amigo mío*, le señala Harvey. De esta manera, Paul poco a poco comienza a descubrir que el sentido de las imágenes se encuentra en la unidad de todo aquello, en el conjunto fotográfico que revela una especie de retrato del tiempo desde la esquina de un estanco en Greenwich. Cuando comencé a ver los cientos de fotografías de lo que suponen archivos familiares como el del exiliado López Tercero, se percibía algo parecido que en *Smoke*. Imágenes de bodas, comuniones, comidas familiares, vacaciones, fiestas de navidad, y así un conjunto de fotografías en el que se observa gente envejecer tras el paso de las imágenes. Al ver ese desfile de poses y fondos cambiantes uno entiende que el sentido en realidad de todo ello es la voluntad por mantener el arraigo familiar, un arraigo construido a fuerza de ser actor y espectador distante de las biografías de parientes que nunca visitaban pero de cuyas vidas conocían todo por fotografías.

Mira las fotografías de las bodas que enviaban de España a aquí. La boda de una de mis primas, la primera comunión de otra de mis primas, esta es otra de mis

tías. La boda de otra. La primera comunión de otra. Estas son dos de las primas que dice detrás: “Estas son Paqui y yo Conchi, en una fiesta del colegio que bailamos el sitio de Zaragoza”. Esta es la esposa de mi primo, dice “Sanatorio, diciembre de 1968”. Este el bautizo del más pequeñito que tenían en aquella época. Laura, Inmaculada, Angelito, Luisita y Pedro. Aquí está otra del otro hermano, la mujer. Están saliendo cosas que te lo tenía que haber organizado mejor ⁽⁵¹⁾.

Cuando entrevisté a María Rosa en México, me recibió con varias cajas sobre la mesa de su salón. De ellas sacó un álbum de su historia escolar echo por su padre, dos platos traídos de España, el retrato de su abuela, la manta con la que su madre pasó dos días en la cárcel de Ventas o un vestido que ha pasado de generación en generación, pero cuyo deterioro ha cambiado su ubicación del armario a una caja ⁽⁵²⁾. Todo ello es parte del elenco material al que va acudiendo la hija de José Antonio López Tercero para relatarme la relación familiar con España. En medio de esos recuerdos, destacan con fuerza las innumerables fotografías que va ordenando sobre la mesa, imágenes donde se mezclan los retratos realizados en México, con los que recibían de su familia en España.

Mi padre siempre estaba pensando en España, en que fotografía mía enviar allí. Esas imágenes iban siempre a Daimiel para mi tía Damiana, que es con la que nos escribíamos, para ella, que era la hermana mayor de mi padre, y para su hija Mari Luz. Mira, era demostrar lo que era México y demostrar lo que era España. A mi me mandaban de Mari Luz una vestida de valenciana con los más bonito que encontraba y mi padre mandaba entonces una conmigo de charro. Entonces luego mandaban a la otra vestida de gitana, y yo con un vestido de mexicana.

51.– Entrevista realizada a María Rosa López Tercero (Ciudad de México, 01/09/2015).

52.– María Rosa, relata que el traje de madrileña con el que su padre le hizo una foto para enviar a España, es el que ha ido utilizando para ponérselo a hijas y nietas, hacerle la misma foto y enviarla también a Daimiel. Ser exiliada es de alguna manera ser mexicana vestida de madrileña. Y en el envío de esos retratos a Ciudad Real se intenta señalar con ese guiño que somos familia porque somos originariamente del mismo país. “Entonces me vistieron de madrileña. Pero ese mismo traje yo se lo puse a mis hijas. Aquí está mi hija la mayor y la pequeña. Aquí está el traje que tenía yo con un año. Mira de madrileña. Esta soy yo, esta es mi hija la mayor. Y esta es la pequeña. Es el mismo traje y el mismo mantón. Nada más que Marisa, la mayor, era más o menos de mi edad, pero Mari Rosi es más alta, entonces mira como le quedó. Un poquito más tosca es ella. Estas se enviaron a España. Y a mi nieta se lo quise poner pero mi nuera entre unas cosas y otras... ya no pude. (...) Y ya no lo conservé igual y dije pues lo voy a guardar aquí en esta cajita”.



María Rosa

Colección particular de M^a Rosa López Tercero



Mari Luz (Prima de María Rosa)
Colección particular de M^a Rosa López Tercero

Para José Antonio López Tercero, hacer fotografías de su hija en México era pensar en España, y eso era algo que hacía continuamente. Pero si las fotografías familiares las hacía el padre, era sin embargo la madre quien luego las editaba, ordenando las imágenes que llegaban en álbumes que unían dos vidas: la de los de allí y la de los de aquí. Esa creación de la biografía familiar en imágenes, era la que situaba a la madre como la narradora principal de una historia nunca cerrada, pues la vida social de las fotografías irán pasando por etapas, diferenciadas en un cambio de orden, en el corte de imágenes, o en la práctica de pegar y despegar las fotografías. “Mi madre guardaba las fotos pero luego de un álbum las quitaba y las ponía en otro, entonces hay unas fotos que ponía en un lado y luego en otro y lo que tenía escrito pues quedaba pegado en el cartón no? (...) Este es el tío Jesús, el que tenía el estanco de Daimiel. Aquí yo no se por qué la cortaron. Quien las cortaba era mi madre. Mi madre tenía bien el álbum”.

Será precisamente el género femenino en el cuidado y en la gestión fotográfica lo que es percibido por María Rosa como garante de una herencia que le corresponde. De hecho mientras su hermano le recrimina que se ha ido quedando con todas las fotos, ella le contesta que si las conserva es “porque tiene hijas”. Es decir porque percibe que el rol femenino en la gestión de esos objetos es el que dará continuidad a la historia familiar a lo largo del tiempo, alargando con ello la vida de las fotografías. Como veremos más adelante en ese gesto hay algo más, pues María Rosa quiere transmitir a sus hijos una relación familiar con España que para ella ha sido más importante que para el hermano. Esa gestión comenzó cuando se hizo cargo de muchas de las fotografías que tenía su madre y que dejó cuando ésta fue a un residencia. El desplazamiento de la madre hacia un lugar que no es su casa, así como su avanzada edad, desordenó los álbumes que tenía hechos, para someter las fotografías a una nueva etapa, aquella en la que los diferentes miembros de la familia llegaba para llevarse las imágenes que insertarían después en sus propias narrativas.



María Rosa mostrando sus fotografías

Fotografía: Jorge Moreno

A partir de ese desorden de imágenes, orbitando en torno a un uso familiar que se percibe de menor intensidad, María Rosa comenzó después a recopilar fotografías, acumulando retratos para un futuro relato que ahora se presenta desbordado. “Yo no se que voy a hacer con tantas”, señalaba. Y es que además de las fotografías heredadas de su madre, María Rosa ha recogido todas aquellas imágenes que su padre envió a España y que tras sus visitas contemporáneas a Daimiel terminaría recogiendo. Esa nueva vida de regreso, de aquellas imágenes que fueron creadas para ser enviadas en una sola dirección, tienen ahora una vida de vuelta, pues cuando su prima fue llevada a un residencia, vio en María Rosa la heredera lógica de unas imágenes que en origen pertenecieron a su familia. “Me las dio Mari Luz porque dijo que yo las iba a cuidar mucho y tenía hijas”. Estamos por tanto ante un archivo de ida y vuelta, creado y cuidado por aquella, que fue el objeto fotográfico a través del cual su padre pensaba y mantenía una relación constante con España. Precisamente ese cuidado, el género y la relación fotográfica se puede entrever en la conversación que surgió entre María Rosa y su hermano José Luis durante la entrevista:

María Rosa (MR): Siempre que voy a España para mi ir a Daimiel es lo más importante, a Daimiel, a Valencia y a Barcelona porque hay otros parientes.

José Luis (JL): Esta foto es de cuando llegaron. ¿Cuántos años tenía?

MR: Si nació en el 5 y llego en el 39 pues echa las cuentas.

JL: Está con el grupo, terminó como capitán del ejército de tierra. Le dieron cargo a la gente que tenía estudios. Soldados rasos era gente de campo y obreros.

MR: Esta foto es mía eh, porque tu tienes todas las demás. Lo tengo acomodado por fechas más o menos. Esta es la foto que se hizo con los 11 hermanos que me la dio Mari Luz, luego cuando murió la abuela, el abuelo se sacó está.

JL: Yo de todas estas fotos me acuerdo pero tu te las has ido llevando.

MR: Pues si, para que las quieres tu. Yo tengo hijas.

José Luis: Yo digo siempre, dónde estarán todas las fotos que yo me acuerdo de ellas ahora que las veo, si no, no.

MR: Y estas me las he conseguido yo, mira, el más pequeño de todos, tu padre, el tío Manolo, el tío Carlos, el tío Luis

José Luis: Ah claro pero eso es que cuando fuiste a España te las dieron todas

MR: Si a mi me las dio Mari Luz porque dijo que yo las iba a cuidar mucho y tenía hijas ⁽⁵³⁾.

Los diferentes países, contextos y condiciones familiares por las que fueron transitando los exiliados españoles determinará el tipo de comunicación que vayan a tener con su familia ⁽⁵⁴⁾. En ese sentido no será lo mismo ser un exiliado que como López Tercero llegó a México en 1939, que serlo en la Francia de Vichy durante los años cuarenta ⁽⁵⁵⁾. Este último sería el caso de Casto Muñoz

53.– Entrevista realizada a José Luis y María Rosa López Tercero (Ciudad de México, 27/08/2015).

54.– La cercanía de España con Francia va a suponer en ocasiones complementar el envío de fotografías con el de un agasajo, aprovechando que algún paisano fuera a cruzar al país galo, algo que suponía sin duda un acontecimiento único para el exiliado. Así lo señalaba por ejemplo Felisa Hidalgo, quien aprovechó en varias ocasiones el viaje de algunas personas a Francia, para enviar con ellos conejos, pollos o jamón a su padre. “Yo le enviaba fotos de mis hijas, de todo, de mi marido, mías, todo, todo, todo. Yo mandaba muchas fotografías. Íbamos en ca Cencerrado o Valenzuela, nos hacíamos las fotos y se las mandaba. Y una vez vino de Francia la mujer de Zanahoria a ver a su madre que vivía en la calle de las Gravillas. Y entonces me enteré y vine a ver a esta mujer, a saludarla y que como a mi padre lo operaron de un pulmón, y este hombre se hizo cargo de mi padre. Estuvo en su casa hasta que se recuperó y todas las cosas. Y entonces le dije a mi tío que tenía pollos, conejos y to. Digo mira tío Segundo, podíamos mandar a mi padre... me matas un conejo y un par de pollos y los escabecho, y voy al Cojo las Fieras, que es un primo hermano de mi padre que era hojalatero. Digo en unas latas de estas de tomate los echamos y los sueltas y se los lleva la mujer para Francia. Dos latitas una de un conejo y otra de dos pollitos. Pues yo se las llevé, y jamón que le envié también. Tu verás el jamón. Pero el jamón en unas latitas así alargadas. Buenos pues la mujer... eso llegó allí. Eso llegó allí. Y mi padre me escribió dando las gracias a mi tío y a mi por la atención...y que aquello le supo a gloria. Yo estaba muy pendiente de él y el estaba muy pendiente de mi”.

55.– Sobre las diferencias entre la situación de los refugiados en México y Francia, véase el

Castillo, del que ya habíamos apuntado algunos datos, y que tras pasar por varios campos de internamiento, terminará dedicándose a la tala de árboles. Durante ese tiempo que coincide con el de la segunda guerra mundial, el trabajo lo realizaba para los alemanes mientras colaboraba clandestinamente con la resistencia. Tras la liberación del territorio francés, Casto se traslada con su esposa e hijos al departamento de Aisne en Laon ⁽⁵⁶⁾, al norte de Francia. Allí comenzaría a trabajar junto con otros exiliados españoles en la retirada de escombros de la estación de tren, que había quedado deshecha por el bombardeo nazi durante la guerra. Desde allí, Casto enviará esta imagen a su familia en España.

estudio comparativo de Dávila Valdés (2012).

56.– Así lo señalaba en sus memorias Nicolás González, amigo de Casto y con el que trabajaría durante años en el exilio: “Cuando el territorio francés estuvo totalmente liberado, la misma compañía donde trabajábamos nos invitó a seguir trabajando con ella. Aceptamos y fuimos a París, a las oficinas principales, donde nos dijeron que debíamos presentarnos. Esta compañía había hecho la contrata de la limpieza de los escombros de la ciudad de Laon, departamento de Aisne. La estación de ferrocarril de Laon es muy importante, por eso la castigaron con los bombardeos de una manera bárbara, hasta no dejar piedra sobre piedra, ni una sola casa de los alrededores en pie” (2012:345).



Contado el camino a -
nuestros queridos her-
manos y sobrinos.
Veros de vuestras hermanas
y sobrinos
Casto Florentina. ALICIA
Alice

Florentina Izaguirre, Alice (hija) y Casto Muñoz

Colección particular Manoli Muñoz

Hay imágenes de la vida que te quedan hasta la muerte. Me acuerdo de ese momento como si fuera ayer. Esa foto fue en Laon, al norte de Francia. Allí también había unos amigos de mi padre. Esa foto se hizo para mandar a la familia de Abenójar [España]. Nos la hizo un fotógrafo profesional. Me acuerdo que nos pusieron bien vestidos, estaba con mi madre también. Era la ilusión de mi padre, guardar el contacto con su familia ⁽⁵⁷⁾.

57.- Entrevista realizada a Alice Ortiz (Abenójar, 13/05/2016).

Estas eran las palabras que señalaba Alice, al mostrarle una imagen que había guardado durante años su familia en España. Ella se acordaba perfectamente del día en que se hicieron la fotografía, “Eran los buenos tiempos” comentaba. Sin embargo nunca tuvieron una copia de aquella instantánea. La que ahora veía era una imagen perteneciente al hermano y los sobrinos de Casto, que conseguí hace unos años y que ahora le mostraba a ella durante la entrevista. “Era la ilusión de mi padre, guardar el contacto con su familia”, señala. Esa ilusión que sintió como fundamental en la vida de su padre se traducía en el envío de fotografías y cartas, y en la espera de la recepción de las que mandaba la familia. “Siempre que llegaba carta de España era para el algo excepcional, era como si viniera... imagínate. Se vivía como una gran alegría”.

Hay sin embargo algo interesante en la imagen y en lo que se detiene Alice al verla por primera vez. Una anomalía que para la familia de España hubiera pasado desapercibida pero que era evidente para su familia de Francia. Al darle la vuelta y observar el reverso, a Alice le sorprende la firma de su padre. : “Yo nunca lo conocí a mi padre por Casto”, me señaló. “Para mi, mi padre siempre fue José Ortiz, Pepe le llamaban”.

Yo siempre he conocido a mi padre como José, que le llamaban Pepe. Y ha sido mucho tiempo después, yo era bastante grande cuando supe que su nombre no era José, era Casto Muñoz. Pensé que si lo había hecho era por una cuestión de vida o muerte. Porque mi padre siempre ha sido muy humilde y yo lo que he comprendido es que el cambio de nombre era porque estaba perseguido. Era una necesidad para sobrevivir. Para mi ha sido una cosa importante y he preguntado muchas cosas a mi padre, pero es que... el no quería que yo le diera mucha importancia a esas cosas. Me quería proteger. Yo lo que se es muy poco muy poco, porque mi padre no me hablaba mucho de la guerra, aunque estaba muy presente en su pensamiento me hablaba poco.

El miedo a la represión franquista, más allá de las fronteras, y la protección de su vida en un contexto de persecución política, llevó a Casto, y a otros muchos como él, a cambiar su identidad para pasar desapercibido. En este caso, y tras escaparse de uno de los campos de internamiento franceses, recogió los documentos de un hombre que había muerto, una persona de una edad similar a la suya y con cuya identidad pasaría el resto de su vida. A partir de ese momento sería José Ortiz para Francia y Casto para España. La fotografía enviada en los años cuarenta muestra por tanto no una ocultación, sino el desvelamiento de la máscara que Casto utilizaba en Francia. Si en los casos vistos hasta ahora,

el disimulo trata de esconder al régimen determinados aspectos que tienen que ser tachados, amputados o silenciados, aquí es precisamente a la nueva familia a quien se le oculta un pasado familiar, una identidad que tiene que ser escondida, incluso a los propios hijos, pues ese es precisamente la mejor forma de que el relato parezca como fiable, y la identidad sin fisuras. Asistimos de nuevo a una estrategia de silenciamiento en el seno de una familia represaliada con la intención de proteger a los descendientes de una información que es considerada delicada o peligrosa. Si ser José se hizo necesario para comenzar una vida en Francia, conservar la doble identidad, y seguir siendo Casto para España, se hacía necesario para mantener el arraigo familiar.

Si las fotografías muestran el intento de seguir perteneciendo al grupo de la parentela consanguínea, los exiliados tuvieron que crear redes de apoyo entre otro tipo parientes, como lo son las redes de ayuda solidaria, los compañeros de partido político, o aquellos paisanos que se encontraban lejos de su tierra y con los que se unían para recibir protección y ayuda. En el caso de Casto, estos últimos resultaron fundamentales en la búsqueda de un trabajo, que a todas luces resultaba siempre temporal y precario ⁽⁵⁸⁾. “Tuvimos que pasar por muchos pueblos de Francia para encontrar trabajo. No daban autorización a los refugiados españoles, nada más que para algunos trabajos, es decir los más difíciles (...). Estábamos como un pájaro en una jaula” señalaba su hija Alice. Tras unos años de “turismo laboral”, sería precisamente un paisano de Casto, Benito Castro Arriaga, quien le conseguiría un trabajo permanente en la Ciotat, municipio donde pasaría finalmente el resto de sus días.

Benito Castro invitó a mi padre a venirse a la Ciotat porque el trabajaba allí. Pero no se si conoces la historia de Benito. Estaba trabajando y después del 1945 hubo una persecución de los comunistas. Y más a los españoles rojos. Había muchos controles. Y no se si lo sabes pero mi padre recibía periódicos clandestinos del partido comunista y los distribuía a los españoles de allí. Los

58.– Como señala Alicia Alted con relación a los exiliados españoles residiendo en Francia, “un decreto de 15 de marzo de 1945 ampliaba a los refugiados españoles los beneficios del Convenio intergubernamental, relativo al estatuto internacional de los refugiados de 28 de octubre de 1933, pero debido a que no habían sido privados de su nacionalidad de origen por el régimen de Franco, no recibieron el pasaporte Nansen destinado a los apátridas, sino un certificado de identidad y viaje. Ese certificado les posibilitaba el acceso libre al mercado de trabajo, aunque con las restricciones derivadas de la aplicación de las leyes para la protección del trabajo nacional, entre ellas el compromiso de los patronos de emplear sólo a una proporción determinada de extranjeros” (Alted y Domergue, 2003:74).

escondía en un sitio que nadie podía encontrar. Solo lo sabíamos mi madre y yo. Pues bien, cuando hubo esas persecuciones Benito fue expulsado de la Ciotat, lo llevaron a una residencia de la que no podía salir. Y mi padre se salvó de esa expulsión porque teníamos una tía que trabajaba en la casa del alcalde y cuando vinieron los policías para los registros, para ver si teníamos algo, mi tía hizo intervenir al alcalde y así evitamos la expulsión. Después de eso perdimos de vista a Benito y a su familia. Lo expulsaron de donde trabajaba y del lugar donde vivía. Lo llevaron a otros pueblos.



Benito Castro, mujer, hija y suegra.
Colección particular de Ángela Arriaga

Benito enviaría esta fotografía a su familia en España unos años después de aquel suceso. La atmósfera que se aprecia en todas estas imágenes no deja margen alguno a pensar en una vida desdichada, ni a intuir siquiera las dificultades que la mayoría de los exiliados tuvieron durante su estancia en Francia. “Nos pusieron bien vestidos”, señalaba Alice, cuando describía el retrato que se hizo la familia de Casto para enviar a España. Y es que pese a que esa imagen parece una fotografía casual, en realidad bajo la apariencia hay una ropa que no era suya, así como una pose diseñada en el andar. Pareciera como si la espontaneidad del gesto quisiera reflejar una instantánea robada, potenciando el carácter *indicial* o de certeza de una imagen que parecía captar la realidad sin filtros. De una forma más clásica en la forma, Benito Castro y su familia asumen también esos elementos que como la pose, la vestimenta o el escenario actúan como *censores de la precariedad* (Sánchez Carretero, 2005), de la realidad que estaban viviendo y que nunca era mostrada en fotografías. Es decir no se trataba sólo de ocultar la ideología política, sino en ocasiones también la vida que estaban llevando en Francia. Como no podía ser de otra manera, estas puestas en escena revelan que una cosa era la imagen que los exiliados tenían de si mismos, y otra muy distinta la que transmitían a la familia. En ocasiones, algunas de estas fotografías que conservaron los propios exiliados contribuirán con el tiempo a mezclarse con la memoria de lo acontecido, como si la fuerza de la imagen enviada a la familia no pudiera despegarse de ese carácter *indicial* de estos objetos, y por más que fuera un simulacro, terminarían constatando una felicidad y un bienestar que quizás no fuera el que estaban viviendo en ese momento, pero que termina adhiriéndose como una imagen a la memoria. Esto es algo que observamos en Alice, pues mientras mira aquella foto en Laon, señala que “eran los años felices”, después de referirse precisamente a ese tiempo como el de la precariedad e inestabilidad familiar. La imagen a veces para introducir cierta distorsión en el relato, como si la apariencia clara de la felicidad y bienestar mostrado a la familia en la fotografía, hubiera sido en realidad no una imagen, sino un hecho.

Según pasaron los años, muchas fotografías enviadas a España contribuyeron a crear una imagen de prosperidad y cierto bienestar, pero sin embargo, eran muchos los que en los años 50 todavía tenían serias dificultades para integrarse y sobrevivir en Francia, tras un periplo vital que les fue dejando diversas secuelas. Hay que recordar que un alto porcentaje de exiliados contrajeron enfermedades a su paso por los campos de internamiento franceses, lo de exterminio nazis, otros tantos que eran mutilados de guerra, viudas, ancianos, y así un sin fin de

situaciones que colocaba a muchos españoles en una realidad muy precaria ⁽⁵⁹⁾. Si bien es cierto que las poses y la colocación de una persona frente al objetivo, a veces deja poco margen para la espontaneidad o para contar relatos menos rígidos, hubo ocasiones durante el exilio que muchos españoles, entre los que se encontraba precisamente Benito Castro, tuvieron que fotografiarse ante otro tipo de parientes a los que era pertinente enviar imágenes donde se percibiera, no una imagen de prosperidad, sino más bien lo contrario, es decir las difíciles condiciones por la que estaban pasando. Aquellos parientes formaban parte en realidad de una de las organizaciones que utilizaron por primera vez la fotografía para llevar a cabo un tipo concreto de ayuda solidaria: la adopción. El destino por tanto de las nuevas imágenes que se tomarían los propios exiliados de sí mismos, sería ciudadanos estadounidenses interesados en apadrinar a aquellos exiliados que se encontraban en condiciones críticas de salud o económicas, y cuya fotografía ayudaba a constatar esa situación.

En los años cincuenta y coincidiendo con los llamados *Pactos de Madrid de 1953*, momento en que se instalarían cuatro bases norteamericanas en la península, un grupo de intelectuales, líderes sindicales y artistas norteamericanos ⁽⁶⁰⁾ muy cercanos a *Partisan Review* ⁽⁶¹⁾, crearon desde EEUU, junto con intelectuales

59.– “Desde las instancias oficiales, aparte de la Seguridad social a la que podían acceder quienes tenían contratos asalariados, los ancianos e inválidos podían solicitar un subsidio especial de vejez o invalidez, presentando una demanda en la Prefectura de su lugar de residencia, pero las concesiones eran limitadas y no alcanzaban al conjunto de los españoles que se encontraban en esta situación. Así pues, aunque una gran mayoría de los refugiados que se quedaron en Francia después de 1945, reorganizaron su vida integrándose en el circuito económico y social francés, una parte se quedó fuera. No sólo ancianos e inválidos, sino también jóvenes que se habían visto obligados por necesidad a aceptar trabajos en el “mercado negro”, artesanos que trabajaban por cuenta propia, aquellos a los que un accidente o enfermedad dejaban sin trabajo e incluso profesionales liberales que por diversas circunstancias no podían ejercer su profesión” (Alted y Domergue, 2003:74).

60.– Entre ellos destacan políticos como Norman Thomas, Michael Harrington, Herman Badillo, Claude Bowers. Líderes sindicales como Victor Reuther. Organizaciones sindicales como Ladies Garment Workers Union. Entre los universitarios estarían Bruno Beltheim, Noam Chomsky, Mayer Schapiro, Arthur Schlesinger Jr, Irwin Howe o Erich Fromm. Artistas como Calder o Motherwell. El director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Alfred H. Barr Jr. (TAM. 326. Caja 47. Carpeta 26).

61.– “Era el tiempo cuando *Partisan Review* era casi la mismísima biblia. La *Partisan Review* satisfacía todos los criterios: estaba a la izquierda, había sido del partido comunista, rompió con el partido comunista y entonces cuando rompió con el comunismo se convirtió en un órgano del nuevo impulso libertario” (Linz, 1990:47).

españoles ⁽⁶²⁾, la llamada Spanish Refugee Aids (SRA) ⁽⁶³⁾. Una organización destinada a ayudar a los refugiados españoles ⁽⁶⁴⁾, a aquellos a los que el escritor norteamericano y uno de los fundadores de la SRA, Dwight Macdonald, definió como *Forgotten people*, los olvidados.

Para entonces ya se había apagado el entusiasmo que la Guerra Civil había despertado en amplios sectores de la población de otros países, sin embargo, seguía siendo necesario continuar una labor de ayuda cotidiana orientada hacia los exiliados ancianos, enfermos inválidos o inadaptados, con escasos medios para subsistir o carentes de ellos. (...) A lo largo de los años, la SRA movilizó a numerosas personas y organismos de solidaridad. La presidencia de la asociación la ocuparon sucesivamente James T. Farrell, Mary McCarthy, Anna Arendt, Dwight Macdonald y Nancy Macdonald. (...) La ayuda de SRA se hacía básicamente a través de tres cauces: ayuda material, de asistencia social y adopciones” (Alted y Domergue, 2003: 85-86).

La situación de Benito Castro a finales de los años 50, lejos estaba de ser la que idealmente se mostraba en la fotografías enviadas a su familia. Lo acababan de operar en el hospital para intentar sacarle una bala del corazón que tenía introducida desde la guerra, su mujer estaba enferma y con la ayuda de la asistencia social apenas le llegaba para sobrevivir. Si observamos la carta ⁽⁶⁵⁾ que

62.– Entre ellos destacan Carmen Aldecoa, Jesús de Galíndez, Francisco García Lorca, Gloria Giner, Vda. De Fernando de los Ríos, Juan Marichal, José Luis Sert (TAM. 326. Caja 47. Carpeta 26).

63.– “Durante la guerra e inmediatamente después surgieron numerosas asociaciones y comités de ayuda a los republicanos, (New World Resttlemente Fund del que fue secretario Dos Passos). Lo que nos interesa de SRA es que nace cuando el fragor de la lucha y las emociones y entusiasmos ya se habían apagado, y la continuidad de su labor llega casi hasta el presente” (Linz, 1990:44).

64.– No podemos olvidar que la ayuda de esta organización dejaba de lado a los comunistas, a quienes entendían que tenían sus propias ayudas. “Esta posición refleja los antagonismo en la “intelligentsia” política en torno a *Parthisan Review* (...) y al conflicto entre el PC, CNT y el POUM, y la persecución de este último partido pro los stalinistas. Responde también a la situación real de un gran numero de comités de ayuda de inspiración comunistas que funcionaban entonces. En 1959 algunos simpatizantes de SRA sugirieron la conveniencia de suprimir la alusión a los comunistas en las circulares de SRA, pero el consejo rector votó a favor de retener la formulación originaria. Más tarde se incluyó en la circular una cita de Pau Casals en la que se decía que los “refugiados españoles han sido siempre ardientes anticomunistas así como antifascistas” (Linz, 1990:52).

65.– Más que una carta deberíamos hablar de un informe redactado. Si a priori en la mayoría de los casos se expone en un párrafo extenso todas las respuestas dando una apariencia de carta, en realidad lo que hacen es ir respondiendo a los cuatro epígrafes solicitados. En el caso de

Benito envía a la organización, esta sigue el patrón establecido por la SRA donde el refugiado debe exponer de manera ordenada, su participación en la Guerra Civil española, el estado de salud, el motivo de la ayuda y la exposición concreta de sus necesidades. “Solo tengo a remarcar mi primera necesidad. Comida y si buenamente me pueden mandar algún dinero”, señalaba Benito.

Estimados compañeros la presente es para daros satisfacción a la vuestra, mi vida durante la guerra de España servir a la república en el ejército republicano hasta entrar en Francia el 9 del 2 del 39. Estado de Salud, el día 26 de Julio fui operado. Cuya operación fue sacarme una bala a un centímetro del corazón situada en el interior del pulmón izquierdo y en los bronquios (...) convalecencia de tres meses, quedando en el costado derecho un pedazo de metralla de lo cual por el momento me es imposible operarme. El motivo de pedir ayuda es debido que además de yo ser operado mi esposa también se encuentra enferma del corazón y como la ayuda de la asistencia social es tan pequeña y al no tener nosotros seguros es por lo cual yo me he dirigido a pedir una ayuda a la liga de mutilados de la Guerra de España. Yo dejándolo a la buena voluntad de el Comité mundial de ayuda a los mutilados españoles no tengo ninguna cifra a señalar. Solo tengo a remarca mi primera necesidad. Comida y si buenamente me pueden mandar algún dinero para poder salir de esta triste situación que en estos momento me encuentro (...). La foto de momento no puedo mandarla porque como estoy recién salido del hospital, no puedo desplazarme para hacérmela, tan pronto tenga ocasión os la mandaré ⁽⁶⁶⁾.

Imagen de la página 441

Carta de Benito Castro Arriaga a la SRA

TAM. 326. Caja 32. Carpeta 12.

Benito, esto es más claro si cabe, pues en su informe separa cada párrafo con líneas discontinuas, señalando gráficamente la respuesta correspondiente a cada pregunta.

66.– TAM. 326. Caja 32. Carpeta 13.

Sancti Spiritus, 20-4-94:

Estimado Compañero. Le presento esta para dar satisfacción a la bofetada
mi vida durante la guerra de España. Llegar a la República en el ejército
Republicano hasta entrar en Francia el 9 de el 2 del 39.

Estado de Salud en Francia.

El día 26 de junio. fui operado. Culla operación fue de Torcarme y bala a
7. Centímetros del Corazón. Situada en el interior de el frumón izquierdo y en los
bronquios. Salida de el Hospital el día 11. de junio. Convalecencia 3 meses quedando
en el Estado de hecho un pedazo de metralla. de lo cual por el momento me es
imposible de operarme.

Querido Compañero el motivo de pedir ayuda
es debido que además de haber operado mi esposa. tan bien se encuentra
enferma de el Corazón y como la ayuda de la asistencia social es tan pequeña
y almostenidos recursos es por lo cual lo me dirigijo a pedir una ayuda
ala Liga de mutilados de la Guerra de España.

Yo defendido a la buena voluntad de el
Comité mundial de ayuda a los mutilados españoles. no tengo ninguna
cifra asignada. Solo tengo a remarcar. mi primera. necesidad. Comida
y libremente me pueden mandar algo de dinero para poder salir
de esta triste situación que en estos momentos me encuentro.
ninguno solo son arracion todos los días para salir la cicatriz. mucho
de carne y los mejores alimentos posibles. ese es mi tratamiento. me dice el

De la foto de momento no puedo
mandarla por que como estoy recién salido de el Hospital. no puedo
desplazarme para hacerla. tan pronto tenga o casion lo. os la mandare

Quedando sumamente a grado de
recibir mis mas afectuosos saludos.

Benito Castro Aniza

Este tipo de cartas reflejan como muchas veces los exiliados se sintieron solos, aislados, enfermos o empobrecidos. Una situación de la que intentaban salir mediante redes de apoyo político o amistades, pero también a través de organizaciones solidarias, de esa especie de camaradería caritativa que era el padrinazgo ofrecido por SRA. Así señalaba Nancy Macdonald (principal impulsora de la organización) en sus memorias sobre la SRA, la pertinencia de ese tipo de ayudas basada en el apadrinamiento: “A particularly human way that we had found to show solidarity and friendship after WW II was through Politics Packages Abroad (PPA), when our readers “adopted” individuals and families. I applied this program for SRA. Both givers and recipients were delighted with this person-to-person connection” (1987:190). Se consideraba por tanto que tan importante como la ayuda material era el contacto persona a persona, pues posibilitaba que los refugiados se sintieran acompañados⁽⁶⁷⁾ al conseguirles una familia que cuidaba de ellos. Estos parientes adoptantes, establecían una relación solidaria mediante una correspondencia regular, el contacto telefónico, envíos de útiles necesarios, dinero, regalos, e incluso algunas visitas. De esta manera lo que la SRA en realidad les estaba ofreciendo a los refugiados eran parientes, familiares adoptantes que proporcionaban lo que provee cualquier tipo relación de parentesco: seguridad, ayuda y afecto. Un ejemplo significativo que revela la condición de parentela facilitada por dicha organización, es el de uno de los primeros expedientes que consulté, y en donde un refugiado que escribía directamente a Nancy MacDonald expresando su enorme agradecimiento por la ayuda recibida, indicándole además un pequeño detalle, sobre la mesita de noche de su alcoba había colocado una fotografía suya, y todas las noches la miraba. Vemos por tanto que para algunos exiliados, el lugar en donde tradicionalmente eran colocadas las fotografías familiares, estaba siendo ocupado no sólo por parientes consanguíneos sino también por parientes solidarios. En este caso concreto por la imagen de Nancy, la directora de la Spanish Refugee Aid.

67.— Carta de Juan Porcel a la Spanish Refugee Aid: “Spain for me and many others han meant the disintegration of families, misery, illness. To speak about it is a nightmare, a horror. I came to France when I was twenty-eight, and her I am at sixty-four, having lived here for 36 years without my family, my country, and sometimes obliged to bear the insults of those who don’t know what it is to live at the mercy of others. All these are the calamities which have been a part of living through a revolution... I hope you will forgive me for writing all this but I must. I any case, the fact that you write me and give me your friendship, is like the plank that the sailor in distress finds in the middle of a storm. Thank you” (Macdonald, 1987:192).

En los expedientes individuales que esta organización conserva en Nueva York ⁽⁶⁸⁾, se observa que los exiliados tuvieron que enviar además de cartas, fotografías. Imágenes que constataban la identidad del refugiado, su situación familiar o el estado de salud. “Tan pronto tenga ocasión os la mandaré”, señalaba Benito al final de su carta. Esas fotografías pocas veces encuentran similitudes con las enviadas a las familias a España; pues si en unos casos eran meros retratos de identidad, similares a los de un expediente policial, en otros buscaban sensibilizar con la imagen para conseguir ayuda, mostrando no tanto la pose de bienestar, como un escenario donde se viera la precaria situación que estaban viviendo, mostrando incluso en ocasiones las diferentes mutilaciones que les impedían trabajar de manera regular. La imagen del represaliado encuentra en estos informes otra tipología fotográfica, una imagen destinada al archivo de una organización humanitaria que se encargaría de mandar ayuda, pero que también contribuía a crear una relación afectiva con las personas que voluntariamente adoptaban un refugiado.

Muchas de las fotografías recibidas, contribuirán a conformar los folletos publicitarios, con los que se intentaba llamar la atención de la ciudadanía norteamericana para que apadrinaran un exiliado. Si en los relatos escritos para la SRA encontramos continuamente la intención de mostrar una situación dramática, las imágenes tienen que contribuir también con esa intención. De hecho, estamos ante uno de los primeros casos de la historia, donde la fotografía es utilizada para despertar sentimientos de injusticia, pena, impotencia, compasión, con la intención de incentivar la acción solidaria en forma de adopciones. El énfasis se incrementa además con la descripción de la Guerra Civil, la segunda guerra mundial, los campos de concentración, la imposibilidad de volver a casa, la vejez, enfermedades... “¿Puede usted ayudar? Ayudar a la tuberculosis, la diabetes, los ciegos, los ancianos, los enfermos (...) Un regalo – una adopción mensual- o lo que sea- les traerá la alegría de saber ¡Que a nosotros nos importan, que nosotros los recordamos! Es muy triste estar solo . Sólo lo tengo a usted, mi adoptante.”, señalaba uno de folletos publicitarios. ⁽⁶⁹⁾

68.– Las miles de cartas y fotografías que los refugiados españoles enviaron a la Spanish Refugee Aid, actualmente se encuentran en el archivo Tamiment Library & Wagner Labor Archives de Nueva York.

69.– TAM. 326. Caja 47. Carpeta 26. Folleto publicitario de Spanish Refugee Aid (Traducción propia).

Este tipo de solidaridad paternalista, lejos distaba de aquella otra solidaridad fraternal que muchos exiliados buscaron al salir por la frontera hacia Francia y que apenas encontrarán, salvo en países como México. La de la SRA, tenía que ver más con una ayuda caritativa, en un momento en el que el conflicto de la Guerra Civil estaba olvidado, una vocación que la escritora Mary McCarthy definió como, de tintes religiosos ⁽⁷⁰⁾. Y algo de eso encontramos precisamente en la razón por la que Salvador de Madariaga renunciaría a la presidencia honorífica de la asociación. Pues si en 1961 había donado parte de su premio Mariano de Cavia a la SRA, en 1978, pocos meses antes de morir, “le parecía impropio que un pueblo libre continuara dependiendo de la caridad extranjera cuando es libre para organizar su propia ayuda y asistencia” (Linz, 1990:53).

70.— This strikes me as the story of a vocation —a calling, such as happens to figures in religious history (Macdonald, 1987:17).



Imágen de la página 447

Folleto publicitario de la Spanish Refugee Aid

TAM. 326. Caja 47. Carpeta 26.

scholarships of \$220 a year help with food, clothes, books, carfare. The parents, separated by two wars, had their children late in the 40s and 50s, when they were together again in France. These children are going to be teachers, engineers, doctors, nurses, skilled workers if we help them. Many have already succeeded, over 60 are helped each year. By assisting the children, we help the families where there are widowed mothers, or parents too sick or old to provide continued schooling. Can you help?



"It is so sad to be alone. I only have you and my adopter. It is alright here except that we lack medical care and there is nobody who mends our clothes."

Help the tubercular, the diabetic, the blind, the old, the sick ...
A gift—a monthly adoption—whatever—will bring them the joy of knowing WE DO CARE! WE DO REMEMBER!

SPONSORS OF SPANISH REFUGEE AID

Honorary chairmen:
Pablo Casals
Salvador de Madariaga
Chairmen:
Dwight Macdonald
Treasurer:
Harrison De Silver
Executive Secretary:
Nancy Macdonald
Sponsors:
Carmen Aldecoa
Hannah Arendt
Robert J. Alexander
Roger Baldwin

Alfred H. Barr, Jr.
Bruno Bettelheim
Alexander Calder
Mme. Albert Camus
Noam Chomsky
Albert Sprague Coolidge
Dorothy Day
Jesus de Galindez
Mrs. Fernando de los Rios
Margaret De Silver
James T. Farrell
Erich Fromm
Rev. Donald Harrington
Lillian Hellman
Christopher Isherwood

Alfred Kazin
James Loeb, Jr.
Robert Lowell
Rep. Alford K. Lowenstein
Juan Marichal
Mary McCarthy
James Merrill
Lewis Mumford
A. J. Muste
Louis Nelson
Reinhold Niebuhr
Mrs. George Orwell
A. Philip Randolph
Sir Herbert Read
Victor G. Reuther

George Rubin
Meyer Schapiro
Arthur Schlesinger, Jr.
Adelaide Schulkind
Ramon Sender
Jose Luis Sert
George N. Shuster
Ignazio Silone
Norman Thomas
Esleban Vicente
Mrs. Charles Walker
Rowland Watts
George Woodcock
Charles Zimmerman
†Deceased

SRA is a member of the International Council of Voluntary Agencies and is registered with the New York State Charities Bureau.

SPANISH REFUGEE AID, INC.

80 East 11 Street
 New York, N.Y. 10003
 OR 4-7451

Here is my contribution of \$

I can "adopt" a refugee and send \$5.00 a month.

Name *Mrs. F.R. Phillips*
 Address *22 Valley Road*
 City *Princeton* State *NJ* Zip *08540*
(Please make checks payable to Spanish Refugee Aid, Inc. Contributions are tax deductible.)

WHO ARE WE?

Spanish Refugee Aid was organized in 1953 to help these forgotten refugees. Pablo Casals, the famed cellist, and Salvador de Madariaga, historian and scholar, are SRA's honorary chairmen. Over the years, thousands of individuals have contributed more than \$1,700,000, mostly in gifts of \$1 to \$50. Committees in England, Germany, Sweden and Switzerland support our work.

But there is not nearly enough to give to the long list of those who need help. Our existence gives them a friend to turn to. Seven part-time workers in three offices in Paris, Montauban and Toulouse visit refugees, distribute funds, help with personal family problems and give advice on how and where to apply for social security, pensions and medical aid.

WHAT IS SRA DOING ABOUT IT?

General Help

Through our general fund we give emergency aid, \$10 a month for three months. A tiny sum, but it can pay for a month's rent, purchase meat and milk for an invalid, buy coal to heat a room for two months. We pay for medical and dental care, funeral debts, carfare to permit a wife to visit her hospitalized husband. We give regular monthly help to 100 very needy refugees over the age of 60. There are many more we should help regularly.

Refugees in Hospitals

There are 450 refugees in hospitals and old-age homes and those who are not adopted receive through our general fund a gift of \$9 a year. Terribly little, it means extra food, money for stamps, a bus trip to town and other such



"Now that prices have gone up in France, it would mean the end without your extra help."

"I thank you very much for the \$30 for at my age (77), almost unable to walk, this represents a little fortune as I have only \$40 a month to live on."

"I received the \$30 which permits me to have a little more heat during these months which, alas, are too long and cold."

"This is the worst home I've seen — a tiny cell, needing artificial light most of the time. He does his own cooking on a primus stove and stays in bed in cold weather."



The Spanish Exodus—Who Remembers? Who Cares?

SPANISH REFUGEE AID

Pablo Casals, Salvador de Madariaga honorary chairmen

FORGOTTEN PEOPLE

In 1939 a half million Spanish Republicans, defeated in the Spanish Civil War, struggled across the snow-covered Pyrenees into France. They chose exile rather than life under Fascism. Interned in camps in the south of France, within the year thousands were fighting again for the Allied forces and in the French Resistance. Betrayed by Vichy and victimized by the Nazis, they were forced into slave-labor battalions or deported to Dachau, Buchenwald — 8,000 died in Mauthausen alone. After ten years of war, physical suffering, personal tragedy, the peace was no peace for them. They could not return home and even today they face reprisals despite Franco's amnesties.

WHO ARE THEY?

Of the 75,000 refugees who still remain in France, 10,000 need our help. Broken health, crippling war wounds, the death of the breadwinner — these are some of the tragedies that prevent them from making a successful new life. Old age makes their situation more desperate. More than half are over 60. Many are chronically ill. Those in hospitals feel deserted and alone. The others live on tiny French social security pensions, about \$1 a day.

"luxuries" that break the monotony of life. SRA workers in France visit these old people once a year. For many, it is their only contact with the outside world. Can you adopt a hospitalized refugee (\$36 for one year)?

Adoptions

More than 370 refugees are adopted by individuals and organizations here and abroad. This friendly, personal help is the best way to bring hope to ill or old people who are alone. A monthly sum, a few letters can mean a great deal. Adopters send from \$3 to \$50 a month. (We distribute the money quarterly but you can send us a check monthly, quarterly or for the year.) The money can be sent through us or directly, and we help in translating letters.

Foyer Pablo Casals

The Foyer was opened in Montauban, France nine years ago as a center where the refugees can meet friends, watch TV, listen to records, read and borrow books. In the winter it is a place of refuge for the many who live in dark, unheated rooms. Most important, 310 refugees over the age of 60 receive monthly food packages as well as new and used clothing. And our worker writes: "Many come here to talk about the past, about the Spanish Civil War, an inexhaustible subject — the memory of it is still vivid in their minds. But even more important, they come to read letters from their families in Spain, to talk about their worries and problems and sickness and more rarely, alas, their joys."

Salvador de Madariaga Scholarship Fund

Many young people stay in school thanks to the help we give them. Small



"The only thing we lack here is money. The \$14 we receive every 3 months is barely enough to buy a ticket for a seat in the park or some new clothing."

"The \$30 always seem to come in the most difficult moments and are of enormous help. I can buy more heat for two stoves. I can send my sheets and clothes to the laundry. Life is more and more expensive and especially so during the winter."

"My heart trouble and bronchitis oblige me to be on a special diet with extra expenses which I couldn't manage without your help."



El carácter demostrativo de imágenes para un reencuentro

La firma de los hijos – Imágenes para el futuro – Reconocer el rostro – Un lamento entre las manos – Escenas sin dedicatoria – El desencanto del regreso – Fotografiarse en soledad – Dibujar la frontera – Donde habitan las fotos

“El quería ver a su padre y conocerlo. Y con una fotografía y la dirección lo encontró”

Jesús Calvo Redondo se exilió en Francia en 1939, dejando en España a su mujer Isabel y a un hermano que el régimen franquista acabaría fusilando ⁽⁷¹⁾. Una suerte similar que hubiera corrido Jesús de no haber escapado por la frontera, según me señalaban algunos de sus familiares. Después de pasar por varios campos de internamiento este vecino de Ciudad Real, terminaría trabajando en Alemania y Francia hasta el final de la segunda guerra mundial ⁽⁷²⁾. Durante esos años, su esposa Isabel Navas, que había estado presa en varias cárceles franquistas desde 1939 hasta 1941, entraría en contacto con grupos que cruzaban personas a Francia de manera clandestina ⁽⁷³⁾. Poco tiempo después del final de la segunda guerra mundial, y tras una semana de trayecto nocturno, Isabel se reunirá finalmente con su marido Jesús al otro lado de la frontera. Poco tiempo después de aquel encuentro la familia se tomará una fotografía para enviarla a España.

71.– Faustino Calvo Redondo fue fusilado el 15 de febrero de 1941. Archivo del *Registro Civil* de Almodóvar del Campo: Libro de Defunciones.

72.– “Él hacía muy poco tiempo que había llegado de Alemania donde estuvo trabajando para los alemanes. Lo devolvieron a Francia y le dotaron de una documentación que le permitía la libertad de circular por todo el territorio francés, el libre y el ocupado”, señalaba su amigo Nicolás (2012:317).

73.– “Después de la Segunda Guerra Mundial, el peso de la emigración política creció con la llegada clandestina de nuevos refugiados. Las relaciones entre Francia y España eran muy tensas y la frontera estuvo cerrada durante dos largos años, del 1º de marzo de 1946 al 10 de febrero de 1948, a raíz de la ejecución en España de Cristino García y de once antifranquistas, casi todo ex resistentes en Francia. Esto no impidió que buen número de clandestinos cruzasen la frontera. Los fugitivos eran a menudo prisioneros políticos fugados, opuestos al nuevo régimen o allegados de refugiados ya presentes en Francia. No cabe duda también de que, ante la situación de precariedad económica que sufría España, la proporción de emigrados pobres fue a menudo insoluble de distinguir a los auténticos refugiados políticos de los demás” (Alted y Domergue, 2003:46-47).

Además de Jesús, Isabel y Faustino, en la fotografía aparece un hombre que no pertenece al grupo nuclear y que dota de cierta disonancia a la imagen. De hecho su nombre tampoco aparece en el reverso, dando cuenta con ello que esta fotografía es una de tantas copias realizadas para enviar a las diferentes familias. El acompañante de la familia Calvo Navas es en realidad Clodoaldo Molina, un compañero político de Jesús en Abenójar, y el único vecino de ese pueblo que consiguió sobrevivir a los campos de concentración de Mauthausen. Tras la liberación de los campos nazis, y el posterior traslado de los supervivientes a París, Clodoaldo sería recogido por varios paisanos ⁽⁷⁴⁾, con la intención de cuidarlo y conseguir que pudiera llevar una vida autónoma. Durante ese tiempo y dado el aspecto esquelético que tenía, evitó hasta esta fecha enviar cualquier retrato a la familia. “Yo, confieso que no logré reconocerlo hasta que me llamó por mi nombre y llevándose una mano al costillar, pues no podría decirse pecho, me dijo: “Soy Clodoaldo” (2012:349). A la fotografía de la familia Calvo Navas, se añade por tanto un nuevo miembro que en otras condiciones sería improbable que apareciera, indicando con ello que la familia en el exilio no se vertebra únicamente por consanguinidad, sino también por ideología, vecindad y solidaridad, elementos que como veíamos en el apartado anterior generan redes de ayuda para sobrevivir en un contexto hostil. Así precisamente señalaba su compañero Nicolás González (2012) la intención del grupo por incluir a Clodoaldo en su familia.

Precisamente porque te encuentras así queremos tenerte con nosotros. Entre todos haremos que pronto te repongas y tengamos a nuestro lado al compañero Clodoaldo Molina, gordo y joven, como tú lo fuiste siempre. (...) “El sólo hecho de estar en vuestra compañía quizás me hiciera reponerme antes, pero no quiero,

74.– Así relataba Nicolás González Navas, compañero de ambos, el momento en que fue París para buscar a Clodoaldo Molina entre los evacuados del campo de Mauthausen: “El edificio donde tenían concentrados a todos los evacuados del campo de Mauthausen estaba en los suburbios de París. Nos juntábamos una buena cantidad de personas. Unos buscando amigos o familiares, otros simplemente curioseando. Nos anunciábamos y nos dejaban esperando en un espacioso patio hasta el momento en que aparecía en nuestra presencia la persona buscada. (...) Cuando lo avisaron se asomó a la ventana. No era un ser, era un esqueleto. La mayoría de los que se asomaron en aquellos momentos eran esqueletos andantes. Él debió conocerme. Yo, confieso que no logré reconocerlo hasta que me llamó por mi nombre y llevándose una mano al costillar, pues no podría decirse pecho, me dijo: “Soy Clodoaldo”. (...) Cuando nos encontramos tenía miedo de abrazarlo, me daba la impresión de que podía desarmarse. Llorábamos de emoción, parecía casi imposible que aún quedase algo dentro de aquel cuerpo, aunque fuesen lágrimas. Aquel encuentro será inolvidable mientras viva. Hablamos de algunas cosas, pocas, (...) Le dije que estábamos los tres que habíamos quedado en Francia y que en los últimos tiempos habíamos convenido estar juntos” (2012:349-351).

ni debo, echaros esta carga encima, y menos aún cuando no tengo necesidad”. Me bastó oírle decir que sólo al estar en nuestra compañía, se repondría más rápidamente, para obligarlo a pedir la baja en el centro de recuperación, sin admitirle más excusas, y salimos para Laon donde nos estaban esperando impacientemente, Jesús, Casto y la familia (2012:353).



Clodoaldo Molina, Isabel Navas, Faustino y Jesús Calvo

Colección particular de Moisés Calvo

Desde el final de la guerra civil española, la correspondencia fotográfica se irá complementando con imágenes que registran los encuentros entre exiliados y familiares en el país de acogida. En unos casos clandestinamente y en otros consiguiendo permisos legales ⁽⁷⁵⁾, algunos miembros de la familia cruzará la frontera y utilizará la fotografía para inmortalizar el momento ⁽⁷⁶⁾. Esta imagen es para la familia que vive en España la constatación del reencuentro de la pareja, así como la presentación en sociedad del nuevo integrante: su hijo Faustino. Nacido ya en Francia, el pequeño llevará el nombre del hermano de su padre, fusilado unos años antes. La importancia del nombre en los contextos de violencia por los que transitan los represaliados revela en la práctica un mecanismo represión o resistencia. En España por ejemplo, al finalizar la contienda se obligaba a sustituir todos aquellos nombres que hacían referencia a cuestiones ideológicas por los del santo del día o por alguna derivación del original pero sin matiz ideológico. Estamos hablando, por ejemplo, de nombres de líderes rusos, como Lenin o Stalin, o de aquellos elegidos del calendario republicano francés como Germinal, Mensidor o Floreal. De esta manera, y con relación a estos últimos,

75.– Salir de España legalmente en los años cuarenta como emigrante solía ser considerado por el franquismo como un exilio disfrazado que permitía la huida de los enemigos del Régimen. Si bien durante la primera mitad de los años cuarenta la política migratoria franquista optaría por seguir manteniendo la ley de emigración de 1924, la concesión de pasaportes pasó sin embargo del ámbito social al policial. “Deseosa de sustituir la tradicional visión policial del hecho migratorio por una consideración de tipo social, la ley de 1924 había optado por atribuir a los inspectores de emigración del Ministerio de Trabajo las competencias en materia de expedición de pasaportes a emigrantes. En vísperas de la Guerra Civil, y en un contexto de fuerte tensión social, estas competencias fueron transferidas excepcional y provisionalmente a la Dirección General de Seguridad (DGS) del Ministerio de la Gobernación. Normalizada la situación al final de la contienda, estas competencias no volvieron al Ministerio de Trabajo (...) Y así, el control policial en la expedición de pasaportes a emigrantes conllevó una clara restricción del derecho a emigrar. Gran parte de las solicitudes de pasaporte de emigración se saldaron con una denegación: sometidos a un estricto control, los pasaportes a emigrantes eran otorgados con cuentagotas. Las exigencias de la guerra y las vinculadas posteriormente a la reconstrucción, una marcada desconfianza hacia los emigrantes vinculada a la confusión entre emigración y exilio (la emigración se consideraba a menudo como un exilio *disfrazado* que permitía la huida de los *enemigos* del Régimen) etcétera, explicarían esta voluntad de restringir, *de facto* y por la vía administrativa, la emigración” (Fernández Vicente, 2005:84)

76.– A lo largo del texto observaremos imágenes que retratan tres tipos de encuentros. Por un lado, el reencuentro de la familia nuclear en los años cuarenta, producidos sobre todo por mujeres que salen de España para encontrarse con sus maridos. Por otro lado, tenemos fotografías realizadas a partir de 1950 que captan el reencuentro exiliados y familiares que tras muchos años sin verse consigue finalmente permisos legales para cruzar la frontera. Por último nos encontramos con un grupo de imágenes que corresponden a las realizadas por los exiliados entre los años setenta y ochenta en la frontera o los en los pueblos de origen, y cuya representación muestra en ocasiones la imposibilidad de la vuelta o el desencanto del regreso.

lo normal sería cambiar Germinal por Germán o Floreal por Florián. Como señala Julián López, “el nombre no ha sido sólo un mecanismo clasificador sino que también se ha constituido en símbolo” (2010:192). Un símbolo que como vemos en el caso de Jesús Calvo, revela también una estrategia de resistencia consistente en dar automáticamente a un recién nacido el nombre del familiar asesinado. Un caso similar al de Jesús lo encontramos en la familia de Alfonso Meneses, quien me contaba de manera reveladora la importancia de la transmisión del nombre para la familia que quedaba, pues el nombre influiría incluso en la relación afectiva que su abuela tenía con los nietos.

Mi abuela era muy fuerte y muy valiente, yo me llevaba muy bien con ella a pesar de que quería muchos más a mi hermano que a mi. Pero claro por una razón, porque se llamaba Fernando, entonces por el nombre... yo lo sabía que mi abuela quería más a mi hermano. Nos acostábamos en la misma habitación y hasta que no consiguió que se quedara su nieto solo en la habitación con ella no paró, tu fíjate hasta donde se llega el arraigo de las cosas ⁽⁷⁷⁾.

En el reverso de la fotografía se puede leer: *19-11-1949. Besos de vuestro primito y tíos, para mis primitos y sobrinos. Faustino, Isabel y Jesús*. El destino de esta imagen no son padres o hermanos, quienes también recibieron una copia, sino los hijos de Silvestra Navas, una prima de Isabel que era además la viuda de Faustino Calvo. Para Silvestra y para sus hijos, ver el nombre de su marido en el cuerpo de su sobrino da a la imagen un valor añadido, pues pareciera el triunfo de una pequeña batalla en una guerra ya perdida hacía tiempo. La imagen muestra la permanencia familiar de otro Faustino Calvo, allí donde eso fue posible, acentuado con el nombre la relación que prima y sobrinos tendrán con ellos a lo largo del tiempo. Y es que de una manera similar al ejemplo que ponía Alfonso Meneses sobre la relación de su abuela con el nombre, podemos imaginar que entre todos los primos y sobrinos, aquel que lleva el nombre del padre fusilado, generará un afecto añadido en la relación familiar.

Si nos fijamos con detenimiento en el sujeto de la frase construida en la dedicatoria, llama la atención que se trate del recién nacido: “para mis primitos y sobrinos”, señala. Y es que si la edad les impide escribir carta alguna, son los padres quienes se hacen pasar por él como una forma de integrar al pequeño en una familia que de momento sólo conocerá por imágenes. En el grueso de las fotografías enviadas por los exiliados podemos ir observando con el paso

77.– Entrevista realizada a Alfonso Meneses (Puertollano, 30/11/2015).

de cada imagen en la cada vez mayor inclusión de los niños, integrados poco a poco y de manera gráfica con su firma en el reverso de las mismas como antesala de lo que será una correspondencia directa entre primos. Esto revela las instrucciones familiares con las que las madres preparan a los hijos a través del envío de imágenes en una función social que tiene como motivo mantener la relación familiar en la distancia. La encargada de transmitir esa práctica será precisamente la que gestiona la correspondencia con el exilio, algo que en la mayoría de los casos le corresponde a la mujer. En este caso es Isabel la que está escribiendo el reverso y la encargada por tanto de reactivar la relaciones familiares. Así lo señalaba el hijo del hermano de Jesús, Moisés Calvo, quien comentaba que la relación postal nunca se produjo directamente con su tío, sino entre Isabel Navas y su madre Silvestra Navas.

Fotografiar a los niños responde en gran medida a una función social. La división del trabajo entre los sexos reserva a la mujer la tarea de mantener las relaciones con los miembros del grupo que viven lejos y, en primer término, con su propia familia. Incluso mejor que la carta, la fotografía ayuda a la actualización perpetua del conocimiento mutuo. (...) Existe la costumbre de llevar a los niños (por lo menos una vez y, si fuera posible, periódicamente) a casa de los parientes que viven fuera del pueblo y, sobre todo, si vive en otro lugar, a casa de la abuela materna. La mujer es quien inspira esos desplazamientos, que a veces realiza sin su marido. El envío de fotos cumple la misma función: mediante ellas se presenta al recién llegado al conjunto del grupo para que lo “reconozca” (Bourdieu 2003:60).



M^a Rosa López Tercero
Colección particular de M^a Rosa López Tercero

Una caso similar en la utilización de la fotografía lo encontramos en la familia López Tercero. Sin embargo si el reencuentro de Isabel Navas con su marido, se dará cruzando clandestinamente la frontera con Francia, el de María Luisa con José Antonio en México se produce bajo trámites legales ⁽⁷⁸⁾, aunque no exentos de problemas ⁽⁷⁹⁾, viajando en barco desde Portugal hasta Cuba, y desde allí hasta Veracruz.

La llegada a Veracruz fue uno de los grandes acontecimientos de la familia. Estábamos en el barco y paró el barco. Siempre mi padre tenía una forma de comunicación con mi madre, mi madre no sabía silbar pero hacía como un ruido y así se comunicaba. Se le oía pero lejísimos. Pero mi padre hacía un silbido particular [silba] Entonces estábamos en el barco y en ese oímos el silbido de mi padre. Yo me subí a un lugar que no se cómo subí. Y vi a mi padre. Hizo así para quitarse el sombrero, tenía la cabeza blanca. Tenía la cabeza totalmente blanca, la guerra le había... Esa fue la llegada a México de mi madre y mía cuando volvimos a encontrar a mi padre.

Durante ese trayecto, que hace María Luisa Ramírez junto a su hijo José Luis, ella lleva consigo una fotografía que le ha entregado su hermana unos días antes de la partida. En el reverso de la imagen puede leerse: “A nuestro primo José Luis le dedicamos este recuerdo, en vísperas de su largo viaje a América. Pedro Merino y Felisín. 17 de noviembre de 1940”. La dedicatoria escrita por las madres en nombre de los hijos es nuevamente un intercambio entre los miembros encargados de mantener las relaciones sociales con los grupos que viven lejos. Esa comunicación en forma de envío fotográfico es una práctica que años después heredarán los niños, que han ido aprendiendo cual es la forma precisa de relacionarse con ese tipo de parientes. En ese sentido los hijos se insertan en un comunicación ya existente, en la que incluso ante de aprender a escribir dedicaban ya a sus primos algunas imágenes. Parece entonces como si ese pequeño y frágil cartón, que es la fotografía guardada en el bolsillo durante

78.– Así lo señala un documento de 1941 que la familia guarda desde hace años, y que escrito por Joao Rodríguez Simoes, “certifica que María Luisa Ramírez Cuellar tiene libre entrada en Territorio Mexicano, según el oficio N° 07978 de la Secretaría de Gobernación, con fecha 8 de Marzo del corriente año” (Colección particular de María Rosa López Tercero).

79.– “El barco Magallanes nos dejó en Cuba, íbamos a venir desde allí en el *Mexique*, que era el que hacía el trayecto Cuba México. Nos metieron a todos en una barca y nos llevaron a un sitio que es donde está el faro en Cuba, el morro, se llamaba Tricornia, era una especie de cárcel. No nos dejaban salir de Cuba hasta que no arregláramos los papeles (...) Mi madre se puso de tal manera que arregló los papeles y salimos de Cuba”. Entrevista realizada a José Luis y María Rosa López Tercero (Ciudad de México, 27/08/2015).

su viaje a México, indicara ya en sí misma la forma en la que se establecería la comunicación no sólo entre ellas, sino sobre todo entre las generaciones posteriores, pues supone la imagen fundacional de esa relación. Al mirar actualmente la colección particular de María Rosa y José Luis, observamos que muchos años después de aquella primera imagen, la correspondencia con sus primos fue un continuo trasiego que esa fotografía estaba inaugurando. En la segunda imagen que a continuación exponemos, habían pasado casi veinte años desde aquel primer retrato. El Felisín de la primera, ahora era un hombre adulto que firmaba como Félix, y que tras los años seguía fiel a esa forma tan cotidiana y visual que para ellos era tener familia y mantenerla.

Al nuestro primo José Luis
le dedicamos este recuerdo
en vísperas de su largo
viaje a América.
Pedro Nocino y Esteban
Bardiel 11 del 51 del 1940



Hermana y sobrinos de María Luisa Ramírez
Colección particular de M^a Rosa López Tercero

A mi
prima Chony-Rosa
con muchos cariños de
Félix



Félix Merino (sobrino de María Luisa Ramírez)
Colección particular de M^a Rosa López Tercero

“Una vez se pasó lo fuerte de la guerra, mucha gente iba a verlos”, señalaba Lucía Molina, quien realizó un viaje a Francia en 1957 para visitar a su hermano León. “Como yo hice ese viaje, iba mucha gente a ver a los suyos, porque los que estaban allí por circunstancias, unos por miedo, otros que de verdad tuvieran que estar porque si venían los escabechaban, en fin por distintos motivos no venían, no podían venir. Y mucha gente fue”. Si durante los años cuarenta se van a producir reencuentros de familias, como los protagonizados por las mujeres que salen de España para encontrarse con sus maridos, y que supondrán iniciar una nueva vida en el país de acogida, unos años después se darán otro tipo de encuentros, aquellos en los que las imágenes que captan la unión entre exiliados y familiares no implica necesariamente una estancia permanente. En ocasiones se trataba de visitas, que como la de Lucía, se realizaban después de haber conseguido permisos legales para cruzar la frontera de manera temporal. Esos primeros encuentros estarán marcados por la emoción, pero también por la incertidumbre que suponía reencontrarse con hermanos o padres tras veinte años sin tener contacto físico. La vida social de las fotografías que los exiliados habían estado enviando a España, tendrán entonces un nuevo recorrido, pues muchas familias llevarían consigo en esos viajes aquellos retratos que sirvieron para mantener los lazos afectivos en la distancia y que ahora asumirían la función práctica del reconocimiento. Así precisamente lo señalaba Felisa Hidalgo, cuando señalaba que su hermano Emiliano, llevó consigo una fotografía al cruzar la frontera para encontrar a su padre Justiniano. “El quería ver a su padre y conocer a su padre. Y con una fotografía y la dirección lo encontró”.

El quería ver a su padre y conocer a su padre. Y con una fotografía y la dirección lo encontró. Con una de las fotos que el mandaba. Estaba el vestido con su traje. Trabajaba con unos italianos y estaba como hortelano atendiendo las flores. Y esos italianos vendían las flores en un mercado. Mi hermano fue a un bar a comer, y allí estaba mi padre. Fíjate la vida lo que es. El fue al pueblo donde estaba él. Mi hermano había aprendido algo de francés en Barcelona, se había preparado por si alguna vez iba a ver a su padre. Y claro estando allí comiendo le pregunta a la que estaba en la barra, oiga ¿sabe usted si viene por aquí a comer este señor? [gesto de mostrar la fotografía]. Y le dice ¿Este señor?, aquel que está allí. Mi hermano se desmayó. Tenía mi hermano 19 años. Se desmayó mi hermano. Y la gente, este chico español, este muchacho joven, qué le pasa, qué le pasa. Y mi padre no lo conocía porque lo dejó con dos añitos. Y ya que se espabila va derecho a donde está el y le dice, usted no me conoce verdad?. Dice yo no. Dice ¿de dónde eres? Dice yo soy español, dice yo soy su hijo. Mi padre

empezó a llorar, a llorar a llorar a llorar. Y mira que mi padre era uno de esos hombres duros, de campo.

Llevar una fotografía para reconocer al padre o al hermano era una práctica que intentaba minimizar la inquietud del encuentro familiar después de un largo tiempo. Algo que por ejemplo echaba en falta Inocenta García cuando viajó a Francia para encontrarse con Antonio. En el tren que cogió en la frontera lusa para llegar a Marsella, coincidió con un chico que volvía de Málaga de conocer a sus abuelos “y claro el muchacho hablaba español como sus padres. Y me dijo ¿dónde va usted? Digo yo voy a Marsella. ¿Y quién tiene usted en Marsella? Y se lo expliqué. Y me pregunta ¿y cómo es su hermano? Yo es que no tenía ni una foto de mi hermano y ya hacía años que... creo que fue en el 44 pero era una niña y yo le digo, pues igual no le conozco”. Esta necesidad práctica de utilizar una imagen para poder reconocerse, la observamos también en Lucía Casado, quien antes de cruzar la frontera enviaba por correo un retrato a su hermano León. “Antes de ir a Francia me hice una fotografía porque pensábamos que igual no nos conocíamos. Me hice una fotografía y se la mandé. Lo conocí muy bien, pero habían pasado veinte años”. El nerviosismo que implicaba volver a ver a un familiar después de mucho tiempo, acentuado por la distancia o el desconocimiento del idioma, fueron sin embargo uno de los momentos más emotivos en la vida de muchas familias.



Inocenta y Antonio García en Francia

Fotograma de la entrevista realizada a Inocenta García

Esta fotografía está hecha en el año que yo fui a ver a mi hermano, lo ves lo tengo yo marcado. Así fue como estaba mi hermano cuando fui a Marsella la primera vez, en el 52. La emoción más grande que yo he tenido en mi vida fue el día que vi yo a mi hermano allí porque nosotros creíamos que no lo íbamos a volver a ver ⁽⁸⁰⁾.

80.– Entrevista realizada a Inocenta García (Almadén, 15/02/2012).

Si el viaje de Lucía era puntual, otras veces los encuentros se darán en el contexto de las migraciones laborales, haciendo coincidir la búsqueda de trabajo en aquellos lugares donde ya estaba residiendo el familiar exiliado. Los encuentros en ese sentido tienen una doble intencionalidad, reencontrarse y comenzar una nueva vida en Francia. Y esa era precisamente la intención de Inocenta quien tras el encuentro con su hermano Antonio en Marsella, volvería años después para instalarse de manera permanente en París.

Yo de Chillón me marché en el año 50 y estuve en Almadén nueve meses y de ahí me fui para Barcelona. Y me fui en el 51. En el 52 me fui a ver a mi hermano, prestándome mi amiga el dinero, porque yo cobraba doscientas pesetas y me faltaba tiempo para enviárselas a mi padre. Y mi amiga María me lo prestó, que yo se lo tuve luego que pagar. Y fui a ver a mi hermano que era la ilusión que yo tenía. Pero estuve tres y cuatro meses hasta que pude conseguir de ir. Y yo cuando me dieron el pasaporte dije pues que bien, me quedo. Y luego mi hermano al ver el pasaporte me dijo pero si tu luego te tienes que marchar. ¿Cómo que me tengo que marchar?. No ves lo que te pone. Así es que me tuve que venir. Luego ya me fui de Barcelona en el 59 hasta el 75 he estado [en Francia] que fue cuando murió mi madre. Si no me hubiera llevado a mis hermanas. Que entonces si se podían llevar porque no era igual que cuando yo fui. Pues no había gente emigrante antes. Allí te hacían un reconocimiento médico que te dejaban en cueros, pero en cueros. Allí yo conocí chavalas que salían llorando porque les decían que se tenían que marchar porque estaban enfermas. Una enferma del corazón... O sea no te aceptaban por el mero hecho de que emigrabas no, no, no, por lo menos yo tuve que pasar todo eso. Y si te ibas con toda la ilusión de me voy y no vuelvo más, pues no podías.

Las dificultades para conseguir la documentación que permitiera al familiar cruzar la frontera la observamos en Inocenta o en el comentario de Lucía Molina, cuando señalaba que para conseguir el pasaporte tenías que tener previamente el certificado del llamado servicio social ⁽⁸¹⁾. “Tuve que hacer el servicio social, bueno, lo tenía que haber hecho pero por influencias no lo hice, pero tenía el certificado de que lo había hecho. Porque entonces había que salir de España con

81.– “A partir del 9 de febrero de 1944 un nuevo Decreto obligó a todas las mujeres a realizar el cumplimiento del Servicio Social, pero a partir de entonces se introducirían cambios fundamentales: se hacía hincapié en la fase formativa para que todas recibieran enseñanzas y la formación que las capacite para su futura misión dentro del hogar y la familia (...) El certificado del Servicio Social era necesario para la obtención del pasaporte” (Rebollo Mesas, 2001:301-302)

un permiso. Vamos supongo que seríamos los que éramos de izquierdas, no se si todos, eso ya no lo se”. Estos obstáculos burocráticos imposibilitarán en muchas ocasiones el encuentro familiar, supeditado siempre a la relación sospechosa que el régimen veía en familiares con antecedentes políticos. Este será precisamente el caso de Fermina, la hermana de Benito Castro, aquel exiliado que a finales de los años cincuenta escribía a la Spanish Refugee Aid para recibir ayuda, y al que su hermana visitó en Francia en los años setenta.

Cuando en el año 2012 me desplazé a Valencia para entrevistarla, ella tenía una fotografía expuesta en el salón de su casa, apoyada en un armario junto a la televisión. En la imagen, un hombre y una mujer posan abrazados juntos a unos niños. La instantánea tomada en Francia tiene ya cincuenta años. Eran los años setenta, comenta Fermina, “y en ella estoy abrazando a mi hermano Benito, al que no veía desde que terminara la guerra”⁽⁸²⁾. La fotografía capta el momento del reencuentro.

Nosotros no perdimos nunca el contacto. A nosotros nos escribía, él a mi madre y mi madre a él. [Nos muestra la foto] Ese es mi hermano. Y aquí está la primera vez que yo lo vi, a los veintitantos o treinta y tantos años [En Francia]. Este es mi hermano, esta soy yo, este mi hijo el pequeño (...) Hasta que no murió Franco mi hermano no pudo venir aquí [Abenójar] porque estaban diciendo todos los del pueblo, que ahora están en la agonía muchos de ellos, que tenían que haber estado hace días ya, que si venía a mi hermano le cortan el pescuezo antes de llegar al pueblo. Y mi madre quiso ir a ver a mi hermano y no quisieron hacerle los papeles, después de tener los certificados de penales y todas las cosas (...). Eso es muy doloroso, muy doloroso, tener un hijo y no verlo. Yo cuando fui a Francia a verlo, cuando vine traje una foto de él y se quedaba clavada en la silla [Mi madre] y decía: lástima mi Benito, lástima mi Benito. Que no creas que no es duro eso. Que yo cuando lo vi a mi hermano... y fui con mis dos hijos chicos, pequeñitos, me los llevé. Cuando me vio él, se puso a morir, y yo me puse peor que él. Eso no lo sabe nadie nada más quien lo pasa, y lo cuentas y dicen que es mentira, pero eso es la verdad

La función social que implicaba tomarse esa fotografía, tenía una intencionalidad práctica que apuntaba hacia el futuro, pues ese objeto que hoy vemos apoyado al lado de la televisión, ha servido durante más de cincuenta años para estructurar el relato de la historia familiar que hoy nos cuenta Fermina. Sin embargo esa

82.– Entrevista realizada a Fermina Castro (Burjasot, 15/07/2011).

fotografía que representa el reencuentro, fue también la que traída desde Francia, activará el dolor de una madre que no puede visitar al exiliado. La imagen de una mujer que se lamenta mientras sostiene el retrato de su hijo entre las manos, nos recuerda que la fotografía es un signo documental abierto a diferentes interpretaciones, y que en este caso revela no sólo un encuentro emotivo, sino también el sentimiento doloroso ante la imposibilidad del reencuentro.

Ese sentimiento expresado en el relato que hace Fermina sobre su madre, va unido a la necesidad de remarcar los sucesos vividos como verdaderos ⁽⁸³⁾, como si la estructura misma de la narración sobre esos hechos previera un cuestionamiento crónico del testimonio que hay que contrarrestar con coletillas del tipo: “Y lo cuentas y dicen que es mentira, pero es la pura verdad”. Esa necesidad de remarcar la veracidad de unos hechos evocados a partir de mostrar la fotografía, da cuenta de que la importancia de la imagen para la familia que la porta no reside en el referente de la fotografía, sino en la acción interpretativa de los agentes. Esas acciones o usos que observamos son también revelados en relatos pasados donde se describen las prácticas. Unos relatos que por otra parte conservan además la forma en la que se ha construido, pues durante todo el franquismo las experiencias dolorosas de las familias de los represaliados no fueron consideradas relevantes, sino más bien al contrario, desechadas de los lugares públicos, cuestionadas, inexistentes, sin valor. “No nos dejaban ni llorar”, señalan muchos represaliados. Es esa marginación la que ha modelado la narración familiar a lo largo del tiempo y la que obliga precisamente a remarcar el final de los relatos con frases que parecen decir: *y esto que te cuento es la verdad, aunque nosotros no tuviéramos estatus para representarla* ⁽⁸⁴⁾.

83.– Esa necesidad del testigo de ser creíble, la observamos en algunas reflexiones que hace Jorge Semprún cuando describe la llegada a Buchenwald de un preso que viene de otro campo de concentración nazi e intenta explicar a los presos lo que allí sucedía. Su nerviosismo, la mirada desconfiada y su forma de explicar lo que ha visto, le hace pensar a Semprún en el miedo que tienen algunos testigos de que su relato no sea creído. Un miedo unido en ese caso a la intención política nazi de exterminio e invisibilidad. (1995:63.)

84.– Algo similar observamos en las memorias Nicolás González Navas, escritas en el exilio venezolano, cuando señalaba: “Seguro estoy que si estas memorias mías, dedicadas a mis nietos, caen en manos de alguien que desconozca el estado de pobreza, abandono y sometimiento en que estuvimos los campesinos españoles, principalmente los andaluces, extremeños y castellanos, hasta las pequeñas pero notables mejoras que tuvimos con la República, dirían que este relato es exagerado, pero yo certificaría rubricando con mi sangre que es la auténtica verdad. Hay todavía en el terruño donde me crié y donde se desarrollaron estos acontecimientos gente que dará fe de su veracidad” (2012:154).

Reencontrarse en el exilio o regresar a España será para muchos exiliados o familiares un viaje imposible. Si como veíamos en la familia de Fermina, su madre no pudo viajar a Francia, el paso de los años no traería para muchos exiliados el esperado regreso a su tierra. Este es el caso por ejemplo de Casto Muñoz quien, ante las posibilidades que en los años sesenta se abrían de regresar, recibía una carta del único hermano que le quedaba vivo donde le indicaba que si regresaba al pueblo “la familia iba a matar un cerdo en su honor”. Ese mensaje en clave en realidad le estaba alertando sobre el peligro que correría su vida si regresaba a España, algo que también observábamos en el relato que Fermina hacía sobre su hermano Benito cuando señalaba que “si venía mi hermano le cortaban el pescuezo antes de llegar al pueblo”. La segunda ocasión en que casto intentaría regresar se produjo ya en democracia. Así lo relataba su hija Alice Ortiz: “El no pudo regresar, y eso ha sido la pena de su vida. No pudo regresar porque hasta que el régimen de Franco estaba no podía porque estaba fichado. Después porque, fue un día al consulado español porque lo que el quería era ver Abenójar antes de morir. En el consulado le dijeron que a España podía ir, pero no respondían de lo que podía pasar porque como cambió de nombre... yo lo he comprendido así. Y no pudo regresar”. Es por esta razón que a partir de determinado momento las fotografías que de Casto conserva la familia en España, son aquellas en las que los miembros han visitado al familiar en Francia, imágenes que ya no se escriben en el reverso, puesto que los propios familiares las traen en visitas que se realizan para verlo y cuya fotografía es el recuerdo de ese encuentro.

Casto no regresó nunca. En su lugar lo hizo su hija Alice, quien volvió sin él pero con todos sus recuerdos, “cuando vine la primera vez a Abenójar, a mi me parecía conocerlo ya, de lo que me decía mi padre. Para el su pueblo era muy importante porque era su vida. Marchó con 16 o 18 años del pueblo. Hablaba mucho de Abenójar. El no pudo regresar, y eso ha sido la pena de su vida”. Cuando indagamos un poco más en la explicación sobre la imposibilidad del regreso de Casto, Alice señala que si su padre no volvió a España, *cuando ya se podía*, no fue en realidad por lo que el mismo decía, por lo del consulado, sino por el miedo a encontrarse con los asesinos de sus hermanos y *no controlarse*. “El podía venir pero no sabía lo que podía pasar. No es que no quisiera venir, es que no quería venir porque no estaba seguro de no poder controlarse, de dominarse. Yo es lo que interpreté”. Si en un principio fue la persecución del régimen franquista lo que imposibilitaba el regreso, la posterior llegada de la democracia, que no condenaba los asesinatos del régimen franquista y que obligaban a los exiliados a convivir con los asesinos de su familia, fue lo que



Manoli Muñoz, Casto Muñoz y Florentina Izaguirre
Colección particular de Benito y Manoli Muñoz

en el fondo impedía su vuelta. Así lo explicaba precisamente Nicolás González, uno de los compañeros de Casto Muñoz en el exilio, en la correspondencia que mantuvo con la antropóloga Adelina García Muñoz, sobrina de éste.

Con respecto a tu tío Casto, al no querer volver al pueblo, no creo que la causa fuera, el haber tenido durante todo el tiempo que duró la dictadura cambiado el nombre ⁽⁸⁵⁾. Como él hubo miles (...). A tu tío lo que le prohibió de volver, fue que tenía dos hermanos asesinados por las hordas fascistas, y que uno de los mayores culpables no dejaría de haber sido el tal Sagasta, padre del actual alcalde de Abenójar hoy. Para mí no fue otra cosa lo que impidió a tu tío de no volver al pueblo, y creo que lo hizo muy bien. Mi caso fue distinto, yo no tuve que lamentar la pérdida de ningún familiar; a mi madre, hermanos, a mi mujer y a mi hija, al menos los respetaron, salvo algunas molestias que tuvieron que soportar. (...) ¿Pero tu crees que si a mí antes o después de la guerra me hubieran masacrado a un familiar, y sobre todo como lo hicieron después de terminarse la contienda, matar a mansalva a gentes indefensas, yo hubiera vuelto? De ninguna manera (2012:499).

Esta imagen, es la única fotografía que Felisa Hidalgo conserva de su padre. “Las cartas las quemé cuando murió y las fotografías se las han ido llevando la familia” señalaba. En ella Justiniano sale sonriendo tras el reencuentro que tuvo con una de sus hijas en Francia. En aquella ocasión Felisa no pudo ir a verlo, perdiendo con ello la oportunidad de reencontrar a su padre. De hecho la única que vez que fue a Francia fue hace pocos años, cuando su hijo la llevó para que viera la tumba donde yacía Justiniano. “Quería verla antes de morirme” comenta. El padre de Felisa nunca regresó a Almadén. Sus últimos días los pasó en una residencia, aunque su intención primera era volver a su pueblo para volver con su hija, algo que no puedo llevarse a cabo por la negativa del marido de Felisa, quien tenía miedo de tener a un político en su casa. No era por tanto el miedo del regreso, sino el miedo a los que regresan, lo que imposibilita en este caso su vuelta al terruño.

85.— Al llegar a Francia, cambiará su nombre, en una práctica que revela el miedo de los exiliados a que el régimen franquista continuara reprimiendo fuera de las fronteras. Para ello utilizará el carnet de un fallecido como nuevo documento de identidad, siendo a partir de ese momento y durante muchas años, Enrique Ortiz.



Justiniano Hidalgo junto a su familia

Colección particular de Felisa Hidalgo

El se quería venir aquí a Almadén conmigo. No quería estar en Barcelona con mi otra hermana. El quería venirse a su pueblo, con su hija, con su hermano que estaba aquí... Pero resulta que mi marido era de los de derechas y claro cuando le digo que va a venir mi padre, el se cagaba vivo. Que llevaba una vida muy tranquila, con su familias con su padre, con su madre, que no se había visto nunca en una cosa así, entonces se asustó y dijo que en mi casa no. Que si yo me quería ir con él que me fuera pero que mi padre no entraba. La ignorancia y la gente cerrá como la madera porque no tenían cultura, ni su madre sabía escribir ni nadie. Pero que dijo que no que en casa no.

Muchas de esas fotografías que guarda la familia representan para los miembros que las portan la imposibilidad del regreso, una imposibilidad causada por la represión, el miedo, el dolor o, con el paso de los años, la vida ya establecida en el país de acogida. Serán por tanto, en el mejor de los casos, viajes puntuales o estancia breves a España, las que revelan sin embargo que el reencuentro para muchas familias fue imposible. Desde un punto de vista fotográfico, la interpretación múltiple que puede tener una imagen sirvió en un comienzo para ocultar el verdadero sentido de la imagen, después las imágenes que conformaron la correspondencia entre España y el exilio, tuvieron que situarse en los márgenes de la cotidianidad, en escenas inofensivas que retrataran el ciclo de vida, y poco más. La fotografía de un hombre regando plantas no podía comprometer en nada, como señalaba Felisa. Es decir son discursos sencillos con poca información los que conformaron finalmente el grueso comunicativo con el exilio. Esos relatos fotográficos de lo cotidiano suponen en realidad una estrategia parecida a la del silencio que guardaron muchas familias que vivían en España, utilizando la ocultación de su condición incluso a los miembros del mismo grupo para protegerlos y conseguir la supervivencia del grupo. Y es que las fotografías inofensivas permiten lo único que asegura la permanencia del grupo, el contacto continuo con los que están distantes. Sin embargo aquel silencio vivido en el interior de algunas casas, o en la correspondencia, va a generar en ocasiones futuros irreconciliables. Se ha conseguido la supervivencia del grupo a cambio de no compartir un relato común. Esto lo podemos observar por ejemplo en las diferentes relaciones que han mantenido con España los hijos de José Antonio López Tercero. El hijo mayor, José Luis, conserva el acento español, así como unas relaciones sociales construidas en torno a todo lo que fue el exilio en México, desde un punto de vista ideológico y cultural. Su hermana María Rosa en cambio no tiene acento español, “yo soy la mexicana”, comenta, mientras señala que está totalmente distanciada de todo lo que tiene que ver con el exilio, con lo político, con sus reuniones. Desinteresada de los relatos ideológicos, para ella España son los vínculos que ha mantenido con su familia a través de fotografías y cartas, en una continuidad que todavía hoy permanece. “Cuando voy a España, para mí lo más importante es Daimiel, y visitar todos los sitios donde están los parientes, Valencia, Barcelona y Galicia”. Para José Luis sin embargo, España está en México, en los círculos con los que ha compartido discursos y relaciones creadas en torno al exilio, distanciándose de una familia que considera de una ideología muy distante a la suya y con la que apenas podría compartir los relatos que el considera importantes.

La consecuencia de esto será por tanto el contraste de relatos que llevará en

muchos casos a la incomunicación entre miembros de una misma familia, y al consecuente desencanto de los exiliados a su regreso a España. La antropóloga H. Willemse (2002) contrapone las formas de recordar entre los republicanos que se exiliaron y los que permanecieron en el país, sintetizadas en la expresión *aquí nunca se hablaba de aquello, allí no se hablaba de otra cosa* ⁽⁸⁶⁾. Las fotografías que muestran la vida en el exilio, al estar mediadas por la censura, imposibilitan la transmisión de un relato libre sobre las inquietudes de los exiliados. Por otro lado la memoria de muchos de los que se quedaron está tamizada por el contexto de violencia cotidiano que impone unos marcos sociales alejados de cualquier referencia a los años de la República o de la Guerra. El acercamiento constante de los exiliados con el de la familia que vivía en España a través de la imagen fotográfica, intenta salvar la distancia física, pero en la mayoría de los casos no servirá para salvar la incomunicación de dos relatos muy contrastados ⁽⁸⁷⁾.

Así lo señalaba la familia del exiliado Fernando Serrano Pacheco, cuyos hijos no encontraban posibilidad de hablar con sus familiares sobre la Segunda República o la Guerra Civil, temas que habían sido muy frecuentes para los exiliados pero que en España parecían vetados. “Una de las cosas que más me llamó la atención cuando regresé a España”, comentaba Fernando Serano, “fue los temas de conversación. Llegué allí y vi a mis primos, hablar de futbol y de modas o de decoración, ni un tema político, ni un problema social, nada de nada de nada de nada. Nosotros hablábamos con mi padre de la Guerra y de la República, pero frecuentemente. De la República, de Hitler, teníamos una idea de todo” ⁽⁸⁸⁾. Esa experiencia dolorosa del regreso, la encontramos representada de manera excepcional en las fotografías que se tomaba Pepe Serrano, el hijo mayor del exiliado, cuando regresaba a Villanueva de los Infantes durante las vacaciones puntuales que realizará al pueblo a partir de los años ochenta. En esas imágenes, sorprendentemente aparece solo, sin familia. Y es que la incomunicación que sintió con sus familiares a su regreso provocó una ruptura tan grande que cada

86.– La autora señala que si bien en el exilio se hablaba constantemente de la revolución social, de lo ocurrido durante la guerra, conformando así un relato colectivo de lo que fue la historia, en España no se hablaba del pasado. La represión por parte del franquismo obligaba a olvidar, y por tanto los recuerdos se focalizaban en relatos de experiencias individuales, en la utilización de “los blancos de la memoria como estrategia para sobrevivir en un pueblo hostil” (Willemse, 2002).

87.– La incomunicación que muchos exiliados encuentran a su regreso, distancia una vez más la tipología de estas fotografías con la de migrante. El acercamiento que busca una imagen enviada en la distancia, contrastará con el alejamiento que supone el regreso para aquellos exiliados que no encuentran eco en España de lo recordado en Francia o México.

88.– Entrevista realizada a Fernando y Pepe Serrano (Ciudad de México, 07/09/2015).

vez que vuelve de vacaciones nunca contacta con ellos. “Me gusta pasear solo y recordarlo solo... Así tengo la ventaja de no tener ninguna discusión con nadie”, señalaba Pepe.



Pepe Serrano en Villanueva de los Infantes
Colección particular de Pepe Serrano

Me acuerdo muchísimo de mis primos. Siempre hubo contactos con mis primos y mis tíos, bueno no con todos. Hay algunos que vienen a México y yo los atiendo. Pero siempre que voy a Infantes no los veo. Prefiero andar sólo por allí. Me gusta pasear solo y recordarlo solo la verdad. Así tengo la ventaja de no tener ninguna discusión con nadie, yo sólo paseo, así tengo mis recuerdos y mi impresión de las cosas y de la gente. Ya la opinión no me la van a cambiar. Ni yo a ellos. Ellos dicen por ejemplo allí en México tengo unos primos izquierdosos. Y los izquierdosos somos nosotros.



Pepe Serrano en Villanueva de los Infantes
Colección particular de Pepe Serrano



**Entrada de la casa de Pepe Serrano (Ciudad de México)
con dos imágenes de su pueblo Villanueva de los Infantes**

Fotografía: Jorge Moreno

Estas imágenes que aquí mostramos ocupan uno de los muchos álbumes fotográficos que Pepe compila en su archivo familiar. Al observarlos, vemos que se contraponen de manera perfecta con las imágenes que tiene expuestas en el salón, en el estudio o en el pasillo. Cuadros pintados con paisajes manchegos, esculturas de Don Quijote, fotografías de los rincones típicos de Villanueva de los Infantes o un cuadro de la catedral de su pueblo presidiendo la entrada de la puerta de su casa en México, son los principales recursos en la decoración de la casa de Pepe. Para él esas imágenes tienen que ver con sus recuerdos de niñez, con su historia familiar, con olores, con comidas, con aquellas largas conversaciones que mantuvo con su padre en el exilio. Todo ese imaginario, presente en la decoración de su casa mexicana, son aquellas imágenes que busca mientras pasea solitario por el pueblo donde nació. Un pueblo donde ningún pariente le devuelve la mirada, pero en el que pasea buscando una y otra vez aquellos lugares que tanto habitaron su memoria familiar. “Mi padre se acordaba de España a cada momento, a cada momento se acordaba. Nostalgia tenía siempre, y el ya sabía que iba a morir en México. Siempre lo decía”.

El imposible regreso que presentía su padre, lo fue de alguna manera también para los hijos que sin los marcos sociales con los que familiarmente habían construido la imagen de su pueblo en México, no lograban conectar con los recuerdos de los familiares en el exilio. De esta manera se fueron construyendo imágenes distintas cuya única salida distaba mucho de ser una fotografía grupal de la familia que celebra el reencuentro, sino fotografías de un hombre que pasea solo. Una decepción objetivada en las fotografías que Pepe se toma, pero que encontramos en muchos exiliados que finalmente tomarán la decisión de no volver más al pueblo. Así lo relataba por ejemplo el exiliado Nicolás González

Tenemos en proyecto Virtudes (mujer de Nicolás) y yo ir para el mes de Mayo, quiero aclararte que de momento irá solo Virtudes y después a últimos de agosto y primeros de septiembre ir yo con el fin de estar en el pueblo el menos tiempo posible. No me tomes esto a mal, no solo por las causas que tu ya sabes, que no quiero saber nada del pueblo y la tierra que tantos sueños me quitó durante tantos años en el exilio y haber sufrido una decepción tan grande como la que sufrí al llegar de nuevo, que esta desde luego ha sido de lo más amargo que he sufrido en mi vida (2012:498).

Desde un punto de vista político los exiliados no reconocen el lugar que encuentran porque muchos de ellos sintieron que no hubo un proceso de reconocimiento público o de anagnórisis, que diría Tomás Segovia. Esa situación nos ayuda a entender la experiencia⁽⁸⁹⁾ de algunos exiliados que vuelven a España, pero regresan decepcionados, pues no perciben durante el proceso de transición su lugar en el nuevo contexto, ni desde un punto de vista nacional con relación a políticas integradoras, ni desde un punto de vista familiar. En este sentido, la decepción que observábamos en Pepe Serrano y que se traduce en la pragmática de pasear solitario por un pueblo, la observamos también en otros exiliados que como Nicolás no pueden entender que dolientes y parientes se haya olvidado de todo lo que ocurrió⁽⁹⁰⁾.

Volví; pero volví con unas buenas intenciones de perdonar pero nunca de olvidar, y me encontré que todo el mundo, dolientes y parientes, todo el mundo

89.– En este sentido sus testimonios contribuyen a visibilizar una reclamación política que, si bien ha eclosionado en el año 2000 con el nacimiento del movimiento memorialista, ya existía en muchos exiliados tras los primeros regresos.

90.– “El verdadero problema no estriba en contar, cualesquiera que fueren las dificultades. Sino en escuchar... ¿Estarán dispuestos a escuchar nuestras historias, incluso si las contamos bien?” (Semprún, 1995:140).

había olvidado todo, como si hubieran asesinado a perros sarnosos, que nunca han sido merecedores de haberles guardados ni un minuto de silencio a sus memorias, habiendo sido gentes que tanto les deben los que hoy disfrutan de un momento de prosperidad social. Esto me subleva y moriré con esta propuesta donde quiera que me pare (González Navas, 2013:500).

Esas fotografías de Pepe no corresponden a ninguna correspondencia. Pertenecen en realidad a su propio álbum familiar. Constatan su llegada a aquel pueblo con el que tanto ha convivido en su imaginario en México, y como si de un turista se tratara se fotografía frente a los “monumentos” familiares. De alguna manera fotografiarse con los familiares en el exilio es la otra cara de lo que supone regresar al pueblo y retratarse con la familia, o en este caso junto a la puerta de la que en otro tiempo fue su casa. Esos retratos junto a los lugares importantes en el pueblo, que nos hablan a su vez de la ausencia familiar, encuentran cierto parecido a las fotografías que en ocasiones los exiliados se toman junto a los parajes por los que transcurrieron sus periplos durante los años cuarenta y que con el paso del tiempo incluirán en las correspondencias fotográficas. Esto lo observamos por ejemplo en una de las últimas fotografías que Víctor Sánchez enviará a su familia en España. Habían pasado treinta años desde que llegara a Francia y allí continuó trabajando en el campo, como hiciera en Saceruela, su pueblo natal. “En aquel país conoció a una mujer que era profesora y se casó. No debían marchar mal, pero no tuvieron hijos, una lástima la verdad”, comentaba el sobrino. La correspondencia con la familia duró toda la vida. La última carta que recibieron en España fue escrita por la mujer de Víctor en los años ochenta, en ella les comunicaba que había fallecido. “Nunca volvió. Al principio porque no podía, luego porque ya era muy mayor para un viaje tan largo. Nosotros nunca fuimos allí”⁽⁹¹⁾.

En mayo de 1959, Víctor Sánchez se hace una fotografía en la frontera de Francia con España, en la imagen aparece sentado junto a su perro en un paisaje del que no se distingue nada significativo. Sin embargo hay mucho significado en ese fragmento de tierra. La imagen quiere decir más de lo que en realidad aparenta, y para ello Víctor modifica la fotografía añadiendo con el bolígrafo la línea que separa la frontera de España con Francia. Al dibujarla descubrimos que Víctor está sentado en España, y que lo que tiene a su espalda es el territorio francés. Desde allí se toma la fotografía y regresa para enviarla poco después a su familia. Nunca regresó al pueblo, la última vez que lo hizo fue al terminar

91.– Entrevista realizada a José Sánchez (Saceruela, 23/06/2011).

la guerra, pero su estancia fue muy corta. Al comprobar que estaban fusilando y metiendo en la cárcel a algunos compañeros, decidió huir a la sierra para desde allí emprender un periplo que terminaría en Francia. El lugar donde está sentado es precisamente el sitio por donde había cruzado la frontera, hacía ya veinte años.

Se fue aquella noche. Porque mi padre vio por la ventana que venía la Guardia Civil. Y cogió el, se despidió y salió tirando y no volvieron a verle. (...) Se fue a la sierra, el tiempo que estaría en la sierra no lo se. Luego ya cuando ya llegó a Francia, no se el tiempo que tardaría en llegar, pero mi padre me dijo que mucho, mucho tardó en llegar. Y cuando estaba en Francia la primera carta que recibió mi padre fue a lo mejor al año o a los dos años de estar allí, porque claro el tampoco se atrevía a escribir por si le buscaban. Mandó una carta y dijo que tranquilos que el estaba allí bien, que había encontrado una familia que lo había acogido. No volvió a bajar de Francia, nunca. Ni ya cuando luego pudo bajar, el era ya muy mayor y no bajó.

El mismo bolígrafo que la familia utilizó para tachar algunas palabras en el retrato de la guerra de Víctor, como veíamos al principio del capítulo, también puede ser usado para añadir información a una imagen. En este caso una simple línea sobre la fotografía cambia el sentido completo de la instantánea y posibilita varias capas de lectura. Por un lado la fotografía modificada representa la frontera invisible que separa dos países, pero también el inicio de un relato muchas veces repetido en la familia, sobre la aventura que supuso para Víctor salir de su pueblo y cruzar clandestinamente a Francia. La línea constata y comunica pero también contribuye a provocar un afecto, el de la imposibilidad del regreso. En este trazo se revela que el retratado no es un simple turista pues la tinta divide en dos el paisaje ante el que se fotografía. La raya muestra en realidad un sentimiento, el de un hombre que se acerca a la frontera pero no la cruza, se acerca simple o profundamente para hacerse una fotografía. Esa línea dibujada en la imagen supone un trazo delgado, pequeño, pero que sin embargo representa un abismo. Ese abismo que se refuerza cuando observamos las palabras escritas junto a la línea, pues para Víctor España ya nos España, sino Espagne.

Fotografía de las páginas 582 - 483

Víctor Sánchez Fernández

Colección particular de José Sánchez



FRANCE

Espagne

El día que vi por primera vez estas fotografías en casa de José, el hijo del hermano menor de Víctor, yo iba en realidad para hablar con él sobre su familia materna ⁽⁹²⁾. Concretamente quería información sobre su abuelo Laureano, un hombre que murió en la cárcel de Valdenoceda y cuyos restos se habían exhumado recientemente en Burgos. Al conocer la noticia me acerqué a su casa para hablar con él sobre lo sucedido. En medio de una larga conversación, me habló no sólo de Laureano, sino también de la violencia política que el régimen franquista ejerció sobre su familia paterna. Fue entonces cuando sacó del desván una antigua caja de puros que contenía diez fotografías y un par de postales enviadas por su tío Víctor desde Francia. Era todo lo que quedaba de la correspondencia que durante más de treinta años mantuvieron el padre de José y su hermano. Esa caja guardaba los rastros de una relación a distancia que sin embargo no se produjo con otros miembros de la misma familia, pues como señala José, era su padre el que mantuvo siempre el contacto. Esos objetos vehiculaban las historias tantas veces contadas por la familia, pero además posibilitaban que las nuevas generaciones crearan un vínculo afectivo con un tío que nunca conocieron, *más que por fotos*. Es por esto que cuando el padre de José muere, el salva de todo lo quemado, una caja de puros con algunas imágenes, pues en ellas permanece todo lo que ha sido su tío para José para él, los restos de un vínculo familiar que pese a ir apagándose con el tiempo dan sentido a su propia vida.

Murió mi padre y yo y mi hermano estuvimos mirando todo, y ahí se quemó la ropa y todo, y no había más que las fotos esas que encontré yo, que tenía mi padre guardadas. Me las quedé yo porque yo sabía quien era él, era mi tío y me causaba no se que coger y tirarlas al contenedor o tirarlas a algún sitio. Me gusta guardarlo, aunque mi hijas luego lo terminen tirando al contenedor, ¿sabes lo que te quiero decir?. Al que le mandaba las fotos y las cartas era a mi padre.

José es el encargado de guardar las imágenes, porque su tío en realidad siempre fue ese cúmulo de objetos que hoy guarda en una caja de puros, esas fotografías que emocionadamente recibía su padre y con las que comenzaba a contarles la historia del que fue su hermano, de aquella noche cuando la Guardia Civil se acercaba a la casa y este huyó fue a la sierra y ya más nunca regresó. Al conservar

92.— Muchas de las personas que participan en esta investigación, tienen miembros represaliados en varias ramas de la misma familia, algo que nos recuerda la práctica común de casamientos entre miembros de una misma ideología. Para una investigación sobre estas prácticas durante la posguerra, véase el análisis de lo que López García ha denominado “redes de parentesco traumático” (López García y Ferrándiz, 2010:193).

esos retratos y postales, José está guardando también una relación afectiva con la que reconstruye hacia atrás y hacia delante su vida actual. Es decir los usos sociales adscritos a las imágenes se mantienen en una relación holística con el conjunto de prácticas socioculturales. En ese sentido esas fotografías son para él, *la continuidad de la sangre* y con ello la persistencia de las ideas. No es casualidad por tanto que en la entrevista realizada vincule de manera constante la historia familiar con una justificación actual en su participación política. En ese sentido comenzar hablando de las fotografías que guarda en el desván, le lleva inevitablemente a contarme que siempre que hay elecciones municipales se presenta en las listas del pueblo por el partido socialista. Su nombre en ellas siempre aparece en los últimos puestos, es decir en lugares donde nunca se tiene un cargo político, y por tanto donde su presencia es sólo simbólica. Sin embargo cualquiera que haya vivido en un pequeño municipio, entiende que aparecer en listas públicas implica siempre “señalarse”, un termino utilizado también durante franquismo y que denota cierto sentido negativo al hecho de constatar públicamente la ideología. Para José las fotos están vinculadas a su implicación política porque la práctica de ver esas imágenes estaban relacionada directamente con relatos que hablaban de injusticia y lucha social, y con la constatación de un dolor familiar que comenzaba la noche que la Guardia Civil llegó en busca de Víctor. Y es que aquella noche en que su tío finalmente se escapó, lo iban a detener por “señalarse”, pues su nombre aparecía vinculado al partido socialista en una de aquellas listas con las que el régimen franquista fichaba a los perseguidos.

El lugar donde está guardada una fotografía en la actualidad es el punto de partida desde el que analizar las múltiples apropiaciones, usos y significaciones que ha podido tener estos objetos a lo largo del tiempo. En el caso de las imágenes que guarda José no se trata solamente de la caja de puros como contenedora de imágenes, sino que la ubicación misma de la caja en el desván ⁽⁹³⁾ da sentido al uso, o poco uso, que se hace en la actualidad de esos objetos. “Mis hijas lo terminarán tirando”, señalaba, porque en realidad el ya lo ha comenzado a hacer, situándolas en lugar de la casa donde los objetos que apenas se usan se van uniendo en espera de una puntual utilización o de la basura. De hecho, la

93.– El desván también puede vivirse como un lugar de recuerdos al que acude miembros de generaciones posteriores a la que lo guardó. Así uno va mirando, impresionado por el tipo de colocación, los objetos colocados o amontonados que conforman una especie de mezcla imposible. Una mezcla que crea nuevos significados y donde los niños encuentran siempre cierta fascinación, cierto misterio. Mi interés por la antropología comenzó en el desván de la casa de mi abuela.

segunda vez que hice una entrevista a José Sánchez ⁽⁹⁴⁾, dos años después de la primera, éste no sabía dónde había dejado las fotografías porque no recordaba donde las había metido desde aquella vez que las sacó del desván.

La temporalidad de las fotografías está suscrita con fuerza a los miembros del grupo familiar que mantienen vivo el vínculo, y su ubicación a lo largo del tiempo nos va indicando la importancia de esos objetos para las persona que los tiene, no sólo por el objeto en si sino por el lugar que ocupa actualmente en la casa. Como señala Walter Benjamin “se pierde lo mejor aquel que sólo hace el inventario fiel de los hallazgos y no puede indicar en el suelo actual los lugares en donde se guarda lo antiguo. Por eso los recuerdos más veraces no tienen por que ser informativos, sino que nos tienen que indicar el lugar en el cual los adquirió el investigador. (...) Como un buen informe arqueológico no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar” (Benjamin, 2012:141).

94.– Entrevista realizada a José Sánchez (Saceruela, 09/02/2016).

(IV) LA IMAGEN COMO RESURRECCIÓN

“Esconder es dejar huellas”

Walter Benjamin
Denkbilder

Indicios

Familia y revolución – Custodia femenina – El sentido está en el marco –
Un matrimonio híbrido – La liturgia de las manos – Reconstruir la escena
– Cruces y listas – Un destino militante – Indicio y culpabilidad – El álbum
municipal – ¿Dónde están las fotografías? – Boquita cerrada – El objeto más
vivido – Ocho rosas

“Ya no vi la foto de su tío, vi una foto de presos”

Cuando Celia Rubio mostró la fotografía de su tío Bruno, Miguel Cerrato no vio a su tío: “No lo vi”, señalaba, “lo que vi fue un grupo de presos” ⁽¹⁾. Habían pasado más de cincuenta años de la captura de aquel instante, cuarenta años de dictadura y casi veinte de democracia, cuando una conversación fortuita entre Miguel y Celia iba a revelar un secreto. Aquella imagen que había permanecido guardada durante décadas en el interior de una caja, cruzaba por primera vez el umbral de la puerta para sacarla a la luz pública. “Yo estaba hablando con ella de su tío Bruno y de su mujer, y me dijo: Miguel, ¿no has visto nunca a mi tío Bruno?, digo no. Yo pensaba que me iba a enseñar una foto individual, pero entonces sacó la foto. Y cuando la vi me di cuenta que la foto era de presos, ya no vi la foto de su tío, vi una foto de presos que estaban en un patio. Ella tenía la foto con el rollo de que tenía a su tío Bruno, pues era una cosa familiar”.

Todas las personas que aparecen en esta imagen, están encarcelados en la prisión de Ciudad Real por los sucesos vinculados a la llamada Revolución de 1934 ⁽²⁾. Una huelga nacional que en esa provincia tuvo su conato más acentuado en Abenójar, un pueblo donde cientos de vecinos sitiaron el cuartel de la Guardia Civil, y donde un grupo de mujeres encabezaron un motín contra un almacén de aceite. Esta “Revuelta Española”, como así la definía el *Times* ⁽³⁾, y en cuya

1.– Entrevista realizada a Miguel Cerrato (Abenójar, 02/05/2016).

2.– Para un estudio sobre la Revolución de 1934 consultar Alía (2005) y Morales Encinas (2008).

3.– Una evidencia de esto se aprecia en que Abenójar llegó a aparecer en el diario británico *Times*. Dos días después de aquellos sucesos, el diario se hacía eco de la huelga general revolucionaria organizada por socialistas en toda España, una huelga fallida a la que sólo se unieron algunos

noticia menciona al pequeño municipio, fue para muchos vecinos el símbolo de una gesta. De hecho durante la Guerra Civil se pondría en Abenójar, una calle con el nombre “6 de octubre” y otra con el de “Amnistía de 1936”. Actualmente, son muchos los ancianos de Abenójar que recuerdan esos hechos, mencionando casi de manera constantemente que fue precisamente entonces cuando al pueblo se le puso el sobrenombre de “El segundo Asturias” ⁽⁴⁾.

pueblos y ciudades. La noticia llevaba por título “The Spanish Revolt” y mencionaba a Abenójar, como uno de los pocos municipios de España donde se apoyó la huelga: “The Minister of War states that order has been restored at Barruelo, in the Provincia of Valencia; at Teba, MálagaM Sax, Alicante; Epila, in Saragossa; and Abenójar, in the Province of Ciudad Real. All these are small towns where violenté disturbances have taken place”. “The Spanish Revolt”. *Times*, 8 de octubre de 1934, p.14.

4.– Así lo señalaba precisamente Joaquín Lizcano: “En el 34, que fue el 6 de Octubre que le llamaban. Eso fue que acordaron todos, toda España de lanzarse, y entonces que se lanzaron, que los sabes eso tu, Asturias y Abenójar. Por eso le llamaban a Abenójar “El segundo Asturias”. Y se echaron a la calle para hacerse los dueños claro, y donde se fueron a la esquina a guardar el cuartel para que los que salieran les echaran mano y hacerse con ellos. ¿Sabes? Pero no llegaron, no llegaron porque como no se tiraron tos, si se hubieran tirado en todos los pueblos, ya no había soldados para sujetar todo”. Entrevista realizada a Joaquín Lizcano (Abenójar, 29/08/2010).



Presos en la cárcel de Ciudad Real por lo sucesos de 1934

Colección particular de Santiago Arcos

Entre las más de treinta personas que aparecen en la fotografía, Bruno Mancha logra resaltar por su altura en la parte centro-derecha de la imagen. Hacia ese punto dirige la mirada su sobrina cuando enseña el retrato a Miguel. Es entonces cuando reactiva la historia tantas veces repetida en el interior de su casa, y que era evocada cada vez que la fotografía salía de la caja para ser compartida entre la familia ⁽⁵⁾: “Cuando Bruno estaba en la cárcel, Manolito Mateo, el alcalde del pueblo, solía llamar a su mujer. Manolito le decía que la cosa era fácil, si se acostaba con él, soltaba a su marido. Y entonces ella que no quería acostarse con él y le daba miedo, llamó a la madre de la Celia, la Emiliana. Y entonces ella le dijo que la próxima vez que vaya a preguntar por su marido iba a ir con ella. Y fue y le dijo hijo de puta y le dijo de todo”.

Celia relataba a Miguel, las historias familiares sobre la dignidad de los miembros del grupo frente a la hostilidad de las autoridades locales ⁽⁶⁾. Sin embargo no señalaba nada sobre el sentido originario de la fotografía, es decir hay un contraste en el fondo, entre la fotografía que uno muestra y el relato que se

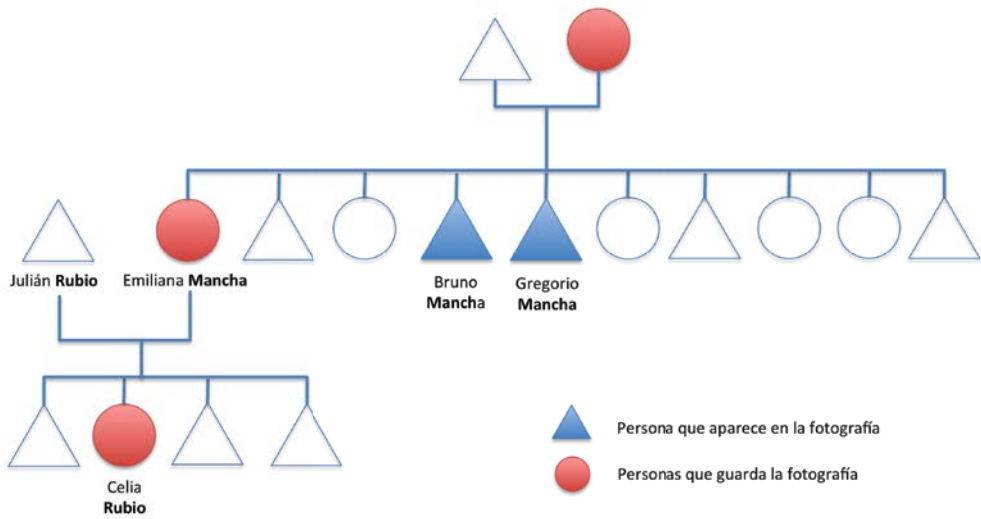
5.– Tras la muerte de Celia, será su único hijo Santiago el portador de esa historia, un hombre que después de relatarme aquel suceso, matizaba que su conocimiento por la historia familiar se debe a que es “un hombre curioso de todo eso”, como si fuera raro en su condición masculina saber todos los detalles. “Yo es que siempre me ha interesado todo eso mucho, además viví siempre con mis abuelos y me contaban esas cosas”, señalaba. La historia que su madre le contó a Miguel, ahora Santiago la relata de una manera muy similar: “Bruno estuvo mucho tiempo en la cárcel. Y como la mujer de mi tío era una mujer bandera, una tía muy guapa, el alcalde que era entonces Manolito Mateo, ese tío era un tío cerdo. Pues cuando estaba preso mi tío la llamaba al ayuntamiento para decirle que si quería ver a su marido se tenía que acostar con el. Fue entonces mi abuela Emiliana con ella un día y lo puso allí verde al tío. Ya no volvió a molestarla nunca más”. Entrevista realizada a Santiago Arcos (Abenójar, 19/10/2010). En ocasiones el conocimiento que tiene la gente sobre el pasado familiar o histórico, suele ser matizado. La excepcionalidad de su relato viene a corroborar la verosimilitud de la historia por ser hombre y no mujer la persona que tiene esa información o que por su edad no hubiera estado presente ante esos hechos. Esto lo observamos también en el caso de Joaquín Uris, cuando señalaba que el sabe lo que sabe de algunos sucesos porque aunque era un niño, era muy curioso y nunca se estaba quieto. “Como estaba en todas partes... me encontraba en todos sitios”, señalaba. La curiosidad en ambos casos viene a ofrecer sentido y verosimilitud a un relato del que no fueron protagonistas directos y cuya custodia pudiera resultar extraña en su boca por no ser su género o su edad las voces autorizadas para relatar ciertas historias.

6.– Su relato narra el enfrentamiento de Emiliana, la hermana mayor de la familia, contra la autoridad municipal en los primeros años de la dictadura. Un enfrentamiento que intenta preservar la dignidad de sus miembros para mantener la estructura de una casa en los momentos más vulnerables de su historia. Estos gestos tratan de reducir al máximo los envites de la violencia del régimen, intentando “achicar aguas” de manera constante para sobrevivir en un contexto hostil. “Eso les hubiera gustado a muchos” señalaba Fidela Cardos, “que hubiéramos terminado todas como putas, pero no lo consiguieron”. Entrevista realizada a Fidela Vera (Madrid, 13/07/2010).

cuenta. Si durante la dictadura las familias de represaliados solían anteponer el rol familiar al político como mecanismo que les permitía mantener visible una imagen sospechosa, en democracia esas estrategias seguían estando vigentes. Es por esto que Celia habla de su familia, mientras en realidad está mostrando la fotografía de una revolución.

Pensemos ahora en el itinerario que ha recorrido esta fotografía entre las manos de la familia. En un origen el objeto lo guardaba la madre de Bruno. De allí pasaría a su hermana Emiliana Mancha, que era la hermana mayor de todos ellos. En el momento en que la imagen sale a la luz, la conservaba Celia: “claro como era hembra” señalaba su hijo Santiago, “pues ella se quedó con la fotografía”. La única “hembra” de los hijos de Emiliana heredó por tanto esta imagen cuando murió la madre. De la caja donde la guardaba Emiliana, “aquellas latas de los melocotones” recordaba Santiago, pasó a la caja de cartón donde la conservó Celia. El traspaso de la imagen de unas manos a otras, nos indica quien es la persona encargada de custodiar y reactivar la historia del grupo. Algo que como se observa en el diagrama que mostramos a continuación, recorre siempre la línea femenina de la saga. Emiliana no era la única “hembra” de sus hermanos, pero sí la mayor de todos ellos. Celia sin embargo no era la mayor, pero sí la única mujer. Vemos por tanto dos variables que se han ido repitiendo en la transmisión de la memoria a través del traspaso de fotografías, un patrón de género que marca que las imágenes las suelen tener las “hembras” y no los varones, y un patrón de edad que señala que de todas las hermanas, serán las mayores quienes custodiarán las imágenes de la familia ⁽⁷⁾.

7.– Estos patrones no siempre rigen esos traspasos, y en esos casos en que son los hombres en lugares de las mujeres, o son los pequeños en lugar de los grandes los que custodian la memoria, los miembros suelen justificar ese desplazamiento. A veces la imagen de la casa la mantendrá quien haya tenido una relación más afectiva con los antecesores, entonces escuchamos frases como “la pequeña es que estaba muy apegada a sus padres, claro como estuvo enferma mucho tiempo”. En otros casos no hay hermanas y el hombre señala que “se mucho la historia porque he sido un curioso de todo eso”. A veces los nombres de los antecesores puestos a los hijos funcionan o son percibidas como la instrucción de esa transferencia y son ellos los que sumen ese legado: “claro es que como me llamo igual que mi abuelo...”



Esquema de genealogía fotográfica

Familia Mancha

Como hemos visto en otras familias, el casamiento establecía un criterio claro sobre lo que pone la mujer y lo que pone el hombre en la conformación de la nueva casa. “Cuando mi madre se casó”, comentaba Pauli, “llevaba el cuadro que está en el cabecero, el retrato de mi tío, el de mis abuelos, el lavabo, la mesita de noche y 27 juegos de sábanas. La cama la ponía el marido”. Los cuadros y las fotografías expuestos en la alcoba o la cocina, desplegaban por tanto una determinada economía de la mirada. Una mirada femenina, que utilizaba las fotografías para ordenar el relato pasado y presente del hogar, no sólo a partir de las imágenes colgadas en la pared tras los días de boda, sino también con aquellas guardadas en cajas, heredadas tras los días de luto ⁽⁸⁾. Estas imágenes, que funcionan como una especie de items fundacionales donde estructurar el relato familiar, conviven con aquellas fotografías que va generando el nuevo matrimonio, y que comparten espacio en cajas donde todo esta con todo, como una especie de magma familiar que se ordena y desordena con cada lectura de imágenes.

8.- “Los funerales dan lugar a una redistribución de funciones –de padre, de marido- y de los objetos que poseía el difunto entre sus supervivientes. Una vez más no se trata sólo de los bienes materiales sino también de las relaciones familiares, de relaciones más amplias, de todo el espacio que el desaparecido ocupaba en el seno de la comunidad” (Goody, 1998:112).

La fotografía que estamos analizando pertenecería precisamente a estas imágenes, que heredadas, comparten un mismo espacio dentro de una caja de lata. Sin embargo hay un pequeño detalle en el objeto que nos remite a un tiempo pasado, un tiempo en el que la fotografía ocuparía un lugar más visible en el interior de la casa. La imagen se presenta rodeada por un marco de cartón blanquecino, realizado por la misma casa fotográfica, “Muñoz Fotógrafo”, que había hecho la copia. Esa cartulina que remarca la escena, revela la importancia del objeto para la persona que lo encargó, es decir, no sólo se trataba de tener una fotografía, sino también de dignificar esa imagen mediante el marco que la encuadra. Ese marco nos indica el valor expositivo del objeto, su destino en el salón o en la alcoba de la casa ⁹⁾. El traspaso de una imagen que podría haber permanecido colgada en la pared para introducirla en una caja de fotos, evidencia que el objeto fue desactivado de su sentido original. El marco revela la anomalía, pues supone un vestigio perteneciente a una vida social anterior, como si la caja tuviera algo de desván, en el sentido de espacio depositario de las cosas que ya no se usan. Sin embargo las fotografías que estamos analizando, ocuparon ese lugar no como reducto sino como escondite, pues había algo en la imagen cuya visibilidad la hacía problemática para la familia. Si tradicionalmente el traslado o movimiento de imágenes dentro de una casa se debe a cambios producidos en el grupo familiar. Es decir, la separación de una pareja por ejemplo, va acompañada de la retirada de la fotografía de ese matrimonio. Sin embargo en los casos estudiados, no es tanto un conflicto interior como en realidad la violencia exterior, lo que está mediando la exposición de las imágenes dentro del hogar.

Para que la fotografía siga perviviendo se descuelga de la pared y se introduce junto a las de boda o comunión. Quizás porque el lugar más evidente es el sitio más seguro donde esconder las cosas, como nos recordaba el escritor Edgar Allan Poe en el cuento de *Carta Robada*. Ese tránsito no es sin embargo indemne, y la nueva clasificación bajo la que se lee la imagen influirá con el paso de los años en su sentido. De alguna manera, y como en los relatos orales, el miedo que generaba la violencia del régimen franquista, fue mermando y achicando a los rincones de la casa algo que, poco a poco, se fue convirtiendo en vestigio: “Cuando se sacaba la foto, sólo se hablaba de mi tío”, señalaba Santiago. “Mi familia sabía que era de cuando el 6 de octubre, pero de eso no se hablaba”.

9.- Así lo señalaba Tomás Ballesteros, cuya familia guardó también una fotografía de similares características: “La imagen tiene un marco de cartón, además bastante gordo. Era lo típico de la época. Tiene marco porque en otro tiempo estuvo puesto en el salón. Luego hubo que esconderla” (Puertollano, 09/01/2016).

Esa relación disimulada con la imagen, es clave para entender el lugar que han ocupado la fotografías durante la dictadura, pues señalan la ubicación exacta donde esos materiales han podido permanecer guardados, así como las prácticas familiares adheridas al objeto ⁽¹⁰⁾. “Ella tenía la foto con el rollo de que tenía a su tío Bruno, pues era una cosa familiar”, señalaba Miguel.

La tranquilidad con la que supuestamente Emiliana pudo guardar la fotografía, se debe también a otro aspecto si cabe más importante aun, y que tiene que ver no con los miembros de sangre, sino con la familia política. Si en ese sentido uno se pregunta por el lugar que ocupa la imagen, se revela que la fotografía estaba en realidad custodiada por un matrimonio híbrido: Emiliana, que era de izquierdas y su marido que era de derechas. “Sólo en esas circunstancias”, comentaba Miguel, uno no se hubiera deshecho de una imagen tan comprometida” ⁽¹¹⁾. En este sentido lo que determina el destino de la fotografía, no es tanto la edad del hermana, como el tipo de casa en el que vive. Este tipo de relaciones de doble ideología es lo que explica en ocasiones la conservación de muchos objetos, pues es el mejor salvoconducto para que no sean confiscados y se mantengan.

Tras el encuentro con la fotografía y la copia realizada por Miguel, será en la Casa del Pueblo de Abenójar, donde desde entonces podemos encontrarla expuesta. Sobre ella se ha colocado una pequeña nota con los nombres de algunos de los retratados. Concretamente se trata de José Cardos, Diego Arriaga, Bruno y Gregorio Mancha y Casto Muñoz. Ver el listado de nombres no supone sin embargo una revelación, sino la constatación de una ausencia, pues sólo se nombran a 5 de las 35 personas que conforman la escena. El desconocimiento sobre la identidad de la mayoría de esos individuos, y el hecho de que los pocos reconocidos estén situados en los laterales de la imagen, me hizo pensar que

10.– Los relatos que acompañan a las fotografías van a ir cambiando con el paso de los años, de la misma manera que cambia el grupo familiar. De esta manera la muerte de los mayores y el nacimiento de nuevos integrantes va modificando constantemente la historia originaria. Esto situará la imagen en nuevos circuitos familiares en los que a veces, se ha perdido el sentido originario y por tanto la capacidad de descifrar el sentido que tenía la imagen para el grupo.

11.– Una fotografía en la que se muestra la participación de personas en actos políticos es una evidencia clara en la búsqueda de sospechosos. Esto obligaría durante la posguerra a deshacerse de determinadas imágenes que pudieran poner en riesgo la vida de personas. Algo que observamos por ejemplo en el caso del fotógrafo leonés Álvaro de la Parra, el cual “quemó sus negativos y se fue de la localidad cuando los falangistas empezaron a usar las imágenes que había tomado de una manifestación a favor de Azaña para asesinar a los participantes que identificaban”. Fidalgo, C. (2015): “La chica del puño en alto”, *Diario de León*. León, 2015/04/03, http://www.diariodeleon.es/noticias/bierzo/chica-puno-alto_961411.html. Noticias. [2016/08/02]

quizás la fotografía tuviera un sentido distinto al que señalaban los propios vecinos. “Son los presos de Abenójar encarcelados por lo del 6 de octubre”, me solían indicar.

Si miramos con atención la fotografía, observamos que la calidad de la toma permitiría acercarnos hacia el rostro de las personas que aparecen, revelando con todo lujo de detalles los gestos, la vestimenta e incluso pequeños objetos como bolígrafos o anillos. La primera vez que la escaneé y pude acercarme para ver de manera precisa toda la escena, me llamó la atención la colocación de las manos. Apoyados unos en otros, las manos van uniendo los cuerpos, conformando de alguna manera un hilo conductor que conecta las personas que se aúnan frente al objetivo. La continuidad de las manos revela un grupo entrelazado, como si fueran los engranajes mismos de un bloque compacto. En una reflexión que el cineasta José Luis Guerín ⁽¹²⁾ hace sobre las obras religiosas del pintor flamenco Dieric Bouts, llama la atención sobre la importancia de analizar la posición de las manos. Es allí precisamente donde el pintor podía liberarse de los elementos obligados de la liturgia y actuar con total libertad. Había que fijarse por tanto en las manos para ahondar en la significación de dicha representación. En esta fotografía nadie ha pintado las manos, pero ellas nos dan pistas precisas sobre el sentido litúrgico de la pose. Hay que fijarse también en ellas para entender el significado de la escena que tenemos delante. Constantemente una mano se apoya sobre el hombro o sobre el brazo de las personas que están al lado, en unos gestos que remiten a ideas como compañerismo o camaradería. Es una fotografía que pese a ser tomada en la cárcel transmite en realidad cierta positividad y alegría derivada de esa unión. Una imagen muy diferente a las fotos grupales de presos de la posguerra que hemos visto, y es que si allí son derrotados, aquí aunque en prisión parecen vencedores.

Fotografías de las páginas 502 -503

Calixto Pintor (alcalde de Ciudad Real) y Antonio Cañizares (diputado)

Fotografías de las páginas 504 -505

Se desconocen

12.- Análisis del documental *Met Dieric Bouts* (1975) del director belga André Delvaux en la conferencia “La dirección cinematográfica. La huella del director” de José Luis Guerín y Francisco Calvo Serraller en el curso *La creación de la ilusión. Lecciones de Cine*. Fundación Amigos del Museo del “Prado. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 27 de marzo de 2012.









Cuando conseguí la fotografía original y pude darle la vuelta, una fecha en el reverso indicaba el día en que fue realizada: 20 de febrero de 1935 ⁽¹³⁾. La captura de la imagen se habría producido por tanto unos días antes de entregar el encargo. Analizando los días previos al 20 de febrero, comprobamos que durante los días 13, 14 y 15 de ese mes, la prensa se hace eco de un juicio contra diez socialistas de Ciudad Real y Puertollano, acusados por tenencia ilícita de explosivos y delito contra la forma de gobierno. La defensa pedirá la absolución, mientras que la fiscalía solicitará entre dos y treinta años de reclusión ⁽¹⁴⁾.

La dificultad para identificar a las personas que aparecen en la escena, me llevó a realizar un análisis pormenorizado que oscilaba entre la elucubración y el hallazgo. Finalmente comparando rostros, haciendo búsquedas en archivos y entrevistando a algunos familiares, encontré en la fotografía la identidad de algunas personas procesadas en ese juicio. Entre ellas destacaba Calixto Pintor (diputado provincial y alcalde de Ciudad Real), Antonio Cano Murillo (dirigente del Comité Revolucionario de Ciudad Real) y Octavio Carrizosa (militante socialista de Torrenueva). Además de ellos aparecen otros dirigentes y militantes, que esperaban sus pertinentes juicios por acciones llevadas a cabo también en octubre de 1934. Es por ello que encontramos en la imagen al diputado socialista Antonio Cañizares, al concejal de Puertollano Julio Guzmán, o al Secretario provincial de la Federación Nacional de Trabajadores de la Tierra de Ciudad Real, Benigno Cardenoso ⁽¹⁵⁾. Junto a ellos están los presos de Abenójar, entre los que destaca el juez municipal José Cardos. La fotografía tomada en el patio de la cárcel, congrega además a hombres que no se encontraban en prisión, como son el diputado socialista Fernando Piñuela ⁽¹⁶⁾, o Gregorio Mancha, uno de los hermanos de Bruno.

13.– Fecha puesta con un tampón por el fotógrafo que realizó la copia.

14.– “La petición fiscal definitiva en el juicio contra los socialistas”, *El Pueblo Manchego*, num.7927, 14-02-1935, p.1

15.– A Benigno Cardenoso lo condenarían a ocho años de prisión como autor de un delito contra la forma de Gobierno. Junto a él, Buenaventura Pintor y César Romero a dos años, cuatro meses y un día, a Castillo Carrasco a cuatro años y a Sánchez Cepeda cuatro meses. “Seis socialistas condenados”, *El Pueblo Manchego*, num. 7962, 28-03-1935, p.1. Para más información sobre los juicios contra Benigno Cardenoso, consultar López García, J. y Pizarro Ruiz (2011:316-321).

16.– Fernando Piñuela fue el primer alcalde de Ciudad Real durante Segunda República. Años después sería alcalde de Murcia.

La fecha del reverso, y la identidad de los que aparecen, revelan por tanto que compañeros, familiares y presos, están unidos frente al objetivo en los momentos previos a esa vista judicial. Es aquí cuando se evidencia el sentido de las manos, los gestos de apoyo entre compañeros como eco en realidad de un apoyo popular fuera de prisión. Así lo señalaban precisamente algunos periódicos de la época como el diario *El Sol*, quien el 14 de febrero señalaba: “Al juicio asiste bastante público, y en la plaza contigua a la Audiencia intervinieron los guardias de asalto en vista de la aglomeración”⁽¹⁷⁾. La posición distendida de muchos de ellos, nos habla además de un momento previo a la resolución de la vista, pues la liberación de las mujeres de Abenójar tras su juicio, presagiaba buenos augurios⁽¹⁸⁾. Finalmente no sería así y los diez acusados terminarían con condenas que cumplirían en cárceles alejadas de esa provincia⁽¹⁹⁾. No hay en Ciudad Real hasta la fecha, una fotografía que congregate a personalidades tan significativas del movimiento obrero de los años 30. Eso era precisamente lo que intentaba hacer ver el letrado Guillermo Cabanellas⁽²⁰⁾ en la defensa de aquel

17.– La expectación que generaron los juicios por los diferentes sucesos acaecidos en octubre de 1934, se observa en la notas de la prensa de la época. El 6 de febrero de 1935, el diario *El Pueblo Manchego* señalaba que “La vista ha despertado gran interés por ser todos los encartados muy conocidos en esta ciudad”. El mismo diario, publicaba el 13 febrero que al comienzo de iniciarse la vista contra diez socialistas “Se autoriza entrar en la sala a 50 personas. Desde poco después de la ocho de la mañana hubo cola en la puerta para presencia el juicio. Se habían tomado precauciones”. Al día siguiente el mismo medio señalaba “Para la sesión de esta tarde se han tomado las mismas medidas y adoptado tantas precauciones como ayer. En estrados y tribunas hay numerosos abogados”. Durante los siguientes juicios realizados por los mismos sucesos, el de Alcázar de San Juan en junio de ese año, o el de enero de 1936 contra los procesados de Abenójar, la expectación de la sociedad civil y el apoyo popular eran claros. El diario *La Vanguardia* señalaba el 10 de enero de 1936: “Frente a la puerta de entrada del edificio donde se celebra el consejo de guerra, han aparecido hoy grandes letreros rojos pidiendo la amnistía, uno de los cuales dice: «Camaradas de Abenójar : Os prometemos luchar sin. descanso por vuestra liberación y la de todos los revolucionarios». En los alrededores se habían tomado grandes precauciones por fuerzas de la Guardia civil”.

18.– El nueve de febrero de 1935, *El Pueblo Manchego* anunciaba la absolución de las 23 mujeres condenadas por los sucesos de 1934. “Los procesados de Abenójar, absueltos”, *El Pueblo Manchego*, num.7923, 9-02-1935, p.1.

19.– La instantánea se ha producido por tanto cuando todos los presos seguían juntos en el penal, esperando los diferentes procedimientos judiciales. Unos meses después de ese juicio, Guillermo Cabanellas defendería a los socialistas de Alcázar de San Juan por los sucesos del 34. Tras el juicio, la agrupación socialista de ese municipio publicaría un folleto con el texto de la defensa de Cabanellas, titulado *Defensa ante Consejo de Guerra*. En la primeras página el letrado dedica ese texto a uno de aquellos dirigentes socialistas enjuiciados en febrero del 1935: “A Antonio Cano Murillo, que cumple hoy condena en el Penal de Cartagena, buen amigo y entrañable compañero, como testimonio de amistad y camaradería” (1935:2).

20.– Hijo del general Cabanellas, será uno de los abogados defienda a todos los socialistas

juicio, cuando recordaba “el entusiasmo con que ayudaron a traer la República, los hombres que ahora están en el banquillo de los acusados. Las penas enormes que para ellos se solicita constituirían un baldón para Ciudad Real” ⁽²¹⁾. Tras la liberación de la cárcel por la Amnistía de 1936, también serían estos diputados, alcaldes, concejales o militantes, los que lideren la lucha política y armada del Gobierno de la República contra el ejército sublevado.

Tras los años de guerra, el final de la contienda desencadenó la persecución inmediata de gran parte de las personas que aparecen en la imagen, transformando la fotografía en un objeto peligroso para cualquiera que la tuviera. Quizás por eso esta es la única copia de la fotografía que ha aparecido hasta el momento. Si las imágenes expuestas en los interiores de las casas, aquellas que mostraban individuos con traje y corbata, desactivaban en la vestimenta cualquier evidencia ideológica, esa ocultación resulta imposible en una fotografía de este tipo. Son en sí mismas un símbolo político, y por ello hubo que deshacerse en muchos casos de un material que se sentía altamente comprometedor. Y es que las imágenes grupales en las que se muestre cualquier tipo de manifestación en defensa de partidos y sindicatos de izquierda, son objetos susceptibles no solo de ser requisados, sino también de poner en peligro a aquel que los conserva. Ellos mismos son extremadamente útiles para engrosar los listados persecutorios con los que se iniciaría la limpieza ideológica en los diferentes municipios. Un ejemplo de estos listados fue el encontrado en el archivo municipal de Abenójar. Un documento que comienza con el nombramiento de una comisión de personas con “reconocida solvencia moral y recto criterio” para que señale el nombre de “los enemigos del movimiento Nacional” ⁽²²⁾. El primer nombre que sale en la

de Ciudad Real en los diferentes procesos que se abrieron tras la revolución de 1934. Así definía al abogado, la agrupación socialista de Alcázar de San Juan: “Hombre luchador por el credo socialista, entusiasta y decidido para conseguir el bienestar del proletariado defendiendo con normas jurídicas, emanadas de los privilegiados, a los necesitados de justicia económica y social, coadyuvando a la vez, al exparcimiento de la semilla que hará germinar el nuevo derecho -<<QUOD NATURALIS RATIO INTER OMNES HOMINIS CONSTITUIT>>- <<EL QUE LA RAZON NATURAL ESTABLECE ENTRE TODOS LOS HOMBRES.>> De este compañero que appena salido de las aulas universitarias se lanza a la defensa de la clase más necesitada y perseguida, pueden esperar mucho los trabajadores, pues es de suponer que unido a la teoría científica, que en abundancia posee, quede la práctica y ambas confundidas confirmarán el espíritu de luchador inquebrantable que ya se nos revela para el bien social” (Cabanellas, 1935:1).

21.- “La petición fiscal definitiva en el juicio contra los socialistas”, *El Pueblo Manchego*, num.7927, 14-02-1935, p.1

22.- “En la villa de Abenójar a cinco de Abril de mil novecientos treinta y nueve; recibida en este día una orden del Juzgado Militar del Ejército de Ocupación de almodóvar del Campo

lista de los perseguidos políticos, será precisamente uno de los hombres que aparece en la fotografía: José Cardos Infantes. Cuando encontré este material, me sorprendió el número de personas que se anotaban en el reverso. Y más cuando descubrí que de los 120 individuos que allí aparecían como “elementos revolucionarios”, quedaba uno con vida. Se trataba de Juan Camacho, un campesino del pueblo que en la lista lo señalaban como el número 68, y al que le mostré el documento donde lo señalaban. Así interpretaba él la información que fue leyendo:

Estos pocos que nombran aquí fueron los que echaron a la trena a los que estuvieron más en la trena. ¿Te enteras ya de lo que te digo? Bien claro lo dice, lo habrás leído. Esto fue el alcalde que había el que mandó a hacer esto: Félix García. Y aquí nombraron a Paulino Rubio Buitrago, Vicente Mera, que le decían Mera, que tenía un pedazo ahí más allá de las eras. Era muy nombrado... “Y así lo mando y firma el alcalde en la fecha arriba expresada”. Esto lo hicieron en la “Villa de Abenójar el 5 de abril de 1939”. Y estalló la guerra en 1936. Y se terminó en el 39. Y aquí tienen un resumen para que el que le estorbara quitarlo. Esto es como un resumen. Un resumen que aportaron estos poquitos. ¿Te has enterao? Estos lo aportaron. Te lo dice bien claro: “Referida comisión para mayor de los elementos de juicios de su delicada función debe estar integrada como mínimo de cinco individuos que sean de verdadero entusiasmo....”, vamos... que fueran fascistas de verdad, ¿te enteras?. Lo dice bien claro. Y “recto criterio eligen a los vecinos: Eduardo”. Eduardo era un comerciante, en frentito del bar León... un tal Eduardo Magro, Emeterio Navas, ese tiene ya las malvas bien altas. Y este Teófilo Navas...este estoy embelesao... este Teófilo Navas que no hace mucho murió, era un mozón viejo que no andaba más que oliéndole los pedos a los alcaldes fascistas. Ya ha cascao. Y el Félix García este es el que mandó a hacer la comisión. ¿Te has enterado? Ya está. [Pasa la página] Cuantos pobres de estos... con estos he estado yo, con todos. Soy de los supervivientes. El único quizás superviviente de toda esta generación ⁽²³⁾.

de fecha tres del actual, interesado la formación de una Comisión que redacte un atestado o relato de los sucesos y hechos delictivos comunes, sociales y políticos ocurridos en la localidad y comarca a partir del 18 de Julio de 1936 como consecuencia de la rebelión roja, destacándose las personas que en ellos intervinieran como dirigentes y ejecutores, así como los elementos revolucionarios enemigos del movimiento Nacional, antes o después de aquella fecha; y resultando que para tal información, esta Alcaldía estima que la referida Comisión, para mayor abundancia de elementos de juicio en su delicada función, debe estar integrada como mínimo de cinco individuos que sean de verdadero entusiasmo al movimiento nacional contra la revolución roja y que además sean personas de reconocida solvencia moral y recto criterio”. (AMA. Carpeta 1939. Legajos sin clasificar).

23.– Entrevista realizada a Juan Camacho (Abenójar, 5/10/2009).

DECRETO. En la villa de Abenojar a cinco de Abril de mil novecientos treinta y nueve; recibida en este dia una orden del Juzgado Militar del Ejercito de Ocupacion de Almodovar del Campo de fecha tres del actual, interesando la formacion de una Comision que redacte un atestado o relato de los sucesos y hechos delictivos comunes, sociales y politicos ocurridos en la localidad y comarca a partir del 18 de Julio de 1936 como consecuencia de la rebelion roja, destacandose las personas que en ellos intervinieran como dirigentes y ejecutores, asi como los elementos revolucionarios enemigos del movimiento Nacional, antes o despues de aquella fecha; y resultando que para tal informacion, esta Alcaldia estima que la referida Comision, para mayor abundancia de elementos de juicio en su delicada funcion, debe estar integrada de como minimo de cinco individuos que sean de verdadero entusiasmo al movimiento Nacional contra la revolucion roja y que ademas sean personas de reconocida solvencia moral y recto criterio, designa para tan alto cometido a los vecinos **Eduardo Magro Lopez, Emeterio Navas Mendiola, Teofilo Navas Sanchez, Paulino Rubio Buitrago y Vicente Mera.**

Asi lo manda y firma el Alcalde D. Felix Garcia Lillo, en la fecha al principio expresada.

El Alcalde,

Felix Garcia



Acta de Constitucion de la COMISION INFORMADORA DE ABENOJAR

En la villa de Abenojar a seis de Abril de mil novecientos treinta y nueve; siendo las diez de la mañana, previa citacion verbal comparecen en el Despacho Oficial de la Alcaldia los señores que en el Decreto anterior habian sido designado para la constitucion o formacion de la Comision informadora de hechos delictivos ocurridos en esta localidad y su comarca desde el 18 de Julio de 1936 con motivo de la rebelion roja, asi como las personas o elementos revolucionarios enemigos del movimiento Nacional antes o despues de referida fecha. Seguidamente se dio lectura a la orden que motiva esta Comision y los designados aceptan el cargo, que juran cumplir con entera justicia e imparcialidad que el caso requiere, declarando el Sr. Alcalde constituida la Comision con los asistentes, extendiendose la presente acta que a su lectura y aprobacion firman en la fecha al principio expresada.

Emeterio Navas *Teofilo Navas*
Eduardo Magro *Juan*
Paulino Lillo *Vicente Mera*

1. Jose Cardos Infantes
2. Ildafonso Cardos Infantes
3. Lucio Godoy Garcia
4. Nicolas era Herrero
5. Santiago Vera Herrero
6. Teofilo Soriano Anguita
7. Jesus Calvo Redondo
8. Clodoaldo Molina Chillaron
9. Candido Trinidad de la Torre
10. Anastasio Godoy Hervas
11. Emilio Gortanzo Azevallo
12. Encarnación Lillo Arcos
13. Rufino Ruiz Soriano
14. Gaspar Nieto Fernandez
15. Faustino Calvo Redondo
16. Diego Arriaga Santos
17. Jose Garcia Gonzalez
18. Benito Muñoz Castillo
19. Miguel Labrada Camacho
20. Carmelo Gijón Feinado
21. Felix Pasamontes Santos
22. Felix Notario Rubio
23. Serapio Nieto Camacho
24. José Ruiz León
25. Benito Solana Navas
26. Francisco Muñoz Castillo
27. Castro Muñoz Castillo
28. Guillermo Paniagua Mansilla
29. Bautista Romero Montero
30. Nicolas Gonzalez Navas
31. Gustavo Montes Lopez
32. Vidal Calvo Arriaga
33. Santiago Castro Nieto
34. Faustino Rubio Corpas
35. Francisco Calvo Redondo
36. Sixto Fernandez Castillo
37. Francisco Camacho Delgado
38. Manuel Lizcano Fernandez
39. Tomas Fabón Arriaga
40. Claudio Moreno Ungria
41. Pedro Labrada Camacho
42. José Mendola Pasamontes
43. Eusevio Garcia Carrato
44. Domingo Garcia Sobrino
45. Emilio Chillarón Garcia
46. Fructoso Arriaga Camacho
47. Santiago Soriano Anguita
48. Miguel Nieto Camacho
49. Manuel Hervas Duarte
50. Félix Nieto Rey
51. José Ibarra
52. Angel M. Chillarón Cardos
53. Fidel Cardos Infantes
54. José Sanchez Fernandez
55. Juliana Nieto León (Galzona)
56. Eusevia Gijón Rodríguez
57. Emilio Garcia Gonzalez
58. Amalio Nieto Fernandez
59. Hermin Fernandez Ormaño
60. Evaristo Fernandez Ormaño
61. Saturnino Montes Hervas
62. Doroteo Ruiz León
63. Gregorio Feinado Gimenez
64. Pedro Garcia Romero
65. Pedro Garcia Feinado
66. Antonio Garcia Gonzalez
67. Gregorio Labrada Camacho
68. Juanito Camacho Muñoz
69. Antonio Lopez Cantín
70. Manuel Castro Nieto
71. Salustiano Fernandez Barbanuz
72. Maximiliano Torres Naranjo
73. Juan Fernandez Barba
74. Antonio Augusto Barba
75. Benito Lillo Ajenjo
76. Felix Fernandez Hervas
77. Modesto Camacho Chaves
78. Doroteo Nieto Ungria
79. Basilio Fernandez Camacho
80. Marcial Fernandez Camacho
81. Florentino Notario Rubio
82. Lino Lillo Alvaro
83. Ildafonso Lillo Alvaro
84. Daniel Rey Sanchez
- (1) 85. José Mejudo Azevallo
- (1) 86. Eusevio Zamora Chillarón
87. Francisco Cabanillas Mancha
88. Encarnación Morales Mendiola
89. Alvaro Navas Fernandez
90. Severiano Solana Navas
91. Daniel Azevallo Ungria
92. Feliciano Sanchez Lopez (Valles)
93. Severiano Labrada Romero
94. Julian Padilla Garcia
- (1) 95. Pedro Uris Ungria
96. Eleuterio Arriaga Lizcano
97. Felix Uris Ungria
98. Ramon Sampablo Quilón
99. Isaac Hernandez Cebrián
100. Maximino Mangallon Diaz
101. Virgilio Camacho Padilla
102. Maximiliano Pasamontes Santos
103. Maximiliano Ruvio Corpas
104. Julian Chillarón Barba
105. Juan Bautista Soriano Anguita
106. Vicente Marchan Sanchez
107. Exaltación Labrada Martín
108. Norberto Ruiz Lizcano
109. Miguel Casado Chillaron
110. Jelduno Delgado Lillo
111. Lucio Godoy Hervas
112. Fructoso Castillo Ruvio
113. Manuel Gijón Rodriguez
114. Guillermo Lopez
115. Pablos Arriaga Fernandez
116. Julian Arriaga Arriaga
117. Pablos Arriaga Fernandez
118. Bautista Soriano Hervas
119. Jesus Paniagua

Antonio Lillo Rey
 Miguel Lopez Hernandez (Capitán)
 Justo Mantu Camacho
 Antonio Parra Camacho
 Rafael Jurado Cabrera - (Villavieja)

Este listado, confeccionado el 5 de abril de 1939, está enumerando de mayor a menor grado de peligrosidad a los responsables de la “revolución roja” en Abenójar. Después de esta enumeración vendrán otras en los que se detallen los paraderos de los nombrados o sus cargos políticos. Tanto en unos como en otros, pequeñas anotaciones nos van dando información sobre la situación de cada uno de ellos: “en Francia”, “preso en Almodóvar”, “en Alicante”, “en Castillo de Catalina”, etc. Si nos fijamos en esta lista, podemos observar que algunos nombres están acompañados de una “X”. La señal da cuenta de que esa persona ya ha sido detenida. Después de esas marcas aparecerán otras, y como en una especie de continuidad gráfica, se añadirán “cruces” sobre el nombre de los que vayan siendo fusilados. En un procedimiento similar a los que significa tachar de una lista las tareas realizadas, las cruces dan cuenta del cumplimiento del objetivo marcado. Unas señales que se irán transfiriendo de manera constante a otros documentos, como expedientes judiciales o carcelarios. En muchos de ellos hemos encontrado una variedad importante de cruces y dibujos que utilizan los victimarios para constatar que el enemigo es ya “hombre muerto”.

Imágenes de las páginas 510 - 511

Archivo

Expediente penal de Ánge Aliaga

AHPC. Cárcel Puerto de Santa María. Caja 29326. Expediente 33

Julio 41

Prisión Central de Orduna (Vizcaya)

Registrado al núm. 2.594⁶³⁰ folio 24 libro 40

3/41

EXPEDIENTE penal de Angel Aliaga Martin

natural de Mestanza, provincia de Ciudad Real, vecino de Agudo
 hijo de Vicente y de Virtudes; estado casado; edad 34 años; nació el
 ; oficio o profesión abanista; instrucción al ingresar ; lee ; escribe ;
 hijos habidos en el matrimonio 2 varones y hembras; edad del mayor y del menor
 ¿Es reincidente? si Antecedentes penales y en qué consisten

72616

SEÑAS GENERALES	FECHA			VICISITUDES PENALES Y PENITENCIARIAS	TIEMPO DE CONDENA		
	Año	Mes	Día		Años	Meses	Días
COLOR DE Iris (ojos) Cabello Piel Cejas Ojos Nariz Cara Boca Barba Estatura 1 m. cm.	21 Junio 1939			Fué sentenciado por Consejo de guerra Permanente de Ciudad Real, reincidente, almadre, por el delito de Adhesión a la Rebelión, a la pena de Reclusión Perpetua	30 - -		
SEÑAS PARTICULARES	según testimonio librado por D. Luis Carnicero Carria Secretario Habilitado del Juzgado Militar de Ejecución, letra 2 de Madrid en causa n.º 112 de Ciudad Real			Abono de prisión preventiva	-	59	
Fórmula dactiloscópica	22 Agosto 1939 22 DIC 1939			Le resta por extinguir	29	6 21	
dcha. izqda.	13 Abril 1969			Se cuenta el tiempo Ingresó en este Establecimiento Extinguirá su condena	3/41		

PULGAR DERECHO



Orduna de 22 DIC 1939 de 19

V.º B.º
El Director,

El Subdirector - Administrador,

Contra esas marcas se esconden las fotografías, pues buscadas y confiscadas por el régimen, funcionaban como el complemento perfecto en la elaboración de los listados. Ese era un lugar del que sacar los nombres y los rostros de las personas que había que eliminar o redimir. Fotografías como la de los presos, son en sí mismas una prueba delictiva de primer orden, pues mostraba no sólo a personas que habían luchado contra el “movimiento nacional”, sino a revolucionarios “con antecedentes”. De hecho, toda la documentación que hiciera referencia a la vinculación política con esa revolución, será utilizada como prueba en los juicios sumarísimos. Allí nos encontramos por ejemplo el documento escrito por Marcelo Cuadrado, uno de los presos de la revolución de 1934, instando a los vecinos de Abenójar a votar por el Frente Popular en 1936. El documento que llevaba por título “Para los trabajadores campesinos de Abenójar (desde la cárcel)”⁽²⁴⁾ será utilizado precisamente como una de las pruebas de delito en el juicio sumarísimo que en 1939 condenaría a este hombre⁽²⁵⁾.

24.– En el texto se puede leer: “¡Camaradas!: Salud. Os dirijo el presente para que veáis la serie de razones que siempre nosotros, os hemos pregonado y ahora os pregunto. ¿Hasta cuando vais a seguir sumidos en la ignorancia? ¿cuándo se os va a quitar esa venda de la vista, que no os deja ver ni gota? Y ¿cuándo de una vez, se os va a remover la conciencia, para que así os reveléis con tanta canalla? (...) Ya estamos con la propaganda electoral; acordaos pues, de esta misma etapa, en los meses de Octubre y Noviembre de 1933; todo fueron promesas, ofrecimientos, todos iban a tener trabajo, tierras donde poder cultivar y los frutos de ella iban a ser vendidos a precio remunerador con relación a sus trabajos. Ya no iba a haber miseria, ni hambre; todos íbamos a vivir en jauja y en efecto camaradas, en jauja se quedó por que todo fue un mito. (...) Los caciques en vistas de su plumero atacarán duramente al movimiento revolucionario de Octubre del año 1934; pero yo camaradas con solo dos palabras os voy a aclarar el motivo de nuestro lanzamientos. Nosotros los pertenecientes al honrado Partido Socialista Obrero Español, sabíamos que al entrar en el poder los elementos cedistas, acaudillados por Gil-Robles, destruirían los pocos beneficios que para nosotros los proletarios, teníamos ya ganados; sabíamos que nos quitaban la libertad y la justicia, sabíamos que íbamos al fondo al abismo de una dictadura fascio-vaticanista y ante todos estos peligros, nos lanzamos a jugar el todo por el todo...” (AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 881. Leg. 06373).

25.– Esto da cuenta de la exigencias retroactivas de responsabilidades políticas por las acciones llevadas a cabo desde el 1 de octubre de 1934. Así lo señala precisamente Ley de Responsabilidades Políticas publicada en el BOE del nueve de febrero 1939. “Se declara la responsabilidad política de las personas, tanto jurídicas como físicas, que desde primero de octubre de mil novecientos treinta y cuatro y antes de dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis, contribuyeron a crear o a agravar la subversión de todo orden de que se hizo víctima a España y de aquellas otras que, a partir de la segunda de dichas fechas, se hayan opuesto o se opongan al Movimiento Nacional con actos concretos o con pasividad grave” (BOE del 9 de febrero de 1939, num. 44, p.825).

Unos años después de la captura de aquella fotografía, la mayoría de los hombres que aparecen inmortalizados en la imagen, serían fusilados, encarcelados o exiliados. El nuevo callejero municipal de Abenójar en 1939 daba cuenta de los cambios ejercidos por un régimen que reemplazaba la calle *Amnistía de 1936* por *Queipo de Llano*, o la *6 de Octubre*, por la llamada ahora *General Yagüe* ⁽²⁶⁾. Como continuación del espacio público en el espacio privado, la imagen grupal se descolgaría entonces de la pared y se guardaría junto con el resto de fotos familiares. Pasado el tiempo y tras los estragos de la violencia franquista que terminaría convirtiendo en un erial cualquier rastro testimonial de aquellas personas, la copia de la fotografía de Bruno fue sin embargo envejeciendo en los trasposos generacionales de imágenes y cajas. De allí la sacaría Celia para mostrársela a Miguel:

Yo le dije Celia, ¿me dejas que haga una copia?. Y me dijo que si, devolviéndome la foto puedes hacer lo que quieras con ella. Y luego ya en la Casa del Pueblo la misma gente me fue diciendo quienes eran los que en ella aparecían. Detrás de la foto lo apuntamos. Luego ya viendo las listas, la primera lista la hizo Marcial... En la fotografía que enmarcamos de la Casa del Pueblo está anotados por detrás, y también en un recuadro. La gente fue dando nombres.

Durante las primeras décadas de la democracia, las organizaciones políticas serán uno de los pocos destinos públicos donde estos objetos encuentren un sentido. Con la imagen en su poder, Miguel hará una reproducción ampliada para exponerla en el salón de la Casa del Pueblo. De esa forma se volvía a enmarcar una fotografía que había perdido ese carácter expositivo tras el final de la Guerra Civil. Ante la llegada del objeto, los militantes congregaban a la gente de mayor edad para identificar en ella a los individuos que pudieran reconocer. Algunas de las personas que colaboraron con esa tarea, eran precisamente aquellos que ya habían realizado pequeños listados ⁽²⁷⁾ durante la posguerra. “Detrás de la foto lo apuntamos”, señalaba Miguel. “Luego ya viendo las listas, la primera lista la hizo Marcial...”.

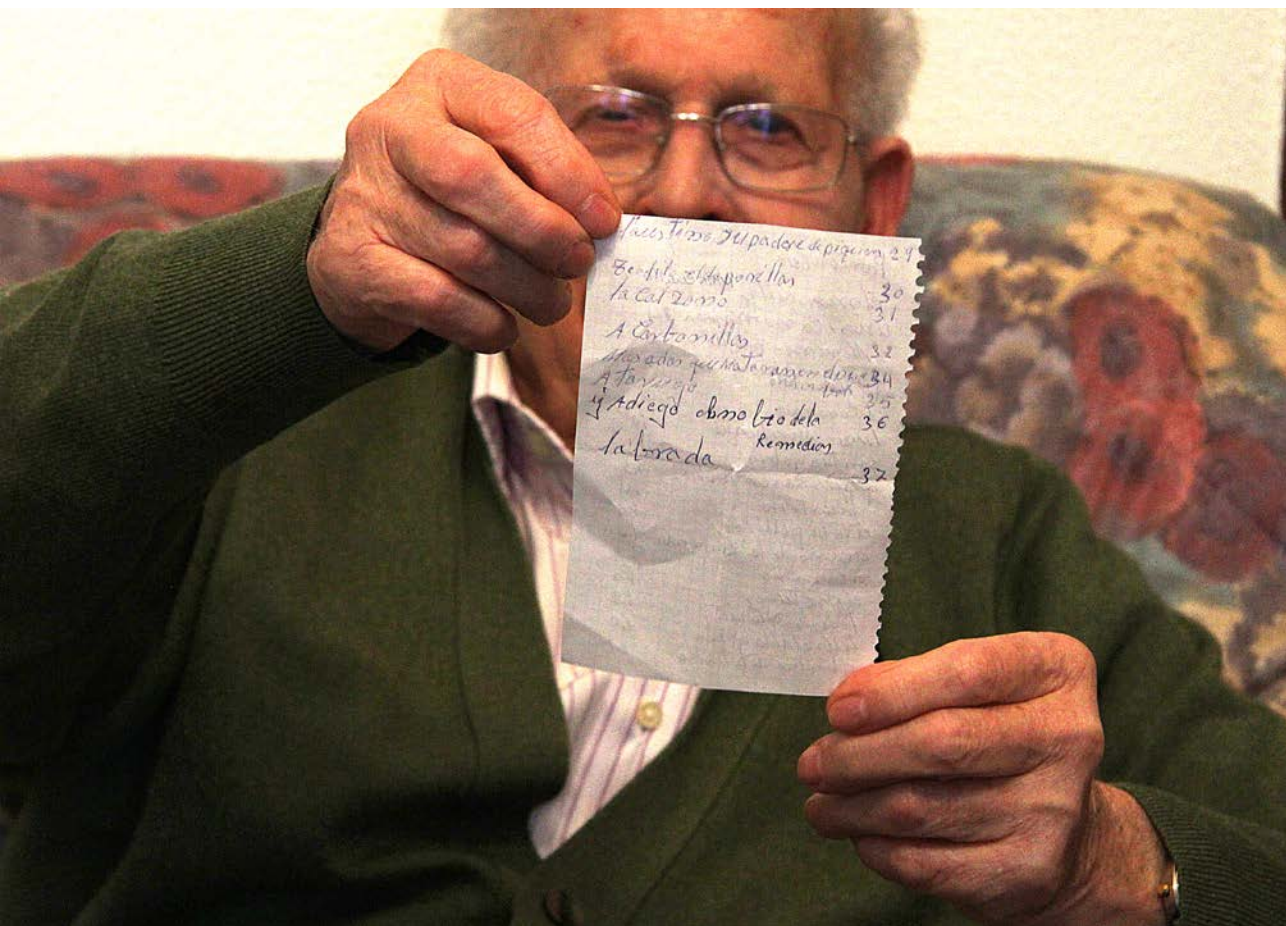
26.– AMA. *Libro de Actas del ayuntamiento*. Num 44. Abenójar, 30 de noviembre de 1939

27.– Esas pequeñas hojas manuscritas suponían en realidad la contraparte privada y clandestina de los listados públicos que habían permanecido expuestos en las llamadas *Cruces de los caídos*. De esta manera si frente a la iglesia se mostraban permanentemente los nombres de los caídos por Dios y por España, sobre los monumentos que el régimen construyó en cada pueblo, en las casas de las familias represaliadas se apuntaron los nombres de los asesinados por el propio régimen.

Esos listados eran hojas manuscritas donde se enumeraban a los compañeros asesinados tras la contienda. Son numerosos los materiales de este tipo encontrados durante el trabajo de campo y que guardados, escondidos o enterrados buscaban un tiempo en que fuera posible revelarlos. “Esto fue los que mataron después de la guerra”, señalaba Eugenio Soto al mostrar su lista, “los que mataron después de la guerra, y aquí no mataron na más que al cura, y supieron quien lo había matado al cura. Y los demás muertos todos a ver por qué”. También encontramos el caso de Teófilo Navas quien señalaba: “Estos son los que fusilaron después de guerra. Lleva más de cuarenta años hecha ese lista. No te creas que se lo enseñó a cualquiera. Esto mientras yo viva estará guardado. Está ahí en la mesita y allí no toca nadie” (28). O el caso de Julián Rubio, apodado *El Fuerzas*, que después de elaborarlo lo ocultaría el patio de su casa, como así señalaba una vecina: “El Fuerzas me dijo que enterró un listado en el patio de su casa”.

Esas pequeñas hojas suponían en realidad la contraparte privada y clandestina de los listados públicos que habían permanecido expuestos en las llamadas *Cruces de los Caídos*. De esta manera si frente a la iglesia se mostraban permanentemente los nombres de los “presentes”, caídos por Dios y por España, en las casas de las familias represaliadas se apuntaba los nombres de los “ausentes”, asesinados por el propio régimen. Elaboradas en la intimidad del espacio privado, esos documentos tienen semejanzas con aquellas otras listas que confeccionaron los comités falangistas. De hecho muchos nombres son los mismos y si nos permitimos imaginar, podemos pensar en escenas similares de víctimas y victimarios: grupos de personas recordando ante la fotografía los nombres de compañeros, como en otra época las autoridades apuntaban los nombres de las futuras víctimas. La diferencia es evidente: si en unos casos son listas de vivos cuyo objetivo es convertir en muertos a los que allí aparecen, en el otro caso, estas listas de muertos suponen un intento de resurrección de aquellos hombres desaparecidos. Nombrarlos era de alguna manera invocarlos.

28.— Entrevista realizada a Teófilo Navas (Alcalá de Henares, 11/02/2013).



Teófilo Navas Du padre de pique 29
Bohío de las pueras 30
La Cal 20mo 31
A Carbonillas 32
Alas adon quemaron a los 34
A San José 35
y Adiego obmo 6to de la 36
La brada Remedio 37

Teófilo Navas mostrando un listado de víctimas

Fotografía: Jorge Moreno

Unos años después, y junto a la instantánea de presos, se colgaría una imagen de mujeres encarceladas por los sucesos de 1934. Esa fotografía, tomada en la cárcel de Ciudad Real, corresponde a las mujeres de Abenójar acusadas por asaltar una almazara para apoderarse de 70 arrobas de aceite (850 litros). El juicio contra las 26 personas, entre las que se encontraban también tres hombres, se produjo el 8 de marzo de 1935. Ese mismo día el periódico *El Pueblo Manchego* señalaba en portada que en “El juicio por los sucesos de Abenójar, son 23 procesadas por sedición y otros tres hombres. Para cada una pide el fiscal un año y ocho meses, y los defensores la absolución (...) La violencia subversiva que llevaron a cabo, ataca a las normas, al régimen y a la moralidad de Estado”⁽²⁹⁾. Esa condena finalmente no se llevaría a cabo, y las presas quedaron libres tras la vista⁽³⁰⁾. Una de las copias de esa imagen la guardaría durante años Encarnación Padilla, la única protagonista de esos sucesos que estaba viva cuando iniciamos la investigación.

Estuve presa, estuve presa. Fui a por aceite a en ca la Silvestra. Sabes que Silvestra te digo ¿no? La de Laín. Y vivía allí donde está la tiendecilla de la Manoli. Y tenía una zafra de aceite en un cacho cortao... En tiempos... Y la tenía con un candaio echá. Quien fuera que abrieron la puerta y ahí to el mundo ¡qué dan aceite, qué dan aceite!. Y yo... ¿Qué dan aceite? Y dice una vecina mía, ¡Encarna qué dan aceite!. Y digo yo... ¿Qué dan aceite? Y tenía yo un cantarillo de lata que vendíamos leche porque mi padre estaba con Félix Lillo de pastor. Anda mujer pues ves. No estaba allí mi madre si no, no me deja. Pues voy con el cantarillo y digo voy a ver. Y luego pongo el jarrillo y digo, voy a ver si unas patatas fritas con pimientos... y son posos, digo ya, a mi me ha tocao el barrió de la zafra, y estos son posos y no vale. Y luego hice dos kilos de sosa de jabón a los pocos días. Cuando luego se presenta la gente, que me llevan presa. Ya.. a joderse. Nos llevaron a Almodóvar, de Almodóvar nos llevaron a Ciudad Real, y tuvimos juicio y to. Ay madre. Mucha gente, fue de aquí mucha gente. La Gonzalilla que tuvo un hijo la mujer allí, un hijo que le dicen “el cárcel”, que todavía vive. Y allí las dos o tres mujeres que iban en estado pues dieron a luz allí. Y había allí mujeres forasteras también de por ahí abajo. Yo que se. Madrecita, madrecita. Y pa dormir, con un saco niño con un saco en el suelo. Uno así, uno así, uno así, en fila en un salón grande. La primera noche y la segunda sin dormir. Hasta que ya se hace la gente a los golpes. Quien iba a pensar que las cosas iban a ser así. Ya cuando llevábamos unos días nos hicieron la foto⁽³¹⁾.

29.– “El juicio por los sucesos de Abenójar”, *El Pueblo Manchego*, num.7922, 8-02-1935, p.1.

30.– “Los procesados de Abenójar, absueltos”, *El Pueblo Manchego*, num.7923, 9-02-1935, p.1.

31.– Entrevista realizada a Encarnación Padilla (Abenójar, 28/08/2010).



Presas de Abenójar encarceladas por los sucesos de 1934

Colección particular de Encarnación Padilla

Esta imagen se exhibió públicamente por primera vez en el libro *Imágenes de Abenójar. Crónica de nuestra memoria* (2000). Unas publicaciones financiadas por la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, a través de programas que fomentaban la preservación y conservación del patrimonio fotográfico de la comunidad autónoma ⁽³²⁾. Mediante ayudas económicas a mancomunidades, ayuntamientos o asociaciones culturales, se digitalizaban las imágenes de cada municipio o institución y se realizaban exposiciones y libros. Cuando se inició el proyecto en Abenójar, los responsables hicieron un llamamiento entre los vecinos del pueblo para que aportaran fotografías. Fue entonces cuando Encarnación Padilla envolvería en un trapo aquella vieja imagen y, como quien lleva un secreto, la sacaría del cuarto para entregarla en el ayuntamiento ⁽³³⁾. Hay algo de problemático en una imagen que hay que llevar oculta para sacarla a la calle. Y es que con ese gesto, la mujer objetivaba una práctica habitual en la posguerra que remitía a la ocultación de relatos en los tránsitos entre espacio privado y público. Si el silencio durante la dictadura funcionó como un mecanismo de supervivencia, la envoltura del objeto nos recordaba que esas prácticas disimuladas pervivían de manera residual en la democracia. Pareciera como si las fotografías no hubieran perdido, pese a los años, cierto carácter proscrito.

32.– De 1997 a 2010, la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha desarrolló un proyecto de recuperación y difusión del patrimonio fotográfico de la región, llamado *Los Legados de la Tierra*. Mediante subvenciones destinadas a municipios, mancomunidades o entidades culturales, los organismos interesados podían solicitar ayudas para la realización de una exposición que podría ir acompañada de un catálogo con las fotografías recuperadas. Se trataba con ello de conservar primero los archivos fotográficos de instituciones locales y archivos familiares, mediante la digitalización de las imágenes, para después dar difusión del patrimonio en la región y en cada municipio. Así lo señalaba en su página web la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha: “Las fotografías son documentos fundamentales en los que se refleja el proceso de formación y evolución de la población y del territorio de nuestra región. Las imágenes recogidas en ellas permiten ver las actuaciones humanas que han ido perfilando la Historia Contemporánea de Castilla-La Mancha y evocan ambientes, personas y actividades sociales, políticas, culturales y económicas que nos acercan a nuestro pasado. El Programa *Los Legados de la Tierra* de ayuda a corporaciones locales para el desarrollo de exposiciones fotográficas, ha servido en los últimos años para la difusión y recuperación del patrimonio fotográfico de la Región. (...) Se han llevado a cabo cerca de 576 exposiciones fotográficas, que han contado con más de 1.000.000 Euros de ayuda por parte de esta Consejería, en ellas se han recogido fondos propiedad de las Corporaciones Locales así como fotografías pertenecientes a los habitantes de cada municipio. Como resultado de estas exposiciones se ha publicado una larga serie de catálogos que están contribuyendo a salvaguardar y difundir esta importante faceta del patrimonio castellano-manchego”. Junta de Comunidades de Castilla La Mancha (2010): *Los Legados de la Tierra* (Archivos). <<http://ccta.jccm.es/dglab/Legados?seccion=Archivos>> [2015-05-10].

33.– “Mari la de los moños [peluquera] me la pidió”, comentaba Encarna. Después la llevaría al ayuntamiento: “Me acuerdo porque esa fotografía la trajo Encarna liada en un trapo” señalaba una de las responsables del proyecto. Entrevista realizada a Mari Rey (Abenójar, 06/08/2012)

Después de su publicación, Miguel Cerrato accedería a la imagen y haría una copia de la misma para enmarcarla y colocarla junto a la fotografía de los hombres. La disposición de los retratos en el salón de la Casa del Pueblo, recogía de esa forma la práctica utilizada tradicionalmente en los espacios domésticos, en donde son expuestos los retratos del padre y la madre. Si en esos casos las imágenes permiten identificarnos con nuestros antepasados, la imagen colectiva, masculina y femenina de las fotografías que ahora presidían el local, funcionaban también como los antepasados que recuerdan y activan la memoria del grupo socialista ⁽³⁴⁾. Es precisamente sobre ese hecho fundacional, la revolución de octubre de 1934, donde parece ahora quedar instaurado el colectivo. Expuestas en la pared central del salón, las imágenes que unos meses antes se mantenían en espacios privados, serán entendidas a partir de ese momento bajo el carácter ideológico que le adhiere el lugar donde están colgadas.

Utilizado comúnmente como centro de reuniones de la militancia socialista, la Casa del Pueblo ⁽³⁵⁾ es un local que abre sus puertas a todos los vecinos durante los días primeros de mayo. Con ese fin, se realiza un convite gratuito para las personas que quieran celebrar el día del trabajador. “El año pasado si fui al primero de mayo”, señalaba Encarna, “pero este año no. Allí tienen la foto”. Será precisamente durante esa festividad, cuando los vecinos vieron por primera vez estas imágenes presidiendo el salón. A partir de ese momento, su exposición generaría comentarios entre los asistentes que intentaban saber cuáles eran las familias allí representadas. La relación entre ideología y parentesco encontraba en la fotografía el indicio de un origen. De esa manera, si en unos casos se constataba la continuidad de familias que han conservado la militancia, también se penalizaban a los que ahora votaban a partidos conservadores. “Con lo que han pasado sus padres y que ahora vote a la derecha” señalaban algunos. Todos aquellos, a los que suelen referirse como “chaqueteros” o “caciques” por haber cambiado de ideología, serán considerados sospechosos, o “no de fiar”, por el abandono no solo de su clase social ⁽³⁶⁾ sino también por la falta de fidelidad

34.– Esa memoria no es sólo metafórica, puesto que la Casa del Pueblo fue construida por muchas de las personas que aparecen en la imagen.

35.– No podemos olvidar que la historia de este tipo de locales, esta inscrita dentro de una lucha política de incautación y recuperación. Construidos durante los años treinta por trabajadores del municipio, e incautados por los ayuntamientos franquistas durante la dictadura, en los primeros años de democracia se llevaron a cabo medidas para recuperarlos o para recibir en su lugar compensaciones económicas.

36.– Ser cacique en los términos en que los definía el antropólogo Joan Frigolé: “Ser hombre implica “tener los pies firmes en el suelo”, plantarse en un sitio determinado”, en “su” sitio. “Ser

hacia el sufrimiento de sus antecesores. La historia del grupo mostraba por tanto una tradición política inscrita en la fidelidad a las ideas, pero también en el recuerdo del sufrimiento al que remite el sentido carcelario de la imagen ⁽³⁷⁾.

Es interesante observar que son fotos de presos las que están presidiendo un salón, algo que nos ayuda a pensar la diferente apariencia y sentido que tienen este tipo de fotografías antes y después de la guerra. Esta imagen, que remite para muchas familias a las duras condiciones carcelarias de los años cuarenta, es sin embargo el símbolo de una lucha convertida en gesta. Si comparamos esta imagen de los años treinta, con aquella que Fidela Cardos enviaba a sus hijas desde la cárcel de Mallorca, la diferencia es evidente. Como hemos visto en el segundo capítulo, los archivos familiares están llenos de fotografías de cárceles, pero de un presidio muy distinto a éste ⁽³⁸⁾. En aquellas, los rostros envejecidos con trajes enlutados, de instantáneas enviadas desde los penales a las casas, son la cara visible de la violencia política sufrida. Esos rostros que transmiten un dolor sin ningún tipo de tregua son más problemáticas a la hora de exponerse visualmente. Como si hubiera una especie de equilibrio donde el dolor no puede ser expresado de cualquier forma en un espacio como este ⁽³⁹⁾. Las dos fotografías colgadas en la Casa de Pueblo son sin duda el indicio de ese dolor, pero no es eso lo que muestran. No es el destino de esas personas, sino el origen de su lucha lo

cacique” implica abandonar este sitio e ir a “meterse debajo” del amo, señorito o capitalista” (1977:144).

37.– Debemos recordar en este sentido que en muchos casos los hijos y nietos mantienen la ideología de los padres más como reflejo de las penurias que sufrieron sus familias que como lucha obrera.

38.– Así lo señalaba precisamente el vecino de Abenójar Nicolás González Navas: La mayor parte de esa etapa de gobierno derechista, los trabajadores que luchábamos por quitarnos el yugo de la oligarquía feudal, que siempre había dominado en España, lo pasamos en la cárcel. Cualquiera era perseguido, el afiliado a los partidos de izquierdas, el supuesto afiliado, el que era acusado de serlo aunque no supiera nada de política y los que luchábamos por los derechos concedidos, mejor dicho, conquistados a la entrada de la República en 1931. (...) Corría agosto de 1933 cuando entré en la cárcel por primera vez. Me detuvieron por razones políticas, nunca estuve en la cárcel por otras razones. Fuimos a la primera huelga declarada por la Sindical de la UGT. Yo formaba parte del comité de huelga. (...) El señor gobernador que nos tuvo presos por nuestra huelga ilícita, según la habían declarado las autoridades, no debió saber nunca lo que hizo con nosotros. No fue un castigo sino todo lo contrario, sin él saberlo nos proporcionó los medios con los que poder llevar a cabo un semicurso de política, que complementábamos con un gran banquete con las provisiones que nos proporcionaban diariamente los compañeros de Almodóvar del Campo y los de nuestro pueblo, Abenójar. Fuimos los primeros detenidos en masa de la provincia desde el advenimiento de la República” (González Navas, 2012:82-83)

39.– Para un análisis sobre la relación entre fotografía, exposición y sufrimiento véase *Ante el dolor de los demás* (Sontag, 2015).

que la gente del pueblo elige como imagen representativa, es eso lo que quieren poseer (Sontag, 2015:72).

Los marcos de reconocimiento que la familia encuentra en el espacio íntimo, ampliaron ese cerco durante las primeras décadas de la democracia con la exposición de las fotografías en estos locales. Allí encontraban un lugar donde hacer converger el sufrimiento pasado en torno a una militancia presente. Sin embargo, no todas las fotografías tienen un destino público en las organizaciones, pues serán sólo aquellas que remitan a lo colectivo como símbolo de una identidad política. Por eso, incluso cuando las Casas del Pueblo alberguen en sus locales retratos o fotografías individuales, su elección y exposición tiene que ver con la significación que la persona representada tiene para el grupo. Este será el caso de la Casa del Pueblo de Almadén, donde los militantes socialistas encargarían en 1982 un retrato de Manuel Meca, uno de los líderes socialistas de los años treinta que sería fusilado el 1 de agosto de 1939. Expuesto en el salón principal de este local, su imagen aparece rodeada en el cuadro por ocho rosas. Esas flores que lo rodean, y que son el símbolo de ese partido, evocan a su vez a las ocho personas que fusilarían junto a él ⁽⁴⁰⁾. La imagen de los asesinados, es sustituida por estas rosas, dejando como única representación personificada al líder fundacional del grupo ⁽⁴¹⁾.

40.– Ángel Amores, Antonio Chamorro, Enrique Gargantiel, Domingo López, Donato Hidalgo, Manuel Meca, Valeriano Illán, Alfredo Jiménez, Vicente Vieco. Fusilados el 1 de agosto de 1939 (AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 84. Leg. 3774).

41.– Cuadros como estos, donde una persona es la imagen de un grupo, tienen la misma función que aquellos cuadros de Pablo Iglesias que presidían y presiden estos locales. Junto a la imagen del líder histórico socialista, estas imágenes se alzan como la representación simbólica de una figura similar pero en representación de la militancia del pueblo.



Manuel Meca
Casa del Pueblo de Almadén

La nueva ubicación de estas imágenes no está exenta de ciertas discrepancias. Este será el caso de la fotografía de presas de Abenójar, donde Horencio Zamora, uno de los que en 1934 era un niño y que aparece retratado en los brazos de su madre Felicísima, no estaría de acuerdo con su exposición pública. Sería entonces éste cuando recriminaría a Miguel que la hubiera colgado sin pedirle permiso ⁽⁴²⁾.

Horencio me llamó al orden, me dijo que con qué permiso había puesto yo esa foto allí. Y yo le dije que con el mío. Me dijo que tenía que haber pedido permiso antes de poner esa foto. Digo ¿por qué?, ¿por qué estás tu? No quería, tu te crees que es agradable que sepan que... a ver Horencio se codeó con gente de dinero, ¿de dónde te crees que le viene el capital? Entonces a el no le interesaba que la foto estuviera ahí, porque los primeros de mayo la gente iba a la Casa del Pueblo y se asomaban a la foto y decían anda si esa es la Felicísima y ¿quien es ese que tiene en brazos? Horencio. ¿Entiendes? Le llegó la noticia que en la Casa del Pueblo había una foto donde estaba él y su madre. ¿Y dónde estaba su madre? En la cárcel Y ¿por qué? Se sentían culpables. Yo le pregunté que si era porque estaba él en la foto y le diera vergüenza que lo vieran. Digo esta es la historia Horencio, yo lo único que puedo hacer si quieres es taparte la cara a ti. Si tu quieres yo en el cuadro que tengo te tapo la cara a ti y a tu madre. Pero el cuadro no lo voy a quitar. Y me dijo que no, que lo dejara como estaba, si total ya lo había visto todo el mundo. Como queriendo decir que yo había hecho lo que me había dado la gana. Desde entonces nunca me ha mirado bien ni nada.

Utilizado como activador de la memoria política de un grupo, las fotografías pasaban a tener ese valor para la gente que allí lo contemplaba, algo que sin embargo no compartirían algunas de las personas que apareciendo en la imagen no pertenecían a ese colectivo. La fotografía que para unos ayudan a dignificar y construir una identidad grupal, para otras personas puede ser problemático ⁽⁴³⁾.

42.– La vida política de algunas fotografías, pasará de la familia genealógica a la familia política. Es decir, si durante la dictadura los militantes eran los familiares, aquí son los familiares los que se convierten en militantes, algo que generará problemas entre aquellos familiares que se sientan distanciados de esa ideología.

43.– Una situación parecida se volvería a dar en el año 2010, tras la celebración de unas jornadas sobre memoria e historia de Ciudad Real, organizadas con las Universidad de Castilla la Mancha. En aquella ocasión se habló públicamente por primera vez en el pueblo sobre la guerra y las posguerra en el municipio. Para tal efecto se proyectaron durante el acto algunas fotografías entre las que destacaron las de hombres y mujeres presos. En el descanso del acto, durante la comida en el bar, hubo una conversación en el barra entre un hermano de Horencio y otras persona que había estado en las jornadas. Tras decirle que había visto a su madre en una

Horencio por ejemplo, no quería que su imagen fuera partícipe de ese contexto porque las relaciones sociales que tenía en la actualidad estaban alejadas de esa ideología. Y es que hacer pública una imagen donde apareces, supone de alguna manera tener que dar explicaciones sobre el lugar que ocupas en ella. Sin embargo hay algo más. Para Miguel el rechazo viene también por la imposibilidad de esos hijos de explicar y defender a una madre como presa política. Vivir con el estigma de padres fusilados o madres que habían sido encarceladas, contribuyó a asumir en muchos casos, por parte de los mismos familiares, la culpa que el régimen impuso a esas familias tras la guerra. “Habían fusilado a tu padre y aun así te sentías culpable”, señalaba Miguel. Eso que tan lúcidamente expresa este hombre, forma parte de los mecanismos de impunidad que el régimen franquista ejerció contra las familias de las personas que habían asesinado. Es decir no sólo se trataba de eliminarlos, sino también de criminalizarlos cuestionando lo único que podría tener la víctima: su propia legitimidad. De esta manera se generaban sospechas continuas sobre lo ocurrido para crear incertidumbre y bloquear así cualquier cuestionamiento sobre lo sucedido: “si lo mataron es porque algo haría”, se señala en muchas ocasiones.

La fotografía revela esa contradicción. Para la mayoría de las familias la exposición de la imagen permitía dignificar a personas de las que incluso no se sabía el paradero de su cuerpo. Sus rostros en la Casa del Pueblo les permitía añadir a la memoria familiar de esas víctimas, el sentido ideológico de la represión que habían sufrido. En algunos de esos casos la ocultación política que durante años había impregnado la propia imagen, se revela como una especie de secreto, donde incluso la familia misma tiene interés por saber cosas que desconocían. Y es ese espacio donde se puede compartir, preguntar o revelar historias que habían estado soterradas. Sin embargo para otros, sacar a la luz pública una imagen donde su presencia está expuesta es algo problemático. Una imagen es siempre una pregunta, y para la gente del pueblo la fotografía evidencia constantemente que su madre no sólo perteneció a ese grupo político, sino que estuvo en la cárcel por ello⁽⁴⁴⁾. Lo que para unos es un elemento con el que construir su identidad social, para otros la dificulta, pues es la ausencia de la imagen misma lo que la ha cementado. Son muchos ejemplos durante la dictadura de personas que terminan renegando de su pasado familiar por considerarlo un

foto en la cárcel, el hijo dijo que no, que su madre no salía en esa foto. Pero si yo la he visto le comenté el hombre, y yo te digo que no es mi madre y se ha acabado, contestó.

44.– Los comentarios que penalizan esa actitud, lo hacen porque suponen que hay una falta de cuidado familiar hacia ese pasado, como si fuera una ofensa a su familia y con ello a la familia socialista.

problema, un estorbo en su integración al nuevo orden establecido. En esos casos encontramos hijos de presos o fusilados que terminarán asumiendo el relato del régimen como propio, o simplemente renunciando y olvidando a determinados miembros familiares que obstaculizaban su vida cotidiana, que lo marginaban de manera constante por ser hijo o ser hija de rojo.

Hay un matiz importante que nos revela el caso de Horencio. Y es que el intento de ocultar un pasado en la imagen, será más acentuado en la fotografía de mujeres que en la de hombres. Si ellos fueron siempre definidos como agentes, como políticos, como “de los de adelante”, o incluso “hombres de ideas”, ellas en cambio fueron definidas como ladronas, degeneradas o pecadoras. Es por tanto que si en determinadas ocasiones, incluso adversas, uno podría llegar a asumir ser hijo de “un rojo” con cierto orgullo, bajo ese orden de categorías será más difícil saberse hijo de “una roja”. El régimen franquista nunca definió a las presas como agentes políticos, pues la estrategia del Nuevo Estado era considerarlas delincuentes comunes, semejantes a las presas con las que tuvieron que compartir prisión durante la posguerra. De esta manera, si a los hombres se les intentaba deshumanizar definiéndolos como salvajes hordas marxistas, las mujeres serían *apartadas de este mundo* por ser degeneradas morales⁽⁴⁵⁾. La fotografía de unas mujeres que roban aceite y que podría ser entendida como un motín político, fue interpretado incluso en los juicios de 1934 como un acto asociado a la naturaleza exaltada de la mujer que, “en tiempos de paz se dedican a administrar sus miserias, y en tiempos de revolución siguen a aquellos que tienen más virilidad e iniciativa”. Acusadas de “incitar”, “exaltar” o “provocar”, la absolución en los juicios de los años treinta distaba mucho de las condenas a las que fueron juzgadas durante la posguerra. Tras la contienda sus penas oscilará entre seis, doce o treinta años de cárcel, e incluso la pena capital.

Si en las primeras décadas de la democracia, el entorno de grupos políticos fue uno de los pocos destinos⁽⁴⁶⁾ que dio sentido a la recuperación y exposición

45.– En el caso por ejemplo de la condenada a muerte Juliana Nieto, vecina de Abenójar, una de las denuncias señalaba que “se distinguía tanto en su vida pública como privada como una degenerada (...) siendo perjudicial su estancia en este mundo lo mismo en el orden político que en el moral” (AGHD. Justicia Militar. TMT 1º. Madrid. Sum. 5662. Leg. 06535).

46.– Al mismo tiempo que se producían estas prácticas, se publicaban algunas fotografías de asesinados por el franquismo en revistas como *Interviú*, o *Tiempo de Historia*. Esas imágenes se publicaban en reportajes sobre la apertura de fosas de represaliados políticos llevadas a cabo por familiares y vecinos en comunidades como Extremadura o La Rioja durante los primeros años de democracia. También aparecerán imágenes de este tipo en investigaciones como la publicada por Altaffaylla en 1986: *Navarra 1936. De la esperanza al terror*. Una publicación

pública de algunas de estas imágenes, habrá otras fotografías de represaliados que aparecerán puntualmente en ámbitos relacionados con la recuperación del patrimonio fotográfico ⁽⁴⁷⁾. Allí es donde encontramos precisamente y por primera vez, la imagen de las mujeres en prisión. Como señalamos anteriormente, el gobierno autonómico de Castilla la Mancha, creó un programa llamado *Los Legados de la Tierra*, con la intención de salvaguardar el patrimonio fotográfico mediante la digitalización de imágenes procedentes en su mayoría de colecciones particulares. “Se trataba no sólo de salvaguardar las imágenes, sino también de difundir una suerte de historia visual de cada municipio, a partir de los libros donde finalmente se publicaba una selección de las mismas”, señalaban algunas de las personas que contribuyeron con estos proyectos. El movimiento fotográfico local que produjo la petición de imágenes en cada municipio, revelaría prácticas de selección y disimulo ante lo que suponía una exposición pública de instantáneas privadas ⁽⁴⁸⁾. De esta manera, fotografías que pueden provocar cierta vergüenza, imágenes rotas y desgastadas o aquellas que

que detallaba pueblo por pueblo los asesinatos cometidos por los militares sublevados. Para un análisis de la revista *Interviú* sobre las exhumaciones de represaliados políticos durante la transición, véase Aguilar y Ferrándiz (2016). Otro de los contextos donde observamos algunas fotografías de represaliados en el espacio público, corresponden a los trámites generados por *reparaciones económicas* de víctimas de la guerra civil española durante los primeros gobiernos democráticos. En esos casos, algunas familias acompañaron con fotografías la documentación entregada, constatando con ello la identidad de los desaparecidos o asesinados. Así lo señalaba precisamente el hijo de Canuto Rodríguez cuando relataba que la imagen de su padre, oculta durante años detrás del cuadro del salón de su casa, salió por primera vez a la luz pública durante los años ochenta. Un contexto donde el orden público militar recordaba en ocasiones a esas familias, la condición proscrita de los objetos todavía que portaban. “Mi madre lo guardaba detrás de un cuadro que había en la casa. Claro mi casa fue registrada varias veces y entonces tenía que tenerlo bien guardado. Que cuando yo llegué al Ministerio del interior (ya en democracia) para reclamar lo que le iban a pagar a mi madre, si le podían dejar una pensión, llevé el carnet y un teniente le dijo a un comandante: mi comandante ¿dónde habrá estado guardado este? le dijo, ¿dónde habrá estado guardado?. Y yo dije pues yo no lo se donde ha estado éste, bastante bien sabía yo donde había estado guardado”. Entrevista realizada a Juan Antonio Rodríguez (Puertollano, 28/02/2012).

47.– Con anterioridad a *Los Legados de la Tierra*, la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha publicó durante los años noventa la revista *Castilla – La Mancha*. Una publicación conformada por fotografías antiguas de una manera muy similar a como después lo harán *Los Legados de la Tierra*. En el prólogo del número especial sacado en julio de 1997, se señalaba: “La mirada del pasado no es un ejercicio vago de nostalgia, sino un acto de agradecimiento obligado y de conmemoración permanente de aquellas pequeñas cosas que sembraron generaciones pretéritas y cuyos frutos hoy gozamos. (...) La ilusión y el tesón de cuantas personas aparecen, aquellos que nos precedieron, son el acicate que nos anima a entregar en condiciones el testigo de futuras generaciones” (1997:3).

48.– Esto nos ayudará después a matizar el particular camino por el que transitaron las fotografías privadas de represaliados políticos en el contexto público.

podieran generar cierta polémica, solían quedar excluidas de esta especie de álbumes municipales. Así lo señalaba María Rey, una de las editoras del libro que se hizo en Abenójar.

La gente no se fiaba y se preguntaba, ¿a ver que van a hacer con las fotos?. De hecho no se le puso pie de foto o nombre porque había gente que no quería. No no, mi nombre no, decían. Me sigue pesando no haber puesto los nombres en lugar de un refrán. Porque claro eso con el tiempo se va olvidando. Luego te encontrabas con fotografías como la de mi prima Angeli que tenía los ojos muy claros, y decía que no le gustaba y los pinchaba con un alfiler para que no se le vieran. También había algunas fotos de grupos de mujeres que le habían recortado la cabeza para no salir. Todas las fotos se escanearon y se retocaron para quitarle arrugas y recortes. Recogimos más de 7.000 fotografías, muchísimas, y sin embargo la gente no dio muchas. Hay gente que no dio fotografías, o gente que los pillé de sorpresa, y me abrieron una caja para darme bastantes. Una mujer me sacó la caja y luego me dijo que tenía un montón y que las iban a quemar. Hay mucha gente mayor que me ha contado todas las que tenía, la Rosario me dijo, anda para que las quememos los que vengan después ya las quemamos yo. Todavía hay gente que si no tiene hijos y no tiene descendientes, las fotos se las echan a las cajas, supongo yo, o se queman. Lo de quemar fotos se hace mucho ⁽⁴⁹⁾.

La práctica de quemar fotografías en algunas familias de represaliados, respondía a algo bien distinto, pues su cometido era el de borrar huellas ⁽⁵⁰⁾, matar evidencias, matar biografías. Es decir, ocultar cualquier vestigio que pudiera servirle al régimen para encontrar al familiar perseguido. Así lo señalaba Rolendia Palomo cuando indicaba que de su tío no hay ninguna imagen porque las quemaron todas. “A nuestra casa vinieron mucho, y a la casa de mi tía Paca también, a por fotos venían, por eso no tenemos casi ninguna, porque las quemamos todas. Por eso no encontraron nunca fotos de él” ⁽⁵¹⁾. Si la búsqueda de fotografías se acentuaba cuando los perseguidos estaban en paradero desconocido, o cuando pasaron a formar parte de guerrillas antifranquistas, las fotografías con significación política explícita eran una prueba delictiva en si

49.– Entrevista realizada a María Rey (Abenójar, 06/08/2012).

50.– Esa era la expresión que utilizaba el escritor Bertolt Brecht en su poema *Esto me enseñaron*: “...Lo que digas, no lo digas dos veces./Si otro dice tu pensamiento, niégalo. / Quien no dio su firma, quien no dejó foto alguna, quien no estuvo presente, / quien no dijo nada, ¿cómo puede ser cogido? / Borra todas las huellas...” (Brecht, 1999).

51.– Entrevista realizada a Rolendia Palomo (Puertollano, 11/09/2014).

mismas. Sin embargo el tipo de destrucción que señala esta editora, responde a prácticas comunes ante la muerte de su vida social. En este sentido las imágenes se queman de la misma manera que se incinera un cuerpo. En unos casos la ausencia de descendientes genera que las fotografías se quemen o se metan en la caja mortuoria “para que no anden rodando”. De tal manera que si la práctica no se hereda, o no se va a heredar, el objeto deja de tener sentido y hay que eliminarlo.

Los diferentes contenedores que albergan las fotografías en los itinerarios cajas-álbumes, álbumes-libros, son estructuras de sentido que orientan de una determinada manera la lectura de las imágenes. Cada uno requiere de una práctica diferente, y si en la caja se reordena y desordena el sentido en cada apertura y cierre, el álbum contiene en sí mismo una lectura implícita. Aunque lo cierres, las fotografías siguen colocadas generalmente bajo un relato cronológico. Eso posibilitará alargar la longevidad de estos objetos, pues aunque la persona que las custodia desaparezca, el álbum proporciona un orden de lectura con el que orientar a los herederos ante sus propias imágenes.

Es con el final de la vida del custodio del grupo, que observamos en ocasiones no sólo el traslado al desván de aquellas fotografías que estaban en la caja, sino también la aniquilación de los álbumes que bajo su presencia tenían un relato, pero que ahora cada hijo quiere incluir en su particular narrativa familiar. Es ante esa posible desaparición que observé una discusión mantenida por un matrimonio que acababa de entrevistar ⁽⁵²⁾. El hombre reprochaba a la mujer que había que ir quemando las fotografías, aquellas que había sacado su esposa de una caja para mostrarme. Mientras el marido le recriminaba, la mujer que iba guardando las imágenes contestaba que no las pensaba quemar, porque tenía hijas a quien dejárselas. Las fotografías que había en la caja contenían instantáneas de la familia nuclear, pero también los rostros de la generación anterior. El rol de género en las prácticas quedaba expuesta en unos comentarios que revelan la custodia y la transmisión femenina. El comentario del marido apunta sin embargo a que esas imágenes ya empiezan a dejar de tener sentido, no porque envejezcan materialmente, sino porque la vida de aquellos que las habitan está llegando a su final.

La pérdida de control que una fotografía tiene fuera del ámbito familiar para el que fue creada, genera prácticas de desconfianza y reserva que buscan proteger

52.– Entrevista realizada a Eugenio Cerrato y a su mujer Ramona (Abenójar, 19/05/11).

la imagen del grupo ante contextos que escapan a su alcance. Es por ello que en los libros patrimoniales donde la gente entrega imágenes, se exige que esa especie de álbum municipal no muestre nombres ni pies de foto, instaurando de esa manera una suerte de anonimato. Además de esas reservas, la conciencia de construir una imagen pública en un municipio se muestra en las fotografías que una familia decide entregar ⁽⁵³⁾, pero sobre todo en aquellas que decide excluir. De estas últimas se apartarán de manera constante escenas donde se evidencie su condición humilde, una posición corporal extraña, la evidencia de un signo político, etc. Todas estas mediaciones, no mermaron el éxito de esta especie de álbumes municipales, pues se convirtieron para muchos vecinos en un libro de obligatoria presencia en sus casas.

La importancia de este objeto la remarcan los prólogos de los libros realizados en cada municipio. Así lo señalaba por ejemplo el director de la Universidad Popular de Miguelturra cuando afirmaba que “Nuestro pueblo carece de un archivo rico en imágenes del pasado, por ello hemos de apoyarnos en el “cajón” de cada casa para encontrarnos muchas veces auténticos tesoros” (González Garrido, 1999:6). O los comentarios del alcalde de Pozuelo de Calatrava para quien el libro permitía recordar “quienes fueron, como fueron, que hicieron, que lugares habitaron... nuestros antepasados. Damos por hecho que hay muchas fotografías de nuestro pueblo, nuestra gente, nuestras tradiciones, que aquí no aparecen, pero sabemos que las que están son un reflejo de todo lo que nos antecede” (García, P.M., 2005:5).

El formato de los libros donde se publicarían estas fotografías, poco tiene que ver con la práctica común de ordenación en cajas o álbumes, cuya disposición siempre es cambiante, y en donde cualquier instantánea tomada por algún miembro encuentra siempre acomodo en el relato familiar. El sentido de estos “álbumes municipales” hay que buscarlo precisamente en los índices que estructuran los libros, es decir en su orden clasificatorio. Así lo señalaba por ejemplo María Rey cuando indicaba que “se decidió hacer el libro por fiestas significativas del municipio, porque de otra cosa había menos fotos”. Pareciera por tanto que lo que finalmente mostraría un libro de estas características, son aquellas imágenes que un pueblo espera ver de si mismo. En ese sentido, el orden de lo existe es el orden de lo visible, y lo visible se ordena asumiendo que lo que más se repite en las imágenes es lo que debe estructurar el relato. Si en un contenedor familiar cualquier fotografía encuentra su acomodo, la imagen que

53.– Para un pueblo de 1500 habitantes, como es Abenójar, se digitalizaron 7.000 fotografías.

aquí prevalece es la que de alguna manera se repite en todas las casas. Esta especie de crónicas municipales generalmente suelen ordenarse a partir de ítems como: *El lugar* (calles, iglesia, ayuntamiento...), *sus gentes* (niños, bodas, trabajos...), *fiestas* (San Antón, Carnavales, La Virgen, San Isidro, Navidades...), etc.

En ese tipo de índices clasificatorios, el lugar donde se acomodaron las fotografías analizadas en esta tesis, cuando puntualmente se publicaron alguna, sería en el capítulo de “guerra”, “servicio militar” u “otros”. En los primeros casos, se trata de una suerte de repositorio anecdótico de vestuarios y escenarios que representaban históricamente ese tipo de prácticas, desde finales del XIX hasta los años ochenta. Para el libro de Abenójar, la fotografía de las mujeres en prisión aparece encabezando el apartado de Otros, dentro de la categoría Gentes. Junto a ella han colocado la imagen de hombres presos, descubierta tras su exhibición en la Casa del Pueblo. La única información que se señala sobre ellas es un fragmento de un poema de Miguel Hernández que señala: “Tristes guerras si no es el amor la empresa. Tristes, Tristes” (VV. AA. , 2000:141).

Al contrario del énfasis que remarcaba el alcalde de Pozuelo, cuando señalaba la importancia de las imágenes encontradas para revelar la historia del pueblo, el sociólogo Jesús M. de Miguel (2004:10) apunta en su reflexión sobre los álbumes familiares, que lo significativo y definitorio no es tanto lo que hay, como lo que en realidad falta. Y lo que falta en los álbumes privados, suele ser en ocasiones la imagen de un tío o de un primo del que nunca se habla, pero que sin embargo es a menudo la explicación de toda la familia. Esa práctica señalada por el sociólogo para el ámbito privado, es sin embargo extrapolable también en el ámbito de lo público. Es decir, la explicación de determinadas ausencias en los álbumes municipales serán a menudo la explicación del propio pueblo. En ese sentido, las dos fotografías aquí analizadas son un indicio de todo ello, pues la ausencia que destaca con más fuerza es precisamente la de personas y familias que fueron víctimas de la represión franquista. No será por tanto en estos libros el lugar donde encontrar, salvo raras excepciones, aquellas imágenes que hemos venido analizando. Y sin embargo, esas fotografías ausentes son en buena medida la explicación del pasado y presente del mismo pueblo. A eso es a lo que se refería precisamente la antropóloga Adelina García en la introducción del libro, *Imágenes de Abenójar. Crónica de nuestra memoria*.

Llama extraordinariamente la atención que no se conserven imágenes de la experiencia de socialización que vivió Abenójar durante los años de la Guerra Civil, ni de las personas más significativas de esos tiempos, o al menos que

esas fotos no hayan aparecido de momento. Sin duda quien conservase durante la postguerra imágenes o símbolos de quienes perdieron la guerra ponía en un grave riesgo su seguridad y la de su familia, cuando no su vida. Quizá sea ese el motivo de que no existan, o sean escasas, las fotografías que permiten documentar los años de la Segunda República y, por ello, quienes conservaron las 2 fotografías de presos republicanos que aparecen en el libro merecen si no el reconocimiento del pueblo, al menos sí el agradecimiento de quienes no vivimos aquellos hechos y estamos interesados en el pasado de nuestro pueblo, sea el que sea. Por ejemplo, en una de esas fotografías podemos ver la única imagen que se ha conservado, que yo sepa, de uno de los personajes más representativos y queridos por quienes tuvieron relación con él, de la Segunda República en nuestro pueblo: José Cardos “Rasero”. Uno de los políticos, por otra parte, más ignorados en la actualidad a pesar de que tenía valores y méritos de sobra para ser recordado, no sólo por la memoria de nuestros viejos. “Rasero” no ha sido el único, hubo otros hombres y seguramente mujeres, que han desaparecido de la memoria del pueblo (2000:14).

La reflexión sobre la ausencia de estas fotografías en el espacio público, planteada por esta antropóloga diez años antes de que comenzara la investigación, es en realidad una de las cuestiones que va transitando toda la tesis. Para entenderlo hay que situar las imágenes que Adelina invocaba, en los cauces por donde transitan las historias familiares que ellas mismas representan. Debemos recordar que las fotografías son el único lugar donde permanece el rostro de alguien desaparecido, algo que sin duda lo hace susceptible de convertirse en el objeto más vivo de toda la casa ⁽⁵⁴⁾. El miedo que en ocasiones hizo que la gente

54.— Las fotografías analizadas son en muchos casos como un objeto similar al “Rosebud” de la película Ciudadano Kane, aquella palabra que pronunciaba el multimillonario antes de morir. Así lo señalaba el antropólogo Manuel Delgado: “Rosebud es la última palabra que pronuncia el protagonista antes de morir, y su significado se constituye en el enigma que ninguna biografía consigue resolver. No era el nombre de nadie que Kane hubiera conocido, ni de ninguna de las cosas que conformaban sus extensas colecciones de objetos de valor. Al final, nosotros, los espectadores, sabemos lo que el investigador que intenta desvelar el misterio no sabrá ya jamás: que la palabra designaba no a un sujeto, ni tampoco a ninguno de los objetos de lujo y de arte que Kane acumuló en Xanadú, su mansión. “Rosebud” designaba una cosa usada, inútil, vieja y rota que los encargados de hacer el inventario de todo lo que el magnate había llegado a reunir, deciden inmolarse por completamente inservible. En cambio, en aquel trasto desahuciado —su única posesión real— se resumía y dignificaba su propia existencia. “Rosebud” era, en un sentido especialmente literal, el objeto de su vida. He ahí el secreto que todas las cosas viejas y abandonadas conservan y se transmiten unas a otras en secreto: en ellas vive lo vivido”. Delgado Ruiz, Manuel (2016): “En lo usado vive lo vivido”, *El cor de les aparences*. 17 de diciembre de 2016. <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2014/08/en-los-objetos-usados-vive-lo>

se deshiciera de fotografías, documentos y objetos, generó sobre todo prácticas de encubrimiento y disimulo ⁽⁵⁵⁾. Aparentar normalidad y sumisión en la calle se volvía necesario para sobrevivir en un contexto donde las familias más vigiladas y marcadas, eran las que más tenían que esconder. “Mi madre se tragaba el dolor”, señalaba Ana Cornejo, “la gente le decía, parece que esa mujer no tiene falta ninguna” ⁽⁵⁶⁾. Es en ese preciso lugar, en esa tensión constante entre lo dicho y lo no dicho, donde encontrar el sentido y la movilidad de fotografías que parecen ausentes pero que en realidad viven muy presentes... adheridas siempre a relatos como el que Juana me contaba:



Juana Arcos

Fotografía: Jorge Moreno

vivido.html [Consulta: 2016-12-22].

55.– Ese “evitamiento”, ese situarse al margen como señalaba el sociólogo francés Maffesoli, pueden ser una táctica que aseguran “la única cosa de la cual la masa se siente responsable: la perdurabilidad de los grupos que la constituyen” (1989:65).

56.– Entrevista realizada a Ana Cornejo (Chillón, 28/02/2012).

Yo se lo he contado a mis hijas y a mi nuera. ¿A quien más se lo voy a contar?. Porque unos se alegrarán y otras dirán “lo que habrá pasado la pobre”. Por eso como decía mi madre “no hay mejor cosa que la que no se dice”. A ti te lo estoy diciendo porque te lo tengo que decir, pero muchas no saben “de la misa ni media”. Porque muchas no saben que he pasado hambre, muchas no saben que me he comido cáscaras de melón, muchas no saben que hemos estado sin comer, muchas no saben que los guardias daban golpes en la puerta porque no querían que lloráramos [gesto con la boca de silencio]. Porque sabes lo que decía mi madre que “la que quiera saber, mentiras en él”. Porque algunas dirán lo qué habrá pasado y otras dirán anda pues seguro que lo que cuenta es mentira. Mi madre no quería que habláramos porque diría, no sea que nos fueran a coger manía o algo, sabes hijo mío. Porque a lo mejor ahora yo contigo no tengo confianza pa contarte cualquier cosa y a lo mejor te lo contaba yo a la sana fe y la persona se lo decía a... sabes lo que te digo. “En boquita cerrá no entraban moscas”. Saben que mataron a mi padre, la mitad del pueblo de Campanario, pero aquí en Abenójar no lo saben. Aquí quizás no lo sepa nadie. Qué adelanto yo con decir en este pueblo que mataron a mi padre. Nada. Yo no. Porque algunas dirán cuando lo mataron es porque haría algo y otros dirán oye el pobrecito hombre lo mataron tan joven con tantos hijos. No, yo no. Yo me junto contigo, con la otra, con la otra y con la otra, y nunca digo a mi padre lo mataron. Algunas lo saben. Pero por mi boca no se han enterao. Qué adelanto yo con decir, mataron a mi padre los hijos de puta si no se con quien estoy hablando. Si a lo mejor estoy hablando con una que es más mala que la carne de pescuezo. [gesto de silencio] pues ya está. Y mira que hace años que mataron a mi padre. Cuando la guerra. Yo ya no se ni los años que hace, pero muchos. Yo tendría catorce o quince años y voy a hacer ahora noventa y dos ⁽⁵⁷⁾.

57.– Entrevista realizada a Juana Arcos (Abenójar, 22/08/2012).

La violencia y el trauma vivido por estas familias está mediado por un relato que ha sido tejido bajo estructuras de silencio. Desde el punto de vista de las fotografías, entender esta mediación significa comenzar el análisis partiendo siempre de la ausencia de imágenes en el espacio público. Y es que cuando estás fotografías son llamadas a escena para que participen del relato común de un libro, ninguna aparece. Pues conservan en su uso las instrucciones precisas que las madres transmitieron a sus hijos cuando les decían que, “quien quiera saber mentiras en el”, o cuando “no hay mejor cosa que la que no se dice”, y por tanto no hay mejor fotografía que la que no se muestra. Las instrucciones son claras, ante un contexto de miedo por la violencia ejercida contra la familia, lo mejor, lo más valioso es lo que no se dice, es lo que no se muestra, es lo que en el fondo permanece cuidado en los lugares más privados de toda la casa ⁽⁵⁸⁾. De todo eso están sedimentadas las arrugas que contienen estas imágenes, de todo ello está impregnada una fotografía que llegada la democracia, lo que menos busca es ser expuesta en un contexto donde los asesinados siguen ocupando el mismo espacio público que durante la dictadura ⁽⁵⁹⁾. “A quién le va a interesar que hayan matado a mi padre... en boquita cerrada no entran moscas”.

Las pruebas que Juana tiene con relación a la muerte de su padre, son las fotos y las historias que la familia cuida, pero que nunca expone públicamente, y “si se han enterado, de mi boca no ha salido”, porque “algunas dirán, cuando lo mataron es porque haría algo, y otros dirán, oye el pobrecito hombre lo mataron tan joven con tantos hijos”. Así define Juana el espacio público de una revelación íntima, un lugar donde el único acercamiento posible desde una posición empática es compadecerse del sufrimiento, pero donde la historia entraría en cuestionamiento con la tan concurrida frase de “si lo mataron es porque haría algo”. En ese tipo de terreno pedregoso es donde se juegan el tipo las imágenes que analizamos. Y es que la exposición pública siempre tenderá a anularse en un contexto donde se puede poner en duda la legitimidad de la víctima, pues en el fondo es lo único que tiene ⁽⁶⁰⁾.

58.– Unos lugares que en ocasiones excluyen a los mismos descendientes para protegerlos, “para que a los hijos no le cogieran manía... porque uno nunca sabe con quien está hablando”.

59.– Cómo hemos visto a lo largo del texto hay una relación de continuidad entre las imágenes que permanecen en los cajones y los cuerpos que permanecen en las fosas.

60.– Las prácticas consistentes en generar sospechas, “si lo mataron es porque algo habría hecho”, es un mecanismo de impunidad basado en la criminalización de las víctimas, que de alguna manera perdura durante la democracia. En ese sentido, no entregar imágenes es una manera de defenderse ante cualquier tipo de cuestionamiento.

Cuando Juana dice, que a mi me lo cuenta porque *me lo tiene que contar* ⁽⁶¹⁾, eso implica en realidad que me lo cuenta porque conoce el trabajo que sobre la represión de posguerra hemos ido realizando en la zona, y cuya difusión de los resultados se da en charlas, conferencias y documentales destinados a la gente de los municipios. El reconocimiento que por primera vez encuentran estas personas en espacios públicos, donde se comparten historias comunes, convierte esos lugares en el destino de muchas de esas imágenes. Aquellas precisamente sobre las que llamaba la atención la antropóloga Adelina García, y de las que las fotografías aparecidas en álbumes municipales eran sólo un indicio. La importancia de asociaciones, así como de los equipos de investigación, son fundamentales para la creación de marcos sociales de reconocimiento. Pues suponen una posibilidad de sentido público para aquellas fotografías e historias relacionadas con la violencia política que habían permanecido ocultas. Un destino que como señala el psicólogo Carlos Beristáin, ayuda por un lado a construir una historia oficial que incluya todos esos relatos silenciados, y a su vez un lugar donde todos esos traumas, o dolores no cerrados, pasan a formar parte de experiencias colectivas ⁽⁶²⁾.

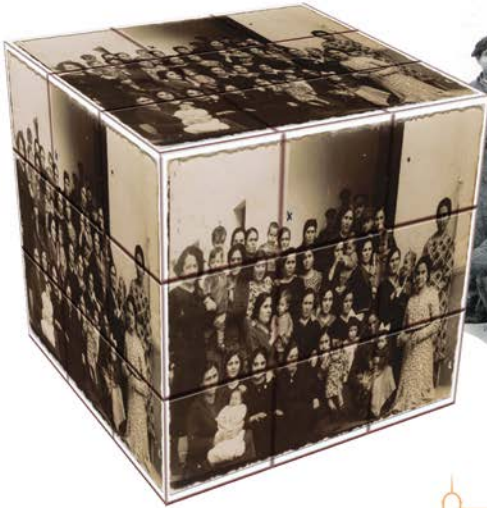
61.– En ese sentido yo como investigador me inserto en la red femenina de hijas y nueras a quien Juana a narrado su historia. Son esas redes femeninas las que construyen familia, las que hacen saga, las que conocen los secretos. Pues como señala la propia Juana: “Yo se lo he contado a mis hijas y a mi nuera. ¿A quien más se lo voy a contar?”.

62.– “[En Guatemala] En una de esas manifestaciones había muchas pancartas, pero había una señora que tenía una fotografía tamaño carnet, así [gesto de pequeña] una viejecita con una fotografía tamaño carnet en medio de una manifestación. Y era una reivindicación, primero de una verdad ocultada, de una identidad también sustraída, de una identidad reivindicada. (...) Cuando uno habla de los espacios simbólicos, son marcos sociales de reconocimiento de experiencias colectivas que nunca lo han tenido. El marco de reconocimiento es la pequeña fotografía metida en el cajón, o es la fotografía que una persona lleva en su cartera y te dice, mira, éste es. Pero no han tenido ese marco social de reconocimiento, y de eso es de lo que se trata para mi una Comisión de la Verdad. Una Comisión de la Verdad debería abrir un espacio que sea un marco social de reconocimiento para ese montón de miles de historias y que eso ayude a que formen parte de la historia oficial. Eso también hace que esos dolores no cerrados desde el punto de vista psicológico sean experiencias colectivas que necesitan un camino y que siguen luchando por un camino. Esos caminos se van a dar si hay quien los empuje. No se van a dar porque sí, no se van a dar porque pase el tiempo. Se van a dar si hay organizaciones que empujan en una dirección”. Fragmentos de la conferencias que el psicólogo Carlos Beristáin daría en la inauguración del CIEMEDH (Centro Internacional de Estudios sobre Memoria y Derechos Humanos) en la sede Escuelas Pías de la UNED el 7 de julio de 2015. Para un análisis sobre fotografía y Comisión de la Verdad véase Arenas Fernández (2008).

El mismo año que se publicó el libro de *Los Legados de la Tierra* (2000), donde se incluían las dos fotografías de presos y presas que hemos analizado en este texto, Emilio Silva localizaba en Priaranza del Bierzo la fosa que contenía los restos de su abuelo. Momento en el que se fija de manera simbólica la fecha con la que comienza el llamado movimiento memorialista en España. El incremento de asociaciones e instituciones que desde esa fecha han trabajado en la apertura de fosas, homenajes, investigaciones o conferencias, ha provocado que aquellas fotografías familiares circulen públicamente por primera vez entre la ciudadanía. El proyecto *Todos los nombres de la represión de posguerra en Ciudad Real*, donde se inscribe este trabajo, sería precisamente financiado bajo el amparo económico de esa ley. Se realizarían entonces unas jornadas en Abenójar que sirvieron como punto de partida de una investigación que lleva ya más de ocho años en la zona. En el cartel realizado para tal evento, se utilizarían precisamente las primeras fotografías aparecidas en democracia en ese pueblo: la de hombres y la de mujeres. Con ellas se marcaba el camino de todas aquellas que aparecerían después y que conforman el corpus material de esta investigación.

UTOPIÍA, REVOLUCIÓN Y REPRESIÓN

Jornadas sobre la Historia de **Abenójar**



Salón de Usos Múltiples de Abenójar
8, 9 y 10 de Octubre

Organiza Universidad de Castilla La Mancha
y Asociación Cultural Trigo Limpio



Póster de las Jornadas sobre la Historia de Abenójar

Sobre la muerte de las fotografías

La familia apegada – Un retrato en el desván – El dolor de las casas – Una historia sin cuerpo – Resobrinas y biznietos – La imagen de los muertos – Retratos de porcelana – El coleccionista apasionado – Fotos para la historia – Algo que chirría – La imagen y el cuerpo

“Nosotras no lo conocimos, pero siempre hemos vivido con él”

En la siguiente imagen vemos el instante en que Manuela León coloca en una caja de madera la fotografía de su madre. Varios retratos de viudas descansarán de esta manera en la tumba donde yacen los cuerpos de sus maridos. Todas las personas que vemos junto a esta mujer, son familiares de los nueve vecinos de Chillón asesinados el 3 de junio de 1939. Tras la exhumación realizada en el año 2011 ⁽⁶³⁾ en las cercanías del municipio, los restos de esos hombres allí encontrados serían entregados a las familias. La escena recoge el momento en el que se han depositado los cuerpos para después colocar junto a ellos algunas imágenes. En las exhumaciones realizadas en Ciudad Real ⁽⁶⁴⁾, desde que se iniciara en España el llamado movimiento memorialista, los restos de las personas encontradas han tenido generalmente como destino común sepulcros colectivos. Algo que contrasta con las tumbas en las que tradicionalmente reposan los miembros de una misma familia. Tras la recuperación de los restos de sus seres queridos, la voluntad de algunas personas fue llevar el cuerpo a la tumba donde estaba su viuda. Sin embargo las dificultades en la identificación, la falta de recursos económicos o incluso el deseo de los propios familiares, llevó en la mayoría de los casos a re-inhumar los cuerpos en un mismo lugar ⁽⁶⁵⁾. Estamos por tanto ante panteones colectivos donde la muerte que sufrieron instaura el sentido de permanencia sepulcral. “Como siempre han estado juntos en la fosa,

63.– Exhumación llevada a cabo por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica.

64.– Fontanosas (2006), Puebla de Don Rodrigo (2010), Chillón (2011), Abenójar (2013).

65.– Dificultades por cuestiones económicas, por la situación de los restos que imposibilitan la identificación. Pero también el desconocimiento sobre la identidad de quienes están en la fosa, o el paradero desconocido de sus propias familias.

queremos que sigan juntos en el cementerio”, señalaba un biznieto ⁽⁶⁶⁾. Durante el tiempo en que los cuerpos estuvieron desaparecidos, se acentuó el carácter ostensivo que ya de por sí tiene el retrato de un ser querido. Es por ello que en muchas ocasiones, y tras la voluntad de la viuda o de la hermana de enterrarse con el ausente, se introducirían las fotografías en el interior de las cajas fúnebres, en una especie de acto de restitución. La aparición de los restos años después, y su ubicación en tumbas colectivas, va a generar la práctica inversa. Una práctica que de individual pasa a ser colectiva, pues ahora las fotografías de aquellas viudas, madres o hermanas, “a las que tanto les hubiera gustado estar presentes”, son las que se desplazan colectivamente para reposar junto a los cuerpos de todos ellos.

66.– Entrevista realizada a Luis Miguel Montes (Chillón, 01/05/2012).

Fotografía de las páginas 448 - 449

Entierro de los cuerpos encontrados en la fosa de Chillón

Fotografía: Oscar Rodríguez

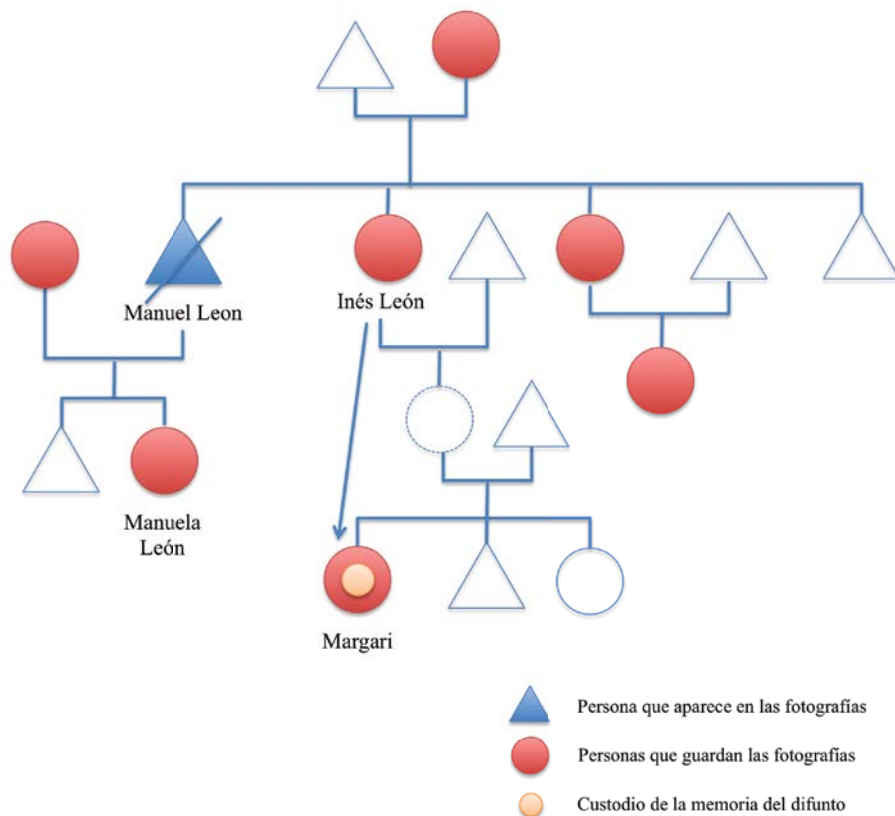




Si en la imagen observamos a la hija de Manuel León introducir la fotografía de su madre en la caja, no será sin embargo esta persona la que haya custodiado la memoria de su padre. Esto es algo que observamos cuando Luis Miguel Oviedo, el impulsor de la exhumación y biznieto de uno de los asesinados, señalaba que “Manuela no ha estado muy implicada. Pues ella me lo decía así, estos son los restos de mi padre... pues vale. Pero no tengo cariño de padre. No tengo apego a una persona que no he conocido” ⁽⁶⁷⁾. Ese comentario que revela en realidad la ausencia de relatos en el seno de su familia, es una práctica común en los grupos nucleares del desaparecido. En un contexto público en el que “tener un matado” es una “falta”, un elemento de marginación, son muchas las viudas que esconden o evitan al difunto para no comprometer a los hijos y proteger así una casa vulnerable. Esto es algo que se acentúa además si los descendientes no llegaron a conocer al padre, como es el caso de Manuela. En este sentido, la posesión de imágenes no implicará necesariamente que las fotografías sean objetos habitados. Y por tanto lo normal será encontrarlas adheridas al desuso o incluso en ocasiones a la falta de cuidado. En este caso la única imagen expuesta del padre de Manuela estaba colocada en el desván. Una imagen arrinconada en la estancia más alejada de la casa que revela la marginalidad de un retrato a punto de morir ⁽⁶⁸⁾. Si ante una vinculación familiar directa, como sería la relación padre-hija en Manuela, no existe “un apego”, justificado en ocasiones por no conocerlo, observaremos que la relación con el difunto se ha mantenido sin embargo “apegada” entre miembros más distantes.

67.– Entrevista realizada a Luis Miguel Montes (Almadén, 04/03/2017).

68.– En ocasiones uno se podría preguntar, como lo hacíamos en el caso de Avelino García o Emilio Silva, hasta que punto en esos contextos, un padre o un abuelo puede convertirse en un desconocido.



Esquema de genealogía fotográfica

Familia de Manolo León

En este esquema de linaje vemos que no todas las personas que tienen fotos son por ello custodios de la memoria grupal. Ese rol que ahora tiene Margari, lo hereda previamente de su abuela Inés. Es por la casa de la sangre, es decir la de la madre o hermana de Manuel León, por donde transiten las fotografías más vivas y habitadas del difunto. De Inés pasa de manera directa a su nieta, pues la muerte prematura de su hija, convirtió la relación entre ellas en un vínculo similar al de madre-hija. Es en esa relación estrecha donde vemos alargarse la vida del ausente⁽⁶⁹⁾. Una vida que transcurre más por la hija de la sobrina materna, que por su descendencia directa. Así precisamente lo señalaba Luis Miguel cuando comentaba que “es Margari la que tiene este tema muy... que incluso tiene un grupo de música y le ha sacado una canción al hermano de su abuela. Se ha transmitido un poco así, entonces ella, siendo

69.- A diferencia del desconocimiento con el que parece justificar en la hija de Manuel una cierta desvinculación, en casas como estas, es decir la casa de la sobrina, es común escuchar frases tipo “Nosotros no lo conocimos, pero hemos vivido siempre con él”.

resobrino le recrimina a su tía que siendo hija no sea consciente del tema”. Esa recriminación de Margari, se produce por cierta falta de interés de Manuela ante la recuperación de los restos.

El reparto del trabajo del duelo es muy asimétrico en términos de género. Las díadas madre-hijo varón y hermano-hermana tienen una gran carga de significado y de emociones duraderas, tanto si el hijo/hermano difuntos estaban solteros como casados. Si el hijo y el hermano mueren solteros toda la carga o todo el trabajo del duelo recaen en exclusiva sobre ellas. Si estaban casados recae en parte sobre la viuda, pero no en exclusiva. En un contexto donde la muerte de un familiar convierte sus casas en “casas de matados”, el lugar donde normalmente se alarga el luto es allí donde eso no implique un nuevo azote para la familia. La ausencia de presencia masculina en las casas de las viudas, es decir del varón que normalmente trabaja, las expone a una situación de vulnerabilidad que no siempre se lograría superar. Algo que observamos en el caso de la mujer de Marcelino Agudero ⁽⁷⁰⁾, quien moriría dos años después de que asesinaran a su marido. Así lo relataba su sobrina materna Ana Cornejo: “Mi tía a los dos años se murió. Porque sus hijos estaban inválidos y no podían trabajar. No como otros hijos que trabajaron en cuanto empezaron a valer. Entonces mi tía de sentimiento, de lo que había pasado con él... y sus hijos sin poder... se murió. Y ellos se quedaron a expensas de los familiares. Luego se fueron a un asilo y allí se murieron” ⁽⁷¹⁾.

Sin maridos las mujeres tienen que salir a la calle a buscar trabajo, o usar la casa misma como espacio laboral. El trabajo de duelo practicado en el interior de las casas con la exposición de retratos se verá en ocasiones cuestionado por esos tránsitos necesarios de gente que entra y sale. El disimulo imperará por tanto en esos contextos donde aparentar normalidad es sinónimo de sobrevivir. Observemos esto a partir de la explicación completa sobre la colocación del cuadro de Manuela en el desván. Debemos recordar que un cuadro enmarcado es siempre la señal de un uso expositivo. Hay una intencionalidad de ser mirado e interpelado por esa persona que tras su ampliación se dignifica para ser colgado. Es decir nadie enmarca una fotografía para ponerla en el desván. Lo interesante aquí es encontrar el sentido de ese desplazamiento. Algo que revelaría el testimonio de Pauli Capilla.

70.– Marcelino Agudero fue otro de los nueve asesinados en Chillón el 3 junio de 1939. Para más información sobre su muerte véase Mansilla y Montes (2009).

71.– Entrevista realizada a Ana Cornejo (Chillón, 28/02/2012).

Manola hacía unas labores muy bonitas y fue un amigo doctor para encargarle una, y la mujer le enseñó la casa. Ya sabes tu que en los pueblos hay casas muy grandes. Y al entrar en la casa vio que tenía el retrato de su padre en el trastero. Le extrañó. Cómo tienes a tu padre aquí que parece que no tiene mérito. Y le dijo ella que era profesora, que enseñaba a bordar... y ya sabes que vienen las clases de derechas, y la tenía en la misma habitación donde tenía las máquinas y la tuvo que quitar porque le decían: pues eso no te favorece Manola, pues si ya sabemos que tu padre era un rojo, pues eso no te favorece Manola, pues quítalo, pues eso te va a quitar trabajo. Esa mujer se tenía que callar porque su marido era taxista y... ¿cuando avisaban a los taxistas? [ganaba poco] ... que no sepan que es rojo y así viene más gente ⁽⁷²⁾.

Fotografía de las páginas 554 - 555

Fotografía de Manolo León en el desván de su hija Manola

Fotografía: Jorge Moreno

72.– Entrevista realizada a Juli y Pauli Capilla (Chillón, 22/08/2016)





En las casas de las familias represaliadas la vida fue difícil durante la posguerra, la marginación y la exclusión a la que fueron sometidas, se añadía la necesidad de guardar las apariencias para convivir con aquellos que mataron a sus propios familiares, pues muchas veces eran los que le daban trabajo. La explicación que da Pauli Capilla sobre el retrato del padre de Manola, la recuerda porque ella también tuvo un servicio público, una peluquería en el pueblo a la que a veces llegaba gente relacionada con los asesinos de su tío ⁽⁷³⁾. Y claro atendía a las personas de derechas, algunas de las cuales eran los familiares directos de los que cometieron el crimen. “Mi madre se ponía negra cada vez que llegaba esa gente a la peluquería”, señalaba Pauli:

Yo me he criado entre pelos eh, porque mi hermana Juli empezó con diez años haciendo moños en la peluquería. Y el valor que hemos tenido de atender a las fascistas... No es por darnos pisto, pero había tiempo en que no teníamos tanto trabajo. Y había personas que iban a la peluquería y mi madre sabía perfectamente los que habían estado en el corrillo de su hermano, los que lo habían asesinado, y venían y le daban besos, y ella hacía así [gesto de temblor y de intentar apartarse] y yo decía madre pues déjalo que te den un beso, déjalo, si vienen a darnos de comer. Y ella nos decía pero, pero... O sea que no creas que a mi madre le gustaba que fueran.

Si el lugar del trabajo de Manuela era el espacio privado donde ella tenía colgado el retrato de su padre, ese culto sería desplazado al desván para poder mantener el trabajo. Desde entonces ha permanecido allí, asumiendo de alguna manera aquello que relataba María Bueno, una vecina de Almodóvar que ante los envites de la represión terminaría asumiendo el lugar a donde la orillaban: “finalmente entendí que ellos eran mejores” ⁽⁷⁴⁾, señalaba. Alejado de las estancias principales, el lugar donde está puesto el retrato de su padre, muestra la posición que tienen que ocupar los difuntos en la casa para poder sobrevivir, y con ello llevar una vida normalizada. El olvido tiene por tanto en su origen la presión social, una presión que desplaza el cuadro al desván, pero que objetiva con ello el desplazamiento también en el cariño y en el cuidado del difunto. Tener el retrato en un estancia que no se habita, tiene entonces una continuidad en el relato de Manuela, quien termina asumiendo que ... “como no lo conocí. Son los restos de mi padre... pues vale. Pero no tengo cariño de padre”.

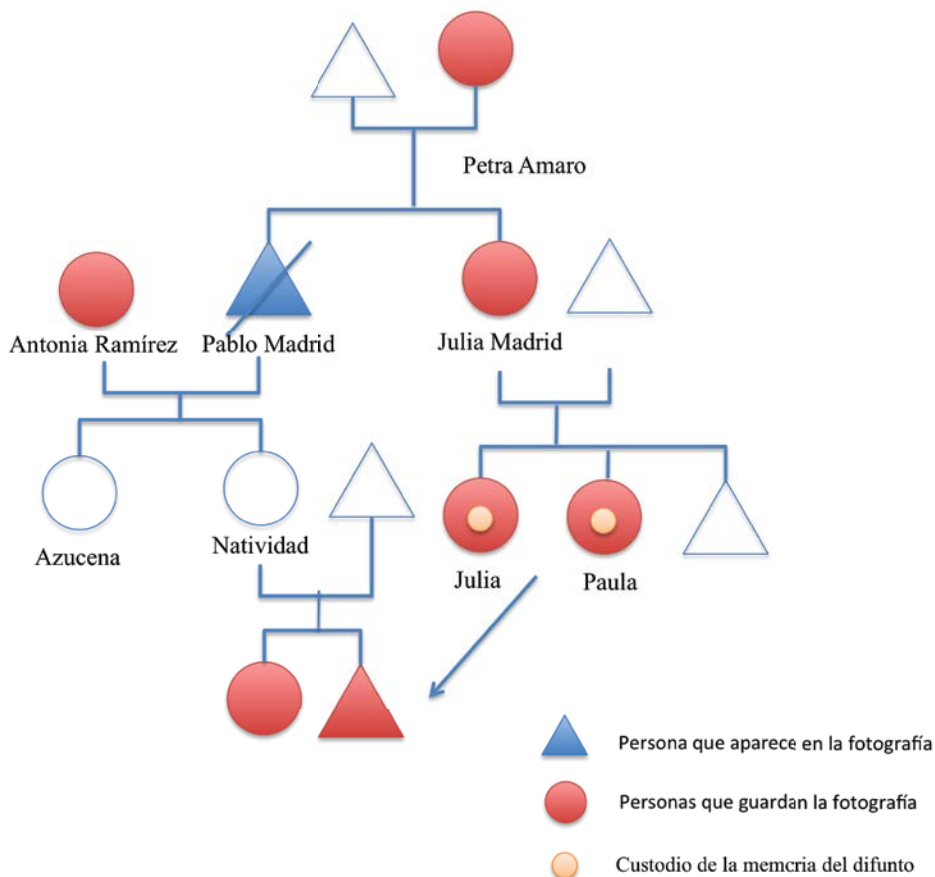
73.- Pablo Madrid Amaro. Otra de las personas asesinadas en Chillón tras la guerra.

74.- Entrevista realizada a María Bueno (Almodóvar, 26/01/2013).

En el caso de la madre de Juli y Pauli Capilla, la fotografía de su tío ocupaba un lugar íntimo y a la vez protegido de cualquier visita: el dormitorio. “La primera mirada que tenía mi madre al despertarse era siempre para mi tío”, decía Pauli.

Observar la vida social de las fotografías del difunto, así como los usos asociados a ellas, permite entender las casas donde el luto se mantuvo y donde después se ha alargado. Algo que observamos de manera clara en la familia de las hermanas Capilla. Cuando Pablo Madrid fue asesinado, la madre de éste, Petra Amaro, encargó un cuadro para ella y otro para Antonia Ramírez, su nuera. La madre podría haber hecho una ampliación también para Julia, la hermana de Pablo, pero sin embargo no lo hizo, algo que nos ayuda a pensar que el destino de estas ampliaciones no son tanto las personas como las casas. De esta manera la imagen que tiene Petra es la que tiene su hija Julia, pues en realidad viven juntas. Una imagen que pasará después a sus hijas Juli y Pauli, que son las que ahora la tienen. En todo ese tiempo el cuadro se mantiene siempre en la misma casa, algo que no se dará en el domicilio de la nuera.

Mi abuela sacó dos, una pa mi madre y otro pa su nuera. Y esta nuestra era blanca y negra, y la suya era de color. Un día yo fui a la casa de mi tía Antonia (la viuda) y al no ver la foto de mi tío, le dije ¿por qué tu no tienes la foto del tito, pues mi madre lo tiene? A ver yo no se, hice la partición [la herencia] y las muchachas... Yo que se las muchachas... En lugar de tocarle a Nati le tocó a Azucena, y... Y yo le digo un mes de agosto Azucena ¿y la foto de tu padre?, pues mi madre se la ha puesto en su habitación... se lo decía con picardía para saber. Pero es que se nota... la persona que lo vive lo vive, eso lo hemos notado nosotras siempre. Los unos de mayo, el día de los difuntos, capullos no le he llevado siempre, ya sabes que los capullos son muy caros, pero yo siempre he llevado nueve flores. Ellas no fueron nunca a la fosa donde estaba su padre. Ella estaba además [Azucena] casada con uno de derechas. El caso es que yo le decía pues nosotros hemos intentado de quitarle el cuadro, pero mi madre no quería... Y cuando se murió se murió en la habitación. Ella estaba tumbada y el cuadro en frente. Y dice Azucena: no, es que cayó una gotera y estaba el cuadro, y se estropeó porque le cayó agua. Y por eso lo quité.



Esquema de genealogía fotográfica

Familia de Pablo Madrid

Estamos ante muertos que no viven en la casa de sus hijos, sino en las casas de sus hermanas. Si la falta de cuidado de una fotografía implica que la presencia del muerto se diluye “por una gotera”, en otras casas la fotografía se mantiene con unas fijaciones psicológicas muy fuertes. “Nosotras quisimos quitarle el cuadro”, señalaban sus sobrinas, “alguna vez se lo quisimos quitar, pero no hubo manera. Siempre con el tío, siempre con el tío, le decíamos”, señalaba Pauli. Esa especie de obsesión que su madre tenía con su hermano es la que alarga la vida del difunto. “Nosotras no lo conocimos pero siempre hemos vivido con él” señalan estas hermanas, en una frase que contrasta con aquella de Manola cuando decía que no tiene apego porque no lo conoció. Tras la muerte de su

madre serán por tanto las sobrinas las que continúan con ese legado, un legado que permanece latente, pero que se activará cuando la presencia del difunto sea llamada a escena. Cuando en el año 2011, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica convocó a los familiares de los asesinados ante la posible apertura de la fosa, fueron ellas, las sobrinas, que no los hijos, los que asumirán la custodia y las decisiones sobre los restos ⁽⁷⁵⁾ de su tío. Sin embargo no lo harán de una manera directa, pues las sobrinas, por más que sea en esa casa donde haya habitado el difunto, no tienen el mismo estatus que los hijos a la hora de tomar determinadas decisiones sobre los restos encontrados. Una situación que despierta en ellas la necesidad de que los nietos activen el vínculo con su abuelo y se impliquen en el proceso de exhumación.

Son las hijas de la hermana del difunto quienes reactivarán por tanto en los nietos la memoria de su abuelo, algo que no se había dado por la línea directa. “Vinieron porque los llamamos, porque nos daba vergüenza, decía van a venir todas las familias y ellos no, se lo decíamos... estaban en otro mundo porque su madre no les contaba na. Y acuérdate que hubo una reunión de familias para ver que se hacían con los restos, y si no vamos nosotros, no iba nadie de la familia. Empezamos a machacar a machacar y al final vinieron los nietos y se han portado muy bien”. Desvinculados del tema, viviendo además lejos del municipio, fueron ellas las que intentaron acentuar ese vínculo que no se había dado por la hija, pero que ahora sí se daría por las sobrinas. Es en ese momento preciso cuando los objetos que los nietos guardaban en la casa comienzan a ser habitados, y son llevados a la exhumación. “Vino Pablo Madrid a la fosa con el anillo de su abuelo puesto y en el bolsillo todos sus documentos”, señalaba Luis Miguel.

Este conflicto entre hijos y sobrinos, que se expresa en recriminaciones explícitas o soterradas, se daba también en la “resobrina” de Manuel León a su propia hija, es decir de Margari a Manuela. El interés de la primera se activa ante la posibilidad de la apertura de la fosa, pues su vinculación con su abuela Inés, y con el sufrimiento compartido de ésta, le hace asumir un rol que de alguna manera ya tenía ⁽⁷⁶⁾. Estas recriminaciones revelan en realidad una jerarquía que no puede saltarse. Los hijos están delante de los sobrinos. Algo que, como recuerda Ana Cornejo, la sobrina de otro asesinado, hay que mantener. Y es que

75.– El espacio vital y el municipio donde se vive son fundamentales para entender la relación con ese pasado.

76.– Era ella la que junto con su abuela iban a llevar flores al monolito construido en 1987.

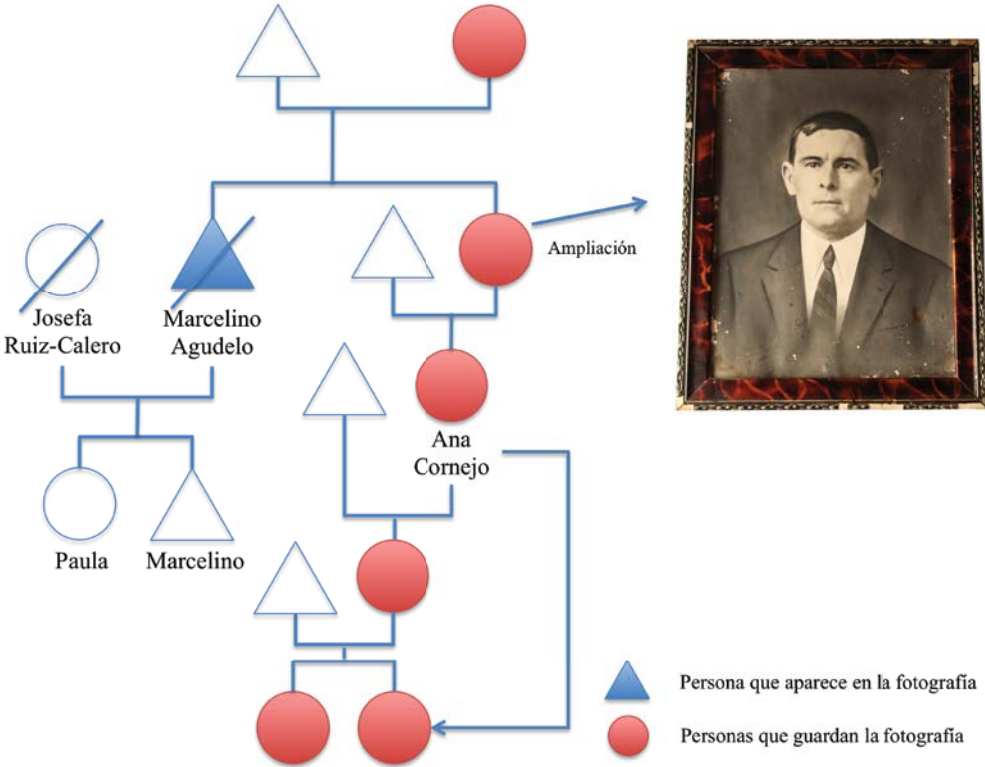
para ella son los hijos y no los sobrinos los que tienen que decidir, pues en teoría son los que tienen más dolor, y también más obligaciones.

Que dicen que sí pues que sí, que dicen que no pues que no. Yo no decido porque sus hijos están delante de mí. Más que me duela a mí mi tío... le dolerán a ellos sus padres. (...) No lo sé, pero que ellos hagan lo que quieran hacer. Lo que digan yo estoy a lo que digan. Yo no voy a interrumpir nada, dicen blanco, blanco, dicen negro, negro, porque yo comprendo que ellos tienen más dolor que yo. Creo que ellos tienen más derecho a opinar que yo, y tienen más obligación porque él es mi tío y de ellos son sus padres. Yo lo comprendo así.

Lo que para Ana es en teoría el lugar donde está el sufrimiento, pues su difunto no tiene descendencia directa, no es así para aquellas que teniendo descendencia observan que no es en las casas de los hijos donde siempre se tiene que conservar la memoria o el dolor. Así lo señalaba Juli Capilla, cuando le mostré la investigación que sobre ellas estaba haciendo. Al enseñarle los esquemas de genealogía fotográfica que hice con su familia me dijo: “eso demuestra que los hijos están más en una casa que en otra. Eso es una buena cosa para clasificar la familia y el dolor. En qué casa duele, y por qué duele”.

La distinción que hace en cambio Ana Cornejo cuando nos recuerda que el dolor y la obligación del cuidado de los restos tiene una jerarquía, revela lo anómalo de prácticas que tuvieron que anularse por ser problemáticas para la supervivencia del grupo. Algo que observamos incluso en la casa misma de Ana, pues ella vivió en una casa con foto pero sin historia. Tragarse el dolor en la calle, fue sinónimo para su madre, de tragarse el dolor en la casa, lo que permitió que se transmitiera la historia de un cuerpo sin relato. Y es que Ana ha sido hasta hace unos años la custodia de la memoria de su tío. Un cuadro grande en la habitación contigua a la suya revelaba la ampliación de la fotografía realizada por su madre, y el único lugar donde ha sido posible convivir con el difunto. Ampliar la imagen era por tanto ampliar la presencia del ausente en la casa. Sin embargo tener un lugar digno donde condensar en dolor, donde realizar un culto privado al hermano, no significó que esa práctica que se transmitiera a los descendientes. Tras la muerte de su madre, Ana heredaría un cuadro del cual no se debería dar demasiadas explicaciones. Esta estrategia de disimulo, tenía que ver con la narrativa asumida por la madre de Ana en el contexto de la posguerra, pues una vida en la que “tragarse el dolor” o “aparentar normalidad” era la forma correcta de comportarse. “Nosotros no fuimos a parte ninguna, aunque lamiéramos la piedra [Pasar hambre], señalaba Ana, “mi madre era una mujer

muy educá, no porque fuera mi madre... y muy valiente para todo. Porque soportó muchas cosas y nadie lo supo. Porque se lo tragaba para dentro. Decía la gente muchas veces, hay por Dios parece que no tiene falta ninguna, porque ella ha sido muy valiente para hablar con la gente, sin querer hablar mal de la gente ni na. Se lo tragó para dentro porque ha tenido ese valor...” Colocado el cuadro ahora, en la habitación contigua de su dormitorio, la imagen fue envejeciendo en un espacio poco transitado sobre el que se evitó dar mucho información a los nuevos miembros del grupo. Sin embargo con el paso de los años, y tras utilizar esa habitación como el dormitorio de sus nietas, se produciría la revelación de la historia. “Ellas dormían en esa habitación y veían la foto ¿sabes?, y preguntaban quién era ese señor. Y les decía que un tío, un tío que lo mataron. Y claro ellas decían que si lo mataron es porque algo hizo. Y entonces ahí yo disparé, ya no podía aguantar y ya tenía que contar la historia. Se estaba transmitiendo una cosa que no era real”.



Esquema de genealogía fotográfica

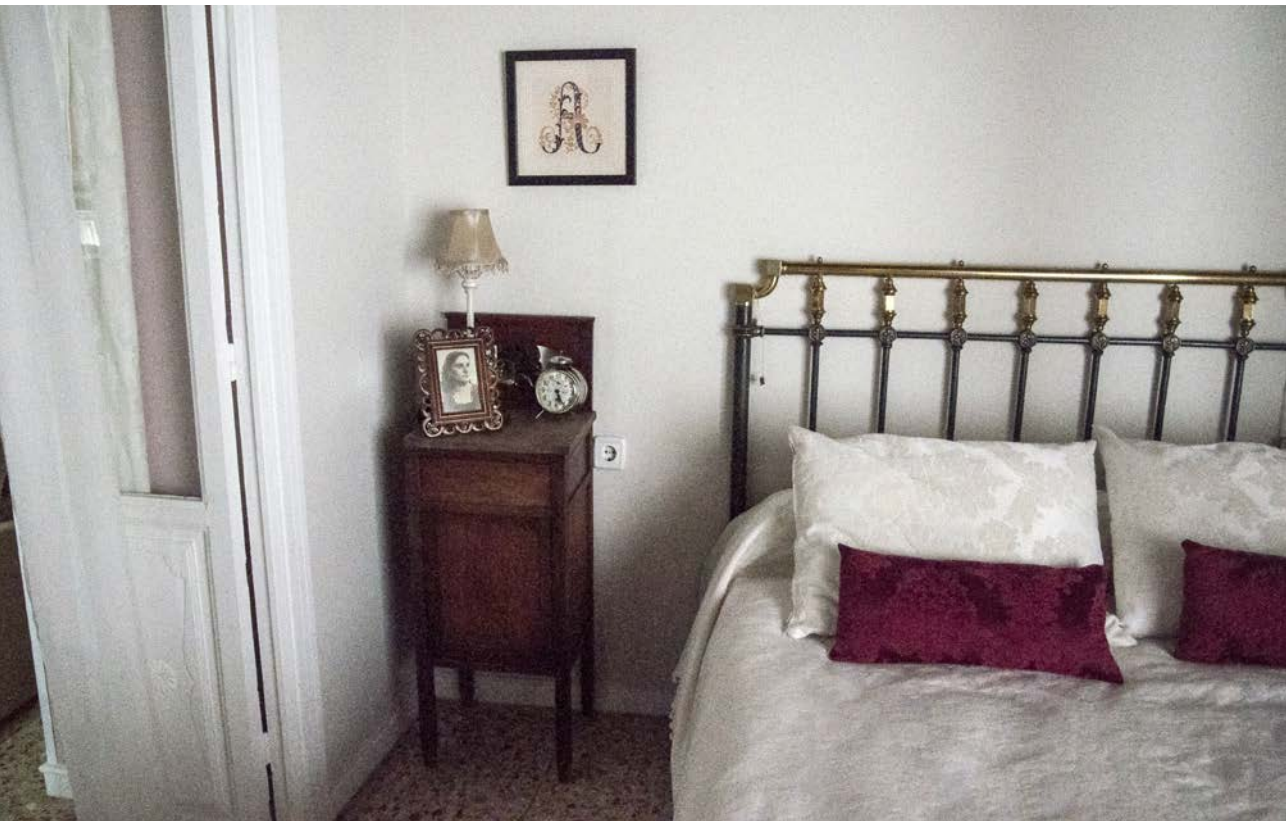
Familia de Marcelino Agudero

A partir de ese momento la abuela reactiva con sus nietas una relación que hasta el momento había sido disimulada. La exposición del retrato se revelaba anómalo sin el relato que lo acompañara. Es decir si la ocultación de una fotografía posibilita el encubrimiento de una memoria, su exposición plantea siempre una pregunta, que disimulada o no, siempre requiere una respuesta sobre ese origen. La activación de la historia real de la foto estrechará a partir de ese momento un vínculo entre sus nietas y el hermano de su bisabuela.

Aquella imagen, encargada en su origen por la hermana de Marcelino, es un cuadro realizado a partir de la única instantánea que quedó. Al nuevo retrato se le añadiría un traje y una corbata, eliminando el fondo y haciendo una ampliación diez veces más grande que la imagen original. El encargo requerido precisa de una técnica como es la del bromóleo, que permita al fotógrafo reconstruir las deformaciones que el nuevo tamaño genera. Esas ampliaciones que fuerzan la imagen, fuerzan a su vez la presencia del difunto en la casa, algo que a la larga creará una cercanía familiar entre miembros que se presupondrían desconocidos. Es decir, si preguntamos a cualquier persona en España sobre su relación con sus ascendentes, seguramente nos hablarían de sus padres y abuelos, pero difícilmente reconocerían en su propia vida un vínculo estrecho con los bisabuelos o tatarabuelos. Abuelo y nieto suele ser el arco vital que abarca la relación más intensa entre los miembros más alejados. A partir de ahí, la relación se suele apagar casi de manera inmediata. Algo que también ocurre con los primos. En ese sentido, si hace 50 años todo el mundo sabía quienes eran sus primos segundos, ahora no sólo no se sabe sino que incluso los primos hermanos pueden resultar desconocidos. Pues bien, aquí sucede lo imposible, pues la propia potencia de la fotografía amplía no solo su presencia del difunto en la casa, sino incluso también la relación de parentesco. Lo que está siendo olvidado en las nuevas relaciones aquí se considera legitimado.

La pregunta sobre la vida de una fotografía en el contexto que estamos estudiando, es en realidad una cuestión que se interesa por la presencia de los muertos en la vida de los vivos. Las fotografías que analizamos en esta tesis, son aquellas cuya presencia persiste más allá de los tiempos esperados. Imágenes habitadas por miembros que han estrechado vínculos entre generaciones que se esperarían más desconectadas. Se trata de fotografías longevas, cuyo secreto para vivir más tiempo se encuentra en realidad guardado en su propio legado. Un legado que nos habla de que en esa casa se convive con alguien que en realidad no está, pero cuya muerte a mediado la vida de los vivos.

La apertura en el año 2011 de la fosa de Chillón, donde se encontraban 9 personas asesinadas, y de las exhumaciones contemporáneas en general, éstas ponen en juego la relaciones parentales a lo largo del tiempo. Algo que hemos visto con aquellas sobrinas que asumen el legado de los difuntos, pero que también observamos en el familiar que impulse la apertura de la fosa. En este caso se trata de Luis Miguel, el biznieto de uno de los fusilados. Como ya apuntábamos anteriormente no es casual que hayan sido varones los que inicien estos procesos públicos. Si la articulación de la memoria tras la muerte de los antecesores ha generado en las mujeres prácticas domésticas, las narrativas masculinas apuntan hacia un destino público, que en el caso de Luis Miguel será primero escribir un libro de historia y después abrir la fosa.



Habitación de Luis Miguel Montes

Fotografía: Jorge Moreno

Cuando entrevisté por primera vez a Luis Miguel, éste me contó que su abuela no tenía expuesta la fotografía de su padre, algo que en el fondo entendía. Pues tras la muerte de ella, él colocaría su retrato en la mesita de noche, pero sin embargo de una edad diferente a la que tuvo cuando la conoció. Era la manera de poder conservarla y a la vez mantenerla visible. “Mi abuela no tenía expuesta la foto de su padre y ahora la entiendo. Yo tengo a mi abuela en la mesita de noche en una foto que sale de joven, como todavía no he asumido mucho que falta pues... si la veo de mayor reacciono peor ante la foto. Entonces la tengo de joven... la tengo ahí, se que está ahí”. La exposición de la fotografía en la habitación del biznieto da cuenta de la relación estrecha que tenía éste con su abuela Felisa. “Mi abuela y yo hemos sido uña y carne”, señalaba. “Claro yo he vivido con mi abuela siempre. Hasta que se ha muerto. Teníamos la casa puerta con puerta pero como no había sitio en mi casa, desde pequeño me iba a la suya”. De una forma similar a la relación que tendrán Inés y Margarita (abuelanietas), observamos que aquí Felisa y Luis Miguel (abuelanieto) comparten un vínculo estrecho dado por la convivencia.

La fotos las tenía guardadas en el dormitorio, en un cajón del armario donde tenía también la medalla de su padre. El cajón de mi abuela era como misterioso, porque allí no se podía tocar. Eran cosas de su padre y no se podía tocar. Ella me lo enseñaba pero lo tenía ahí como... no podíamos sacarlo ni nada... Allí tenía las fotos de su padre, pero no tenía ninguna expuesta. (...) Las fotos de mi bisabuelo yo las veía en esas tardes que te sientas y que dices venga vamos a ver fotos. O que viene mi tío, vienen mis primos, venga vamos a ver fotos. Y a pasar un sábado o un domingo por la tarde viéndolas. En una de esas tardes conocí las fotos de mi bisabuelo.

Esta relación producirá un trasvase de relatos que asociados a las fotografías incluirán además compartir el trabajo del duelo, pues todos los 1º de noviembre abuelos y nieto llevaban flores al monolito donde estaba su bisabuelo estaba enterrado. Ese era precisamente el termómetro de apego parental a los muertos que utilizaba Paula Capilla, para saber que miembro de cada grupo la visitaba. De esta manera recriminaría a algunos familiares la falta de cuidado que pudieran tener con sus ascendentes cuando señalaba “a ellos nunca los has visto llevar flores al monolito”, o los alabaría con frases del tipo “su abuela Felisa siempre iba”.

RECUERDO A LOS COMPAÑEROS
QUE MURIERON EN DEFENSA
DE LA LIBERTAD EL 3-6-1939



- ALFONSO CAPILLA CASADO
- BERNARDINO GALLEGO FRANCO
- ISIDORO CASTILLO MOSQUEDA
- JULIO SEGADOR NUÑEZ
- MANUEL LEON RODRIGUEZ
- MANUEL PUEBLA PERIANES
- MARCELINO AGUDELO SERRANO
- PABLO MADRID AMARO
- PATRICIO MATA GOMEZ



Mi abuelo y mi abuela ... Desde pequeño... buenos desde pequeño no, desde el año 87 que es cuando se hizo el monolito, porque antes no había nada. Entonces yo recuerdo ese año ir con mía vuela a Chillón. Aquel año se fue a la sede del PSOE porque antes de ponerlo en la fosa lo pusieron allí, pusieron el mármol como si fuera una lápida y entonces a la gente le dio por poner velas y flores, rendirle culto a la lápida, por decirlo de alguna manera. Colocaron la lápida con los nombres y las fotos, y la tuvieron expuesta en la sede del PSOE durante unos días. Tenía yo ocho años. Y a partir de entonces todos los 1º de noviembre al Contadero con el coche de mi abuelo.

Construido en 1987 por un grupo de familiares y compañeros del partido socialista, el monumento sería colocado en el paraje donde estaba la fosa con los asesinados de Chillón. La localización exacta la había marcado Anselmo Capilla con una chapa el día que su tío le reveló el lugar. A partir de ese momento el hijo haría visitas puntuales a la fosa, hasta que la llegada de la democracia y tras una negociación con el dueño de la finca se facilitaría la construcción de esa especie de panteón colectivo.

Conocía perfectamente el sitio porque un tío mío, Pedro Capilla Casado, insistiéndole muchas veces lo obligué a que me trajera aquí, que él no quería. Eso entonces en aquellos tiempos era más que un delito diríamos. Y al final pues me traje. Llorándole y suplicándole lo conseguí porque a él le daba mucho miedo venir aquí por si lo veía la Guardia Civil o alguna cosa de esa, porque eso estaba castigadísimo. Me dijo donde estaban, quien había... Como consecuencia de señalarme donde estaban me fui al pueblo y a los tres días aparecí en la fosa. Con una chapa de aluminio pintada con pintura roja. Porque todo lo que fuera rojo era para mi un símbolo. Señalé el sitio y seguí viniendo muchas veces. Incluso a escondillas traía alguna flor que otra. Estoy hablando de antes de hacer el monolito. Porque cuando se hizo el monolito ya había muerto Franco y se podía venir. No tan libremente pero se podía venir. Entonces luché mucho porque se pusiera aquí el monolito. Yo tenía una gran amistad con el dueño de la finca. Fue él quien nos dio permiso. Una gran amistad a pesar de que eran gente de derecha, pero muy buenas personas. Y conseguí que nos dejaran poner el monolito. A partir de esa fecha hemos venido aquí todos los días de los Santos a traer flores. Aquí han venido siempre con mi mujer, mis hijas y a veces incluso mis nietas ⁽⁷⁷⁾.

77.- Entrevista realizada a Anselmo Capilla (Chillón, 15/10/2011)

Las fotografías instauran en la fosa un lugar donde rendir culto a los difuntos. Un espacio que se dignifica con la construcción de un monumento que sería visitado no sólo por los hijos, sino también por nueras, nietos, sobrinos, biznietos o resobrinos. La construcción posibilita la salida de unas fotografías que habían permanecido en las casas y que a partir de ese momento se expondrían de manera permanente en la lápida. Esa era la primera vez que sus rostros salían al espacio público para exponerse de manera conjunta en esa especie de sepulcro. Si nos paseamos actualmente por cualquier cementerio español, imagen y cuerpo forman un binomio indisociable en cada sepultura. De esta manera, si el cuerpo ocupa un espacio horizontal en el túmulo, es en la parte vertical donde se coloca la fotografía del antepasado. Es en el lugar de la imagen, en la parte vertical, como también ocurre en el monolito, donde se produce precisamente la reactivación social del difunto. Así lo recordaba Hasn Belting: “La fotografía de cementerio, que nos llega de los países del sur, posee el estatus de una imagen para el recuerdo en el sentido antiguo. Una persona viva, cuya imagen pertenece a la tumba, nos mira” (2012:231). La mayoría de los asesinados, cuyos cuerpos estaban en paradero desconocido, activaron en ese momento su propia imagen en manos de sus descendientes, cuando se localizó la fosa y se instauró allí donde estaban los restos, su rostro y su cuerpo, es decir su imagen.

Los desplazamientos de esas imágenes de la casa a la lápida implicarán una transformación visual mediada siempre por el fotógrafo que las incluiría en la lápida ⁽⁷⁸⁾. Es éste quien pide bustos, imágenes sin sombrero, y si se puede con traje y corbata. La ausencia de fotografías en familias de clase popular implica que no haya mucho donde elegir, y con lo que haya se hace lo que se puede: fotografías en el servicio militar a la que se le quita el uniforme, imágenes grupales del que se saca al difunto, etc. Tras la modificación la estética que asuma será similar a cualquier fotografía que se expone en el cementerio tras la muerte de un difunto. Es decir, fotografías con trajes y corbata, donde siempre se elimina el fondo... Hay en todas estas imágenes una apariencia que las hace similares, y de alguna manera recuerda a aquellas fotografías de indígenas descritas por Marguerite Durás. Lo que ocurre es que sin en estos casos las imágenes se modifican tras la muerte, en las descritas por la escritora los retratos se hacían durante la vida. “Los indígenas acomodados iban también al fotógrafo, una vez en su vida, cuando veían que la muerte se aproximaba. Las fotos eran grandes, todas tenían el mismo formato, estaban enmarcadas en bonitos marcos dorados

78.– Esto lo hizo el fotógrafo, el de Aranda el de los mármoles. El que hizo el mármol para la lápida encarga la foto. La encarga en porcelana y es el que lo hizo”, señalaba Luis Miguel.

y colgaban cerca del altar de los antepasados. Toda la gente fotografiada, he visto a mucha, da casi la misma foto, su parecido era alucinante. No sólo es debido a que la vejez se parece sino también a que los retratos se retocaban, siempre, y de tal modo que las particularidades del rostro, si aún quedaban, se atenuaban. Los rostros se preparaban del mismo modo para afrontar la eternidad, aparecían engomados, uniformemente rejuvenecidos” (1992:49).

Algunas de las imágenes *preparadas para la eternidad*, en los casos estudiados, serán “preparadas” cuarenta años después de que hubieran muerto. Esa temporalidad que está mediando el tiempo de la muerte con el tiempo de la sepultura, provocará en otros casos que muchas de las fotografías que entreguen para la lápida, en realidad ya estuvieran modificadas, pues sufrieron esa especie de amortajamiento cuando fueron encargadas para los cultos privados en las casas. Esto nos recuerda que en muchas ocasiones las ampliaciones indicaban que la casa era el lugar donde descansaban los muertos, una especie de sepulcro del que saldrán cuando aparezcan los restos. Así lo señalaba por ejemplo Ana Cornejo: “Mi madre lo sacó en grande pero claro yo luego para ponerle en el monolito, fui al fotógrafo y me dijeron que lo podían hacer en pequeño. Entonces puse así a mi tío, y es el que se ve cuando pusieron los retratos en la lápida”. Como veremos a continuación, la comparativa entre la fotografía de Marcelino Agudero y la de Isidoro Castillo están dando cuenta de cómo el proceso de amortajamiento se da en distintas épocas. Pues si en el caso de Isidro es en los años noventa cuando se modifica la imagen, en el caso de Marcelino ya se había añadido traje y corbata en la ampliación encargada en los años cuarenta.

Fotografías de la página 566

Isidoro Castillo

Arriba: Colección particular de Luis Miguel Montes

Abajo: Cementerio de Chillón

Fotografías de la página 567

Marcelino Agudero

Arriba: Cementerio de Chillón.

Abajo: Colección particular de Ana Cornejo

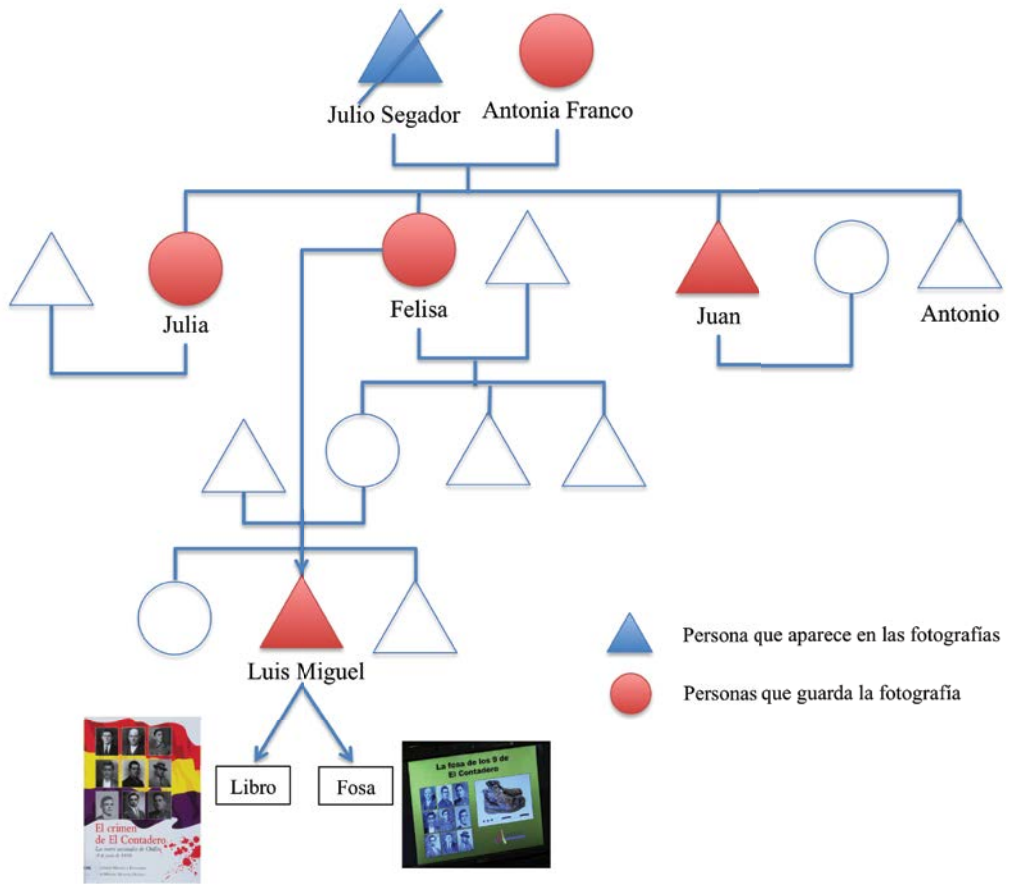




Estas imágenes sufrirán una nueva transformación cuando tras el inicio del movimiento memorialista, Luis Miguel se decida a escribir un libro sobre la historia de lo ocurrido en Chillón. Esos cambios, visibles si comparamos la portada de libro con la lápida del monolito, van a estar mediados por una especie de estética de historiador y restaurador que ahora veremos. En una de las entrevistas que le hice, me llevó al último piso de su casa para que habláramos allí. Un espacio lleno de archivadores, documentos, y un sin fin de objetos antiguos procedentes de diferentes lugares. Estamos ante lo que podríamos llamar un “coleccionista apasionado”. De hecho su oficio de maestro restaurador, una disciplina que enseña en los pueblos cercanos a Almadén, lo complementa con una tienda de antigüedades. Todos los documentos y fotografías familiares, no los tiene ni en cajas y ni en álbumes, sino en archivadores similares a los que uno podría encontrar en un museo o en el despacho de un investigador.

Como era de esperar será él quien herede las fotos y objetos de su abuela tras su muerte, saltándose con ello el paso intermedio de madre y tíos. “Mi madre conociéndome... Me dejó que me quedase con las fotos originales de mi abuela, pero hay otras que se las ha quedado mi primo. Cuando faltó la madre de mi abuela pues partieron entre sus hijos, mi abuela y sus hermanos. Entonces las fotos las partieron también. Yo tengo escaneadas las fotos de los demás, pero las originales que yo tengo son solo las de mi abuela”. Si le pido que me enseñe las imágenes originales de su bisabuelo, tarda mucho en encontrarlas. Cuando por fin las encuentra, ir pasando las hojas de esos clasificadores, es ir viendo documentos, transcripciones ⁽⁷⁹⁾ de entrevistas o fotocopias entre las que aparecen algunas de las fotografías. Las imágenes de la abuela han pasado de la caja guardada en el armario, aquel espacio misterioso que dotaba de ese sentido a las imágenes, al archivo de un investigador. Ese desplazamiento provoca una pérdida de su carácter afectivo, pues la práctica con esos objetos ahora es la del historiador que ve en ellos documentos, información. Una información que fue recabando para la elaboración del libro *Los nueve del Contadero*, pero que continuó después con entrevistas realizadas durante la exhumación.

79.- “Yo tengo aquí unas cosas transcritas de lo que me ha contado la familia que algún día lo publicaré. Aquí se dan nombres y apellidos de los asesinos de los 9 del Contadero”, señalaba Luis Miguel.



Esquema de genealogía fotográfica

Familia de Julio Segador

“El hermano de mi abuela hablaba poco pero preguntaba mucho, a él le contaron muchas cosas. Entonces era uno de los que sabía mucho y al morir... Su muerte fue el detonante de que me animara junto con Jerónimo a escribir el libro sobre los nueve del Contadero. Yo por eso le dedique el libro a mi tío”. De una forma similar a Emilio Silva, la muerte dispara la narrativa, y Luis Miguel reordena el vínculo con su tío heredando la práctica de preguntar sobre lo ocurrido, buscando un sentido histórico a un relato llena de silencios. Salir a la calle para Luis Miguel supondría entonces comenzar a investigar casa por casa sobre los relatos de cada una de las familias afectadas. “Me impactó que la historia de las familias fuera la misma. Pensaba que era una cosa más íntima”, señalaba. A partir de ese momento, su relación con la memoria de su abuela cambiaría, pues no se conformaría con lo que hasta ese momento le había contado, sino

que comenzó a hacerle entrevistas, contraponiendo la información que recogía en la calle con lo que ella le contaba.

Yo se las cosas que contaba mi abuela, más las que yo le preguntaba. Para mi abuela esto era un sofocón. Como yo vivía con ella cada vez que llegaba con una noticia, algo nuevo de alguna entrevista que había hecho y yo le contaba cosas. Yo esta carpeta la tenía allí y escribía delante de ella. Siempre al lado de ella. Y mi abuela unas veces lloraba otras veces hablaba de fulanito... así en plan vengativo. A mi lo que más me sorprendió de todo esto es que la misma historia que yo había escuchado a mi abuela, yo iba a las otras nueve casas y se repetía. Es lo que me impactaba. Pensaba que era más íntimo nuestro no? Per lo mismo que se hablaba en mi casa yo iba a esas nueve casas y se hablaba lo mismo. Es lo que más me impacto. Que no era sólo nuestra esa historia sino que se repartía la misma historia en nueve casas.

Ante las muertes traumáticas y prematuras, hay siempre una compensación de una vida corta alargada en la vida de los vivos. Si la muerte en cualquier velatorio activa la narrativa que habla de la historia del muerto, en esos casos es como si esa vida hubiera dejado páginas en blanco que ahora la familia tiene que seguir escribiendo. La muerte por tanto de esos miembros, no supone solo la activación de un relato, sino sobre todo su continuidad. Si las relaciones domésticas donde se fraguan las memorias del grupo durante años y que forman parte del ámbito privado, alargan allí la vida del difunto con relatos y fotos, en Luis Miguel es manera de darle continuidad se da reconstruyendo los hechos ocurridos en un libro histórico. Ese salir a la calle genera una interrelación con otras familias que le permitió ir relatando una historia de las que sólo sabía fragmentos, convirtiendo una historia marginal en historia oficial. “Entrevistábamos a gente y le pedíamos fotografías. Muchos nos daban fotos, pero hubo algunos que dándonos imágenes hubo que emborronaras para que no salieran algunas personas”. En la portada del libro se colocarían las mismas fotografías que en la lápida pero ahora bajo un orden y una apariencia diferente.

Para la portada del libro más o menos la teníamos clara. Las fotografías aparecen en orden alfabético por apellido porque en la lápida está en orden alfabético por nombre, que era el más lógico actualmente. En las fotografías hay algunas que están retocadas, porque por ejemplo la de Pablo Madrid en la lápida no tiene sombrero y aquí si tiene sombrero. En la fotografía de mi abuelo en la lápida le quitaron el uniforme y le pusieron corbata. Entonces yo no le veía sentido de tocar la foto. Yo decía si las fotos originales son así por qué hay que tocarlas ¿no?



El crimen de El Contadero.

*Los nueve asesinados de Chillón
(3 de junio de 1939)*

Portada de libro *El crimen de El Contadero*

0.28) RÓNIMO MANSILLA ESCUDERO

ollano JIS MIGUEL MONTES OVIEDO

Si la transformación que exige la imagen del cementerio privilegia poses y modifica la vestimenta, el retrato para un libro de historia opta por la copia original y nítida. Son esos elementos los que intentan transferir la verosimilitud de un relato que busca incorporarse a la historia oficial del municipio. Las fotografías “trastocadas” forman parte de lo que hemos llamado fotografías inhumanadas, en donde la práctica de “amortajarlas” busca crear una imagen que de cuenta del nuevo lugar que el difunto ocupa en la familia⁽⁸⁰⁾. Esa manipulación aleja la fotografía de su carácter indicial, de su carácter de huella, para desplazarlo mediante técnicas pictóricas, como es la introducción del pincel en el bromóleo, hacia el lugar de la pintura, un lugar donde los familiares puedan modificar la imagen original para así vestirlo, cuidarlo, mediando constantemente en los retoques el lugar objetivado de los muertos. Como ya señalara Susan Sontag, una de las funciones de la fotografía es “el mejoramiento de la normal apariencia de las cosas” (2015:72). En este caso y parafraseando a la autora, una de las funciones de estas fotografías pintadas, es el amortajamiento de la normal apariencia de las cosas, la conversión en antepasado.

Es precisamente la hibridad de esas dos técnicas lo que produce cierto desconcierto. La comparación entre *imagen ficticia* e *imagen como prueba*, observada si yuxtaponemos el retrato del antepasado con el recorte de la *fotografía de desaparecido* que hizo Emilio Silva, da cuenta en ambos casos de una transformación sufrida en la imagen. Sin embargo lo que en unos casos tiene un uso funerario, en el otro tiene un uso de denuncia⁽⁸¹⁾. En palabras de Hans Belting la sensación que a veces produce la imagen de muertos, es similar a la que evocan algunas fotografías antiguas. Hay en ellas una distancia de tiempo y forma que nos impide reconocernos. Es precisamente en ese punto donde el historiador establece la desvinculación que un familiar podría tener con la fotografía de un antepasado: “Sólo la vestimenta o el peinado remiten a la muerte, en contra de lo que pretendía. La evidencia de la vida, con la que deseamos encontrarnos en la imagen, depende de que entre la imagen y su espectador prevalezca una simetría en la experiencia y en la época, para que la mirada de la vida en la imagen sea capaz de convencer” (2012:231).

80.– Es en los cementerios donde podemos observar este tipo retoques y modificaciones en las que suelen añadirse trajes, peinar, dar color o eliminar el fondo. Esa eliminación del fondo revela el espacio atemporal que ahora ocupan los muertos.

81.– En este segundo caso la pose tiene que ser más aséptica, y su lenguaje el de la oficialidad. Dar señales de veracidad que no de muerte, es algo que posibilita precisamente la transformación de imagen de estudio en imagen de carnet.

Ese tipo de distancias con las imágenes ficcionadas, chirriosas, es algo que sin embargo están rompiendo las familias que asumen en esa fotografía un legado. La imagen del antepasado, pese a la apariencia de otra época, “los convence” y mucho, pues no es la objetivación del sujeto lo que lo vincula a él, sino la convivencia y la relación íntima y afectiva de toda esa familia, de todo ese grupo que ha vivido bajo la mirada de aquel que rige una casa en la que uno ha nacido.

Unos años después de la publicación del libro y tras la muerte de su abuela, Luis Miguel se pondría en contacto con la ARMH para activar con ello la apertura de la fosa. “Mi abuela murió el 31 de diciembre de 2009. Y nosotros presentamos el libro en Julio de ese año. Ya haciendo el libro vimos que era posible abrir la fosa, pero claro por tiempo no nos dio... y ya al faltar mi abuela ya fui a saco, fui a saco con ello.”⁽⁸²⁾ La apertura de la fosa implicaría quitar el monolito, cuya lápida se colocaría unos meses después en el cementerio del municipio. En pleno proceso arqueológico, y coincidente con el uno de noviembre, Luis Miguel colocará improvisadamente las fotografías del poster que había sido la portada del libro. Expuesto al pie de la fosa, la gente asumiría la composición una especie de altar donde la gente comenzó a llevar flores. De hecho hay una especie de traslación de las dos imágenes que conforman la tumba: los restos o cuerpo por un lado y las fotografías por otro. Debemos recordar, que en un ritual funerario normativizado la presencia del difunto en la fotografía se activa cuando el cuerpo de éste comienza a descomponerse. Hay un desplazamiento de la mirada del cadáver a la imagen. A partir de ese momento el sepulcro incorpora el binomio indisociable de cuerpo y foto. Sin embargo las imágenes que ahora se miran pertenecen a la composición realizada para la portada del libro y que ahora es desplazada a la fosa por el biznieto que impulsa y representa a los familiares. Una composición mediada por una estética de historiador que se irá repitiendo a partir de ese momento en todo el proceso de entrega de los restos.

82.— Son las muertes lo que le permite de alguna manera rearticular el vínculo con la propia historia familiar, mediando en esa relación el rol que Luis Miguel tiene de historiador. Las profesiones van a influir en la forma de expresar públicamente su nuevo vínculo. Debemos recordar que en el caso de Emilio Silva es el periodismo lo que sitúa la fosa en la noticia, en la denuncia. Así señalaba Emilio cuando comentaba que “como era periodista y estaba conectado me puse a intentar hacer ruido con el tema. Eso ha influido porque si hubiera sido un desconectado...”. El caso de Luis Miguel, como cronista del pueblo, su impulso es el de restituir la historia de su propio municipio. El reconocimiento que se busca en ambas partes se articula en función del destino público.

Como la mitad de la exhumación coincidió con el uno de noviembre, el día de Todos los Santos sabíamos que iba a ver más visitas. Porque todos los años se iba al Contadero en esas fechas. Como se estaba exhumando íbamos a tener mucha más gente. Entonces pues pensamos hacer un marco, puse a los nueve en el mismo orden que tiene la portada libro. Y cuando lo lleve dijeron pues aquí en un montón de tierra hacemos una especie de altar, pusimos las fotos y allí fueron llevando flores. Cuando acabó la exhumación, cuando se clausuró bajamos el marco, la familia bajó las flores y allí se tapo. La máquina tapó, se rompió el cristal y allí se quedó. Se oyó el cristal... pá!. Saltó el cristal y allí se quedó. Era como allí han estado y que sigan estando, de otra manera pero que signa estando.

En las exhumaciones contemporáneas las fotografías de los difuntos instauran con su presencia el hallazgo del cadáver. “Es este”, se señala frente a la fosa. La unión que define la fotografía a su referente ⁽⁸³⁾, es tan estrecho como la relación entre la fotografía y el cuerpo. De hecho la aparición de los restos desplaza la imagen al lugar que los contiene. En todo ese itinerario no se despega de él, no lo abandona. Y como si de un imán se tratara, la familia va acompañando los restos con la imagen, primero en la fosa, pero también en la entrega de los restos o en su depósito en el cementerio. Pareciera que esa relación foto-tumba instaurada en los rituales funerarios, hubiera quedado inscrita a cualquier lugar donde estén los cuerpos, evidenciando de esa manera que tienen nombre, una familia.

La fotografía que aquí acompaña, es la composición de los nueve asesinados que se construyera para la portada del libro. Algo que revela la vinculación del biznieto en todo el proceso. Una vez se saquen los restos para llevarlos al cementerio, la ausencia de restos vuelve inservible una imagen que “hecha de improviso” será enterrada en la fosa, en una especie de práctica de cierre. Otras copias de esa misma portada serán las que se expongan en la sede del PSOE para recibir los restos unos meses después. La imagen colectiva se pega entonces a las cajas ⁽⁸⁴⁾, pero también se amplía y se coloca como centro ante

83.– “Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios; o también como esas parejas de peces (los tiburones, creo, según dice Michelet) que navegan juntos, como unidos por un coito eterno” (Barthes, 1989:31).

84.– Eso evidencia que en realidad no se han hecho las pruebas de ADN individuales. La

las palabras que el alcalde, el equipo antropológico y las familias digan en homenaje a los difuntos. Junto a sus rostros ampliados, posarían las familias para hacerse fotografías.



Altar construido a pié de fosa

Fotografía: Jorge Moreno

fotografía revela que no hay cuerpos individuales, sino colectivos, pues de alguna manera el entierro conjunto permite no encarar un proceso cuyo destino será un panteón común. En ese contexto el análisis forense que evidencia que se trata de nueve asesinados sería suficiente.



La fosa de los 9 de El Contadero



acer





Desde allí cada familia llevaría los restos al cementerio en unas cajas que portan los miembros más directos. Vemos en ese sentido que por ejemplo en el caso de las sobrinas de Pablo Madrid, no son ellas quien lo llevan, sino la nieta del difunto. Pues aunque sea en esas casas donde duele, es en otras donde se tiene que restablecer el vínculo. Fueron precisamente las sobrinas las que estrecharon una relación difusa entre abuelo y nieto. En ese sentido la restitución del proceso no sólo implica la localización y devolución de los cuerpos, sino que quien los porten sea su descendencia directa. Pues son ellos los que en primer termino representan al asesinado. En ese sentido la restitución de eso implica de alguna manera establecer un vínculo cuya anomalía es precisamente que no exista vínculo. Colocados en la nueva tumba que se hizo en el cementerio, algunos descendientes introducirían las fotografías de las viudas en el panteón. Un panteón que conserva sin embargo la misma lápida que había en el monolito, y cuyas fotografías desgastadas revelan que la imagen ya había acompañado al cuerpo, mucho antes de ser exhumado.

La misma lápida que estaba en el contadero es la que está ahora en el cementerio. Pero está dada la vuelta. Entonces la frase antigua está por detrás, despegaron las fotos y las pusieron delante y se les puso la edad que tenían cada uno cuando los mataron. Entonces claro ver que uno tenía diecisiete años y cuarenta y cuatro años el más grande, pues... Costó trabajo cambiarlo por la frase, pero yo tenía empeño. Pero claro yo quería una cosa que costaba dinero a todas las familias no? Entonces la solución fue darle la vuelta a la lápida. La frase era importante por el recuerdo que tengo de aquella mujer. Esa mujer era una peleona, sabes? Era la abuela de Margari. La hermana de uno de los nueve, de Manolo León. Yo recuerdo una discusión que tuvo ella cuando se puso la lápida en el contadero. Tenía 8 años pero me acuerdo. Esa mujer no estaba de acuerdo con la frase que se puso: *En homenaje a los compañeros que murieron en defensa de la libertad*. No estaba de acuerdo porque ellos no murieron en defensa de la libertad, y yo le doy la razón porque murieron fusilados, asesinados. Ellos no lucharon en una guerra por defender la libertad, a ellos los sacaron de su casa y le metieron un tiro. Y ahora me encargué personalmente de cumplir lo que esa mujer quiso. Entonces ahora mismo pone *En homenaje a los vecinos de Chillón fusilados en la finca del Contadero* ⁽⁸⁵⁾.

85.– Entrevista realizada a Luis Miguel Montes (Almadén, 04/03/2017).

El biznieto recoge el legado de la hermana de uno de los asesinados que murió hace años, y cambia la frase. A partir de ese momento la frase anterior, los nombres y las señales de las viejas fotografías quedarían en la parte oculta de una lápida invertida. Esas anomalías revelan un trabajo de duelo realizado en diferentes fases, en diferentes tiempos y por diferentes miembros de una misma familia. “Queríamos que estuvieran todos en el cementerio, junto a sus familiares”, señalaba Pauli, “pero en la misma lápida porque es bueno que se conserve la leyenda”. Unos años después de este proceso, mientras entrevistaba a Luis Miguel en su casa, me señalaba que quien ahora se encarga de limpiar la lápida era precisamente Pauli y él, una sobrina y un biznieto. Le pedí que me enseñara la fotografía original de su abuelo, para introducirla ahora yo en la tesis que estaba redactando. No la encontraba por más que la intentó buscar. Perdida entre papeles y transcripciones inventariadas, comentaba que me la enviará por email en cuanto la encuentre. Pero que también la podía ver en la tumba. Allí permanecerá expuesta por más tiempo que pase.

Fotografías de la página 576

Cajas con los restos de los 9 asesinados de Chillón
Portada del dossier que la ARMH expuso a vecinos y familiares

Fotografías de la página 577

Vecino fotografía las imágenes colocadas para el acto de entrega
Jerónimo Mansilla en el acto de entrega de los restos a los familiares

Fotografías de la página 578

Familiares portan los restos de los 9 asesinados de Chillón
Grupo de familiares se fotografía junto a las imágenes de los asesinados

Fotografías de Óscar Rodríguez



Luis Miguel Montes
Fotografía: Óscar Rodríguez

Esta investigación describe y analiza las fotografías familiares que se realizan o transitan en un contexto represivo. En ese sentido nos preguntamos sobre la mediación que produce el tipo de violencia sufrida –asesinato, desaparición, prisión o exilio– en el uso y en el itinerario de las imágenes. Como hemos ido viendo a lo largo de la tesis, acercarnos a estos materiales y prácticas ha supuesto dar cuenta de numerosas anomalías que apuntan continuamente a un intento de normalización. Las fotografías de represaliados de la posguerra española tuvieron y tienen una vida diferente a las fotografías de personas y familias cuyas vidas no sufrieron este drama. El estigma añadido lo vemos en los siguientes aspectos que hemos destacado en nuestra investigación: 1) Desplazamientos y ausencias anómalas en las casas de la familia directa. 2) Fotografías disimuladas cuya apariencia esconde claves sólo descifrables para los miembros. 3) Sustitución de la imagen por el cuerpo en cajas como tumbas. 4) Imágenes desgastadas que comparten espacio con otros materiales en altares profanos. 5) Composiciones imposibles que tratan de objetivar el lugar del difunto en la familia, en casas como sepulcros. 6) Fotografías familiares que condensan dolor y que representan con esa imagen a la familia. 7) Amputaciones cuyo sentido no es la eliminación, sino la máscara. 8) Ocultaciones que provocan desplazamientos de lo privado a lo público. 9) Longevidad mayor de la esperada. 10) Capacidad para estrechar lazos familiares de miembros que se esperarían más desconectados. 11) Reencuadres que incorporan discursos humanitarios o históricos.

Para dar cuenta de todos estos aspectos, hemos intentado colocar al lector en lugares donde pudiera observar personas mirando fotos, tocando, besando, colocando ampliaciones sobre la pared, escondiendo retratos, abriendo

detenidamente una caja, desenvolviendo con delicadeza una tela que envuelve una imagen... Hemos observado niños garabateando el reverso de un retrato, o familias que tachan allí mismo palabras proscritas. En medio de la violencia, de la marginación y el desconsuelo, los nuevos integrantes de la familia comenzaron a vivir con personas que solo conocerán por fotos, pero cuya relación intensa desplaza en ocasiones la memoria vivida por la memoria transferida. Toda esa generación que no vivió la guerra, pero que convivió con sus consecuencias en fotografías, participa en palabras de Duvignaud, del universo mental de una civilización muerta, “una civilización que sobrevive al estado de fantasma y planea como una alucinación sobre los espíritus de los hombres que habitan el mundo nuevo que aun no comprenden” (1979:71). Parafraseando el estudio de Basatide sobre las sociedades africanas transportadas a Brasil, las familias aquí estudiadas son también desprendidas de sus seres queridos, perseguidas, arrojadas a la servidumbre, a la marginalidad... estas familias han salvado su existencia, no reconstituyendo una sociedad perdida, aquella por la que lucharon sus padres, sino reinventando formas. Mediante un bricolaje han construido una imagen mítica de lo que fueron sus familias y sus ideas, apoderándose de lo que queda, mezclándolo con lo que hay, eligiendo elementos de la tradición o subvirtiendo en ocasiones formas religiosas con las que no comulgan. Con todo ello, entre la indefinición del garabato y la precisión de una tachadura, entre el agujero donde se esconde una foto o los rostros que se cuelgan, esas familias han compuesto en una libre y poderosa invención, un mundo soterrado en el que se reconocen (Ibíd., 70).

Eso es lo que hemos visto en aquellas fotografías enlutadas o amortajadas a las que se le añade un traje o una corbata, o en las que se inserta al difunto en escenas familiares anómalas: la representación del asesinado como una aparición sobre los hijos, la imagen de dos cuñados presidiendo un salón, la unión que con el tiempo representa a la anciana viuda y el joven marido fusilado, etc. La finalidad de todas ellas es la objetivación del lugar que ocupan los muertos en la familia, aquellos muertos que no están en ninguna parte pero que asumen su descanso en *fotografías inhumanadas*. Es por ello que esas imágenes viven más allá de los tiempos esperados, estrechando vínculos entre miembros familiares que se pensarían más desconectados. Así hemos visto biznietos y resobrinas que alargan la vida de una imagen, pues en estas circunstancias la fotografía tiene siempre algo de cuerpo, de la misma manera que la casa algo de sepulcro. Esto se evidencia con la llegada de las exhumaciones contemporáneas, pues posibilitan que la imagen salga del domicilio para colocarse a partir de ese momento junto a los restos encontrados. Es entonces que entendemos el intento de normalización

de una fotografía que se muestra anómala para intentar compensar la situación vivida. “Imágenes para la eternidad” que comparten espacio con esas otras fotografías pequeñas, que de tanto estrecharlas se conservan con numerosos desconchones y desgastes. Imágenes que no habían sido realizadas para ese fin, pero que tuvieron que estirar todas las posibilidades que las familias fueron encontrando en estos materiales, para coser o remendar en ellos situaciones que estaban desmembrando a la familia. La imagen se cose, porque su función misma consiste en mantener unido algo quebrado. Ese tipo de costuras no sólo se da de manera literal, en ocasiones la correspondencia llevada a cabo en una vida con familias en el exilio, o aquellas con los presos que iban incorporando las fotografías que llegaban a la pared de la celda, era una forma de mantener cosida la relación. Fotografías en ambos casos que no siempre muestran lo que desean (imágenes disimuladas desde el exilio – imágenes dolorosas desde la cárcel), pero que permiten establecer un vínculo mientras dura el tiempo de espera. Una vez llega el reencuentro la imagen es sustituida por la presencia, y sin embargo en muchas de las situaciones estudiadas esa presencia no significará necesariamente un reencuentro.

Estas fotografías analizadas no quedan sin embargo indemnes de una vida de ese tipo, y si bien en muchos casos las exhumaciones contemporáneas han permitido que imagen y cuerpo descansen en un lugar público, normalizando una situación, a partir de ese momento las fotografías se abren a nuevos usos que apuntan a combatir el lugar subalterno que han tenido en la historia oficial, o a denunciar en los medios la impunidad de los crímenes franquistas que ellas mismas representan. Intentos de normalización que desplegados en escenarios diferentes a los de la casa familiar, incorporan las demandas de los que ahora las enarbolan. Eso introduce nuevas modificaciones en imágenes que asumen en su nueva estética los discursos humanitarios, históricos o de denuncia, que han ido adquiriendo. Un ejemplo que hemos visto ha sido la “estética del sur”, aquella que heredada de las dictaduras de Argentina, Chile, etc., modifica la imagen con un reencuadre para convertirla de esa manera en un objeto que pueda salir a la calle en forma de protesta.

Encontramos anomalías también en la ocultación y el disimulo, un uso que va directamente en contra de la lógica del sentido de una fotografía, pues una foto está hecha siempre para ser vista. Esto nos permite analizar las estrategias de las familias para sobrevivir a un contexto hostil, evidenciando de esa manera en qué casas y por qué se conservaron las imágenes, y en qué otras se eliminaron y ocultaron. En ese sentido, la investigación nos ha permitido evidenciar que

las fotografías de represaliados se han gestionado y transmitido principalmente por línea femenina. Algo que verifican los esquemas de genealogía fotográfica realizados para este estudio. Son mujeres las que normalmente funcionan como custodias de la memoria del difunto, pero no todas las mujeres. De la misma manera que no en todas las casas. Prestar atención a lo que difiere en ellas, es algo que nos ayuda a entender el sentido de estos objetos así como el diferente tipo de transmisión. La vida de una fotografía se da siempre en el interior de la casa, en ejercicios de rememoración desplegados en torno a la mesa, o en el diseño de una economía de la mirada que determina qué fotografías se cuelgan en la pared y en qué estancia. Si la gestión de la caja de fotos, la ampliación o el enmarcado supone un movimiento espacial de las fotografías dentro de la casa, el movimiento de estos objetos, también es temporal. Y son de nuevo manos femeninas las susceptibles de heredar estos materiales. Son comunes en este sentido afirmaciones del tipo, “se las quedó mi madre porque era hembra”, o “las fotografías me las quedo yo porque tengo hijas”.

Una de las características que el contexto de violencia provoca en las imágenes estudiadas, tiene que ver con desplazamientos o ausencias no esperadas. En ese sentido hemos encontrado que en las casas de algunas viudas se instaura una ausencia anómala, la eliminación u ocultación de las fotografías de los maridos asesinados. Una práctica que está objetivando el disimulo bajo el que vivan muchas familias a partir de esa ausencia, y en la que se produce una continuidad del marido fuera de la casa, a su eliminación del mismo dentro. Más allá de las consecuencias que una decisión de ese tipo conlleva, ésta se toma para proteger a la familia, pues en ocasiones exponer el rostro del marido es exponer en los hijos la posibilidad de venganza, de introducir elementos que puedan problematizar una vida donde los hijos de los asesinados conviven con los asesinos. Es por esto que actualmente observamos como algunas familias por línea directa se desentienden de sus muertos ante la apertura de una fosa, al mismo tiempo que se acentúa la voluntad de sobrinas por recuperarlo. En otros casos esa anomalía se invierte, y las imágenes aparecen entonces en lugares donde no se la esperaba, eso es algo que ocurre con aquellas viudas que colocan la fotografía del difunto en la alcoba del nuevo matrimonio. Una especie de bigamia simbólica que sólo es entendible en este contexto.

También hemos observado cómo los procesos de diálogo en torno a las fotografías hace que éstas salten del espacio privado al público. Un desplazamiento que a veces está mediado por el género. Es decir, si el uso doméstico de fotografías familiares se circunscribe dentro del espacio privado: en el caso de prácticas

masculinas muchas veces las imágenes son tratadas más como información que como objeto emocional. Sacarlas a la calle para intentar dar cuenta de lo que aparece en la imagen, será algo que lleven a cabo algunas de las personas que lideran proyectos de exhumación en sus propios pueblos.

A lo largo de la tesis hemos seguido la pista a fotografías que recorriendo diferentes lugares, transitan siempre por manos familiares, aunque su realización esté mediada por una institución penitenciaria, o aunque su destino sea un archivo. Sin embargo en todo este proceso de investigación, uno de los depositarios de las imágenes también he sido yo. Es decir el destino de esos tránsitos son también los discos duros donde he ido almacenando toda la información. De esta manera hay una utilización académica, un uso que hace que algunas imágenes pervivan bajo un sentido diferente.

Si durante los años noventa, algunas de estas fotografías privadas se hacían publicas en libros que intentaban recuperar el patrimonio regional, pero no con ello la historia de esas personas que aparecían allí representadas, yo he realizado una labor similar, aunque con un propósito y un sentido muy diferente. Una vez que ha sido posible rematar el duelo de las familias con las fotografías, esas imágenes adquieren otra vida publica que también es una vida académica, una vida en la que estoy inserto y donde hago una selección determinada. En mi caso el archivo de fotografías lo conforman personas represaliadas, reconstruyendo con ello un nuevo pueblo posible, una nueva vecindad posible de las fotografías. El archivo propio que he ido construyendo supone en realidad la reconstrucción de una socialidad diferente. Un archivo similar a aquellos institucionales construidos al amparo de una Comisión de la Verdad. Sin embargo, en ausencia de ello, el destino de estos objetos es el de los investigadores que en algunos casos somos principio y fin de la proyección que pudieran tener los testimonios y las imágenes.

Queda para una investigación posterior el análisis de este archivo personal, un estudio donde se problematice en qué habría de consistir la memoria de un pueblo a partir de los restos y rastros fotográficos de la vivencia de una violencia ejemplar. Violencia a la que pertenece esencialmente la escritura de una historia como ritual de verdad, en que ella misma se justifica y perpetúa. Es frente al ritual de verdad de la historia tal y como fue escrita desde ese periodo, que se construye la memoria histórica. Y por eso la importancia de la precaución frente al ansia por la justicia poética, o por cualquier retórica que opaque las dimensiones conflictivas, ambivalentes y complejas de construir una memoria que, como

cualquier otra, estará siempre llena de claroscuros. En este sentido habría que plantearse lo que supone desde la posición del investigador, el diálogo mismo de las imágenes con el término “memoria histórica”. Y es que en la construcción de este concepto participan muchos actores, con muy diversos intereses, afectos, disposiciones, posibilidades... que se traducen en una constelación de prácticas y discursos. No es una memoria dada, es una memoria por hacer. Y no es una memoria personal, con sus dulzuras y resabios, sus lagunas paladeadas como misterio del origen o como posibilidad de reinención biográfica. En este caso es una memoria *histórica*, y esa no es una declinación cualquiera. Para algunos, ese adjetivo incide en la memoria con un aparato de exigencias que, de hecho, a la memoria le son ajenas: exigencia de esclarecimiento, de publicidad, de redención, de justicia...

This research describes and analyses family photos that take place or are connected to a context of repression. Consequently, we decided to examine how the different forms of violence experienced – murder, disappearance, prison or exile – determine the use and the journey pictures embark on in the hands of family members. As we have seen throughout this dissertation, examining these photographic materials and practices allows us to identify a number of irregularities or “anomalies” that continuously suggest an attempt at normalisation. The photographs of the victims of the Spanish Civil War had and still have today a different “life” to that of those people and families who did not live through it. This can be recognised in the following characteristics, which have been highlighted through our research,

1. Unexplained absence of pictures of the missing relative in the family home
2. Pictures hiding secret codes that can only be understood by family members
3. Putting the picture in a box instead of the body in a coffin
4. Worn-out images sharing the same space with other objects in improvised altars
5. Farfetched photo composites that try to objectivise the place of the dead in the family, depicting homes as burial sites
6. Family pictures that convey pain and are used to represent the family
7. Cutting parts of a picture to suggest concealment rather than exclusion
8. Hidden pictures that lead people to move them from the private to the public space
9. Pictures that live longer than expected
10. Pictures that help narrow family bonds and reach out to distant relatives
11. Readjusting the pictures for their use in a socio-political context

In order to observe these aspects, we have attempted to situate the reader in a place that allows him to visualise others looking at the photos, touching or kissing them, hanging them on walls, tucking away portraits, opening a box ever so slowly, gently unfolding the piece of cloth covering the image, among others. We have seen children scribbling and family members crossing out re-buffed words on the backs of the photographs. Amidst all the violence, marginalisation and grief, new family members began to live with people they only ever knew through pictures, yet they got to develop an intense relationship with them, allowing their lived memories to be replaced by transferred ones. All that generation that didn't know the war, but had to deal with the aftermath through pictures, partake in the mental universe of a dead civilisation. In the words of Duvignaud, "A civilisation that outlives the ghost state, and glides like a hallucination over the spirits of those inhabiting the new world they are yet to understand." (1979:71). Paraphrasing Basatide's research on the African societies transported to Brazil, the families analysed were also removed from their extended circle, persecuted, thrown into slavery and marginalisation... those families salvaged their existence, not reimagining a lost society, the one their parents fought for, but reinventing existing forms. Through a bricolage, they built a mythical image of their ancestral families and ideas, holding on tight to whatever they were left with, blending it with what they were given, choosing to keep traditional elements, or occasionally subverting religious elements they did not agree with. With all this, between the undefined nature of a scribble and the precision of a strikethrough, the hole where a picture laid hidden or the wall where it hung, those families managed to build through ingenuity a hidden world where they can recognise themselves. (Ibid., 70).

This shows how pictures manipulated to show mourning, in which the dead person is "dressed" in their Sunday best and given a suit or a tie, or he is inserted into unusual family scenes; the murdered person hovering as an apparition over his children, the image of two brothers in law presiding over a room, the union of the aged widow and the husband shot dead in his youth, etc. Their purpose is to objectivise the place of the dead within the family. They are nowhere in physical form, but they are given a place to rest through these inter-humanised pictures. That's why such pictures live longer than expected. They reach out and allow distant relatives to reconnect with their past. We have therefore seen great grandchildren and great grandnieces extend the life of a picture, as in such circumstances the picture acquires a corporeal dimension, in much the same way as a family home becomes something of a burial site. With the arrival of modern exhumations, pictures were allowed to leave the family home

to be reunited with their person's remains. It is then we can understand the family's attempt to normalise the use of those "anomalous" pictures to try and compensate for the difficult situation they lived through. "Images for eternity" that share a space with those other small pictures, held and touched so many times they turned worn and wrinkled at the edges. Images that were not taken for such purpose but that had to take in all adjustments relatives made to their fabric, who stitched together and patched up in them the situations dismembering their families. The image is stitched on as its primary purpose is to keep together something that is broken. This type of sewing manifests in non-literal ways as well. The life-long correspondence between families and their loved ones in exile, or the way prisoners pin up pictures of their relatives to their cell walls, are forms of stitching the relationship together. Pictures on both cases that aren't always a true depiction of their lives (concealing pictures sent from relatives in exile, painful pictures sent from prison), but that at least allow relatives to establish a bond in their time of waiting. Once they can meet again, the picture is replaced by the physical presence, and yet in many of the situations examined during this research, that physical presence does not necessarily bring about a happy meeting.

The pictures examined are not immune to that kind of treatment. If it is true that modern exhumations have often led to picture and body finally sharing a public resting place, normalising the situation, from that moment on, the pictures are open to new uses in support of rebelling against the official history and denouncing in the media the impunity of the Francoist crimes they embody. Such are also attempts at normalising a clearly extraordinary situation, albeit different from the ones occurred inside the family homes, incorporating the demands of all those who now join in support. This brings new modifications to the pictures that humanitarian, historical or social denouncement discourses take on as their new aesthetic. A clear example is found in the "Aesthetics of the South," born off the dictatorships in places like Argentina and Chile, and the way they used pictures as objects of protest to take to the streets.

We also find irregularities in the omission and concealing of pictures, something that goes against the very concept of a photograph. Pictures are made to be seen, exposed. This allows us to examine the different strategies used by the families to survive in a hostile environment; which houses kept their images and for what reason and which hid or completely removed theirs. Research has revealed that the photographs of the victims of the Spanish post war have been managed and exchanged mainly through the female members of the families, as

shown through the photographic genealogy diagrams made for this study. It is mostly women who tend to work as custodians of the dead's memory, but not all women. In the same way, it does not happen in all family homes. And how this differs help us a great deal to understand the meaning of these objects and their means of dissemination. The life of a photograph always happens inside a house, through memories shared around the table, or through the discerning eye that picked the right one for the wall, to be placed at the right distance. If procuring the box for the picture, at the right size, with the right frame, presupposes a movement of the pictures within the space of the house, the movement of these objects is also transitory. And it is once more the female relatives (1) who inherit the pictures. It is common to hear statements such as "my mother kept them because she was female," or "I keep them because I have daughters."

One of the main characteristics that violence causes in the pictures examined is related to unexpected absences or exclusions. Some widows tend to hide or remove the pictures of their murdered husbands from view in their family homes. This practice objectivises the disguise many families live under, and which hides the husband from the world inside the family home as much as outside. Aside of the consequences following such decisions, it is known that they were made to protect the family, given that occasionally exposing the face of the murdered husband can put the children at risk of being the victims of acts of vengeance, problematising today's life where the children of the murdered live alongside the murderers. This is how we observed that some direct family members ignore their dead when their remains are exhumed at the same time that their nieces rush forward to recover them. In other cases, this anomaly is inverted, and the pictures appear in places one would not expect. This happens to widows who have remarried. Sometimes they place pictures of their first husband in the bedroom they share with their new one. It is a kind of symbolic bigamy only understood in this context.

We have also seen how discussions surrounding the pictures make them move from private to public spaces. Such change can sometimes be mediated by gender. That is, men who show pictures taken from the domestic, private space, often treat them more as information than as emotional objects. They relate their findings, as leaders of exhumation projects in their villages.

Through this dissertation, we have followed the trail of pictures that journey through different places, always in familiar hands, regardless of whether their delivery is mediated by a penitentiary institution, or if they end up in an archi-

ve. For the purpose of this research, I myself have been a depository of these photographs. They have transited through the hard drives where I have stored them alongside the information I have collected about them. This gives them an academic purpose, a use that allows some of these pictures to live a different life. If some of them became public in the 1990's through books concerned with recovering the regional patrimony, yet leaving out the stories of those portrayed, I have done perhaps a similar job here with an entirely different purpose. Once the families' mourning is accomplished through the use of the pictures, they acquired a new public life, which can also be an academic one; a life I am a part of and for which I curated a selection of them. For this dissertation, I chose photographs of the victims of the Spanish Civil War, rebuilding through them a possible town, a possible neighbourhood. The archive I curated in itself presupposes the rebuilding of a different sociality, one similar to those institutional ones, built under a Committee of Truth. However, in the absence of these, the final destination of these objects is perhaps with us researchers, who can sometimes be the beginning and end to the potential lives such pictures and their testimonials could have.

The study of a personal archive remains for future research. This would be a research to examine the memory of a people through the remains and photographic trails resulting from having lived through violence, violence that belongs with the writing of a history as a ritual of truth where it is in itself justified and perpetuated. It is from the ritual of truth of history, just as it was written in that period, that the historical moment is built. Hence the importance of being cautious with the use of poetic justice or any rhetoric that can dim down the conflictive, ambivalent and complex dimensions involved in building a memory that, as with everything else, will always have lights and shadows. In this sense, it'd be prudent to examine the relation between the pictures and the term 'historical memory.' There are many actors involved in the making of this concept. They all have different interests, affections, dispositions and possibilities that translate into a constellation of practices and discourses. It is not a given memory, it is a memory yet to be made. And it is not a personal memory, sweet and bitter, its vacant spaces to account for the mystery of its origin or its possible biographical reinvention. It is in this case a historical memory, something that cannot be easily overturned. For some, such adjective presses the memory with demands, which are in fact alien to memory itself: demands for clarification, for publicity, for redemption, for justice and other.

APÉNDICE

La importancia de llamarse Avelino García (Documental)

Link: <https://vimeo.com/85392380>

Contraseña: memoriasocial

En la casa de Avelino Chillarón hubo siempre una fotografía colgada en la pared del salón. Era la imagen a la que se miraba cuando se hablaba o se comentaba algo sobre “el abuelo”. Sin embargo, como afirmará el protagonista de este documental, “el abuelo no era mi abuelo”, una anomalía que tenía su continuidad en su apellido, pues en realidad “su apellido tampoco era su apellido”. *La importancia de llamarse Avelino García*, es una película que describe la búsqueda de un hombre para reconstruir su propia historia, para descubrir quién era su abuelo. La fotografía que faltaba en el álbum de la familia era precisamente la que explicaba la condición de esa casa, y su búsqueda será una especie de llamada a buscar los restos, a reconstruir una historia, una verdad. Una búsqueda cuya resolución será el encuentro con un retrato, pues en ocasiones tener una fotografía del ser querido puede ser tan importante como tener su cuerpo. Si la manera de ocultar a un familiar fue precisamente la eliminación de cualquier tipo de imagen, la llegada de la fotografía a la casa será el momento en que regrese el abuelo. Es precisamente en ese instante cuando la viuda de aquel reconozca, a los 96 años, la existencia de ese hombre, sellando el vínculo mediante un beso a la imagen. “Ahora ya se de donde vengo”, señalará entonces el protagonista que, apellidado Chillarón, pondrá sin embargo en el Facebook “yo también soy un García”.

Las consecuencias de la violencia política están atravesando un documental donde podremos observar algunas de las cuestiones que nos han acompañado a lo largo de la tesis. De esta manera observamos el disimulo como estrategia de supervivencia, la relación imagen e identidad, la vinculación entre muerte y narrativa, la custodia femenina por la casa de la sangre, o la potencia que puede tener una fotografía para evidenciar cambios de posición social.

I. Archivos y fuentes documentales

- Archivo General e Histórico de Defensa / (AGHD)
Fondo de la Justicia Militar. Expedientes de juicios sumarísimos
- Archivo General del Ministerio del Interior / (AGMI)
Fondo de la Dirección General de Instituciones Penitenciarias.
- Archivo Histórico del Partido Comunista / (AHPCE)
Fondo Cartas de la Pirenaica
- Archivo del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México / (AH INAH)
Fondo del SERE (Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles)
- Archivo Histórico Provincial de Cádiz / (AHPC)
Cárcel del Puerto de Santa María
- Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real / (AHPCR)
Centro penitenciario de Herrera de la Mancha
- Archivo Municipal de Abenójar / (AMA)
Libro de Actas (1931-1942) y diversos legajos sin clasificar
- Archivo del Registro Civil de Abenójar
Libro de Defunciones
- Archivo del Registro Civil de Almodóvar del Campo
Libro de Defunciones.
- Archivo del Registro Civil de Cabezarados
Libro de Defunciones
- Archivo del Registro Civil de Ciudad Real
Libro de Defunciones
- Archivo del Registro Civil de Valdepeñas
Libro de Defunciones

Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca) / (CDMH)
PS-Fotografías

Tamiment Library & Wagner Labor Archives (Nueva York) / (TAM)
Spanish Refugee Aid Records

II. Fuentes impresas y memorias

CUEVAS GUTIÉRREZ, T. (2004). *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.

GARCÍA, P. M. (Coord.) (2005): *Los Legados de la Tierra: Una mirada al pasado*. Pozuelo de Calatrava: Concejalía de Cultura.

GARCÍA CORACHÁN, M. (2005). *Memorias de un presidiario en las cárceles franquistas*. Valencia: Universitat de Valencia.

GARRIDO BERISTÁIN, A. (2003). Saturrarango Kartzela (1938-1944). En *Ondarroa*, 2003: 177-207.

GONZÁLEZ GARRIDO, M. C. (Dir.) (1999): *Los Legados de la Tierra: Imágenes para el recuerdo*. Miguelturra: Aula de Estudios. Universidad Popular

GONZÁLEZ NAVAS, N. (2012). *Nubes de Libertad*. Ciudad Real: Imprenta Provincial.

LAMANA, M. (2013). *Diario a dos voces*. Barcelona: Seix Barral.

MEJÍAS CORREA, M. L. (2006). *Así fue pasando el tiempo. Memorias de una miliciana extremeña*. Sevilla: Renacimiento.

MINISTERIO DE JUSTICIA 1943 (2009). *Causa General. La dominación roja en España*. Astorga: Akron

PATRONATO DE REDENCIÓN DE PENAS POR EL TRABAJO

(1940). *Memorias: La justicia de Franco*. México DF: Reconstrucción.

(1942). *Memorias: La obra de redención de penas. La doctrina, la práctica, la legislación*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios.

UTRERA MOLINA, J. (2000). Recuerdos de Franco. *Razón española: Revista bimestral de pensamiento*, 104: 349-360.

ZAMORA MARTÍN, E. (1992). *Por qué falsifiqué billetes de 100 pesetas*. Madrid: Ediciones Libertarias.

VV. AA. (2000): *Imágenes de Abenójar. Crónica de nuestra memoria*. Ciudad Real: Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Abenójar.

III. Fuentes orales

Entrevistas realizadas:

Arcos, Juana (Abenójar, 22/08/2012)
Arcos, Santiago (Abenójar, 19/10/2010)
Ballesteros, Tomás (Puertollano, 09/01/2016)
Bueno, María (Almodóvar, 26/01/2013)
Bayón, Luisa (Puebla de Alcocer, 14/08/2012)
Calvo, Moisés (Torrevieja, 20/07/2010)
Calzado, Libertad (Bolaños de Calatrava, 30/11/2015)
Camacho, Juan (Abenójar, 5/10/2009; 14/07/2010; 25/05/2011)
Cañavera, Longina (Abenójar, 15/07/2012)
Capilla, Alfonso (Chillón, 15/10/2011; Almadén, 24/05/2016)
Capilla, Juli y Pauli (Chillón, 14/12/2012; 22/08/2016)
Cardos, Lina (Madrid, 13/07/2010)
Casado, Sagrario (Cabezarados, 08/02/2015)
Castro, Fermina (Burjasot, 15/07/2011)
Cerrato, Eugenio (Abenójar, 19/05/11)
Cerrato, Miguel (Abenójar, 02/05/2016)
Chillarón, Avelino (Puertollano, 20/02/12)
Chillarón, M^a Eugenia (Puertollano, 15/09/2011)
Cornejo, Ana (Chillón, 28/02/2012)
Delgado, Ana y Morejudo, Felisa (Huelva, 20/08/2012)

Duque, Pedro (Hinojosas de Calatrava, 12/10/2011)
García Inocenta (Almadén, 15/02/2012)
García, Lucía (Madrid, 17/05/2011)
Gijón, Marcos (Abenójar, 23/02/2012)
Godoy, Anastasio (Puertollano, 14/09/10)
Godoy, Purificación (Abenójar, 02/10/2010)
González, Ángela (Puertollano, 13/09/2014; 04/01/2015)
Hermoso, José (Abenójar, 15/07/2012)
Herráez, Francisca (Puertollano, 28/02/2012)
Hidalgo, Felisa (Almadén, 24/05/2016)
Lizcano, Joaquín (Abenójar, 29/08/2010)
Lizcano, Manuel (Abenójar, 05/01/2012)
López Tercero, José Luis y María Rosa (Ciudad de México, 27/08/2015)
López Tercero, María Rosa (Ciudad de México, 01/09/2015)
Mancha, Carmen (Madrid, 02/07/2016)
Mayoral, Enriqueta (Almadén, 31/05/2013)
Meneses, Alfonso (Puertollano, 30/11/2015)
Molina, Lucía y Juana (Madrid, 04/12/2015)
Montes, Luis Miguel (Chillón, 01/05/2012; Almadén, 04/03/2017)
Morales, Luis (Ciudad Real, 19/12/2016)
Muñoz, Benito y Manoli (Abenójar, 11/10/2010)
Muñoz, Dolores (Abenójar, 12/07/2011)
Muñoz, Leandro (Abenójar, 30/06/2010)
Navas, Teófilo (Alcalá de Henares, 11/02/2013)
Ortiz, Alice (Abenójar, 13/05/2016)
Padilla, Encarnación (Abenójar, 28/08/2010)
Palomo, Rolendia (Puertollano, 11/09/2014)
Prieto, Eusebio (Villamayor de Calatrava, 28/01/2010)
Rey, María (Abenójar, 06/08/2012)
Rodríguez, José Antonio (Puertollano, 28/02/2012)
Ruiz, Ángel (Bolaños, 30/11/2015)
Ruiz, Miguela (Argamasilla de Calatrava, 08/11/2013)
Ruiz, Vicenta y Ángela (hija de Vicenta) (Madrid, 05/12/2015)
Sánchez, José (Saceruela, 23/06/2011; 09/02/2016)
Serrano, Fernando y Pepe (Ciudad de México, 07/09/2015)
Serrano, Pepe (Ciudad de México, 08/10/2015)
Silva, Emilio (Madrid, 22/12/2016)
Soto, Eugenio (Cabezarados, 31/07/2011)
Uris, Félix (Abenójar, 01/02/2016)

Vera, Ventila; Vera, Fidela; Cardos, Lina (Madrid, 13/07/2010)
Vera, Vintila y Fidela (Madrid, 13/07/2010; 01/03/2015)
Verdejo, Vicenta (Valdepeñas, 09/08/2012)
Vizcaíno, Maximiliano (Puertollano, 15/02/2015)
Zamora, Elías (Argamasilla de Calatrava, 23/09/2011)
María Zamora (Abenójar, 16/04/2015)

Entrevista realizada por Julián López García y Luis F. Pizarro Ruiz

Rivilla Vozmediano, Ana (Puertollano, 12/05/2009)
Vera, Pilar (Puertollano, 10/06/2009)

IV. Fuentes fotográficas

Colecciones particulares:

Abenójar, Juan (Corral de Calatrava)
Alcaraz, Familia (Puertollano)
Almadenejos, Familia (Almadenejos)
Almansa, Ladislao (Bolaños de Calatrava)
Arcos, Santiago (Abenójar)
Arriaga, Ángela (Abenójar)
Ballesteros, Tomás (Puertollano)
Becerra, Familia (Puebla de Don Rodrigo)
Calvo, Moisés (Torrevieja)
Calzado, Libertad (Bolaños de Calatrava)
Cañavera, Longina (Abenójar)
Capilla, Alfonso (Chillón)
Capilla, Juli y Pauli (Chillón)
Cardos, Lina (Madrid)
Casado, Sagrario (Cabezarados)
Chillarón, Avelino (Benidorm)
Chillarón, M^a Eugenia (Puertollano)
Cornejo, Ana (Chillón)
Duque, Pedro (Hinojosas de Calatrava)
García, Inocenta (Almadén)
García, Lucía (Madrid)
García, Luisa (Almadén)

Godoy, Purificación (Abenójar)
González, Ángela (Puertollano)
González, Manuel (Puertollano)
Hermoso, José (Abenójar)
Hidalgo, Felisa (Almadén)
León, Familia (Puertollano)
Lizcano, Joaquín (Abenójar)
Lizcano, Manuel (Abenójar)
López Tercero, José Luis (Ciudad de México)
López Tercero, María Rosa (Ciudad de México)
Mancha, Carmen (Madrid)
Mancha, Flora (Barcelona)
Mayoral, Enriqueta (Almadén)
Meneses, Alfonso (Puertollano)
Mosqueda, José (Villamayor de Calatrava)
Molina, Lucía y Juana (Madrid)
Montes, Luis Miguel (Almadén)
Muñoz, Dolores (Abenójar)
Muñoz, Benito y Manoli (Abenójar)
Navas, Teófilo (Alcalá de Henares)
Olmo, Alfonso (Puertollano)
Ortiz, Alice (Bonifacio, Francia)
Padilla, Encarnación (Abenójar)
Prieto, Eusebio (Villamayor de Calatrava)
Ramírez, Margarita (Puebla de Don Rodrigo)
Rivilla, Ana (Puertollano)
Rodríguez, José Antonio (Puertollano)
Rodríguez, Óscar (Madrid)
Rey, María (Abenójar)
Ruiz, Miguela (Argamasilla de Calatrava)
Ruiz, Vicenta (Madrid)
Sánchez, José (Saceruela)
Santuario de la Virgen del Monte (Bolaños de Calatrava)
Serrano, José (Ciudad de México)
Silva, Emilio (Madrid)
Soto, Eugenio (Cabezarados)
Vera, Fidela (Madrid)
Vera, Pilar (Puertollano)
Vera, Vintila (Madrid)

Verdejo, Vicenta (Valdepeñas)
Vizcaíno, Maximiliano (Puertollano)

V. Fuentes hemerográficas

Publicaciones periódicas, semanarios y revistas

Castilla – La Mancha, Toledo (1990-1999)
El Pueblo Manchego, Ciudad Real (1930-1937)
El Sol, Madrid (1930 - 1936)
Estampa, Madrid (1930 - 1936)
Heraldo de Madrid (1930-1936)
La Libertad, Madrid (1930-1936)
La Nación, Madrid (1930-1936)
La Vanguardia, Barcelona (1930-1936)
Nuevo Estilo, Barcelona (1979-1981)
Redención, Madrid (1942-1950)
Times, Londres (1934)
Vida Manchega, Ciudad Real (1912-1920)

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, G. (2003). *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*. Madrid: Cátedra.

ADES, D. (2002). *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili.

AGAMBEN, G. (2009). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos.

AGUILAR, P. y FERRÁNDIZ, F. (2016). Memory, media and spectacle: Interviú's portrayal of Civil War exhumations in the early years of Spanish democracy. *Journal of spanish cultural studies*, 17, 1: 1-25.

ALÍA MIRANDA, F. *La guerra civil en retaguardia. Ciudad Real (1936-1939)*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos. Diputación Provincial de Ciudad Real.

ALONSO RIVEIRO, M. (2015). La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, 3: 163-189.

ALTED, A., DOMERGUE, L. (coords.). (2003). *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999*. Madrid: UNED.

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, J. I. (2007). *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*. Barcelona: Anthropos.

ANA, M. (2007). *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y de la vida*. Barcelona: Umbriel.

APREA, G. (comp.). (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General de Sarmiento.

ARAGÜETE-TORIBIO, Z. (2017). Confronting a History of Loss in a Spanish Family Archive. *History and Anthropology*, vol. 28, 2: 211-234.

ARAGÜETE-TORIBIO, Z. (2015). "From the Archive to the Grave: Exhumations and the Production of History in Post-Franco Extremadura". Tesis doctoral no publicada, Department of Anthropology, Goldsmiths, University of London.

ARDEVOL, E. (2006). *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.

ARDEVOL, E. y PÉREZ TOLÓN, L. (1995). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Biblioteca de etnología, Diputación Provincial de Granada.

ARENAS FERNÁNDEZ, L. (2008). Una indagación sobre la figura de la víctima en el relato fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 12: 103-126.

ARIES, P. (2000). *Historia de la muerte en occidente. De la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado.

AZOULAY, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.

BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

BAER, A.

(2001). Consuming history and memory through mass media products. *European Journal of Communication*, 4(4): 491-501.

(2005). *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: CIS.

(2006). *Holocausto. Recuerdo y Representación*. Madrid: Losada.

BALLESTEROS ESCUDERO, T. (2014). *Adrián Escudero Martínez. Apuntes biográficos de un republicano integral*. Puertollano: C&G.

BALSEBRE, A. y FONTOVA, R. (2014a). *Las cartas de la Pirenaica*. Madrid: Cátedra.

BALSEBRE, A. y FONTOVA, R. (2014b). Radio España Independiente, La Pirenaica: La voz de las víctimas del franquismo. Ponencia presentada en el *Congreso Internacional II Confibercom: Os desafío da investigação*, Braga, 13-16 de Abril.

BANKS, M., MORPHY, H. (1997). (eds.) *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.

BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.

BASCUÑÁN AÑOVER, O. G. (2008). Justicia de venganza: Los Sempere: la represión política de una familia republicana de Ciudad Real. En ALÍA MIRANDA, F. y DEL VALLE CALZADO, A. R. (coords.) *La guerra civil en Castilla La Mancha, 70 años después*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

BATCHEN, G.

(2002). *Forget me not. Photography & Remembrance*. New York y Amsterdam, Princeton Architectural Press/Van Gogh Museum.

(2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

BAUTISTA GARCÍA-VERA, A. y VELASCO MAILLO, H.M. (cords.). (2011). *Antropología audiovisual: medios e investigación en educación*. Madrid: Trotta.

BELTING, H.

(2009). *Imagen y Culto*. Madrid: Akal.

(2012). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores.

BENJAMIN, W.

(2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.

(2012). *Denkbilder. Imágenes que piensan*. Madrid: Abada.

BERGER, J.

(2005a). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

(2005b). *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*. Paperback.

(2007). *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili.

(2015). *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

BERMEJO, B. (2015). *El fotógrafo del horror. La historia de Francisco Boix y las fotos robadas a los SS de Mauthausen*. Barcelona: RBA.

BERMÚDEZ GARCÍA, A. (1991). *República y Guerra Civil. Manzanares (1931-1939). Tomo I*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos.

BERNAD, C. (2011). *Desvelados*. Pamplona: Alkibla.

BERNAGE, B. y COLAERT, E. (2014). History from the Grave? Politics of Time in Spanish Mass Grave Exhumations. *Memory Studies*, 7, 4: 440-456.

BLEJMAR, J., FORTUNY, N y GARCÍA, L. I. (eds.). (2013). *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.

BLASCO GALLARDO, J. (2002). Notas sobre la posibilidad de un archivo-expuesto. En *Culturas de Archivo*, vol 1. Barcelona: Fundación Tapies y Universidad de Salamanca.

BOURDIEU, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili.

BOX, Z. (2010). *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza Editorial.

BRECHT, B. (1999). *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza Editorial.

BRETON, P. y LE BRETON, D. (2011). *El silencio y la palabra contra los excesos de la comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.

BURKE, P.

(1996). *Hablar y callar*. Barcelona: Gedisa.

(2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.

BUTLER, J. (2010). *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.

Buxo i Rey, M. J. Mirarse y Agenciarse: espacios estéticos de la performance fotográfica. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 53 (2): 175-189.

CADAVA, E. (2006). *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago de Chile: Palinodia.

CAMPO, J. (2012) *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.

CANDAU, J. (2006). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CAÑAS, D. (1992). *Tomelloso en la frontera del miedo (Historia de un pueblo rural: 1931-1951)*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos. Diputación Provincial de Ciudad Real.

CARO BAROJA, J. (1979). *Ensayos sobre la cultura popular española*. Madrid: Dosbe.

CASTEL, R. (2003). Imágenes y fantasmas. En BOURDIEU, P. *Un arte medio. Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

CASTELLS, (2000). *La era de la información, vol. 1*. Madrid: Alianza.

CASTILLO GÓMEZ, A. y MONTERO GARCÍA, F. (2003). *Franquismo y memoria popular. Escrituras, voces y representaciones*. Madrid: Siete Mares.

CASTILLO GÓMEZ, A. y SIERRA BLAS, V. (dirs.). (2014). *Cinco siglos de cartas. Historia y prácticas epistolares en las épocas moderna y contemporánea*. Huelva: Universidad de Huelva.

CHAPARRO, C. (2014). *La memoria en plata. Una historia social de la fotografía en el Campo de Montiel (1863-1940)*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos. Diputación Provincial de Ciudad Real.

CHÉROUX, C. (2014). *La fotografía vernacula*. México: Serieve.

CHIRBES, R. (2014). *La buena letra*. Barcelona: Anagrama.

CLAVAL (2003). Les ouvertures de l'espace domestique. La porte, la fenêtre, le tableau et l'écran catodique. En COLLIGNON, B. y STASZAK, J.F. (eds.). *Espaces domestiques. Construire, habiter, représenter*. Bréal, Rosny-sous-bois: 64-76.

CHRISTIAN, W.A. JR. (2009). The presence of the absent; transcendence in an American Midwest household. En VARGYAS, G. (ed.). *Passageways; from Hungarian ethnography to European Ethnology and sociocultural anthropology*. Budapest: Department of European Ethnology and Cultural Anthropology, The University of Pécs and L'Harmattan Publishing House.

COLLIER & COLLIER (1990). *Visual anthropology. Photography as research method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

CARRERAS, J.J. (2005). ¿Por qué hablamos de memoria cuando queremos decir historia?. En SABIO ALCUTÉN, A. y FORCADELL ÁLVAREZ, C. (eds.). *Las escalas del pasado. IV Congreso de historia local de Aragón*. Barbastro: IEA-UNED.

DÁVILA VALDÉS, C. (2012). *Refugiados españoles en Francia y México. Un estudio comparativo (1939-1952)*. México D.F.: El Colegio de México.

DA SILVA, L., GIORDANO, M. y JELIN, E. (2010). *Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria*. Buenos Aires: Nueva Trilce.

DA SILVA CATELA, L.

(2011). Revelar el horror. Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas. Ponencia presentada en *Seminario Internacional Memoria, cultura y ciudadanía*. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica de la Universidad Centroamericana, IHNCA-UCA.

(2012). Todos temos um retrato: indivíduo, fotografia e memória no contexto do desaparecimento de pessoas. *Topoi*, vol. 13, 24.

DE CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana.

DE LA CRUZ LICHET, V.

(2011). “Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX)”. Tesis doctoral no publicada, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), Universidad Complutense de Madrid.

(2013). *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post mortem en España*. Madrid: Tempora.

DE MIGUEL, J. M. (2004): La memoria perdida. *Revista de Antropología Social*, 13: 9-35.

DEL REY REGUILLO, F. (2008). *Paisanos en lucha. Exclusión política y violencia en la Segunda República española*. Madrid: Biblioteca Nueva.

DEL RÍO, A. (2005). “Los alcances del movimiento social de recuperación de la memoria histórica: Apuntes de la experiencia andaluza”. En NAROTZKY, S. y VALCUENDE, J. M. (eds.). *Las políticas de la memoria en los sistemas democráticos: Poder, cultura y mercado*. Sevilla: ASANA-FAAEE.

DEL VALLE CALZADO, A. R. (2008). Los orígenes del conflicto. El problema de la tierra en Castilla-La Mancha. En ALÍA MIRANDA, F. y DEL VALLE CALZADO, A. R. (coords.) *La guerra civil en Castilla La Mancha, 70 años después*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

DELGADO, M. (2012). *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*. Barcelona: RBA.

DÍAZ DE RADA, A. (2013) Acción social, cultura escolar y documento: semiosis y etnografía en el examen de los espacios documentales. En MEDA, J. y BADANELLI, A. M. (eds.). *La historia de la cultura escolar en Italia y en España: balance y perspectivas*. Macerata: Edizioni Università di Macerata (EUM), 2013.

DÍAZ DÍAZ, B. (2011). *Huidos y guerrilleros antifranquistas en el centro de España. 1939-1955*. Toledo: Tilia.

DÍAZ DÍAZ, B. y ESTEBAN PALMERO, J.P. (2012). *La sierra contra Franco*. Madrid: Tiempo de Cerezas.

DIDI-HUBERMAN, G.

(2011). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

(2012). *Arde la imagen*. México: Serieve.

(2012). *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.

DOUGLAS, L.

(2014). *Mass Graves Gone Missing: Producing Knowledge in a World of Absence*.

Culture and History Digital Journal. 3 (2): 1–12.

(2017). “Producing Historical Knowledge in a World of Absence: Forensic Science, Cultures of Documentation, and the Politics of Memory in Post-Franco Spain”. Tesis doctoral no publicada: New York University.

DORFMAN, A. (2006). *The missing and Photography: The Uses and Misuses of Globalization*. En SANTINO, J. (ed.). *Spontaneous Shrines and the Public Memorialization of Death*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

DUBOIS, P. (1986). *El acto fotográfico*. Buenos Aires: Paidós.

DURÁS, M. (1992) *El amante*. Barcelona: Tusquets.

DURKHEIM, E.

(1996). *Clasificaciones primitivas y otros ensayos de antropología positiva*. Barcelona: Ariel.

(2003). *Las Formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial.

DUVIGNAUD, J. (1979). *El sacrificio inútil*. México: Fondo de Cultura Económica.

EDWARDS, E. (2009). *Las prácticas sociales como una teoría de la fotografía*. En VVAA. *Instantáneas de la teoría de la fotografía*. Tarragona: Arola Editors.

EDWARDS, E. y HART, J. (eds.) (2004). *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. New York: Routledge.

EDWARDS, E. y HART, J. (2004). Photographs as Objects. En EDWARDS, E. y HART, J. (eds.) *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. New York: Routledge.

ESPINOSA MAESTRE, F. (2007). Breve historia de una fotografía. *Pasado y memoria*, 6: 165-180.

FELD, C. (2002). *Del Estrado a la Pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI.

FELD, C. y STITES MOR (comp.). (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.

FERNÁNDEZ, D. J. y ARCEO, L. (2014). *Invisible Immigrants. Spaniards In The Us, 1868-1945*. Madrid: Fracaso Books.

FERNÁNDEZ, P. y LABANYI, J. (eds.). (2016). *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*. Nashville, Vanderbilt UP.

FERNÁNDEZ DE MATA, I.

(2007). El surgimiento de la memoria histórica: sentidos, malentendidos y disputas. En DÍAZ VIANA, L. y TOMÉ, P. (coords.). *La tradición como reclamo*. La Salamanca: Junta de Castilla y León.

(2009). In memoriam... esquelas, contraesquelas y duelos inconclusos de la Guerra Civil española. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 42: 93-127.

FERNÁNDEZ GARCÍA, S. (2012). Muertas en vida. Investigación sobre la represión dada a las mujeres en la posguerra española en Ciudad Real, *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 7: 327-360.

FERNÁNDEZ-PACHECO, C. y MORA, C. (2008). La Revolución de Octubre de 1934 en la provincia de Ciudad Real. En ALÍA MIRANDA, F. y DEL VALLE CALZADO, A. R. (coords.) *La guerra civil en Castilla La Mancha*,

70 años después. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

FERNÁNDEZ VICENTE, M.J. (2005). De la calamidad nacional a baza del desarrollo. Las políticas migratorias del Régimen Franquista (1939-1975). *Migraciones y Exilios*, 6: 81-100.

FERRÁNDIZ, F.

(2006). The Return of Civil War Ghosts: The Ethnography of Exhumations in Contemporary Spain. *Anthropology Today*, 22(3):7-12.

(2007). Exhumaciones y políticas de la memoria en la España contemporánea. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 7: <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d003.pdf>

(2008). Cries and Whispers: Exhuming and Narrating Defeat in Spain Today. *Journal of Spanish Cultural Studies* 9(2):177-192.

(2009). Fosas comunes, paisajes del terror. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 64(1):61-94.

(2010). De las fosas comunes a los derechos humanos: El descubrimiento de las desapariciones forzadas en la España contemporánea. *Revista de Antropología Social*, 19:161-189.

(2011). Autopsia social de un subterro. *Isegoría*, 45:524-544.

(2014). *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos.

(2016). From tear to pixel: political correctness and digital emotions in the exhumations of civil war mass graves in Spain today. En DELGADO, E., FERNÁNDEZ, P y LABANYI, J. (ed.). *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*. Nashville, Vanderbilt UP.

FERRÁNDIZ, F. y BAER, A. (2008). Digital Memory: The Visual Recording of Mass Grave Exhumations. *Forum: Qualitative Social Research*, 9. 3, Art. 35.

FONCUBERTA, J.

(2013). Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio. En VICENTE, P (ed.). *Álbum de familia. Representación, recreación e inmaterialidad de las fotografías familiares*. Madrid: La oficina. Diputación Provincial de Huesca.

(2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

FRASER, R. (2007). *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros*. Barcelona: Crítica.

FRIGOLÉ, J.

(1977). “Ser cacique” y “Ser hombre” o la negación de las relaciones de patronazgo en un pueblo de la Vega Alta del Segura. *Agricultura y Sociedad*, 5: 143-174.

(1999). La casa y el espacio doméstico tradicional y sus sistema de representaciones. *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*, 31:187-220.

(2004). El dol com a política i la política del dol. *L'Avenç*, 292: 17-20.

(2005). Consideraciones en torno a la venganza de sangre y el genocidio. En VELASCO MAHILLO, H.V. (coord.). *La antropología como pasión in práctica: ensayos “in honorem” Julian Pitt-Rivers*. Madrid: CSIC.

(2009). Genocidio y procreación. *Alteridades*, 10(38): 95-105.

FREUND, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

GALLEGO DUEÑAS, J.

(2011). “Intruducción a una teoría para la (micro) sociología del secreto”. Tesis doctoral no publicada: Departamento de Sociología, UNED.

(2013). Sociometafórica del secreto. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 57.

GÁLVEZ BIESCA, S. y HERNÁNDEZ HOLGADO, F. (eds.). (2007). *Presas de Franco. Catálogo de la exposición*. Madrid: Fundación de Investigadores Marxistas.

GARCÍA ALONSO, M.

(2016). La purificación de la memoria en la España del siglo XXI: Transformaciones y confrontaciones. En NATES, B., GARCÍA ALONSO, M. y ZAMBRANO, C. (eds.). *Memoria y territorio*. Bogotá: ICANH.

(2014). El descanso de los muertos. Territorios del morir y del permanecer. En GODINHO, P., FONSECA, I. y BAHÍA, J. (coords.). *Resistência e/y memoria. Perspectivas ibero-americanas*. [Documento electrónico], Lisboa: IHC-FCSH/ UNL.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J. (2009). “La censura postal en la Europa del siglo XX”. Tesis doctoral no publicada: Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea, Universidad de Salamanca.

GARCÍA MUÑOZ, A.

(1995). *Los que no pueden vivir de lo suyo. Trabajo y cultura en el Campo de Calatrava*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

(2000). “Introducción”. En *Imágenes de Abenójar. Crónica de nuestra memoria*. Ciudad Real: Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Abenójar.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. (2009). “La censura postal en la Europa del siglo XX”. Tesis doctoral no publicada: Universidad de Salamanca.

GASPAR CELAYA, D. (2015). *La guerra continua. Voluntarios españoles al servicio de la Francia libre (1940-1945)*. Madrid: Marcial Pons.

GATTI, G. (2008). *El detenido-desaparecido: Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce.

GELL, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

- GEERTZ, C. (1990). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GOGGIN, M.D. y TOBIN, B.F. (2016). *Women and the material culture of Death*. London: Routledge.
- GOLOB, S. R. (2008). Volver: The Return of/to Transitional Justice Politics in Spain. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9 (2): 127–141.
- GÓMEZ BRAVO, G.
- (2007). *La Redención de Penas. La formación del sistema penitenciario franquista. 1936-1950*. Madrid: Catarata.
- (2008). La política penitenciaria del franquismo y la consolidación del Nuevo Estado. *Anuario de Derecho Penal y Ciencias Políticas*, vol. LXI, 1: 165-198.
- (2009). *Exilio interior. Cárcel y represión en la España franquista (1939-1950)*. Madrid: Taurus
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (2010): *Cultura y razón. Antropología de la literatura y la imagen*. Barcelona: Anthropos.
- GONZÁLEZ MADRID, D.A. (2008). Violencia republicana y violencia franquista en La Mancha de Ciudad Real: Primeros papeles sobre los casos de Alcázar de San Juan y Campo de Criptana. En ALÍA MIRANDA, F. y DEL VALLE CALZADO, A. R. (coords.) *La guerra civil en Castilla La Mancha, 70 años después*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- GOODY, J.
- (1998). *El hombre la escritura y la muerte. Conversación con Pierre-Emmanuel Dauzat*. Barcelona: Península
- (1999). *Representaciones y contradicciones*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- GRAMSCI, A. (2003). *Cartas desde la cárcel. 1926-1937*. México DF: Era.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, M.

(1991). Exotismo y etnografía: las fotos del allí. *Revista de Occidente*, 127: 141-155.

(2003). *Manuel Gutiérrez Estévez, un antropólogo de ayer y hoy. (Entrevista realizada por Lydia Rodríguez)*. AIBR, 29.

HALBWACHS, H. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.

HERNÁNDEZ DE MIGUEL, C. (2015). *Los últimos españoles de Mauthausen*. Barcelona: Ediciones B, S.A.

HERNÁNDEZ HOLGADO, F. (2011). “La prisión militante: las cárceles franquistas de mujeres de Barcelona y Madrid (1939-1945)”. Tesis doctoral no publicada, Departamento de Historia Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

HERTZ, R. (1990). *La muerte y la mano derecha*. Madrid: Alianza Editorial.

HIRSCH, M.

(2012). *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*. Harvard University Press.

(2015). *La generación de la postmemoria*. Madrid: Carpe Noctem.

INGOLD, T. (2015). *Una breve historia de las líneas*. Barcelona: Gedisa.

JULIÁ, S. (2011). *Elogio de Historia en tiempos de memoria*. Madrid: Marcial Pons.

KOPYTOFF, I. (1986). The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. En APPADURAI, (eds.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

KRACAUER, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Gedisa.

KRAMARZ, A. (2016). “Comunicación, experiencia y juicio del daño. Una propuesta arendtiana sobre la memoria y la justicia”. Tesis doctoral no

publicada: Universidad Carlos III.

KUHN, A.

(2007). Photography and cultural memory: a methodological exploration. *Visual Studies*, vol.22, 3: 283-292.

(2013). Otra mirada a Family Secrets. En VICENTE, P. (ed.). *Álbum de familia. Representación, recreación e inmaterialidad de las fotografías familiares*. Madrid: La oficina. Diputación Provincial de Huesca.

LABANYI, J. (2009). The Languages of Silence: Historical Memory, Generational Transmission and Witnessing in Contemporary Spain. *Journal of Romance Studies*, 9 (3): 23-35.

LABRADOR, G. (2014). ¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la transición española y el imaginario de la historia en el 15-M. *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 4: 11-61.

LADRÓN DE GUEVARA, M. P. (1993). *La esperanza republicana. Reforma agraria y conflicto campesino en la provincia de Ciudad Real (1931-1936)*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos.

LÉVI-STRAUSS, L. (1964). *El Pensamiento salvaje*. México, DF. : Fondo de Cultura Económica, 1964.

LINZ, J. J. (1990). Una respuesta de intelectuales norteamericanos al exilio español. En TUSELL, J., ALTED, A. y MATEOS, A. (coords.). *La oposición al régimen de Franco*. Madrid: UNED.

LE BRETÓN, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LEVI, P. (2009). *Trilogía de Auschwitz. Si esto es un hombre. La tregua. Los hundidos y los salvados*. Barcelona: El Aleph.

LÓPEZ GARCÍA, J.

(2002). *Ideologías y ritos populares de nacimiento, noviazgo, matrimonio y muerte*

en *Ciudad Real*. Ciudad Real: Biblioteca de autores manchegos, Diputación Provincial de Ciudad Real.

(2015). Pequeñas cosas de un tiempo de espinas. En LARRAZ ELORRIAGA, F. (coord.): *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea: en homenaje a Francisco Caudet*.

LÓPEZ GARCÍA, J. Y FERRÁNDIZ, F., (coords.). (2010). *Fontanosas, 1941-2006 Memoria de Carne y hueso*. Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real.

LÓPEZ GARCÍA, J. y PIZARRO RUIZ, L. (2011): *Cien años para la libertad: Historia y memoria del socialismo en Puertollano*. Ciudad Real: Ediciones Puertollano.

LÓPEZ GARCÍA, J. y VILLALTA LUNA, A. (2015). Cartas y cuentos desde las cárceles de Franco. *Vínculos de Historia*, 4: 147-173.

LOVELL, N. (ed.). (1998). *Locality and Belonging*. London: Routledge.

LÓPEZ MONDÉJAR, P.

(1984). *Crónica de la luz: fotografía en Castilla La Mancha*. Madrid: El Viso.

(1992). *Fotografía y sociedad en España: Fuentes de la memoria II*. Barcelona: Lunwerg.

(1996). *Fotografía y sociedad en la España de Franco: Fuentes de la memoria III*. Barcelona: Lunwerg.

(1997). *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.

(1999). *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.

MACDONALD, N. (1987). *Homage to the Spanish Exiles. Voices from the Spanish Civil War*. New York: Insight Books.

MAFFESOLI, M. (1987). La hipótesis de la centralidad subterránea. *Revista de Occidente*, 73: 63-75.

MAMOULAKI, E. (2016). Pictures of exile, memories of cohabitation: photography, space and social interaction in the island of Ikaria. En CARABOTT, P., HAMILAKIS, Y. y PAPARGYRIOU, E. *Camera Graeca. Photographs, narratives, materialities*. New York: Routledge.

MANSILLA, J. y MONTES, L.M. (2009). El crimen de El Contadero. Los nueve asesinados de Chillón (3 de junio de 1939). Chillón: Jerónimo Mansilla.

MARTÍN BARBERO, J.

(1987a) *Procesos de comunicación y matrices de cultura*. Itinerario para salir de la razón dualista. México: Gustavo Gili.

(1987b). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.

MARTÍN BASTOS, J. (2014). “Pérdidas de vidas humanas a consecuencia de las prácticas represivas franquistas en la provincial de Badajoz (1936-1950)”. Tesis doctoral no publicada: Universidad de Cáceres.

MATE, R. (2009). *La herencia del olvido. Ensayos en torno a la razón compasiva*. Madrid: Madrid: Errata Naturae.

MAYNARD, P. (1997). *The Engine of Visualisation*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

MILLER, D. (1987). *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell Publishers.

MITCHELL, W.J.T. (1980). *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

MORALES ENCINAS, O. M. (2008) La conflictividad social en Abenójar antes de la guerra, octubre de 1934. En ALÍA MIRANDA, F. y DEL VALLE CALZADO, A. R. (coords.) *La guerra civil en Castilla La Mancha, 70 años después*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

MORENO ANDRÉS, J.

(2014). La vida social de fotografías de represaliados. *Anales del Museo Nacional de Antropología*, XVI: 83-104.

(2014). Imágenes proscritas: hacia una tipología de fotografías de posguerra. En CALERO DELSO, J.P. y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (eds.). *Fotografía y Arte. IV Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: UCLM.

(2015). La correspondencia fotográfica entre la casa y la prisión durante la posguerra en Ciudad Real. En ALÍA MIRANDA, F. Y ANAYA FLORES, J. (dir.). *I Congreso Nacional. Ciudad Real y su provincia. Tomo I*. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos (CSIC).

MORENO ANDRÉS J., y DOUGLAS, L. (2016). Correspondencias desde el exilio: la vida social de las fotografías familiares de los exiliados de Ciudad Real. En MACÉ, J.F. y MARTÍNEZ ZAUNER, M. (coords.). *Pasados de violencia política. Memoria, discurso y puesta en escena*. Madrid: Anexo.

MUÑOZENCINAR, L. (2016). “De la exhumación de cuerpos al conocimiento histórico. Análisis de la represión irregular franquista a partir de la excavación de fosas comunes en Extremadura (1939-1948)”. Tesis doctoral no publicada: Universidad de Cáceres.

NAHARRO-CALDERÓN, J.M. (coord.). (1991). *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: “¿Adónde fue la canción”*. Barcelona: Anthropos.

NAVARRO RUIZ, F. J. (2000). *La Segunda República y la Guerra Civil en Tomelloso (1930-1940)*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos.

NORA, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26: 7–24.

NUÑEZ, M. (1999). Propaganda para adornar el mundo carcelario en la posguerra. *Historia y Comunicación Social*, 4:135-144.

NÚÑEZ FLORENCIO, R. y NÚÑEZ GONZÁLEZ, E. (2014). *¡Viva la muerte! Política y cultura de lo macabre*. Madrid: Marcial Pons.

ORTIZ HERAS, M. (2006). Memoria social de la Guerra Civil: la memoria de los vencidos, la memoria de la frustración. *Historia Actual Online*, 10: 179-198.

ORTIZ, C. (2005). Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular. En ORTIZ, C., CEA, A. y SÁNCHEZ CARRETERO, C. (cords.). *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: CSIC.

ORWELL, G. (2009). *Orwell en España. Homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la Guerra civil española*. Barcelona: Tusquets.

PARK, R. E. (1999). *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

PEREC, G. (2008). *Lo infraordinario*. Palencia: Impedimenta.

PIAULT, M.H. (2002). *Antropología y Cine*. Madrid: Cátedra.

PINNEY, C. (2006). Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernacular. En NARANJO, J. (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.

PITT-RIVERS, J. (1979). Antropología del honor o política de los sexos. Barcelona: Crítica, Grijalbo.

PLASENCIA J. (2012). *El legado de la guerrilla (1942-1952)*. Madrid: ARPA.

POOLE, D. (1997). *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.

PORTO, N. (2004). Under the Gaze of the Ancestors: Photographs and Performance in Colonial Angola. En EDWARDS, E. y HART, J. (eds.). *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. New York: Routledge.

REBOLLO MESAS, P. (2001). El Servicio Social de la mujer de Sección Femenina de Falange. Su implantación en el medio rural. En RUIZ CARNICER, M.A. y FRÍAS CORREDOR, C. (coord.). *Nuevas tendencias historiográficas e historia local en España: actas del II Congreso de Historia Local de Aragón*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

RICOEUR, P.

(2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.

(2005). *Los caminos del reconocimiento*. Madrid: Trotta.

ROSÓN, M. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. (materiales cotidianos más allá del arte)*. Madrid: Cátedra.

RUBIN, J. S.

(2014). Transitional Justice against the State: Lessons from Spanish Civil Society-Led Forensic Exhumations. *The International Journal of Transitional Justice* 8: 99–120.

(2015). Aproximación al concepto de desaparecido: reflexiones sobre El Salvador y España. *Alteridades*, 25, N. 49. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa.

SAINZ MAGAÑA, E. (2006). Nuevos lenguajes, viejas creencias: fotografías y exvotos. En ALMARCHA NUÑEZ-HERRADOR, M.E., GARCÍA ALCÁZAR, S. y MUÑOZ SÁNCHEZ (coord.). *Fotografía y memoria : I Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla La Mancha.

SÁNCHEZ CARRETERO, C. (2005). “Desde Madrid con amor”. La performance fotográfica como hilo conductor de narrativas. En ORTIZ, C., CEA, A. y SÁNCHEZ CARRETERO, C. (cords.). *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: CSIC.

SÁNCHEZ DELGADO, P. (2008). *El franquismo en La Solana*. Tomelloso: Soubriet

SCOTT, J. C. (2011). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México D.F.: Era.

SEMPRÚN, J.

(1995). *La escritura o la vida*. Tusquets. Barcelona.

(2004). *El largo viaje*. Tusquets. Barcelona.

SIERRA BLAS, V.

(2014a). El panóptico epistolar: censura carcelaria y estrategias comunicativas en las prisiones de la guerra y posguerra española. En CASTILLO GÓMEZ, A. y SIERRA BLAS, V. (dirs). *Cartas-Lettres-Lettere: discursos, prácticas y representaciones epistolares (siglos XIV-XX)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

(2014b). Exilios epistolares. La asociación de Padres y Familiares de los niños españoles refugiados en México (1937-1940). En CASTILLO GÓMEZ, A. y SIERRA BLAS, V. (dirs.). *Cinco siglos de cartas. Historia y prácticas epistolares en las épocas moderna y contemporánea*. Huelva: Universidad de Huelva.

(2016). *Cartas presas. La correspondencia carcelaria en la Guerra Civil y el Franquismo*. Madrid: Marcial Pons.

SILVA TÉLLEZ, A. (2013). Álbum, deseos de familia. En VICENTE, P. (2013). *Álbum de familia. Representación, recreación e inmaterialidad de las fotografías familiares*. Madrid: La oficina. Diputación Provincial de Huesca.

SIMMEL, G.

(1986). *Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza Editorial.

(2001). *El individuo y la libertad*. Barcelona: Ediciones Península.

(2010). *El secreto y las sociedades secretas*. Madrid: Squitur.

SILVA, E. y MACÍAS, S. (2003). *Las fosas de Franco*. Madrid: Temas de Hoy.

SOLÉ I BARJAU, Q.

(2008). *Els morts clandestins: Les fosses comunes de la Guerra Civil a Catalunya (1936-1939)*. Barcelona: Afers.

(2009). Inhumados en el Valle de los Caídos. Los primeros traslados desde la provincia de Madrid. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 9: <http://hispanianova.rediris.es/9/articulos/9a009.pdf>

SONTAG, S.

(2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.

(2015). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo.

TAGG, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.

TODOROV, T.

(2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

(2006). *Elogio del individuo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

TORNER, C. (2005). *Cavar con la mirada*. Barcelona: Gedisa.

VALVERDE GEFAELL, CLARA (2014). *Desenterrar las palabras*. Barcelona: Icaria.

VAN GENNEP (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.

VEGA, C. (2011). *Lógicas turísticas de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

VELASCO MAILLO, H. M. (1996). La apropiación de los símbolos sagrados. Historias y leyendas de imágenes y santuarios (siglos XV-XVIII). *Revista de Antropología Social*, 5: 83-114.

VICENTE, P. (2013). *Álbum de familia. Representación, recreación e inmaterialidad de las fotografías familiares*. Madrid: La oficina. Diputación Provincial de Huesca.

VILARÓ PIÑOL, R. (2016). *Sobreviure a les presons de Franco. Testimoni epistolar de 1939 a 1943*. Tarragona: Publicacions URV. Universitat Rovira i Virgili.

VINYES RIVAS, R. (2002). *Irredentas: Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*. Madrid: Temas de hoy.

VV. AA. (2000). *Imágenes de Abenójar. Crónica de nuestra memoria*. Ciudad Real: Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Abenójar.

WILLEMSE, H. (2002). *Pasado compartido. Memorias de anarcosindicalistas en Albalate de Cinca (1928-1938)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

ZARAGOZA FERNÁNDEZ, L. (2008). *Radio Pirenaica. La voz de la esperanza antifranquista*. Madrid: Marcial Pons.

ZIRES, M. (coord.). (2014). *Las transformaciones de los exvotos pictográficos guadalupanos (1848-1999)*. México: Iberoamericana, Ververt, UAM.

