

Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.mecd.gob.es](http://www.mecd.gob.es)

Catálogo general de publicaciones oficiales: [publicacionesoficiales.boe.es](http://publicacionesoficiales.boe.es)

Edición 2014

Consejo de redacción

M.<sup>a</sup> Dolores Adellac Moreno

Patricia Alonso Pajuelo

Julio González Alcalde

Ana López Pajarón

José Luis Mingote Calderón

Inmaculada Ruiz Jiménez

Fernando Sáez Lara

Francisco de Santos Moro

Belén Soguero Mambrilla

Coordinación

Patricia Alonso Pajuelo

José Luis Mingote Calderón



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA  
Subdirección General  
de Documentación y Publicaciones

© De los textos e imágenes: sus autores

NIPO (electrónico): 030-14-207-5

ISSN: 2340-3519

NIPO (Impresión Bajo Demanda): 030-15-021-0

ISBN (Impresión Bajo Demanda): 978-84-8181-591-7

# La vida social de las fotografías de represaliados políticos durante el franquismo

**Jorge Moreno Andrés**

Universidad Nacional de Educación a Distancia  
jorgemorenoandres@hotmail.com

**Resumen:** Este artículo aborda la vida social de las fotografías en el seno de las familias que sufrieron la represión franquista (fusilados, encarcelados o exiliados). En este sentido, analiza por un lado la correspondencia fotográfica mantenida entre los hogares, las cárceles y el exilio; por otro lado, revela la forma en que las imágenes fueron ocultadas para ayudar a construir un relato contrario a la historia oficial del régimen, y, finalmente, muestra cómo el movimiento memorialista de comienzos del siglo XXI ha contribuido en España a hacer públicas imágenes privadas que estaban marcadas por un contexto de violencia y persecución. Este material permite ampliar el espectro de los usos de la fotografía como contenedor de afectos, como elemento de resistencia política, como agente generador de memoria u olvido, o como lugar donde hacer posible el proceso de duelo.

**Palabras clave:** Fotografía, Familia, Franquismo, Memoria, Olvido, Represión, Exilio, Antropología visual.

**Abstract:** This article focuses on the social life of photographs of families who suffered repression under Franco regime (shot, imprisoned or exiled). In this sense analyzes the photographic correspondence maintained between homes, prisons and exile on one side; on the other hand it reveals how the images were hidden to help build a counter narrative to the official history of the regime; and finally, it shows how the movement memory retrieval of the early twenty-first century in Spain has contributed to make public private images that were marked by a context of violence and persecution. This material allows to broaden the range of uses of photography as container affections, as element of political resistance, as agent generator of memory or forgetfulness, or as place to enable the grieving process.

**Keywords:** Photography, Family, Franco Regime, Memory, Forgetfulness, Repression, Exile, Visual Anthropology.

## 1. La vida social de las fotografías de represaliados políticos durante el franquismo

Cuando en el año 2010 un grupo de investigadores del departamento de Antropología de la UNED comenzamos una investigación<sup>1</sup> sobre la represión franquista en Ciudad Real, no sospechábamos la cantidad y la calidad del material fotográfico que se iba a descubrir durante el trabajo de campo en los pueblos de la provincia. La práctica etnográfica, que en este caso suponía observar y entrevistar en las casas de las familias que sufrieron la violencia de posguerra, provocó que los entrevistados nos abrieran cajones, carpetas o armarios para mostrarnos objetos, cartas y fotografías que guardaban desde 1939. Entre el material fotográfico encontrado había imágenes desgastadas y cosidas por el uso, fotografías recortadas para ocultar aspectos ideológicos, o collages fotográficos en los que se inserta a desaparecidos junto a miembros de la familia en una composición imposible. En todas estas imágenes está contenida la representación de lo recordado, modelado por un contexto de violencia. En este sentido, tan importante es la fotografía como el cajón que la contiene, o las grietas y costuras que ha ido adquiriendo, pues la representación de los familiares represaliados está mediada precisamente por la forma en la que han podido ser recordados. Todo ello nos habla de las circunstancias de miedo, silencio y represión a las que fueron sometidas no sólo las personas representadas, sino sobre todo la familia que guardó esos recuerdos. Concretamente el artículo ilustrará tres tipos de usos: por un lado la correspondencia fotográfica mantenida entre los hogares, las cárceles y el exilio; por otro lado, la forma en que las imágenes fueron ocultadas para ayudar a construir un relato contrario a la historia oficial del régimen; y, finalmente, cómo el movimiento memorialista de comienzos del siglo XXI ha contribuido en España a hacer públicas imágenes privadas que estaban marcadas por un contexto de violencia y persecución. Este material permite ampliar el espectro de los usos de la fotografía como contenedor de afectos, como elemento de resistencia política, como agente generador de memoria u olvido, o como lugar donde hacer posible el proceso de duelo.

## 2. Exilio, cárcel y campos de concentración

El 24 de agosto de 2004 se publicaba en la contraportada del diario *El País* una entrevista a Jaume 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, llamaban la atención aquellas que hacían referencia a cómo el nazismo intentaba deshumanizar de manera paulatina a los presos, hasta tal punto que olvidaban su nombre: «En París me preguntaban el nombre y decía: 4534, 4534. Luego fuimos recuperándonos»<sup>2</sup>. En un contexto en el que la destrucción de humanidad formaba parte de la cotidianidad del campo, uno de los mecanismos que permitió a Jaume sobrevivir al cautiverio fue precisamente el recuerdo de su novia, evocado a través de una fotografía. «Era mi amiga del colegio. Tuve su foto conmigo todos los días. Salí por ella. Me salvé por amor. Decía: “Tengo que abrazarla”»<sup>3</sup>.

La resistencia de los presos a la denigración y a la muerte pasaba por preservar lo humano en un contexto de inhumanidad; en ese sentido el pasado de la fotografía permitía a una persona pensarse en un tiempo diferente al de excepción que vivían en los campos. Recordar lo que uno había sido y por tanto lo que uno podría ser se volvía fundamental en esas

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> [http://elpais.com/diario/2004/08/24/ultima/1093298401\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/08/24/ultima/1093298401_850215.html)

<sup>3</sup> [http://elpais.com/diario/2004/08/24/ultima/1093298401\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/08/24/ultima/1093298401_850215.html)

condiciones. Más allá de otras relaciones humanas y amorosas que se pudieran dar dentro del campo como método de resistencia<sup>4</sup>, la fotografía del ser amado servía como fuente de sentido sobre la que se apoyaban los deseos más íntimos y esperanzadores.

«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» (Levi, 2003: 39).

En las prisiones españolas muchas fotografías fueron conservadas con un propósito similar, y de hecho las imágenes encontradas denotan un tránsito importante de fotografías desde pueblos y ciudades a la cárcel, revelando así la importancia de los retratos en la evocación de los recuerdos como ejercicio de resistencia. A veces hubo incluso correspondencia de imágenes entre las mismas cárceles; este fue precisamente el caso de Santiago Vera y su mujer Florencia Lillo, presos en Almodóvar (Ciudad Real) y Gerona, respectivamente. En el otoño de 1940, Santiago Vera, dirigente político del municipio de Abenójar, recibió en la prisión de Almodóvar la fotografía de sus hijos enviada desde la cárcel de Gerona. El 19 de septiembre de 1940, apenas unos meses antes de ser fusilado, Santiago respondía a su esposa en otra carta donde señalaba lo importante que para él era tener la fotografía de sus hijos consigo:

«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 quién era. Está muy bonita y gordilla. Qué ganas tengo de abrazarlos a todos y a ti igual.»



Figura 1. Hijos de Santiago Vera y Florencia Lillo.

<sup>4</sup> «Aquel francés de *L'Express* me preguntaba si la gente en el gueto se enamoraba. Bueno, pues... sí, la gente se enamoraba» (Krall, 2008: 52-53).

De todas las imágenes encontradas, la mayoría de las que viajaron a las cárceles pertenecen principalmente a rostros de niños y niñas. Se trata de fotografías de hijos e incluso de sobrinos enviadas a la cárcel para que el ser querido acompañe al recluso. En muchos casos las fotografías fueron el único contacto que el preso tuvo con su familia, pues la distancia imposibilitaba la mayoría de las veces visitar a los presos o enviarles comida. No hay que olvidar que muchas de las cárceles donde fueron a parar los presos de Ciudad Real estaban situadas a cientos de kilómetros del lugar de origen y diseminadas por toda la península (Burgos, San Sebastián, Cádiz, Gerona o Mallorca, entre otros).

Este el caso, por ejemplo, de la familia Calvo Navas, un matrimonio con tres hijos cuyo padre había sido fusilado al finalizar la guerra, y cuya madre permaneció varios años en prisión junto a otras hermanas. Durante los años de presidio las familias acogieron a los niños que habían quedado solos, juntando los hijos de varios familiares con un mismo matrimonio. La fotografía de la familia Calvo que mostramos a continuación contiene precisamente un grupo de niños correspondientes a los hijos de varias hermanas conviviendo en una misma familia, y cuya foto se realiza para ser enviada a las presas que permanecen en la cárcel. La imagen, rota por el uso, no deja ver el texto completo del dorso de la fotografía; sin embargo, se puede leer: «Recuerdo [...] cariño, ya que no te podemos mandar otra cosa. Su hija Emiliana». Cuando Moisés Calvo nos mostró la fotografía señalaba lo siguiente:



Figura 2. Hermanos y primos de Moisés Calvo.

«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».

La imposibilidad de «mandar otra cosa» hace referencia a la falta de recursos por parte de la familia para enviar alimentos, además de la dificultad para cubrir la distancia de los pueblos a las cárceles cuando éstas estaban fuera de la provincia donde vivía. Tenemos que recordar que mientras la distancia a la prisión pudiera recorrerse a pie, la gente iba a visitar a los presos aunque fuera para llevarles «bellotas» y «ropa limpia». Eso era precisamente lo que recordaba Eugenio Soto, vecino del municipio de Cabezarados, cuando señalaba la distancia que recorría andando (46 kilómetros) 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.»

La fotografía que envió la familia Calvo a sus familiares presos revela la importancia de la imagen como alimento afectivo y esperanzador para los presos. En un contexto de máxima vejación y dolor, por la reclusión y por las noticias del fusilamiento de familiares, tener la imagen de un hijo en la cárcel suponía un bálsamo emocional muy importante, ya que al introducir la presencia familiar en la soledad de la celda, se inserta también la posibilidad de pensar una vida futura junto a los hijos. Es el caso por ejemplo también de Fidela Cardos, presa en Menorca, con tres hermanos asesinados, además de su marido y su cuñado, una situación traumática que sólo a veces se veía calmada con el rostro de sus hijas. Así lo señalaba Fidela en una de las cartas que conformaron la correspondencia entre hijas y madre, mientras estuvo en prisión: «Me preguntas en la tuya si me acordé de tu santo, todo el día lo pasé dando besos a tu retrato».

Estas palabras nos sirven para entender la relación física que mantenían las personas con las fotografías, imágenes que son besadas, abrazadas o apretadas contra el pecho y que han ido generando con el tiempo desgastes o roturas. En muchas ocasiones la fragilidad de la fotografía es solventada con costuras para que la imagen siga viviendo. El papel fotográfico cosido como si fuera una piel, o un trozo de tela, queda marcado simbólicamente por un deseo de continuidad, una necesidad de que el ausente no desaparezca y siga acompañando a la familia. De hecho muchas de las personas entrevistadas nos han hablado de la energía que las fotografías les daban, como si el espíritu del muerto estuviera presente en la imagen en una especie de *mana*<sup>5</sup>. Y es que, en muchas de las imágenes de represaliados que guardan las familias, la presencia del rostro de la persona ausente contiene su espíritu. Como señala Susan Sontag, toda fotografía tiene la posibilidad mágica de apropiarse de otra realidad, un

<sup>5</sup> El *mana* –y todos los términos con él emparentados que pueden encontrarse en la práctica totalidad de las culturas humanas– suscita una esfera en que las cosas han dejado de distinguirse, donde el humo que ese provoca para producir nubes se considera idéntico a las nubes (Delgado, 1991: 97).



**Figura 3.** Imagen cosida de Benita Lillo, presa en Saturarán.

rrió con su tío, pero que él conserva su fotografía en la cartera desde hace 55 años. El retrato lo guardaba la suegra de Pedro Uris y se lo dio a Joaquín unos años después de que la esposa de Pedro se volviera a casar con otro hombre. Cuando le pedimos que nos mostrara la fotografía nos comentaba lo siguiente:

«Al cabo lo tengo muy escondido, aquí está. Yo la tengo siempre aquí en la cartera, lleva ya 55 años o más que la tengo yo aquí. No estábamos casados cuando ya la tenía yo. Me la dio su suegra [de Pedro Uris] cuando estuvimos trabajando ahí en el Cordobés [...]. Nos pagaron y se hizo cargo el hijo de la mujer. Estando allí preguntó la mujer, y le dijeron quién 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 tenga otro la tienes tú, su sobrino. Desde el 50 lleva aquí, de una cartera a otra».

El gesto del traspaso de la imagen de la suegra de Pedro Uris al sobrino revela un cambio en el uso de la fotografía. 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 son los que deben conservar su imagen. Esa representación fidedigna del cuerpo de Pedro Uris en la fotografía contrasta con el relato borroso de su desaparición, algo que no se debe únicamente a la carencia de datos en aquella época, sino sobre todo al modo de gestionar la información por parte del régimen como método represivo:

aspecto talismánico que no sólo observamos en las fotografías estudiadas, sino que está presente también en las fotografías contemporáneas.

«La foto del amante escondida en la billetera de una mujer casada, el cartel fotográfico de una estrella de rock fijado sobre la cama de una adolescente, el retrato de propaganda del político prendido de la solapa del votante, las instantáneas de los hijos del taxista en la visera: todos los usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad» (Sontag, 2005: 33).

Si en la cárcel los reclusos conservaban fotografías de sus hijos, en las casas la gente guardaba las fotografías de los presos, las cuales cobraban mayor valor ante las noticias de los fusilamientos. Además de éstas, otras familias conservaron las fotografías de familiares que desaparecieron y de las que nunca supieron qué les pasó. Es el caso por ejemplo de Pedro Uris Hungría, un joven de Ciudad Real que terminó muriendo en el campo de concentración nazi de Mauthausen. Cuando entrevistamos a Joaquín Lizcano Uris, un sobrino de esta persona, nos señaló que la familia nunca supo qué ocurrió



Figura 4. Pedro Uris.

«Nosotros no sabíamos nada de momento, luego decían que habían enviado una cruz al ayuntamiento. Luego habían enviado no sé qué y el sargento de la Guardia Civil dijo: “vaya un pájaro que se ha escapado”. Luego en el año 50, Marco, el del correo, le da la enhorabuena a mi tío Matías Uris porque ya sabía algo de su hermano por una carta que supuestamente le había llegado, pero no le llegó nada.»

La poca certeza en el conocimiento del paradero de Pedro Uris se complementa con la constatación de su rostro, un rostro que acentuaba la noción de desaparecido ante la llegada de noticias de otros exiliados que daban señales de su existencia, enviando fotografías sobre su vida en Francia, México o en otros países. Muchas de estas imágenes son fotografías que contienen escenas de cierta felicidad y prosperidad: el nacimiento de un niño, el reencuentro con un grupo de amigos o la fotografía de una pareja en el exilio. Las personas que lograron sobrevivir a los campos de concentración franceses y a los alemanes enviaron fotografías a las familias aunque no siempre de manera directa. En muchas ocasiones esas imágenes iban destinadas a personas alejadas del núcleo familiar, evitando así posibles represalias o indagaciones sobre el paradero del exiliado. Esas fotografías se asemejan a las postales, ya que siempre contienen notas en el reverso que complementan el sentido de la imagen.

«A nuestros queridos tíos Eleuterio, Angelita y Primas dedicamos esta foto. Como prueba del cariño de estos vuestros sobrinos y primos, recibiendo un millón de besos y abrazos en esta fotografía. Deseando que tengáis mucha salud hasta que nos los podamos dar algún día. Recibir besos y abrazos de vuestros sobrinos y primos.»

La relación física con este tipo de fotografías está de nuevo presente en la dedicatoria que Benito Castro le escribe a sus familiares. Aquí la imagen no sólo recibe besos y abrazos,



sino que además transporta los afectos desde el exilio hasta el lugar donde está la familia. La fotografía funciona como sustituto del beso durante el tiempo de espera o, como dice el exiliado, hasta que «nos los podamos dar algún día». La imagen se presenta así, no sólo como un material sensible de poder contener afectos, sino también como transmisor de los mismos, como el lazo a través del cual es posible seguir besando a los seres queridos mientras dura el estado de excepción.

Pese a que las fotografías ayudan a tener el recuerdo de la persona ausente, nunca se suple del todo su presencia, y por ello muchas familias intentaban hacer todo lo posible para que los familiares regresaran del exilio o para visitarlos al país donde estuvieran residiendo. En el caso por ejemplo de Benito Castro, un hombre de Ciudad Real que se exilió a Francia al terminar la guerra, no sólo no pudo volver, sino que se le pusieron infinidad de impedimentos a la familia para que no pudiera visitarlo. Su hermana Fermina nos comentaba los sufrimientos que su madre pasó para intentar visitarlo, pues pese a conseguir los certificados de penales, el ayuntamiento nunca dio autorización para que pudiera desplazarse. El uso de la fotografía como consuelo, el dolor de la ausencia y los impedimentos del régimen franquista, están presentes en las palabras de la hermana de Benito:

«Hasta que no murió Franco mi hermano no pudo venir aquí 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, cuan-

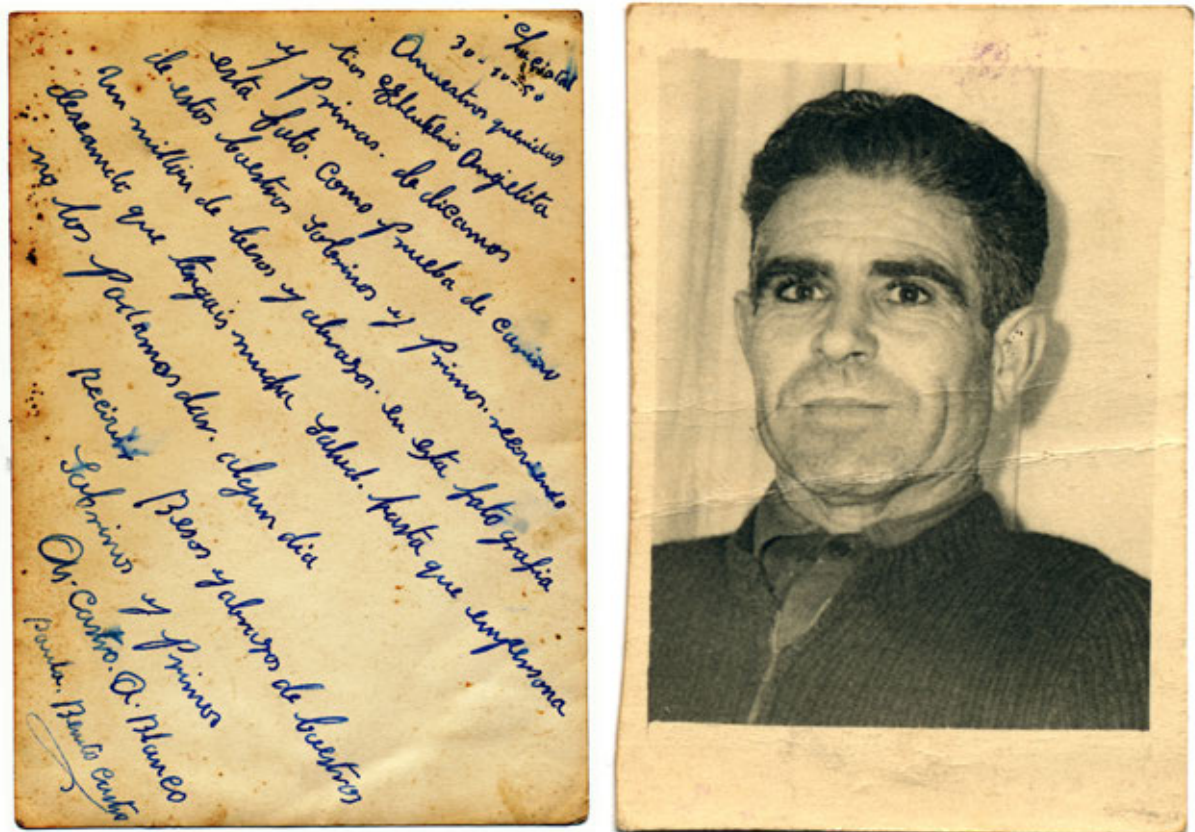


Figura 5. Benito Castro.

do 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.»

Este relato nos muestra cómo la fotografía no puede sustituir nunca la presencia del cuerpo, pero sin embargo ayuda a evocarlo, sirve como contenedor de conversaciones, de besos e incluso revela la continuación de un relato familiar que pese a la distancia se sigue construyendo. De hecho muchos de los escritos del reverso de las fotografías enviadas a España están firmados por los niños nacidos en el exilio. Si bien su edad les impide firmar o escribir carta alguna, se hace necesario para los padres hacerlos presentes en primera persona con la intención de integrarlos en el grupo familiar que se mantiene en la distancia. Son fotografías en las que aparecen los padres con los niños, imágenes que contrastan con los niños huérfanos de muchas personas que no pudieron salir al exilio o que decidieron quedarse. Frente a las imágenes de muertos conservadas por la familias en el interior de las casas, éstas imágenes enviadas desde fuera de España muestran una cierta felicidad, pues son metáfora de la vida que ha podido continuar después de la guerra.

### 3. Cajones, armarios y altares profanos

Desde que comenzó el levantamiento militar, el régimen franquista fue configurando un entramado simbólico con el que legitimar su poder. La necesidad de establecer una nueva realidad ideal pasaba por destruir y denigrar todos aquellos elementos que recordaran la ideología del bando perdedor. En todas las ciudades y municipios se abrió un proceso de investigación, denominado *Causa General*, a partir del cual se perseguía a todas las personas sospechosas de asesinato, de atentados contra la Iglesia o de ideología izquierdista. En ese mismo informe se publicaron fotografías donde se mostraban imágenes explícitas de muertes supuestamente llevadas a cabo por las llamadas hordas marxistas<sup>6</sup>. Esta representación de personas como «bárbaros» se complementa con otra que nos habla de personas convertidas, imágenes públicas de presos rezando y que en prisión redimen las penas por las que fueron condenados. Además de la imagen pública del represaliado que el franquismo intentaba mostrar, hemos encontrado fotografías que pertenecen al ámbito privado del propio régimen; se trata de imágenes de represaliados políticos archivadas en juicios sumarísimos y que proceden en su mayoría de fotografías requisadas a las familias para ser utilizadas como evidencia material de la fisonomía de personas perseguidas. La historia oficial del régimen construyó de manera privada la imagen del represaliado a partir de estas imágenes de delincuente político, incluyendo además fotografías de personas asesinadas por la Guardia Civil como registro oficial de la muerte del «delincuente en rebeldía».

Frente a estas representaciones estatales de personas que aparecen como bárbaros, convertidos o perseguidos, muchas de las familias de aquellos hombres utilizarán las imágenes de sus seres queridos para mantener una versión opuesta a la historia oficial que implantaba el franquismo. La imposibilidad de llevar a cabo el proceso público de duelo en muchas de las casas que sufrieron la represión, fue contrarrestada con el relato familiar, que de manera pri-

<sup>6</sup> El artículo «Breve historia de una fotografía» del historiador Francisco Espinosa Maestre apunta a la sospechosa procedencia de muchas de esas imágenes. En el texto el autor desvela el uso que el régimen franquista hace de una fotografía de republicanos asesinados, utilizados como si fueran franquistas víctimas de la represión republicana.

vada ayudaba a recordar y a mantener viva la memoria de sus seres queridos<sup>7</sup>. En este sentido no es casualidad que se utilicen las fotografías como mecanismo evocador<sup>8</sup>, pues la imagen funciona no sólo como prueba evidente de que esa persona existió<sup>9</sup> sino sobre todo como lugar de memoria a partir del cual se generan diversas prácticas que permiten recordar y relatar la historia del ausente. La fotografía es el lugar desde donde se cuenta el relato, un relato que en contextos de violencia es modificado para poder ser relatado.

Todas esas imágenes que acompañaron la vida de las familias se mantuvieron escondidas en el interior de las casas. En este sentido hay que señalar que el acto de guardar, durante la posguerra, imágenes de represaliados políticos suponía un riesgo muy alto, ya que toda documentación de militantes políticos era confiscada y archivada en registros policiales como pruebas delictivas. Aun así, fueron muchas las familias que terminaron escondiendo aquel material en cajones, armarios o incluso detrás de algún cuadro. En este sentido es claro el ejemplo de la imagen de Canuto Rodríguez, un exiliado político de Puertollano, que terminó asesinado en el campo de concentración de Mauthausen (Alemania), y cuyo carné guardó su mujer durante muchos años en su casa. Así relataba su hijo la experiencia con la fotografía de su padre:

«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



Figura 6. Carné de Canuto Rodríguez.

<sup>7</sup> «Donde no hay tumba estamos condenados a seguir haciendo el duelo» (Valverde, 2014: 52).

<sup>8</sup> Como señala Susan Sontag, «una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia. Como el fuego del hogar, las fotografías —sobre todo de las personas, de paisajes distantes y ciudades remotas, de un pasado desaparecido— incitan a la ensoñación» (Sontag, 2005: 35).

<sup>9</sup> «La fotografía no rememora el pasado. El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo ha sido» (Barthes, 2011: 95).

llegué al Ministerio del Interior [en los años ochenta] para reclamar lo que le iban a pagar a mi madre, si le podían dejar una pensión, llevé el carné 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 sé dónde ha estado guardado”. Demasiado lo sabía yo dónde había estado guardado.»

La investigación que se ha llevado a cabo revela otra estrategia para ocultar las imágenes consistente en eliminar el componente político que la fotografía pudiera contener. Es decir, si la fotografía, por ejemplo, de un hombre con el puño en alto le servía al régimen para condenar a esa persona, muchas familias cortaban el puño de la imagen para que de esa manera la fotografía amputada eliminara el vestigio político y, por tanto, su eficacia como prueba de delito. Si la constatación de un puño en alto puede problematizar el recuerdo, las familias lo modifican, doblgando la objetividad histórica de la fotografía a la maleabilidad de la memoria. En este sentido y para apoyar la narración, la familia modificó muchas veces las fotografías, no sólo ocultando evidencias políticas sino también añadiendo elementos a la imagen para que significara más cosas<sup>10</sup>. Esa subversión del pasado fijado en una fotografía para hacerlo maleable en función del uso que le da la propia familia, contrasta con la fotografía como constatación y catalogación criminal. La modificación de las imágenes en estos contextos de violencia acercan la fotografía a lo que Kracauer llamaba «imágenes de la memoria»: «Las imágenes de la memoria se comportan al revés que las fotografías, pues engrandecen el monograma de la vida recordada» (Kracauer, 2008: 28).



Figura 7. Altar profano.

<sup>10</sup> A muchas fotografías se le añaden aspectos en la vestimenta que dignifican a la persona, como puede ser un traje o una corbata, pero también se incluyen en la imagen miembros de la familia que en principio no estaban y que aparecen acompañando en la fotografía al desaparecido.

Otro de los lugares donde se guardaron las fotografías lo conforman pequeñas cajas que contienen todo el material del familiar desaparecido. Estos pequeños cofres llenos de cartas, objetos e imágenes, que Julián López ha denominado «altares profanos»<sup>11</sup>, se utilizaban para preservar el recuerdo del familiar asesinado, contribuyendo así a crear un espacio donde los muertos tenían una vida social. Si pensamos que muchos de los cuerpos de las víctimas de la represión franquista se encuentran en paradero desconocido, o en fosas localizadas a las que se prohibía sistemáticamente el acercamiento al lugar, podemos entender cómo las imágenes adquieren un valor sagrado, ya que en ausencia de cuerpo la fotografía sustituye a la persona, siendo la única imagen que se conserva del difunto. Frente a los cementerios donde descansan de manera ordenada los difuntos tras el ritual de enterramiento, las fosas<sup>12</sup> funcionaron como la negación de la vida social del muerto. Era por tanto necesario para las familias crear otros lugares donde recordar y venerar al ausente. De hecho, muchas de las fotografías que nos hemos encontrado habrían funcionado en otro contexto como el rostro que acompaña a la tumba en el cementerio, pero en ausencia de cuerpo o de lugar sagrado, lo sagrado pasa a ser lo que la gente conserva de aquellos familiares.

Es significativo en este caso pensar en el caso de la familia de Marcelo León, un hombre del municipio de los Pozuelos de Calatrava que fue fusilado en Almodóvar del Campo, junto con sus hermanos, al terminar la Guerra Civil. En una entrevista realizada a uno de los familiares, nos señalaba que no conservaban ninguna fotografía de sus tíos porque fueron colocadas en la tumba. La exhumación llevada a cabo de manera clandestina en los años ochenta para recuperar los restos de sus tíos, propició que se llevara a cabo un enterramiento común en el cementerio. Los restos, por tanto, se introdujeron en una tumba y junto a ella se colocaron las imágenes de los difuntos que las familias conservaban en la casa, convirtiéndose así en una fotografía pública de las múltiples que acompañan a los restos de los difuntos en los cementerios. El cambio de la ubicación de la imagen lleva implícito un nuevo uso: la fotografía privada, que había permanecido oculta en las casas y que evocaba al desaparecido en ausencia de tumba, es utilizada públicamente cuando el cuerpo aparece y es enterrado, mediante un ritual funerario.

Este cambio de uso no siempre pudo darse, y de hecho la mayoría de las veces la familia no supo dónde habían enterrado a las personas asesinadas. En este sentido la ausencia de los cuerpos o de las personas desaparecidas dotó a la imagen de un carácter determinante no sólo en el recuerdo, sino incluso en el contacto con la persona a través de la fotografía. Son imágenes vivas, se llevan en la cartera, se besan, se cosen, se modifican introduciendo las fotografías en nuevas representaciones o incluso llegan a morir con la persona. Esas imágenes, más que vistas fueron tocadas y sentidas físicamente y llegaron a convivir realmente con ellas hasta el punto de envejecer junto a los dolientes. De hecho muchas fotografías se echaron en la tumba junto a la viuda cuando ésta falleció y en su última voluntad había pedido que «su marido» se enterrase con ella.

En la mayoría de las casas que conservaron imágenes de represaliados políticos, las fotografías durmieron al amparo familiar los años de dictadura y gran parte del periodo democrático. De hecho, la vida social oculta de estas imágenes no es algo que terminara con el franquismo, ya que, por ejemplo, cuando en los años noventa, la Junta de Comunidades de

<sup>11</sup> «En ocasiones, estos objetos delgados y frágiles se convierten en uno de los elementos que junto con las últimas pertenencias de los familiares (cartas, pañuelos, paquetes de tabaco, etc.), configuraban una especie de altar profano donde se conservaba y condensaba la memoria de aquellos hombres» (López García, 2011: 580).

<sup>12</sup> «Como 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, 2004: 2).

Castilla-La Mancha promovió la recuperación del patrimonio fotográfico a través del programa «Legados de la Tierra», apenas aparecieron en la provincia de Ciudad Real imágenes de personas que protagonizaron la vida política de los años treinta. En el caso, por ejemplo, del municipio de Abenójar, la mayoría de las imágenes entregadas corresponden a un tiempo anterior o posterior a esas fechas. Según nos relataba una de las coordinadoras del proyecto en ese pueblo, la gente no entregó fotografías correspondientes a ese periodo, y en este sentido es significativo que una de las pocas imágenes recibidas fuera la fotografía de unas presas republicanas encarceladas en Ciudad Real por los llamados sucesos de 1934. La fotografía fue trasladada de la casa del familiar al ayuntamiento envuelta dentro de un trapo, como si escondiera un secreto. Una de las coordinadoras del proyecto explicaba estos hechos de la siguiente manera:

«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 posguerra imágenes o símbolos de quienes perdieron la guerra ponía en un grave riesgo su seguridad y la de su familia, cuando no su vida» (VV. AA., 2000: 14).

Aquellas imágenes no se hicieron públicas en la elaboración de aquellos catálogos de «Legados de la Tierra» porque, por un lado, conservan la función social privada que mantuvieron durante la dictadura, y porque de puertas hacia fuera no había un contexto que diera sentido a las fotografías de las personas que sufrieron la represión franquista. De hecho, unos años después la vida social de todas estas fotografías tuvo un sorprendente recorrido social debido principalmente al proceso memorialista que se comenzó a desarrollar en España desde comienzos del año 2000. 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 imágenes familiares circulen públicamente por primera vez entre la ciudadanía. De hecho observamos cómo desde aquella fecha esas fotografías se han ido insertando en libros, documentales, periódicos, proyecciones o incluso en manifestaciones a favor de la recuperación de la memoria histórica. En este nuevo contexto las imágenes han perdido su carácter puramente familiar incorporándose a discursos más políticos, humanitarios o históricos.

#### 4. El caso de Avelino García

Un caso paradigmático de los nuevos recorridos que toman estas imágenes en la actualidad es el de Avelino Chillarón, un hombre de cuarenta años que contactó con nuestro equipo buscando información sobre su abuelo. El encuentro se produjo unos meses después de la realización de unas jornadas donde se publicaban los primeros resultados de nuestra investigación. La referencia en Internet a las jornadas sirvió a Avelino para contactar con nosotros vía 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: 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 tú tendrás tb. Si quieres llámame y hablamos. saludos.
- AVELINO: Se me acaba de poner carne de gallina, y se me han saltado las lágrimas 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 mí sería lo más grande poder verlo, estoy terminando de trabajar, mi abuela aún vive, tiene 97 años, te llamo cuando pueda, estoy nervioso perdido.

Esta conversación, que expresa de manera clara el interés que tienen muchas personas sobre su pasado familiar y las dificultades para encontrar información, fue el inicio de una serie de entrevistas tanto a Avelino como al resto de sus familiares. A partir de los primeros encuentros observamos que Avelino es hijo de Avelino Chillarón, fallecido ya hace unos años, y nieto de Avelino García, persona asesinada por el régimen franquista en 1940. En el momento del asesinato, Avelino García era novio de M.<sup>a</sup> Eugenia Chillarón, la cual estaba embarazada de éste desde hacía ya varios meses. Después de la muerte, 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 casados. Por tanto, el hijo de Avelino García pasó a tener el apellido de la madre: Chillarón, madre que después de un tiempo contrajo matrimonio con otro hombre, Francisco Sanz, con el que tuvo una hija. Esta familia tenía, por tanto, dos hijos de distintos apellidos, algo que apenas se explicó a los nuevos integrantes de la familia, y que sin duda dificultó la transmisión de la memoria de Avelino García, hasta el punto de que los nietos no sabían realmente quién era su abuelo. Así lo señalaba Avelino en una de las entrevistas que realizamos:

«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.»

La imagen del militar expuesta en el salón señalada como «el abuelo» nos habla del matrimonio que tuvo la abuela de Avelino después del asesinato de su primer novio. Sin embargo, no hay ninguna imagen de Avelino García expuesta o escondida en el interior de la casa. Esa ausencia de imagen va acompañada de una ausencia de relato, y como veremos más adelante, será precisamente la irrupción de la fotografía en la actualidad lo que reactiva la historia oculta. 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» (De Marina, 2004: 10).

Para Avelino la posesión de una fotografía es algo esencial como lugar de memoria, y no llega a entender cómo su padre, que no conoció nunca a su progenitor, no tenía una imagen suya. En cambio sí tenía, según Avelino, una cajita donde guardaba las cosas especiales, una especie de «altar profano» que contenía otro tipo de materiales entre los que se encontraba una cartera que había pertenecido a su padre y que guardaba «mimosamente». Este tipo de objetos revela otras formas de evocar el recuerdo, pues si la fotografía da un acceso principal-

mente visual al pasado, aun pudiendo las imágenes ser besadas y abrazadas, la cartera que guardaba el padre de Avelino permite relacionarse con su familiar principalmente a través del tacto. El cuidado con el que mimaba la cartera nos habla del objeto como contenedor y evocador de la memoria del ausente, y el hecho de que fuera una caja individual y secreta da cuenta de que la memoria del padre desaparecido estaba inserta en una memoria familiar que no compartían todos los integrantes<sup>13</sup>:

«Eso ha sido lo más curioso, que no ha habido nunca imágenes. Eso es lo que más me ha sorprendido. Porque mi padre para algunas cosas ha sido muy reservado, ¿no? Él 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 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 yo que tengo ahora 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 tocársela. Pero 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.»

La ocultación familiar sobre el abuelo de Avelino se construyó a partir de evasivas y silencios, convirtiéndose el tema en un tabú sobre el que se evitaba preguntar o hacer cualquier comentario. De hecho, no será hasta hace pocos años, tras la muerte del padre, que Avelino comience a investigar sobre su familia paterna, entendiendo que el obstáculo principal para acceder al relato de la historia de su abuelo es precisamente su entorno. Tanto es así que durante la investigación, que llevó a cabo de manera individual, le ocultó a su abuela todo lo que fue descubriendo. Así relataba el proceso de búsqueda y el encuentro que finalmente tuvo con ella para revelarles lo que ya sabía:

«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 les 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.»

La estrategia del olvido llevada a cabo por la abuela de Avelino recuerda a las reflexiones que hacía Hanneke Willemse en su libro *Pasado compartido. Memorias de anarcosindicalistas*

<sup>13</sup> Este tipo de caja contrasta con los altares profanos que comentábamos anteriormente, pues si aquellos eran accesibles a toda la familia, en este caso el acceso privado del hijo del difunto revela que esos recuerdos son problemáticos de visibilizar e integrar en una familia establecida después del asesinato de Avelino García.



en *Albalate de Cinca (1928-1938)*. En este texto la autora contrapone las formas de recordar entre los republicanos que se exiliaron y los que permanecieron en el país. Si 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, pues la represión franquista obligaba a olvidar, a imponer el silencio como forma de instaurar la versión oficial de la historia. La autora señala que los recuerdos se focalizaban en relatos de experiencias individuales, en la utilización en definitiva de los blancos de la memoria como estrategia para sobrevivir en un pueblo hostil. Sin embargo, si en algunos casos la represión política consiguió hacer desaparecer incluso del ámbito privado la imagen de los familiares asesinados<sup>14</sup>, el material encontrado y la investigación que se está llevando a cabo revela que hubo otras formas en las que el recuerdo se hacía presente, mecanismos cotidianos que permitían a las personas hablar y recordar todo lo ocurrido.

De hecho, mientras que en la casa de la abuela de Avelino se fue construyendo un relato confuso y contradictorio que da cuenta de las dificultades para gestionar un pasado doloroso e incómodo, en la casa de los padres y hermanos del difunto se mantuvo aquella memoria de forma permanente. Este es el caso de Lucía García, hermana de Avelino García y tía-abuela del nieto que se puso en contacto con nuestro equipo de investigación. Desde el punto de vista de la memoria familiar, la casa de los hermanos y padres de los fallecidos es el lugar donde sus recuerdos permanecen, convirtiendo las fotografías o los objetos de los ausentes en el lugar donde venerar a los muertos que están desaparecidos. Sin embargo, no es algo que ocurre en la casa de la que fuera novia del difunto, ya que después de rehacer su vida, el relato familiar de aquella mujer se engarza con otro marido y otra familia paterna. En este contexto se entiende que el pasado traumático se intentó ocultar no sólo por la violencia sufrida, sino también por la condición marginal de una mujer soltera que intenta crear una nueva estructura familiar teniendo un hijo de una persona asesinada y denigrada por el régimen.

El uso de la fotografía aquí es esencial para entender cómo la imagen mantiene el recuerdo patente. Tras el asesinato de Avelino García, murieron dos hermanos más, Abundio y Eusebio, fallecidos en la prisión de Carabanchel (Madrid) y en la del Puerto de Santa María (Cádiz), respectivamente. La memoria de todos ellos se ha mantenido visible en un álbum de fotos construido por Lucía, una de las hermanas de los difuntos, a partir de un libro que los compañeros de prisión enviaron a la familia tras la muerte de Abundio. En la primera página de ese álbum se puede leer: «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».

Ese álbum es el lugar donde se recoge la imagen de todos los hermanos de Lucía que fueron asesinados, pero también es un compendio fotográfico donde se insertan las imágenes de sus padres, de los hijos que fueron creciendo o de las bodas que se fueron celebrando con posterioridad. Todo el compendio fotográfico forma un relato visual sobre la historia familiar, un relato que se revela extraño por la dedicatoria con la que comienza el álbum y que constata que la familia se estructura a partir de un daño sufrido. La lucha de la que hablan los compañeros de Abundio en ese pequeño escrito es el sentido oculto de unas imágenes que aparentemente no dicen nada, pero que enlazadas con los recuerdos de Lucía desvelan la represión que sufrió la familia por ayudar a los guerrilleros que estaban escondidos en la sie-

<sup>14</sup> Como señala Todorov en su libro *Los abusos de la memoria*: «Las tiranías del siglo XX han sistematizado su apropiación de la memoria y han aspirado a controlarla hasta en sus rincones más recónditos. Estas tentativas han fracasado en ocasiones, pero es verdad que en otros casos los vestigios del pasado han sido eliminados con éxito» (Todorov, 2000: 11).

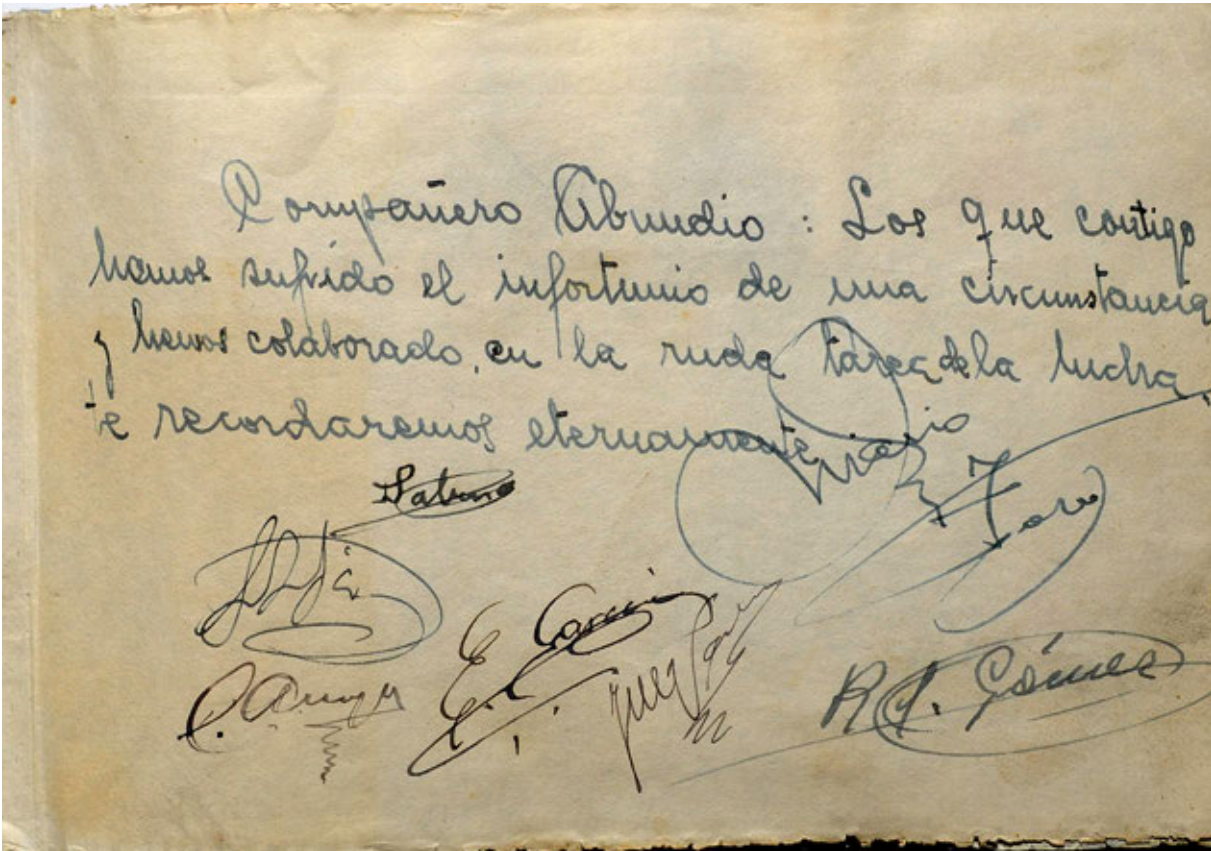


Figura 8. Dedicatoria expuesta en la primera página del álbum fotográfico de Lucía García.

rra durante la posguerra. El álbum funciona como una especie de libro de familia y seña de identidad utilizado para evocar a través de las imágenes un pasado que identifica y dignifica a sus integrantes.

La investigación llevada a cabo por el departamento de Antropología nos permitió poner en contacto a Lucía (hermana de Avelino García) con Avelino (nieto de Avelino García). Estos encuentros impulsaron a su vez una reactivación de los lazos afectivos entre los miembros de la misma familia que facilitaron el tránsito de relatos e imágenes. Hay que señalar que las múltiples exhumaciones e investigaciones históricas que desde el año 2000 se vienen desarrollando en España, han dado un valor público al relato familiar que provoca nuevos diálogos y negociaciones entre los parientes, con el fin de dilucidar o esclarecer lo ocurrido en el pasado. Esto ha reactivado los contactos entre descendientes de una misma familia que estaban alejados o que no se conocían, sacando a la luz informaciones que algunos de ellos ignoraban. En el caso particular de Avelino, el contacto con la hermana de su abuelo, Lucía García, a la que había visto una vez cuando era pequeño, le permitió acceder a los diversos relatos que habían permanecido activos en una familia y ocultos en otra. Fruto de esos encuentros Avelino vio por primera vez la fotografía de su abuelo, copiándola y distribuyéndola entre la familia que desconocía la existencia de la imagen:

«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.»

La imagen irrumpe desde el pasado y permite a los nietos ponerle rostro a su abuelo. La figura humana impresa en papel fotográfico hace posible fijar el cuerpo del desaparecido, asumiendo esa imagen como la carne de la memoria en que incorporar las historias del pasado familiar para evocarlas desde ese lugar. El parecido de nietos y abuelo se hace patente al observar la fotografía, el reconocimiento de la fisonomía sitúa las facciones de los nietos en un pasado anterior, permitiendo por primera vez plantear comentarios del tipo «el chico es clavado a su abuelo» o «ha salido a la familia del padre». Este tipo de relaciones entre pasado y presente, imposibles de plantear por la ocultación de la imagen del abuelo, comienzan a ser construidas en la actualidad por los nietos a partir de la aparición de la fotografía.

«Y luego conseguir el resto de fotografías de toda mi familia paterna pues ha sido también algo que no me esperaba, para mí ha supuesto mucho. De hecho 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



**Figura 9.** Álbum de Lucía García. A la izquierda, Avelino García; a la derecha, Amalio García.

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.»

A partir del momento en que la imagen del abuelo llega a las manos de Avelino comienza a establecer correspondencias visuales para crear nuevos relatos. De esta manera, una de las primeras prácticas que lleva a cabo es colocar en su casa la imagen del padre y del abuelo, una situación que nunca pudo darse y que la fotografía posibilita, «están juntos de alguna manera», señala. Esa unión revela la importancia de la fotografía como sustituto del cuerpo, como material a partir del cual se invoca una estructura familiar que nunca pudo darse, no sólo por el asesinato del abuelo, sino sobre todo por la ocultación de ese hecho fruto de un contexto de miedo y violencia. A esas correspondencias se unen otras en las que se van incorporando imágenes de la rama paterna, los tíos que también murieron, los hermanos del abuelo que todavía viven, etc., conformando así un álbum a partir del cual estructurar un pasado familiar al que no se había tenido acceso.

Quizás una de las imágenes más emotivas del documental *La importancia de llamarse Avelino García*<sup>15</sup> es el momento en que el nieto entrega por primera vez a su abuela la fotografía de su abuelo. En ese momento ella se queda fijamente mirando al que fuera su novio y en un impulso lo besa de manera prolongada. Ese beso, que bien puede simbolizar el reencuentro con ese pasado desterrado, también nos habla de la imagen como un material sensible de ser puente afectivo con la persona ausente. Ante la imagen que constata y da testimonio de la persona fotografiada, la abuela no puede sino señalar quién es el de la imagen, esclareciendo así la confusión generada y nombrando por vez primera, después de muchos años, al verdadero abuelo.

«Yo directamente no le enseñé la foto, pero se la enseñó mi hermano. Me hubiera gustado mucho enseñársela pero como estoy a 500 km 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”. Entonces me estuvo contando mi hermano que mi abuela estaba aquí en el patio y llegó y le puso la foto encima del mandil, y le dijo “mira abuela, a ver si sabes quién es”. Entonces mi abuela, según me dijo mi hermano y mi madre, se quedó fijamente mirándola, empezó a mover la cabeza y empezó a llorar. Entonces fue la primera vez que mi abuela habla de “tu abuelo” que dice a uno de sus nietos “es tu abuelo”, porque a mi hermano le dijo “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”.»

El documental fue uno de los resultados de la relación que el grupo de investigación tuvo con Avelino, pero al mismo tiempo se desarrollaron otro tipo de actividades públicas, como la apertura de la fosa de Avelino García en 2012, la publicación del libro *La sierra contra Franco* o el homenaje y entrega de restos del abuelo de Avelino en 2014, en un acto organizado por el Ayuntamiento de Abenójar y la Diputación de Ciudad Real. La fotografía de Avelino García es un ejemplo de la vida social pública que en el contexto actual están teniendo aquellas imágenes que habían permanecido ocultas o desaparecidas. En ese giro del espacio privado al espacio público, el álbum ya no es el único lugar desde donde pensar la historia del represaliado, la fotografía se publicó en los medios donde se informaba sobre la

<sup>15</sup> *La importancia de llamarse Avelino García* es un documental sobre la búsqueda de la historia familiar del nieto de este represaliado. Ha sido realizada por Jorge Moreno Andrés en 2013, en el marco de la investigación sobre la represión de posguerra en Ciudad Real realizada desde el departamento de Antropología de la UNED.



Figura 10. Captura de pantalla del Facebook de Avelino.

exhumación, es el *leitmotiv* de un documental sobre su familia, se publica en los libros, sirve de portada en la mesa donde se entregan los restos del cuerpo o se publica y comparte por Facebook y otras redes sociales. De esta manera la imagen permite ampliar el espectro de los usos de la fotografía pasando a ser una imagen familiar que incorpora los relatos públicos que sobre la memoria histórica se comparten en la red, en la academia o en discursos globalizados sobre los derechos humanos.

## Bibliografía

- BARTHES, Roland (2011): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BATCHEN, Geoffrey (2004): *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DE MIGUEL, Jesús M. (2004): «La memoria perdida». *Revista de Antropología Social*, 13. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 9-35.
- DELGADO, Manuel (1992): *La magia*. Barcelona: Montesinos.
- DIDI-HUBBERMAN, Georges (2003): *Imágenes pese a todo, memoria visual del Holocausto*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- ESPINOSA MAESTRE, Francisco (2007): «Breve historia de una fotografía». *Pasado y Memoria*, 6. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 165-180.
- FERRÁNDIZ, Francisco (2005): «La memoria de los vencidos en la Guerra Civil: El impacto de las exhumaciones de fosas comunes en la España contemporánea». En: *Las políticas de la memoria en los sistemas democráticos: Poder, cultura y mercado*. Sevilla: ASANA, pp. 109-132.

- KRACAUER, Siegfried (2008): *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa.
- KRALL, Hanna (2008): *Ganarle a Dios*. Barcelona: Edhasa.
- LEVI, Primo (2003): *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph.
- LÓPEZ GARCÍA, Julián, y PIZARRO RUIZ, Luis F. (2011): *Cien años para la libertad: Historia y memoria del socialismo en Puertollano*. Ciudad Real: Ediciones Puertollano.
- SONTAG, Susan (2005): *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- TODOROV, Tzvetan (2000): *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- VALVERDE GEFAELL, Clara (2014): *Desenterrar las palabras*. Barcelona: Icaria.
- VV. AA. (2000): *Imágenes de Abenójar. Crónica de nuestra memoria*. Ciudad Real: Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Abenójar.
- WILLEMSE, Hanneke (2002): *Pasado compartido. Memorias de anarcosindicalistas en Albalate de Cinca (1928-1938)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE