
El duelo revelado. La vida social de las fotografías familiares de las víctimas del franquismo

Jorge Moreno Andrés

(Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018)

Aun sin sumergirnos en la lectura de sus páginas, la propia forma de la obra, sus dimensiones, recuerda a un álbum fotográfico, un álbum familiar, en el que paulatinamente iremos descubriendo un relato, unas imágenes, no solo fotografías, sino escenas de ciertos momentos históricos que quisieron ser borrados por el contexto político del momento. Iniciar la lectura de esta etnografía es iniciar un viaje al pasado que ha quedado impregnado en imágenes, en rostros que se guardaban de la exhibición pública, retratos que durante años fueron besados y acariciados como único canal que mantenía el recuerdo de un cuerpo del que ya no se sabía nada.

El espacio familiar, el hogar, era el lugar donde la memoria buscaba refugiarse de un obligado olvido institucional y pretendidamente generalizado. Así es como una pequeña foto que se llevaba en la cartera, un retrato en el fondo de una caja o en la mesilla de luz al lado de la cama se convertía en un profundo acto de resistencia.

En esta obra el investigador se adentra en lo más profundo de las familias, en el espacio privado, escarba en la memoria, lo que le lleva a reflexionar sobre su propia posición en el campo, sus relaciones personales. Su contexto más próximo se hace presente, llevándolo a analizarse en su nueva relación con el objeto de estudio.

La post-Guerra Civil dibujaba un paisaje familiar atravesado por una ausencia: «casas en las que siempre falta un miembro, un ser querido del que no se habla fuera del domicilio» (p. 21). Para el autor, las fotografías son un «signo documental» (p. 22) a través del cual investigar en cómo estas «actúan en la vida de estas familias» (p. 23), un medio mediante el cual ahondar en una narrativa tantas veces calladas. El silencio y el ocultamiento formaban así una suerte de «escudo protector» que frenaba un contexto de hostigamiento, represalias y marginalidad con el que debían enfrentarse los familiares de represaliados. La manera en la que se organiza el propio tratamiento de las fotografías se entrelaza de este modo con el objetivo de analizar la forma en la que la fotografía interactúa con los sujetos que la poseen. Los materiales así se organizan «en función del tipo de violencia sufrida», poniendo el acento en «cómo el asesinato, la prisión o el exilio desencadenan en los familiares diferentes relaciones con la fotografía» (p. 37).

Las fotografías con las que trabaja el autor muestran el cuidado que los familiares de los represaliados les prodigaban, ya no como meras fotografías, sino como material sustituto de un cuerpo que ya no pueden tocar, que no pudieron dar sepultura y del que muy a menudo ni tan siquiera sabían su paradero. Las fotografías eran así el nexo con quien ya no estaba, algo a lo que poder aferrarse, besar, acariciar, hablar, aun sin esperar una respuesta, pero con el consuelo de una acción que mantiene presente, en el «mundo de los vivos», a quienes se han ausentado de forma inesperada.

Las imágenes de sus familiares se convierten así en un objeto sobre el cual prodigar cuidados que no pueden ya realizarse sobre un cuerpo, el gesto de cuidado que no puede hacerse ante una sepultura se realiza sobre la fotografía. La vida social de estas fotografías se encuentra ligada al anhelo de quienes las contemplan como nexo con el familiar ausente. Se las cuida en silencio, se las oculta por las posibles reprimendas que pudiera ocasionar el hecho de preservar ese recuerdo. En ocasiones se despolitiza la imagen recortando algún fragmento, como un puño en alto (p. 92), para rescatar tan solo el carácter de familiar más que el de una identidad política, y con eso también prevenir cualquier posible consecuencia sobre las familias.

Las fotos acompañan a los dolientes guardando una presencia. Con este fin se encargan nuevos retratos en base a los antiguos, con modificaciones, retoques que se introducen en las imágenes a petición de los familiares. El autor nos recuerda que las fotografías que de sí mismos podían tener las clases populares eran muy pequeñas en comparación con las que se puede tener hoy en día. Se trataban de fotografías de pequeño tamaño normalmente, sacadas durante el servicio militar, siendo por ello frecuente recurrir a un especialista que retocara las imágenes, incluso que produjera nuevos retratos (de familia fundamentalmente) en donde se incluyeran a los miembros que no estaban ya. Se utilizaba «un procedimiento que permitiera al fotógrafo restablecer los rasgos de la cara mediante el pincel, así como añadir o quitar elementos de la misma. Generalmente se eliminaba el fondo, se modificaba la vestimenta, se incluían personas o se coloreaba la imagen, etc.» (p. 64), señalándonos aquí que «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» (*ibid.*).

Hablamos de un soporte a partir del cual aprehender un recuerdo, un material estático, frente a un cuerpo que está «rodando» (p. 71), como se menciona a propósito de quienes están enterrados en fosas comunes. Sostiene un recuerdo que es arreglado, cuidado, para pasar a la posteridad, sea a través de esos retoques que se mencionaban en el párrafo anterior o a través del espacio que se le destina para ser expuesto o conservado, y es que a los represaliados por el régimen franquista se les excluyó del espacio público del cementerio, «intentando con ello bloquear la transmisión de la memoria y desterrar a los difuntos del mundo social de los muertos» (p. 80), ante lo cual los familiares encontraban en las fotografías una nueva manera de experimentar el duelo, actuando, además, como un recurso que promueve una narrativa que llega a los descendientes.

Los retratos acercaban también a aquellos que se encontraban en el exilio, las familias podían seguir sus itinerarios, mantener el contacto y una cierta cercanía canalizada a través de la imagen. Pero, además de esta función, las fotografías adquieren un papel que no habían desempeñado con anterioridad, y es que las fotografías empezaron a ser utilizadas también como pruebas de la necesidad de un apadrinamiento, buscando despertar en familias pudientes una «compasión» que las motivara a enviarles dinero y garantizarles un acceso mínimo a ciertas necesidades básicas. Como nos recuerda el autor, «estamos ante uno de los primeros casos de la historia en los que la fotografía es utilizada para despertar sentimientos de injusticia, pena, impotencia, compasión, con la intención de incentivar la acción solidaria en forma de adopción» (p. 164). La fotografía sale aquí de las relaciones del ámbito familiar y se adentra en un ámbito más amplio, alejado del entorno familiar, pero que al mismo tiempo se incrusta con las condiciones de vida concretas de la familia.

Por parte del régimen, determinadas imágenes eran utilizadas como material de propaganda. Las fotografías que se realizaban fundamentalmente en la cárcel perseguían este

objetivo de proyectar una imagen completamente diferente a lo que en ellas acontecía. Del mismo modo, se aprovechaban las fotografías para promover determinadas imágenes del colectivo de represaliados, tanto respecto de los hombres como de las mujeres, aunque creando imágenes distintas de ambos colectivos, como recordara el autor, «a los hombres se les intentaba deshumanizar definiéndolos como salvajes hordas marxistas, las mujeres serían apartadas de este mundo por ser degeneradas morales» (p. 193). Las fotografías adquirirían de este modo usos distintos en función de las manos en las que se encontrarán.

Los retratos, familiares o individuales, en un contexto en el que un familiar físicamente ya no está, se convierten en una reliquia, en 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» (p. 195). En un espacio público que ya no solo negaba la existencia a estos sujetos, sino que también impedía su recuerdo, el espacio privado, la casa, la familia se convertía en el encuadre que mantenía con vida a la propia fotografía, como nos mencionara el autor, «la fotografía tiene siempre algo de cuerpo, de la misma manera que la casa algo de sepulcro» (p. 216), y en esa lógica, la relación entre fotografía y familia se teje en un clima de silencio institucionalizado, de recuerdos opacados. La «presencia de los muertos en la vida de los vivos» (p. 204) se hace evidente en la relación que estos familiares de represaliados crean con estas fotografías.

La investigación que recoge esta obra se adentra en las estructuras de silencio y miedo creadas en un clima de represión. Se adentra en la memoria y en el afán por mantener con vida a un ser querido que ha de ser negado públicamente, de recuerdos que han de ser amputados de sus componentes políticos para poder guardarlos en la memoria y en alguna ocasión poder expresarlos, como aquellas imágenes a las que se les había recortado todo signo político. Las fotografías representaban así mucho más que lo que enmarcaba la imagen, mucho más que aquello que alcanzaba la cámara. La fotografía era también las notas que sobre ella se habían escrito, los pliegues que un bolsillo o una cartera habían trazado, era el desgaste del tiempo, las lágrimas que en ellas se habían derramado o los besos que durante tantos años recibieron. Eran los remiendos y los recortes, eran los retoques que el fotógrafo realizaba bajo petición de la familia, pero, sobre todo, era el ausente.

El ausente adquiere una materialidad a través de la cual sostener un abrazo, contener unas lágrimas, transmitir una historia, recrear una suerte de sepultura. El silencio que medió la muerte de los represaliados se extendió a un tiempo en el que también el recuerdo era silenciado, un nuevo periodo en el que la memoria se tejía alejada, incluso opuesta, a la historia oficial. Las fotografías son el material en el que se apoya el recuerdo y la posibilidad de construir un relato desde el cual se da sentido a los hechos ocurridos.

A través de esta obra el autor nos introduce en el mundo de vida generado alrededor de las fotografías que los familiares de los represaliados guardaban. La construcción de un retrato familiar a partir de las imágenes individuales, la modificación de la vestimenta, incluso la supresión de ciertas partes de la imagen, son todas tácticas para modelar el recuerdo material expresado en la fotografía. La obra se adentra en lo más íntimo de las familias, desempolva álbumes antiguos, desglosa retratos familiares para profundizar en el significado que dicho material tiene para quienes han conservado la imagen durante tantos años. El escrito recoge una etnografía que abre el acceso a una parte de la historia velada desde el relato oficial. El «duelo revelado» no solo es por tanto una insinuación al procedimiento de la fotografía, sino también al proceso en el que la fotografía privada se hace presente dentro de una investigación etnográfica, al mecanismo de hacerlas visibles ante otros ojos, otras mira-

das, que se acercarán a ellas no ya desde una relación personal, sino desde un acercamiento analítico.

Si bien se trata de una obra fundamental para un antropólogo, un etnógrafo y, por extensión, también para cualquier científico social, lo es también para cualquier persona que quiera acercarse a esa historia velada de la Guerra Civil y la posterior dictadura. La forma en la que está escrita, los materiales que utiliza, y sobre todo la temática a la que remite, la convierte en una obra que tal como señalaba al inicio de este escrito, deviene un álbum en el que se recoge la otra cara de la historia oficial, que llega a los sentires, a las relaciones personales, a lo silenciado. El duelo revelado es así un duelo que se aferra a una materialidad, la fotografía, que aquí es analizada de forma brillante, manteniendo una distancia analítica, pero dejándose atrapar por los propios relatos.

por Ivana Belén Ruiz-Estramil
ivanabelenrues@gmail.com

Conversaciones con Robert Castel

Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (eds.)
(Madrid, Morata, 2019)

En noviembre de 1996, Robert Castel empezaba sus clases en la Escuela de Altos Estudios comparando el Estado de bienestar con una escalera mecánica: las diferencias entre los de arriba y los de abajo se mantienen, pero todos ascienden lentamente hacia una planta superior y la esperanza de mejora colectiva mantiene a ricos y pobres dentro de la escalera. Castel acababa de publicar *Las metamorfosis de la cuestión social* (ed. esp., 1998), una de sus obras principales, que fue planteada como un homenaje al *Welfare State* y terminó siendo una especie de funeral vikingo, porque ya entonces era obvio que la escalera mecánica de la movilidad social había dejado de funcionar. El proyecto de interés común entre las clases que nació de las dos guerras se había roto, y mientras la élite global seguía subiendo por su propio pie los demás estaban atascados o se despeñaban a las plantas de abajo.

Las metamorfosis marca el tercer gran movimiento de la obra de Castel, cuyo desarrollo puede verse con claridad en el texto aquí reseñado, que supone una aportación esencial para comprender una de las trayectorias sociológicas más sólidas del siglo XX. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría han recopilado entrevistas y diálogos realizados por Castel a lo largo de su vida, algunos de ellos inéditos en castellano, donde se atisba de primera mano el recorrido intelectual y humano de este sociólogo excepcional, fallecido en 2013.

Según cuenta él mismo, la entrada de Castel en el ámbito de la sociología fue en busca de la ultramarginalidad. Desde comienzos de los setenta empezó a interesarse por el tratamiento social de la locura por una vía más durkheimiana, empírica y empática que la