

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

Don Tomás Sempere Irlles, Alcalde de Elche,
Ayuntamiento de Id., Provincia de Alicante.

CERTIFICO: Que, previos los oportunos informes, resultan ser (*) los datos que constan en la anterior solicitud y «observaciones» formuladas por Don Angel Martínez Ortega como padre de los miembros que en la misma se expresan, los cuales todos viven en el domicilio del solicitante y son alimentados a su costa.

Y para que conste, expido la presente en Elche, a 13 de julio de 1954.



(*) Poner «ciertos» o «inciertos». En este último caso se acompañará un informe exponiendo las razones que tengan para estimar como inciertos los datos aducidos.

Don José Luis Gallardo Caballero, Juez Municipal
de Elche, Provincia de Alicante.

CERTIFICO: Que los (*) 10 miembros de familia cuyos nombres, fecha de nacimiento y demás circunstancias constan en la presente instancia suscrita por Don Angel Martínez Ortega según los informes recibidos, viven en el día de la fecha y se conservan en estado de solteros.

Y para que conste, expido la presente en Elche, a 13 de julio de 1954.

(Sello del Juzgado.)

(*) Poner el número de hijos.

Examinada la documentación a que se refiere esta solicitud y encontrando cumplidas todas las instrucciones dictadas sobre el particular, y completa y conforme la documentación aportada, se remite a la Dirección General de Previsión a los efectos oportunos. Se acompaña papel de pagos al Estado por valor de 10 pesetas, clase n.º

....., a de de 19.....

EL DELEGADO DE TRABAJO.

LA MEMORIA DE LAS COSAS

CULTURA MATERIAL Y VIDA COTIDIANA DURANTE EL FRANQUISMO

Renovado el 14 de 8 de 1954, categoría 1
Madrid, de de 19.....

EL DIRECTOR GENERAL.

N. 18 /2021 COORD. MARÍA ROSÓN VILLENA



K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA MEMORIA DE LAS COSAS

CULTURA MATERIAL Y VIDA COTIDIANA DURANTE EL FRANQUISMO

Memory of things. Material Cultural and Everyday Life during the Franco's Dictatorship

La memoria de las cosas. Cultura material y vida cotidiana durante el franquismo 5-14
María Rosón Villena

Pensar lo material 15-31
Jo Labanyi

PRIMERA PARTE: LO PEQUEÑO

Cartas a Lola. Archivos familiares, memorias de guerra y una foto 33-54
Natalia Fortuny

Objetos del destiempo en el exilio republicano. Materialidad y recuerdo en el género memorístico contemporáneo 55-70
Gaetano Antonio Vigna

La vida posible de las cosas. Exilio, imaginación histórica y formas de posesión 71-99
Mónica Alonso Riveiro

**Imágenes de la experiencia y memoria de la represión en la Colección Ricardo Fuente Caa-
maño** 101-127
Óscar Chaves

**El censo de infraviviendas de Madrid: fichas, fotografías y control de la población chabolista
madrileña durante la etapa franquista** 129-150
María Adoración Martínez Aranda

SEGUNDA PARTE: LAS COSAS QUE PESAN

- El hogar desarrollista, un mito. Relato sobre la modernización económica franquista en la construcción de la privacidad y la domesticidad** 151-176
María del Carmen Romo Parra
- La esquizomemoria posfranquista: La Cruz de O Castro de Vigo** 177-198
David Casado Neira
- Transmisión transgeneracional de la memoria del franquismo: el vídeo doméstico como documento en *Haciendo memoria* (2005) de Sandra Ruesga** 199-219
Maribel Rams Albuisch
- La Segunda Conquista de Canarias Trabajo del duelo y fantasmas guanches en la cultura material de la España franquista** 221-246
Roberto Gil Hernández
- La cultura material gay del tardofranquismo y la Transición a través de la memoria oral de Serafín Fernández Rodríguez** 247-275
Javier Fernández Galeano

Portada: diseño a partir de expediente de familia numerosa de la familia de Ángel Martínez Ortega, 1954, Elche (Alicante). Archivo General de la Administración.

IMÁGENES DE LA EXPERIENCIA Y MEMORIA DE LA REPRESIÓN EN LA COLECCIÓN RICARDO FUENTE CAAMAÑO

Images of the experience and memory of repression in the Ricardo Fuente Caamaño Collection

ÓSCAR CHAVES

Universidad Complutense de Madrid (España)

oscarchaves@ucm.es

Recibido: 29 de enero de 2021

Aceptado: 14 de junio de 2021

<https://orcid.org/0000-0002-2927-6217>

<https://doi.org/10.7203/KAM.18.20300>

N. 18 (2021): 101-127. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: A partir del análisis del conjunto de producciones culturales elaboradas por un grupo de creadores presos en el Reformatorio de Adultos de Alicante durante los primeros años de la posguerra, este trabajo muestra algunas estrategias de articulación de una memoria colectiva de resistencia y de una desigual negociación con el poder penitenciario en los años más difíciles de la represión franquista. Los dibujos, fotografías, textos y otros testimonios materiales que componen la Colección Ricardo Fuente Caamaño establecen un diálogo y una tensión con el relato oficial que proporciona la documentación judicial y penitenciaria. Gracias a esta confrontación y guiados por el hilo memorístico que conecta el pasado y el presente, transitaremos por el trágico final de la guerra, la cara menos visible de las instituciones penitenciarias y la difícil vida de silencio al comienzo de la dictadura.

PALABRAS CLAVE: cultura visual y material, memoria, archivo, colección, franquismo, represión.

ABSTRACT: Based on the analysis of the set of cultural productions produced by a group of artists imprisoned in the Reformatorio de Adultos de Alicante during the early post-war years, this paper presents some strategies for articulating a collective memory of resistance and unequal negotiation with the prison authority in the most difficult years of Franco's repression. The drawings, photographs, texts and other material testimonials that set up the Ricardo Fuente Caamaño Collection establish a dialogue and a tension with the official account provided by the judicial and prison documents. Due to this confrontation and guided by the memory thread that connects past and present, we will go through the tragic end of the war, the dark side of penitentiary institutions and the harsh life of silence at the beginning of the dictatorship.

KEYWORDS: visual and material culture, memory, archive, collection, Francoism, repression.

EXTRAVÍOS DE LA HISTORIA

Carmen Caamaño Díaz (Madrid, 1909-2006) y Ricardo Fuente Alcocer (Madrid, 1906-1986) se encontraron, casi fortuitamente, en el puerto de Alicante en la madrugada del 30 de marzo al 1 de abril de 1939. Ninguno sabía del paradero exacto del otro. Carmen acababa de dar a luz a “Ricardillo”, el hijo de ambos, escondida en casa del doctor Blanch –persona de confianza– en la localidad alicantina de San Juan. Tras la ofensiva final había conseguido salir de Cuenca, donde venía ejerciendo el cargo de gobernadora civil en funciones desde mayo de 1938 en sustitución del comunista Jesús Monzón cuando este fue trasladado a Madrid¹. Ricardo retornaba del disuelto frente de Teruel, al que iba y venía desde que fuera movilizado en abril de aquel mismo año. De este reencuentro crucial han sobrevivido dos relatos: uno histórico, basado en testimonios recogidos a la fuerza por las autoridades franquistas –memorias impuestas (Sierra, 2016: 56 y ss.)–, con extremos imposibles de clarificar; y otro asentado en la memoria familiar, construida con palabras e imágenes que recuperan la experiencia comunicable (Benjamin, 1987: 167-163) arrebatada por la guerra y la represión.



Fig.1. Ricardo Fuente, cartel para la FUE/UFEH. S/F.

Cuando se produce el golpe de Estado de julio de 1936 Carmen era funcionaria de la Biblioteca Nacional de España, miembro directivo de la Federación Universitaria Escolar (FUE) y la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH), integrante de la asociación feminista Lyceum Club y de las Misiones Pedagógicas, y encargada de la Secretaría Femenina del Partido Comunista (PCE) en Alicante (Romeu Alfaro 1994: 44¹). Ricardo, un reconocido caricaturista e ilustrador de *El Sol*, donde seguía la estela de Luis Bagaría, que había hecho oficio en las revistas *Blanco y Negro*, *Gutiérrez* y *Buen Humor*. Su talante

¹ Una labor que no fue recogida en el estudio específico de Serrallonga i Urquidi, 2007.

jocoso se cruzó de frente con la tragedia cuando los madrileños fueron llamados a las armas por la defensa de la libertad y se quedó helado “mirando un objeto cuya utilidad nunca le había parecido evidente, y cuyo uso personal nunca contemplara hasta la fecha: un fusil” (Vilar, 1988: 475-477). La guerra casaba mal con su labor como profesor de Dibujo en Alcalá de Henares y más tarde en Alicante, desde 1937. El mandato bélico obligó a compaginar esa labor docente con la ilustración y edición del boletín *Nuestra Bandera*, consecuencia de su afiliación –como tantos otros– al PCE, en 1938. Él se ubicó en el “periodismo de trinchera” y el comisariado político, mientras que ella participó en la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico (Montero Caldera, 1999: 239-265). Los derroteros que tomó el final de la contienda, con la negativa a una salida pactada por parte de los sublevados, auguraban la imputación de “responsabilidades” en ambos casos, cuya única salida posible estaba en el puerto, convertido en el último acceso al exilio.

Cinco días antes de aquel encuentro, Archibald Dickson recaló con el *Stanbrook* en Alicante². Fueron jornadas desesperadas para los refugiados que atestaban el barco, de la cubierta a la bodega. También para las decenas de miles que no hallaron embarcación y que sufrían la presión de las tropas fascistas del *Corpo Truppe Voluntarie*, a la espera de un rescate que ya no tendría lugar, amenazados por tierra y por aire en la ratonera en que se había convertido el puerto. El capitán estaba dispuesto a dejar subir a Carmen Caamaño, pero al ver que otras personas querían hacerse igualmente con una plaza acabó por recoger la escala y marcharse. La vuelta a San Juan era la única opción, pero el refugio de Blanch iba a ser ocupado por militares italianos, por lo que hubo de volver al puerto y fue entonces cuando halló a su marido. Las palabras que le dirigió al verla dejaron una marca imborrable: “ahora ya nos morimos juntos”³.

En aquel puerto, con miles de miradas clavadas en el último barco que surcaba las aguas del Mediterráneo camino del exilio, dio comienzo el primer acto de una tragedia cuyos escenarios fueron evolucionando. Pero ese fue el instante decisivo pues, como advirtió Max Aub, “las tragedias siempre suceden en un lugar determinado, en una fecha precisa, a una hora que no admite retraso” (1998: 326). Tras permanecer tres días sentados sobre unos cajones y durmiendo los unos contra los otros (Lobo y Ferrer, 2019: 85), acabaron engrosando la cuerda de prisioneros que eran conducidos al campo de los

2 Con posterioridad al 19 de marzo de 1939, fecha en que Carmen dio a luz, este fue el único barco que partió del puerto alicantino. Véase: Universidad de Alicante, “Los barcos del exilio con destino al norte de África (febrero-marzo 1939)”.

3 El testimonio original de Carmen Caamaño recogido por Martínez Leal y Ors Montenegro en 1993, ha sido parcialmente reeditado. Cfr.: Martínez Leal y Ors Montenegro, 1994: III-III y Lobo y Ferrer, 2019: 85-88.

Almendros. Ricardo Fuente y Carmen Caamaño decidieron dejar el escaso equipaje que portaban en el suelo y salirse de la interminable fila sin mirar atrás. Nadie hizo nada por impedirsele, así que continuaron sin pausa hasta llegar a San Juan, una opción a todas luces desesperada. El dantesco episodio del puerto se había resuelto, pero las consecuencias morales y físicas ya eran palpables.

Al despuntar el abril de la Victoria, San Juan era ya objetivo de las prácticas de inteligencia militar de las fuerzas de ocupación, militares y civiles. El Servicio de Información de Falange reconoció la elaboración, solo en Alicante, de 6.317 informes que afectaban a 25.798 personas (Martínez Leal y Ors Montenegro, 1994: 30) como parte de sus labores político-policiales. San Juan era una localidad pequeña, con una población siete veces menor que la actual, donde las probabilidades de ser denunciados eran elevadas. Cuando Carmen y Ricardo llegaron a la plaza, oyeron a un grupo de personas decir a sus espaldas: “detengan a esos, que a ella la conozco yo y algo habrá hecho” (Lobo y Vicente Ferrer, 2019: 85). Tres miembros de la organización fascista procedieron a su detención y entrega en comisaría. De allí fueron conducidos a las dependencias del Gobierno Civil de noche, en una camioneta que paraba cada tanto al pie de la carretera simulando el desenlace fatal. Fueron retenidos sin cargos y expedientados por el Juzgado Militar Permanente nº1. Al tercer día de arresto, sin mediar declaración judicial, los enviaron al Reformatorio de Adultos de Alicante, inaugurando la prisión de posguerra. Mientras ellos ingresaban, los presos falangistas eran liberados para hacer sitio al contingente republicano. Fueron separados y ocuparon cada uno su lugar correspondiente en la prisión de hombres y en la Casa de Ejercicios Espirituales, espacio reservado para la población femenina.

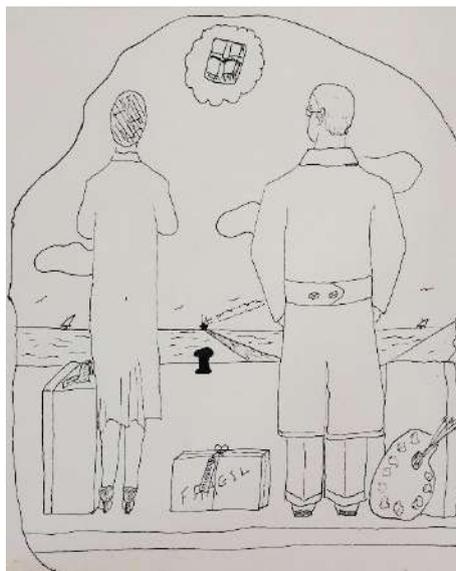


Fig. 2. S/A, *Alegoría de la libertad*. 1939-1941.

Aquella experiencia crucial fue transmitida por Ricardo Fuente a sus compañeros del

Reformatorio de Adultos de Alicante. Uno de estos compañeros fue el autor del dibujo que lleva por título *Alegoría de la libertad*. No está firmado, lo cual no es infrecuente en este tipo de producciones que nos acercan a una noción colectiva y circulante de la práctica creativa. La obra refleja con precisión y síntesis la densidad del recuerdo, desde la escena portuaria al encierro en que fue concebida, añadiendo pequeñas notas que deshacen el anonimato de la representación: las iniciales C.C., R.F. y el nombre de "Ricardillo", al que se ha representado metafóricamente como regalo en el que aparece inscrita la palabra "frágil". El navío que se aleja dejando un surco sobre las aguas y el «bocadillo» en forma de nube que encierra una ventana embarrotada amplían el contexto pasado y presente de la obra. Su carácter alusivo es una muestra de lo que puede encontrarse en esta colección que es, en su conjunto, un pequeño "anarchivo" (Romero, 2009: 181-193) de la represión, de sus lógicas de poder y de las estrategias de resistencia y resiliencia que se pusieron en juego. Una vía paralela o ramificación de la historia escrita a contrapelo, configuradora del relato que ha pervivido en el seno familiar.

LA INSTITUCIÓN PENITENCIARIA Y SU REVERSO

El Reformatorio de Adultos de Alicante alberga una de las memorias más densas de entre todos los lugares de la represión asociados la guerra y la dictadura. Allí murieron algunos símbolos irrenunciables para dos de las facciones enfrentadas, como José Antonio Primo de Rivera, que pasó de falangista "ausente" a mártir por antonomasia de la necrofilia política nacionalcatólica (Núñez Florencio y Núñez González, 2014: 262), y Miguel Hernández, icono de la resistencia ética comunista. Y sin embargo las huellas de la institución son, cuanto menos, difusas. El complejo penitenciario se componía de la mencionada prisión femenina –hoy un aparcamiento– y la masculina, reconocible todavía por su tipología radial. Tras unas modificaciones estéticas –en clave de *pastiche* posmoderno–, este último edificio es hoy sede del Palacio de la Justicia local, en la línea de recuperación de otras instituciones similares⁴. Este proceso de acomodación produce un cierto escalofrío al que lo contempla, especialmente si atendemos a la similitud entre lo que vieron en su día los penados de la dictadura y lo que hoy puede ver quien se pasee por sus galerías y su semirrotonda central (fig. 3). En su morfología se intuye aun hoy el diseño con el que fue concebido, para el cual se aplicó el modelo *benthamiano* radial de cuatro galerías, con tres alturas, divididas, la primera, en celdas, y las dos siguientes

⁴ En este mismo capítulo de la reutilización y/o resignificación de edificios penitenciarios en la Comunidad Valenciana, y de las llamativas continuidades y disonancias que estas políticas producen, cabe destacar también la antigua Cárcel Modelo de Valencia, hoy Complejo Administrativo 9 de Octubre –de titularidad regional– y San Miguel de los Reyes, convertida en sede de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

en dormitorios colectivos. Un modelo en origen racionalista que, en su obstinada pervivencia y marcado anacronismo, fue convenientemente aprovechado por el autoritarismo punitivo redivivo (Oliver, 2007: 17-29) para imponer la conciencia de un estado de vigilancia perpetua.



Fig. 3. Dos imágenes del antiguo Reformatorio de adultos. 2017 y 1940.

En esta clase de instituciones “totales” se produce una compleja tensión entre el hecho de observar y de ser observado, entre lo que acontece y lo que puede ser mostrado. El franquismo consiguió imponer por la fuerza un imaginario de consenso en torno a sus instituciones, creadas *ex novo* o modificadas del ordenamiento jurídico anterior, gracias en parte a una exitosa política de visibilidad e invisibilidad. Los propagandistas católicos mantuvieron, en paralelo al control institucional, la imposición de un estricto régimen visual en el que las prisiones aparecían como lugares modélicos para la recuperación, en clave moral y patriótica, del gran “otro” que seguía siendo identificado como el enemigo rojo (Cuervo, 1941: 7). Así, la guerra dialéctica sin fin entre “España y la anti-España, la religión y el ateísmo, la civilización cristiana y la barbarie” (Juliá, 2015: 422) pasó a desarrollarse en otros lugares que ampliaron el campo de batalla. El cambio de estrategia no excluía la continuidad de las prácticas eliminatorias –soterradas de cara a la opinión pública–, sino que, en aras de generar una “ideología de aceptación” (Oliver, 2005: 73-91), ponía el acento en la visibilización del perdón una *performance* forzada, colectiva y delegada desarrollada intramuros y comunicada al cuerpo social a través de los órganos propagandísticos.



Fig. 4. Ricardo Fuente, S/T. 1939-1941.

El discurso oficial, cuyo paradigma fue *Redención. Semanario para los presos y sus familias*, convertía las prisiones en lugares modélicos regidos por los principios de justicia social y amor al prójimo. Espacios salubres en los que imperaban la higiene, la buena alimentación y por encima de todo, el orden y la disciplina, interponiendo una marcada distancia en el régimen penitenciario de las prisiones masculinas y femeninas. Pero la salvación de las almas de los presos y las presas fue el auténtico desvelo de la institución. Las parejas como la de Ricardo y Carmen, que no habían recibido el sacramento del matrimonio eclesiástico, fueron coaccionadas a hacerlo, con no poco éxito a juzgar por los registros documentales⁵. El padre Vendrell, capellán castrense encargado, junto a otros, de las labores espirituales del centro masculino durante la posguerra, amenazó a Ricardo con la suspensión de las visitas a su mujer y a su hijo recién nacido, quien fue igualmente introducido a la fuerza en el seno de la comunidad católica gracias a un bautismo impuesto. Las víctimas de los excesos de este sacerdote jesuita aluden siempre a la imagen del «Cristo del nueve largo» que llevaba metido en el fajín a modo de pistola. Al mismo tiempo, el padre Gaspar Blanquer permitía la correspondencia fuera del cauce legal entre las parejas. Así pudieron salvarse algunas pruebas de una comunicación subterránea entre ambas prisiones que amplían la realidad que ofrece la gris literatura oficial.

Carmen estuvo enferma desde el comienzo de su estadía penitenciaria, sufriendo complicaciones postparto y dolencias relacionadas con una calidad de vida a todas luces opuesta a la que la estadística oficial dejaba recogida. Sus graves dolencias no pudieron ser solventadas por la institución, por lo que se registró un primer traslado al Hospital Provincial antes de acabar su primer mes de encierro⁶. Las complicaciones obstétricas habían derivado en una metritis sin tratamiento posible “por la falta de medios” reconocida por el propio establecimiento. La hipogalactia le impedía alimentar por sus propios medios a su recién nacido y su salud continuaba deteriorándose. Solicitó el tercer grado penitenciario para cuidar de “Ricardillo”, convaleciente por un absceso faríngeo que requirió de cirugía. El niño, con apenas un año, vivía en condiciones infrahumanas, en una sala junto a noventa mujeres de la prisión maternal. Pese a contar con el informe favorable del médico, la petición fue rechazada⁷. Pasado el año de lactancia, la institución dejaba de «hacerse cargo» de los hijos de las reclusas, por lo que Carmen hubo de

5 Entre 1939 y 1945 se celebraron 344 matrimonios canónicos en el Reformatorio, según los *Anuarios Estadísticos de España* (Madrid, 1940-1945) –cit. en: Martínez Leal y Ors Montenegro, 1994: 90–.

6 Archivo Histórico Provincial de Alicante (AHPA), Juzgado de Funcionarios, causa 90, sig. 9068-13, fol 1(v).

7 Archivo General Histórico de Defensa (AGHD), sum. 90, caja 15.860-2, s/f.

dejarlo en manos amigas, ya que sus familiares habían partido todos al exilio. A la herida ocasionada por la separación le siguieron ocho años de distanciamiento que, presumiblemente, pudieron entorpecer la elaboración del vínculo entre madre e hijo.

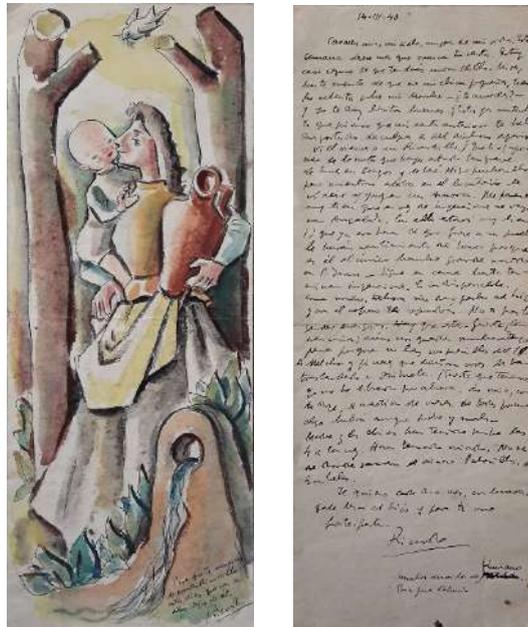


Fig. 5. Ricardo Fuente, carta a Carmen Caamaño. 14-III-1940.

Una carta ilustrada por Ricardo en marzo de 1940 anunciaba el doloroso acontecimiento (fig. 5)⁸. En el anverso hay una representación alegórica de los esfuerzos de la madre por sacar adelante al hijo. El texto "para que te acuerdes de nuestro Ricardillo en estos días que vas a estar lejos de él" y la firma cierran la portada. En el reverso, la carta propiamente dicha, que jamás habría podido pasar la censura, por lo que es de suponer que llegase a Carmen a través de conductos no oficiales como los ya mencionados. Falta también el sello que indica su paso por los controles institucionales de censura. El resto de la misiva es un breviario de amor hacia el hijo y la esposa. A ella le pide que se cuide, que coma mucho –como si estuviera en su mano– y que se reponga de su nueva convalecencia. "Hay que estar fuerte", dice, "aún nos queda mucho". Cuatro meses atrás, Carmen y Ricardo habían recibido testimonio de sentencia del consejo de guerra condenándolos, por sendos delitos de "auxilio a la Rebelión", a doce y veinte años de prisión, respectivamente⁹. La imposición de esta pena vino a sumarse al desgarró por la ausencia del hijo, "una mutilación de la que [Carmen] nunca se recuperó" (De la Fuente, 2006: 51).

Para salvar este escollo fue imprescindible la implicación de una red de solidaridad en

8 Colección Ricardo Fuente Caamaño (CRFC), carta de Ricardo Fuente a Carmen Caamaño, Reformatorio de Adultos, Alicante, 14-III-1940.

9 Con "circunstancias agravantes de peligrosidad y trascendencia" en el caso del dibujante y catedrático, las cuales no se indican, pero todo apunta a las "caricaturas y dibujos ridiculizado la Causa Nacional". Véase: AGHD, sum. 90, caja 15.860-2, sentencia, s/f.

torno al matrimonio. De una parte, el médico que atendía al pequeño Ricardillo y que arriesgó el tipo firmando certificados “rojos”¹⁰. De otra, el matrimonio que se convirtió en los padres adoptivos del niño, Paquita Mora y Roberto Torras. Un mes antes de la carta anteriormente citada, Ricardo Fuente escribe a una tal Paquita dando acuse de recibo de postal, carta y paquete. Quiere transmitirle su agradecimiento por haber sido la primera en comunicar desde el exterior en diez meses de reclusión. Esta otra misiva clandestina ofrece una rica información sobre el régimen de vida intramuros y los códigos de comunicación con el exterior. En primer lugar, parece desmentir la periodicidad semanal de las visitas en el seno del matrimonio permitidas por la institución, pues afirma que la última vez que vio a Carmen fue «en agosto», seis meses antes. También muestra la alegría con la que se recibía este tipo de comunicaciones, sobre todo cuando iban acompañadas de algún paquete complementario; en este caso, algunos alimentos que fueron repartidos entre los compañeros, que celebraron la pitanza “con cantos, bailes y vivas a Soria”; en otro, algo tan necesario como unas gafas, obsequio de sus alumnos del instituto alicantino¹¹. La transparencia emotiva deja al descubierto dificultades del encierro como el pensamiento cíclico y doloroso, producto de la ausencia – “pienso el día entero en él [Ricardillo]. A veces demasiado, porque me doy cuenta de los que estoy [ilegible] y paso ratos malos”-. Aparece el ejercicio creativo como pago a una deuda moral – “por ser tan buenecita te has ganado esta estampilla que es muy mala, pero la he hecho con mucho cariño”- y como herramienta contra el tedio, retratada con humor – “he pintado en diez meses más que en toda mi vida. ¡A ver si aprendo!”¹²-. No sabemos si la carta llegó a su destinataria y fue después reunida con el resto de los elementos de la colección, o si jamás fue enviada, lo cual acentuaría la función resiliente de la escritura y el dibujo contenidos en ella.

“CON AMOR Y TRABAJO LOGRARÁS TU SALVACIÓN”¹³

Producción y (re)educación fueron los grandes pilares del régimen penitenciario franquista. El Reformatorio de Adultos tuvo la particularidad de reunir en un periodo de tiempo muy concreto una cantidad considerable de artistas cuyo desempeño ha quedado, de un modo u otro, reflejado en esta colección¹⁴. Su estudio sistemático se antoja

¹⁰ Entrevista a Ricardo Fuente Caamaño, Finestrat, 16 oct 2017.

¹¹ CRFC, carta de Álvaro ¿Pico? a Ricardo Fuente, s/l, s/f.

¹² CRFC, carta ilustrada de Ricardo Fuente a Paquita, Reformatorio de Adultos, Alicante, 7 feb 1940.

¹³ Himno del Patronato Central de Redención de Penas por el Trabajo, cit. en: Suárez y Colectivo 36, 2012: 170.

¹⁴ Miguel López: arquitecto; José Vives García, José Juan Pérez: músicos; Paco Hernández: actor; Miguel Hernández, Francisco Ferrándiz Albors, Miguel Signes: escritores; Gastón Castelló, Melchor Aracil, Ma-

ejercicio imposible, pues gran parte de las obras se han dispersado, escondido o perdido, quizá para siempre. Pero la presencia recurrente de la labor creativa nos advierte de su importancia como forma de subsistencia emocional y material frente a la desposesión casi total de expectativas bajo el “régimen cuartelero”¹⁵ que gobernó esta y otras instituciones. Restos que nos ofrecen la otra cara de la realidad material de la vida esforzada de la prisión, algunas piezas sueltas que ayudan a completar el puzle interminable del trabajo artístico reglado, articulado bajo la fórmula de la “redención intelectual” (Chaves, 2019: 189-217).

Tratar de representarnos este articulado de control social y violencia jurídica obliga a trascender la propaganda generada por su órgano gestor, el Patronato Central de Redención de Penas por el Trabajo (PCRPT). La ausencia de fuentes documentales claves, como las eclesiásticas, y las escasas menciones en las memorias personales –por dolor o por vergüenza– han generado algunas interpretaciones problemáticas. Lejos de ser un gesto de libertad que el régimen confirió para poder estudiar, leer o desarrollar su profesión a los penados (Agramunt, 2005: 312), fue un método de fiscalización y un intento de sacar rédito económico de este tipo de prácticas, en el marco de una negociación desigual con un cariz chantajista. Abandonar el relato estereotipado de la experiencia penitenciaria como una epopeya personal o colectiva favorece la comprensión de aquellos que se vieron en la obligación de poner su esfuerzo al servicio de una causa que despreciaban, ya fuera por motivos materiales o emocionales.

La dificultad que entrañaba la supervivencia para quienes no disponían de apoyo exterior ni solvencia económica que costease aquello que la prisión ofrecía –legal o ilegalmente– fue determinante en la toma de decisiones. El marco penitenciario fomentaba estas condiciones gracias a la dispersión, que demostró su eficacia en la desarticulación de las redes de apoyo a los reclusos. Todo el programa se orientó hacia la exhibición del colaboracionismo por parte de los “políticos”, canalizada principalmente a través del semanario *Redención*. Este altavoz del PCRPT era conocido como “el mentidero” por los internos (Rufat, 2003: 135). La suscripción era parte de la conducta adecuada a los parámetros redentores, por lo que no fue demasiado bien recibido por la población penitenciaria ni por las organizaciones políticas que subsistían en la clandestinidad. Pese a todo, tanto las fuentes oficiales como las colecciones clandestinas nos ofrecen pruebas fragmentarias del trabajo que estos artistas realizaron por encargo de la autoridad pe-

nuel González Santana, Vicente Bautista Belda, Miguel Abad Miró, Vicente Albarranch, Ramón Marco, Francisco Hernández Rodríguez, Antulio Sanjuán, Clemente Sánchez, Eusebio García y Eusebio Oca: pintores y dibujantes; José María Torregrosa y Vicente Olcina: escultores; y un repujador de firma ilegible.

¹⁵ La cita del escritor Diego San José refiere a la prisión habilitada de Atocha, en Madrid. Véase: Diego San José, 2016: 62.

nitenciaria a cambio de días de condena –y un teórico intercambio económico que casi nunca existió–. Distintas visiones de un mismo fenómeno; la cara, la cruz y los perfiles del sistema.

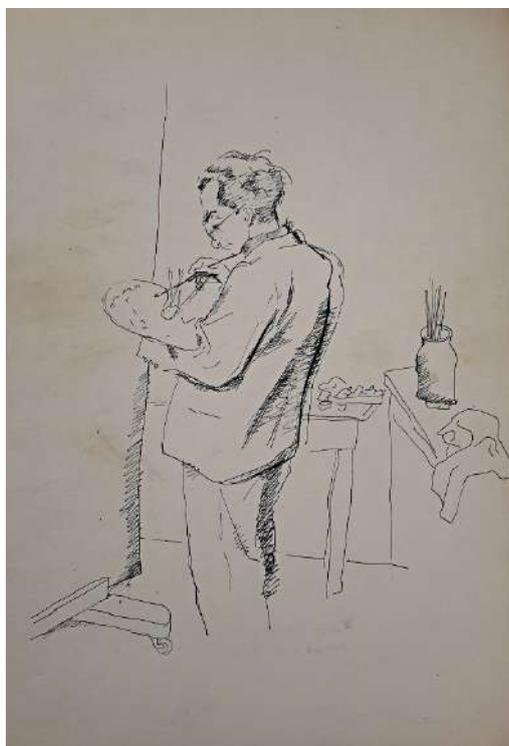


Fig. 6. Ricardo Fuente, Miguel Abad, pintando. 1939-1941.

El ejercicio artístico no fue un derecho del penado, por lo que era preciso conseguir el consentimiento explícito de la institución. Ricardo Fuente y el pintor y dibujante Gastón Castelló elevaron al director de la prisión petición para permanecer en sus celdas durante las horas de recreo, para así poder realizar “trabajos de su profesión (...) mejorando su situación económica en relación con sus familiares”. Dirigía entonces la prisión Manuel Guerrero, hombre poco inclinado a la cultura —según los presos— a diferencia de su sucesor, José Rico de Estasen, más consciente del potencial recluso. Su contestación fue lacónica: “conforme con lo que piden pero que sea para trabajar y no para ir por toda la casa”¹⁶. Es de suponer que ocupasen aquellas horas de solaz en la realización de encargos pictóricos que serían vendidos en el exterior de la prisión dentro del depauperado mercado artístico de posguerra, escapando parcialmente de la alienación económica que suponía el sometimiento al régimen de trabajo institucionalizado. Sea como fuere, se hace patente de entrada la dificultad para establecer una línea de demarcación nítida entre el carácter oficial y oficioso del trabajo.

¹⁶ CRFC, carta de Ricardo Fuente y Gastón Castelló al director del Reformatorio de Adultos de Alicante [y contestación en el reverso], 23 nov 1939.

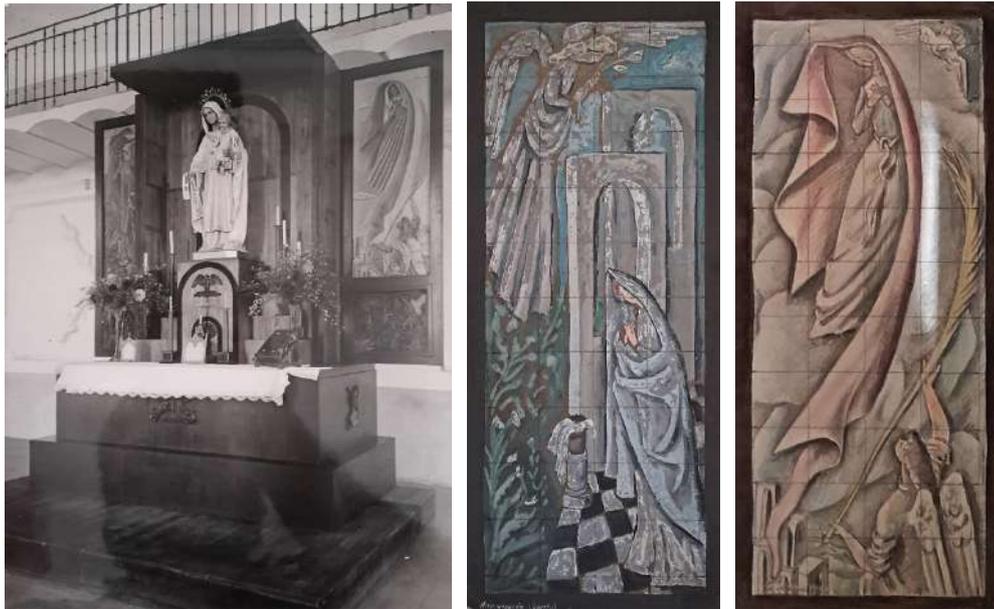


Fig. 7. Altar del Reformatorio de Adultos. 1941.

La labor creativa de Ricardo Fuente al amparo de la institución se compone de dos obras de temática piadosa, único mercado plástico "que las circunstancias habían ensanchado" (Vilar, 1988: 475-477) y siempre acorde al gusto del PCRPT¹⁷. La primera fue un altar móvil para la capilla del Reformatorio, del cual perduran dos dibujos preparatorios en los que se representan escenas de la Vida de la Virgen –la *Anunciación* y la *Asunción*– y una fotografía del conjunto. Junto a las pinturas de los laterales se aprecian unos relieves basados en un diseño Fuente, cuya autoría final se desconoce¹⁸. La inauguración de la obra se hizo coincidir con los señalados fastos de la Virgen de la Merced, patrona de los presos, los días 22, 23 y 24 de septiembre de 1941. El conjunto aparece descrito en la propaganda como "obra exclusiva de reclusos, que en sus altorrelieves [sic] y delicadas pinturas se consagra por entero a la Madre de Dios"¹⁹. Mostrar la pieza es un pretexto para sugerir la consagración de los propios autores a la patrona de la institución.

De esta primera obra hemos de contentarnos con analizar sus huellas, pues desconocemos su paradero. No así de la segunda, una pintura de la *Divina Pastora* para la iglesia monástica de la Santa Faz²⁰, en el municipio alicantino de San Juan, donde Ricardo y su compañera buscaron refugio en los compases finales de la guerra. La obra puede visitar-

17 Un análisis del programa ideológico-estético de la obra de redención en: Chaves, 2019: 203 y ss.

18 Existe en la colección una carta de firma ilegible en la que este coautor, cercano al grupo de represaliados, discute con Fuente los pormenores de la obra. Véase: CRFC, carta a Ricardo Fuente, Elche, 18 mayo 1941.

19 Secretaría General de Instituciones Penitenciarias (SGIP), *Redención*, 132, 28 sep. 1941: 3.

20 Francisco Agramunt le atribuye la obra al tándem Fuente-Abad. Sin embargo, Ricardo Fuente Caamaño es taxativo al señalar la autoría a su padre. Cfr.: Agramunt, 2006: 505; entrevista a Ricardo Fuente Caamaño, Finestrat, 16 oct 2017.

se aún hoy en la iglesia alicantina, colgada en el brazo izquierdo del crucero sin cartela que indique su autoría –de sobra conocida– ni texto alguno que permita al espectador contextualizar su producción por encargo de la comunidad religiosa y al amparo de la Justicia franquista.



Fig. 8. S/A, "Ricardillo" Fuente y la *Divina Pastora*. 1941.

De esta *Divina Pastora* se conservan varios bocetos, así como un par de fotografías de su realización que encierran una sorprendente metáfora. Se trata de dos imágenes verdaderamente únicas en su especie. Fueron tomadas escapando al férreo control institucional por un autor o autora desconocidos, y ellas aparece "Ricardillo" Fuente Caamaño jugando junto al cuadro. Aunque el protagonista no alberga un recuerdo definido de las circunstancias que envuelven la escena, se intuye que el matrimonio de acogida pudo aprovechar esta salida de la cárcel para romper el distanciamiento interpuesto entre padre e hijo y hurtar esta instantánea al olvido. Vemos al niño jugando con los pinceles, arremetiendo con el pigmento amarillo sobre el cuerpo rechoncho y blanco del Cordero de Dios, descubriendo tal vez en ese mismo instante la que es hoy su mayor afición²¹. De ese recuerdo difuminado por el tiempo queda en la memoria del autor de la pincelada furtiva la impertinente manchita de color amarillo sobre el cuerpo ovino que fue tapada varias veces por su padre y, sin embargo, se resistía a diluirse en la capa pictórica, emergiendo inopinadamente a la superficie del cuadro. Una mácula que puede interpretarse

²¹ Desarrollado bajo el pseudónimo de "Kato".

como huella de la anomalía que acontece en los estratos profundos de la memoria contenida en la propia pintura.

El esfuerzo precipitó la reducción de condena tanto de Ricardo como de su mujer. Ambos recibieron sendos certificados de “conducta intachable” que los habilitaban para acceder a su libertad condicional, la cual llegó el 1 de octubre y el 28 de noviembre de 1941, respectivamente. Ni el sumario judicial ni el expediente penitenciario reflejan esta causalidad fuera de la norma. Solo a través del cruce entre el archivo oficial y la colección particular podemos reconstruir con relativa exactitud la compleja realidad histórica. Gestos de esta naturaleza tienen un difícil encaje en el discurso heroico en torno a la creación artística entre rejas con el que fue presentada esta colección por primera vez ante los medios de comunicación (Agramunt, 2003: 10-12). Pero cuestionar estas aproximaciones no impide percibir una actitud de firme resistencia en el relato paralelo, cargado de humor, con el que los presos construían su propia memoria crítica (fig. 9). Lo que recuerda que hasta el gesto más audaz y contestatario puede estar ocasionalmente producido dentro de un espacio de negociación.

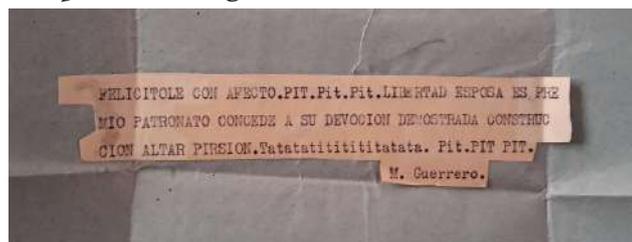


Fig. 9. S/A, Telegrama falso. 1941.

LA COLECCIÓN COMO “ARTEFACTO MEMORÍSTICO”

Lo que la *Divina Pastora* nos cuenta sobre la experiencia de la represión es casi imperceptible a simple vista. Es necesario un ejercicio de penetración a través de los productos visuales que nos ofrece la colección familiar para entender lo que en la historia no ha tenido lugar, lo que se ha contado a medias y lo que hoy se sigue escondiendo tercamente. El relato que ofrece la colección es igualmente parcial y no por ello menos imprescindible para reconstruir el galimatías histórico que los documentos oficiales han ayudado a fabricar, lleno de silencios y ambigüedades inexplicables. Así, podemos decir que la colección es un todo dotado de sentido, discurso y rigor propios, que es preciso analizar en sí mismo. Guiados siempre por la voz de los depositarios de la memoria, que ejercen de arcontes, guardianes dotados del derecho sobre la interpretación del material que custodian (Derrida, 1997: 10).

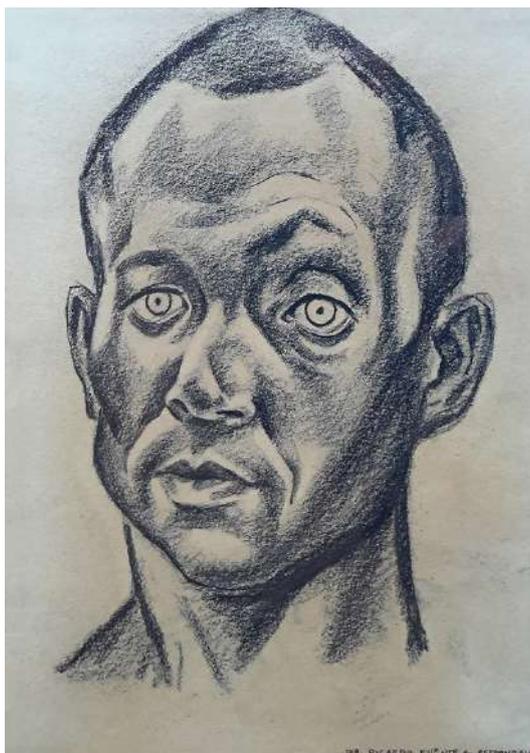


Fig. 10. Ricardo Fuente, Miguel Hernández (cubista). 1941.

Viajando de lo general a lo particular, en esta y otras colecciones²² hemos observado algunos rasgos comunes como la condición subalterna de los sujetos que las protagonizan, a los que se les ha arrebatado en determinado momento la posibilidad de hablar con voz propia (Spivak, 1998: 175-235). Un estatuto doblemente operativo en el caso de las mujeres, expuestas a la invisibilización específica asociada a la dimensión de género de la represión (Hernández Holgado, 2011; Canales, 2007; Almeda Samaranch, 2002; Vinyes, 2002). Ante estas lógicas violentas, el ejercicio plástico o escrito puede servir al subalterno para buscar el lugar de enunciación propio que se le ha escamoteado. Ha de expresarse, en tal caso, con un lenguaje específico que se manifiesta a hurtadillas, a través de un discurso oculto entre bambalinas, una "infrapolítica" comunicativa en la que lo plástico comparte lugar con otros lenguajes, como la poesía o las canciones; codificaciones que esconden pequeños gestos asociados a procesos de duelo y supervivencia (Sieburth, 2011: 515-531), desde mensajes ambiguos publicados en los canales oficiales de comunicación hasta la distribución de propaganda, prensa o libros prohibidos. Estas formas cotidianas de resistencia convivían con momentos de abierta insurrección

²² Estas conclusiones provisionales, que no pretenden tener carácter universal, se extraen de la comparación de las siguientes colecciones y archivos: Archivo familiar Diego San José, Madrid; Archivo José Manaut, UC3M, Madrid; Colección Buero-Rodríguez, Madrid; Colección Marta Sama, Tenerife; Colección Milde Tomás Bastid, Valencia; Colección Pilar Bonet, Valencia; Colección Ricardo Fuente Caamaño, Finestrat; Legado Justa Freire, Madrid. Queremos enviar nuestro agradecimiento a las familias, individuos e instituciones que las custodian y comparten sus contenidos con generosidad y confianza.

–plantes o huelgas de hambre–, configurando así toda “una tecnología y una práctica de la resistencia” (Scott, 2003: 20 y 47). Frente a esto, las autoridades penitenciarias trataron de imponer un discurso normalizador, fundamentado en la colaboración, la obediencia y el trabajo (Gómez Bravo, 2017: 228) como única salida de subsistencia, no descartando la aplicación de otros métodos más expeditivos.

En estos archivos clandestinos, la idea de lo común tiene una fuerte presencia, en un sentido ontológico que se distancia de lo ejemplarizante y esquemático (Roma, 2009: 9-22). Contienen restos o imágenes parciales que nos permiten rastrear una necesidad de identidad y memoria basadas en el testimonio de “resistencia ética” frente al castigo impuesto (Castro Morales, 2017: 201-214). Como otros productos culturales que participen del dolor causado por la guerra, la represión o el exilio, revelan la pertenencia a una comunidad consciente de sujetos excluidos, que también ha sido definida, en primera persona, como una “generación sufriente” (Lamana, 1956). Pero, a diferencia de lo que encontramos en otros lugares, el principal elemento que articula las políticas-poéticas de resistencia de la CRFC es el humor, que funciona también como herramienta de cohesión y resiliencia. Esta particularidad es indisociable de la personalidad del responsable de reunir este legado colectivo.



Fig. II. S/A, *Qui te fam asomnia rollos*. 1939-1941

El humor como fuente inagotable de subversión²³ también está presente en las producciones clandestinas de la prisión. Su potencial reside en la ruptura con los principios de utilidad o productividad, que son sustituidos por otros objetivos como la comunicabilidad, la diversión y, en nuestro caso, también la reparación moral. Entre la obra

²³ Estas reflexiones están basadas en: Álvarez Junco, 2016: 42.

y el lector-espectador se establece una relación afectiva que potencia los lazos con el autor-productor por medio de la identificación y la proximidad. Al reírse de problemas compartidos, generan imaginarios comunes y apuntalan la identidad resistente. Los presos del Reformatorio se rieron de aquello que estaban obligados a esconder a sus familiares y amigos cuando se comunicaban con ellos por los cauces oficiales, dando alas al discurso oculto. Inventan para ahorrarse el sufrimiento a quienes esperaban con impaciencia sus noticias desde fuera (Rodríguez Fernández 2004: 25).

La presencia de chistes y bromas relacionados con el sustento proporcionado por la institución nos da la medida del hambre atroz del que fueron víctimas, toda vez que "vivir del rancho era morir"²⁴. Ríen de las enfermedades que se llevan por delante la vida de sus compañeros, como la tuberculosis, una amenaza invisible que quedó inmortalizada en la historieta *El vómito de sangre*, en la que Fuente hace humor de un sentimiento tan real como el miedo, gracias al juego del equívoco. También arremeten contra el régimen penitenciario, las imposiciones religiosas, la vida pautada o la institución y sus prohombres. Critican el arte y la (exigua) cultura que son obligados a consumir. La broma es un valioso instrumento defensivo, un arma frente a los convencionalismos cómplices del proceso de aculturación que sufre el individuo común y el preso, en distinto grado. Diseño y humor son facetas interdependientes que revelan la tensión entre dos vocaciones: construir y destruir. No se trata de una disyuntiva sino de una complicidad necesaria. La fórmula personal de cada autor hace equilibrar la balanza en un sentido u otro. El *ethos* de Fuente parece inclinarse por la facultad reorganizadora, que pone las cosas de nuevo en su sitio, restaurando la verdad escondida bajo el convencionalismo. Reintegrando a su lugar lo que se ha sacado de quicio, el humor "jamás destruye nada, salvo los viejos trucos" (Caballero, 1954: 9-11). El análisis de estos fenómenos culturales que abordan las analogías del dolor favorece el debate en torno a tópicos asumidos como que el sufrimiento se resiste a ser representado verbal o visualmente (Scarry, 1994).

24 Testimonio de Miguel Abad Miró, recogido en Martínez Leal y Ors Montenegro, 1994: 106-107.

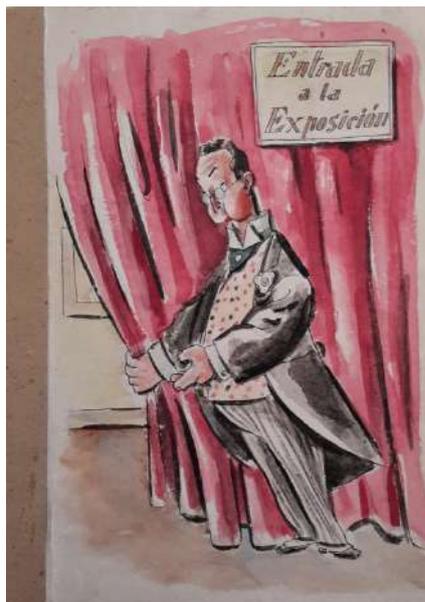


Fig. 12. Ricardo Fuente, *Entrada a la exposición*. 1940.

Decimos que la CRFC funciona como un "artefacto memorístico" porque pone en riesgo la estabilidad del discurso histórico basado en certezas, verdades objetivas y documentos entendidos como pruebas periciales y saberes legítimos que excluyen su propio contenido especial. Refleja la dimensión "performativa" de la memoria, que atiende a aspectos como la posibilidad del sujeto excluido de encontrar un modo de expresión propio, su manifestación a través de una puesta en escena o su "estado constante de producción" y, por tanto, de mutabilidad, en el marco de una realidad social –la del presente– expuesta a un continuo cambio (Macé y Martínez Zauner, 2016: 14). Su estructura estratificada se construye gracias a la acumulación de materiales misceláneos que conviven dentro de carpetas, archivadores, cajas o maletas, dentro de cajones o colgados de las paredes, con una ordenación propia que los distingue también de los archivos oficiales.

Si bien lo "artístico" –en un amplio sentido– puede ocupar un cierto lugar de privilegio, los dibujos y las pinturas, en estado final o apenas apuntados, conviven de manera descategorizada. Frente al orden positivo, consuetudinario, que impera en los documentos del archivo o en las obras como documentos del museo, —productos de la razón moderna—, las colecciones clandestinas desbordan las coordenadas histórico-temporales; se decantan por la "razón anamnética" (Mate, 1994: 117-132), que privilegia el recuerdo al documento como piedra angular de su discurso temporal. La "calidad", la perfección estilística deja paso a otros criterios heredados o improvisados, lógicos o aparentemente irracionales, transidos de implicaciones subjetivas propias del orden afectivo imperante. Así ocurre, por ejemplo, en los álbumes de recortes elaborados durante décadas por la familia de Ricardo Fuente que sugieren al espectador sorprendidas relaciones formales, inconscientes, entre las imágenes, valores expresivos (Warburg, 2010: 3-6) que se pre-

sentan como modelos de la memoria (iconográfica) individual.



Fig. 13. Atlas de Fuente. S/F.

Algunos de estos aspectos redundan en la condición material y objetiva de las imágenes de la colección como “cosas” archivadas, atesoradas, sometidas al uso y al desgaste (Bernardez Sanchís, 2016: 219-271). Se ha afirmado respecto de las fotografías –y quizá sea posible afirmarlo de estas obras– que no son meras imágenes sino “objetos que contienen imágenes de forma coherente” y que “generan prácticas sociales y culturales esenciales en la vida de las personas”. Se almacenan, ordenan, manipulan –se escriben fechas y nombres, marcas, sobre la imagen o tras ella– y manosean. Generan un espacio de reunión íntima, de confidencia, como en los álbumes familiares que reúnen fragmentos de vidas, que,5 más que descritas, son aludidas, vislumbradas (Sontag, 2007: 136). De nuevo es la condición física de estas imágenes la que funciona como anclaje al pasado a través del afecto. Su fisicidad desencadena emociones pues estas no son un fenómeno exclusivamente interno, sino que nacen del encuentro con el mundo (Labanyi, 2011: 223-233).

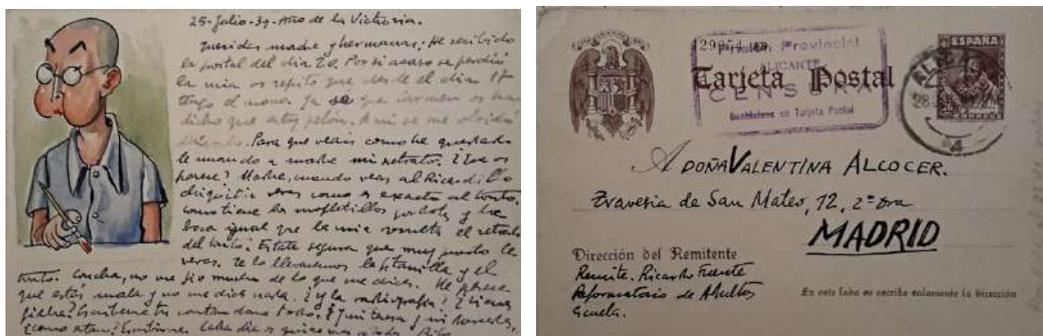


Fig. 14. Ricardo Fuente, tarjeta postal. 25-VII-1939.

ARCHIVO DE LA VIDA IMPOSIBLE

Invitado a participar en un libro homenaje a Luis Bagaría en 1988, Pierre Vilar quiso aprovechar su colaboración para rendir tributo a un amigo muy querido que había fallecido recientemente. Una anécdota traída a colación por el hispanista resulta oportuna para trazar una estampa de la vida de Ricardo Fuente tras el encierro penitenciario. Hubiese podido ser un inmenso humorista, dotado como estaba de inteligencia y sensibilidad, pero las circunstancias de la historia se le pusieron en contra. Es por ello por lo que su primera aportación profesional tras salir de prisión no fue en el campo del paupérrimo humorismo de los años 40, sino en el hipertrofiado sector del arte sacro. Vilar cuenta una anécdota sobre la realización de una imagen de la santa Verónica, al alimón con su mejor amigo –no puede ser otro que Miguel Abad Miró–, que nos sitúa de nuevo en el cruce entre comedia y tragedia con el que arrancábamos el relato de su vida desde la guerra. Ambos pintores –continúa– se turnaban en los papeles de artista y de modelo. “Cuando cruzaban sus miradas, y advertían que se les había olvidado quitarse las gafas para posar”, recuerda Vilar, “vacilaban patéticamente entre si echarse a reír o a llorar”(Vilar, 1988: 475-477).

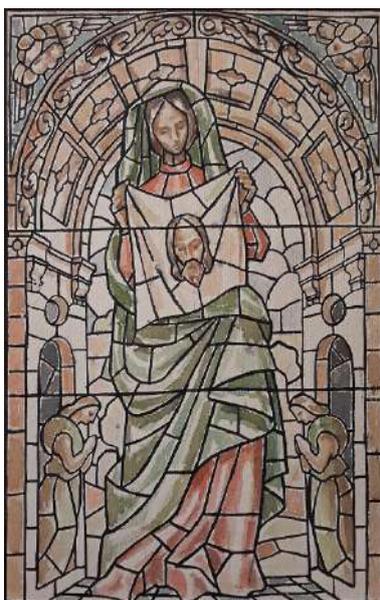


Fig. 15. Ricardo Fuente, *La Verónica*. 1941-1942.

La violencia y el miedo imposibilitaron las aspiraciones de algunos miembros de aquella generación condenada, que aprendieron a vivir en un relativo silencio. El impulso archivístico adquirido en prisión fue relegado al plano de la intimidad o directamente condenado al olvido. Hubieron de pasar más de quince años desde la muerte de Fuente para que salieran a la luz pública los cientos de dibujos, carteles, narraciones secuenciales, collages, fotografías, poemas y partituras que llevaban concienzudamente

escondidos casi seis décadas en carpetas y paquetes en el piso madrileño de Carmen Caamaño²⁵. Explicar esta elección como una preferencia por la soledad frente a la vida pública (Agramunt, 2003: 10-12) sugiere una comprensión limitada de las implicaciones que la represión tuvo en la vida personal y profesional de las víctimas de la dictadura. La libertad no llegó ni mucho menos con la salida de prisión, ni siquiera con la “liberación definitiva” que se producía tras la extinción total de la condena impuesta. Dejar la prisión era ingresar en otra suerte de encierro, de muerte social, que algunos han explicado con la metáfora del exilio interior y su “acampar extramuros de la polis” (Salabert, 1988: 11).

Carmen y Ricardo vivieron estigmatizados, señalados y excluidos. Ambos fueron depurados de sus cargos en la función pública que habían obtenido por oposición. Ella sufrió una segunda detención y un nuevo proceso a consecuencia de su labor clandestina en la reconstrucción del comité provincial y regional del partido en Alicante. El saldo fue de cinco años en las prisiones femeninas de Ventas –“hotel maravilloso” (Hernández Holgado, 2011: 709)– y Cáceres. Aunque Carmen consiguió, al final de su vida profesional, ser reintegrada en su plaza de archivera en el Archivo Histórico Nacional tras la amnistía de 1969, reconstruir su historia es una tarea llena de dificultades, y su presencia relativamente tangencial en la colección no resulta de gran ayuda. La documentación oficial es exigua o está sometida todavía a la censura institucional y la historiografía, escasa, por lo que solo la memoria oral y la prensa aportan alguna clase de información adicional.

Resulta significativo el hecho de que su muerte, ocurrida el 27 de mayo de 2004, no tuviera eco en los medios de comunicación hasta octubre de ese año, cuando Inmaculada de la Fuente publicó un extenso reportaje en el que recordaba datos que amplían su figura, como el trabajo en favor de los derechos de las mujeres desde la Asociación Española de Mujeres Universitarias, refundada en plena dictadura (De la Fuente, 2006: 51). En otra semblanza posterior, Teresa Martín Eced recordó una primera detención sufrida durante la dictadura de Primo de Rivera, su defensa como conferenciante de la educación pública –dentro y fuera de España²⁶– o sus trabajos alimenticios como correctora de pruebas o documentalista por encargo tras la depuración. Y, finalmente, el cruel anonimato en el que acabó sus días pues “las guerras y las largas depuraciones hacen imposible la vida” (Martín Eced, 2006: 13).

25 Un caso semejante fue el del pintor José Manaut Viglietti, cuyo legado sobrevivió en el altillo de su estudio en el barrio madrileño de Chueca durante varias décadas hasta que fue hallado y difundido por su hija Stella. Véase: Chaves, 2017: 535-554.

26 En Costa Rica impartió una conferencia sobre «Las misiones pedagógicas españolas». Véase: Una conferencia..., 1933: 5.



Fig. 16. Ricardo Fuente, *Carmen Caamaño*. S/F.

"Mi padre sobrevivió porque no le daba importancia a lo que hacía"²⁷. Esta enigmática frase de Ricardo Fuente Caamaño quedó sin explicación desde nuestra entrevista, hace más de tres años. Quizá se refería a una supervivencia moral: restarles importancia a las aspiraciones creativas aparcadas por la fuerza fue una manera de salir a flote, de aprender a vivir de otra manera. Las obras pictóricas que realiza en Alicante fueron el broche final –seguramente no el que él hubiera escogido– a esa práctica que quedó prácticamente relegada al plano íntimo. Fue encadenando diversos trabajos de subsistencia como retoques fotográficos o encargos de maquetación para la revista *Ínsula*, puente cultural entre España y el exilio (Cruz, 2021). Se abrió una vieja puerta en el mundo editorial en Aguilar como supervisor de las labores de imprenta y tipografía –al tiempo que reeditaban los libros de la antiheroína infantil *Matonkiki*, de Elena Fortún, privados de sus irreverentes dibujos–. Trabaja para un banco elaborando sus memorias anuales e ingresa en el mundo farmacéutico por mediación de la familia Urgoiti, antiguos fundadores de *El Sol*. En la revista del Instituto Ibís saca adelante una sección de artes plásticas, donde reúne a autores náufragos de la derrota. Hace exposiciones en el Liceo Francés y colabora como “tipógrafo bombero” apagando los fuegos de urgencia de editoriales como Tecnos.

Insiste Ricardo Fuente Caamaño en que su padre “nunca les dio importancia a sus dibujos”²⁸. Sin embargo, no podemos obviar sus desvelos para sacar de la cárcel y conservar, durante décadas de peligro, este legado cuyo valor es hoy literalmente

²⁷ Entrevista a Ricardo Fuente Caamaño, Finestrat, 16 oct 2017.

²⁸ Entrevista a Ricardo Fuente Caamaño, Finestrat, 16 oct 2017.

incalculable, pues se halla fuera de los márgenes del mercado. Del mismo modo que gustaba de obsequiar a sus allegados con apuntes de la vida compartida²⁹ o de realizar préstamos bienintencionados que jamás retornaban a la colección, aquel gesto audaz llevaba implícita una alta estima por el valor de la memoria colectiva representada en la CRFC. Su impulso archivístico nos devuelve la capacidad de mirar de otro modo, de concebir la obra plástica desde una óptica antagónica de la mercadotecnia: una economía de la experiencia compartida como forma de hacer posible la existencia. Sirva como muestra un último ejemplo de su beligerancia contra el olvido.

Recién inaugurada la década de los cincuenta, con un marco cultural que apenas se iba recuperando de la sangría de posguerra, con voces nuevas –o seminuevas– que sustituyeron a aquellas más críticas de las que se había deshecho física y socialmente el régimen en pleno proceso globalizador (Marzo, 2010), Fuente retoma el impulso archivístico y afronta un nuevo y ambicioso proyecto. Bajo el auspicio editorial Aguilar idea, compila y confecciona una *Antología del humor* anual, primero en solitario y más adelante junto a Agustín Caballero, que hace el papel de prologuista. Se trata de una compilación, sin orden ni clasificación –pues ahogan “la espontaneidad y la sorpresa, el brote natural de la sonrisa” (Fuente, 1951: 9-11)– de lo más sobresaliente del humorismo en clave gráfica y literaria, nacional e internacional.

El primer número, dedicado al año 1951, se abre con una viñeta del caricaturista y arquitecto Saul Steinberg, refugiado de las políticas antisemitas fascistas en los Estados Unidos. Vidas paralelas: mientras Fuente penaba en Alicante, Steinberg era internado en la prisión milanesa de San Vittore. Las gestiones de la organización clandestina DELASEM facilitaron su salida de Italia y su arribo a la tierra de promisión en el cinematográfico verano de 42 (Tedeschini Lalli, 2011). La imagen elegida por Ricardo Fuente para abrir su *Antología* (fig. 15) evoca una poética y un lenguaje compartidos; destellos de una vivencia común que diluye las fronteras y acerca a las víctimas, expandiendo la idea de la represión más allá de los muros de la cárcel, situándola en la cotidianidad del mundo. Un mensaje cifrado, dirigido a los miembros de la comunidad excluida, en una acción infrapolítica que concibe la obra gráfica como un valioso legado de la memoria que ha de preservarse a toda costa.

29 Agradecemos a Marta Vives Caballero el haber desempolvado alguna de las caricaturas con las que Fuente obsequió a sus padres y que aún conservan en la familia.

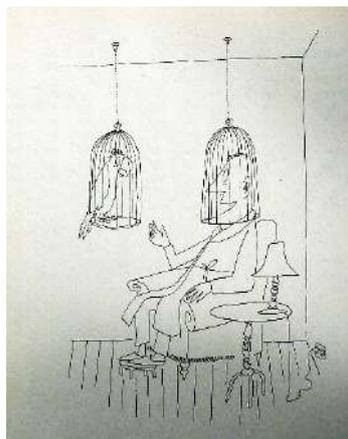


Fig. 17. Saul Steinberg, *Sin título*. 1945.

Quizá nos hallamos dejado llevar por una tentadora interpretación. ¿Quién puede saber realmente lo que esconde un gesto sutil como este? Lo más probable es que Ricardo Fuente nos reprendiese, con delicadeza, por haber descartado una explicación mucho más evidente. ¿Por qué no pensar, con sencillez e ironía, que en realidad se trata de una pura coincidencia? Al fin y al cabo, "[...] las obras de arte son muy parecidas en todos los países del mundo" (Clarasó, 1951: 20-22).

BIBLIOGRAFÍA

- Agramunt, Francisco (2003). "El arte en cautiverio sale del olvido". *Información* (24 ago. 2003): 10-12.
- Agramunt, Francisco (2005). *Arte y represión en la guerra civil española, artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. Comunidad Valenciana y Consejería de Cultura y Turismo de Castilla y León: Valencia y Valladolid.
- Almeda SAMARANCH, Elisabeth (2002). *Corregir y castigar. El ayer y hoy de las cárceles de mujeres*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Álvarez Junco, Manuel (2016). *El humor gráfico y su mecanismo transgresor*. Madrid: Machado Libros.
- Aub, Max (1998). *Campo de los Almendros*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, Walter (1987). "Experiencia y pobreza". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bernárdez Sanchís, Carmen (2016). "Historia del Arte contemporáneo y materialidad". Molina Martín, Ángel (ed.). *La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo: 219-271.
- Caballero, Agustín (1954). "Nota editorial". *Antología del humor IV* (1 ene. 1954): 9-II.
- Canales, Lola (2007). *Alias Lola: historia de las últimas presas políticas de la cárcel de Ventas*. Barcelona: Temas de Hoy.
- Castro Morales, Federico (2014). "Resistencia y memoria: el archivo colectivo frente a la 'muer-

- te moral' y otras fórmulas de la represión franquista". Paredes, Tomás (ed.). *Arte político*. Madrid: AECA y MNCARS: 201-214.
- Chaves, Óscar (2019). "La prisión franquista como espacio de trabajo artístico normativizado y el proyecto estético redentorista (1939-1949)". Fraile, Pedro, Bonastra, Quim y Solía Juanma (eds.). *Los contornos del control. Un entramado de libertades y represiones*. Barcelona: Icaria: 189-217.
- Chaves, Óscar (2017). "Las Horas Muertas. Obra plástica y literaria de José Manaut Viglietti desde las prisiones de Porlier y Carabanchel (1943-1944)". David Martín López, David (ed.). *Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo XX*. Granada: Libargo: 535-554.
- Clarasó, Noel (1951). "Consejos a los que no han viajado". *Antología del humor I* (ene. 1952): 20-22.
- Cruz, Juan (2021). "El atrevimiento civil de la revista 'Ínsula'". *El país* (6 feb. 2021).
- Cuervo, Máximo (1941). *Los fundamentos del nuevo sistema penitenciario español*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios.
- De la Fuente, Inmaculada "Carmen Caamaño, fundadora de la FUE". *El País* (14 oct 2006): 51.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Fuente, Ricardo (1951). "Nota editorial". *Antología del humor I* (ene. 1952): 9-11.
- Gómez Bravo, Gutmaro (2017). *Geografía humana de la represión franquista. Del Golpe a la guerra de ocupación (1936-1941)*. Madrid: Cátedra.
- Hernández Holgado, Fernando (2011). *La prisión militante: las cárceles franquistas de mujeres de Barcelona y Madrid (1939-1945)* [Tesis doctoral]. UCM: Madrid, 2011.
- Juliá, Santos. (2015). *Historia de las dos Españas*. Barcelona: Taurus.
- Labanyi, Jo. "Doing things: emotion, affect, and materiality". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(2011): 223-233.
- Lamana, Manuel (1956). *Otros hombres*. Buenos Aires: Losada.
- Lobo, Beatriz y Ferrer, Vicente (2019). *La guerra ha terminado. Alicante, 1939*. Valencia: Media Vaca.
- Macé, Jean François y Martínez Zauner, Mario (2016) (eds.). *Pasados de violencia política. Memoria, discurso y puesta en escena*. Madrid: Anexo.
- Martín Eced, Teresa (2006). "Carmen Caamaño Díaz, Gobernadora Civil en Cuenca". *La Tribuna de Cuenca* (8 dic. 2006): 13.
- Martínez Leal, Juan y ORS MONTENEGRO, Miguel (1994). *Las cárceles de la posguerra en la provincia de Alicante. Un estudio de la represión franquista (1939-1945)*.
- Marzo, Jorge Luis (2010). "Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España".
- Mate, Reyes (1994). "La herencia pendiente de la 'razón anamnética'". *Isegoría* 10: 117-132.
- Montero Caldera, Mercedes (1999). "Vida de Carmen Caamaño Díaz: una voz del exilio inte-

- rior". *Espacio, tiempo y forma* [Serie V, Historia Contemporánea] 12: 239-265.
- Núñez Florencio, Rafael y Núñez González, Elena (2014). *¡Viva la muerte! Política y cultura de lo macabro*. Madrid: Marcial Pons.
- Oliver, Pedro. "El concepto de control social en la historia social: estructuración del orden y respuestas al desorden". *Historia Social* 51 (ene 2005): 73-91.
- Oliver, Pedro (2007). "Historia y reinención del utilitarismo punitivo". Gastón y Mendiola, Jose Miguel, Fernando (eds.). *Los trabajos forzados en la dictadura franquista*. Pamplona: Instituto Gerónimo de Uztáriz-Memoriaren Bideak: 17-29.
- Rodríguez Fernández, Elvira. "Arte Preso: el dolor en libertad". *Información* (22 jul. 2004): 25.
- Roma, Valentín (2009). "La comunidad inconfesable". Roma, Valentín (ed.). Barcelona: Institut Ramon Llull y ACTAR: 9-22.
- Romero, Pedro G. (2009). "Anarchivos". Fernando Estévez González, Fernando y de Santa Ana, Mariano (eds.). *Memorias y olvidos del archivo*. Madrid: Outer: 181-193.
- Romeu Alfaro, Fernanda (1994). *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*. Oviedo: F. Alfaro.
- Rosón Villena, María (2014). *La construcción visual de identidades en la España franquista a través de los medios (1938-1953)* [Tesis doctoral]. Madrid: UAM.
- Rufat, R. (2003). *En las prisiones de España*. Zaragoza: Fundación Bernardo Aladrén.
- Salabert, Miguel (1988). *El exilio interior*. Madrid: Anthropos.
- San José, D. (2016). *De cárcel en cárcel*. Sevilla: Renacimiento.
- Scarry, Elaine (1994). *Resisting representation*. Nueva York: Oxford University Press.
- Serrallonga i Urquidi, Joan (2007). "El aparato provincial durante la Segunda República. Los gobernadores civiles, 1931-1939". *Hispania Nova* 7 (2007).
- Sieburth, Stephanie. "Copla y supervivencia: Conchita Piquer, "Tatuaje", y el duelo de los vencidos". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 66-2 (jul-dic. 2011): 515-531
- Sierra, Verónica (2016). *Cartas presas. La correspondencia carcelaria en la Guerra Civil y el Franquismo*. Madrid: Marcial Pons.
- Sontag, Susan (2007). *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Spivak, Gayatri C. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?". *Orbis Tertius* 6 (1998): 175-235.
- Suárez, Ángel y COLECTIVO 36 (2012). *Libro blanco sobre las cárceles franquistas, 1939-1976*. Barcelona: Blacklist.
- Tedeschini Lalli, Mario (2011). "Descent from Paradise: Saul Steinberg's Italian Years (1933-1941)". *Quests. Issues in Contemporary Jewish History* 2 (oct. 2011). Web.
- Una conferencia... (1933). "Una conferencia de la señorita Carmen Caamaño". *Luz* (9 jun. 1933): 5.
- Universidad de Alicante. "Los barcos del exilio con destino al norte de África (febrero-marzo 1939)". (Feb 2020).
- VILAR, Pierre (1988). "Epílogo: a la memoria de Ricardo Fuente". Antonio Elorza (ed.). *Luis Baga-*

ría. *El humor y la política*. Madrid: Anthropos: 475-477.

Vinyes, Ricard (2002). *Irredentas: las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Barcelona: Temas de Hoy.

Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.