



Repolitizar la memoria: creación artística actual en torno a la represión franquista¹

Lorena Rodríguez Mattalía²

Recibido: 25 de mayo de 2020 / Aceptado: 20 de julio de 2020

Resumen. A partir de la coincidencia en Valencia de dos exposiciones que tratan el tema de la Guerra Civil y sus consecuencias, nos preguntamos si dicha coincidencia es casual o corresponde a un movimiento de implicación del arte contemporáneo en la recuperación de la memoria histórica. En base al estudio de la relación entre arte y política, definimos qué entendemos por repolitizar la memoria y, a continuación, analizamos cómo el silencio impuesto por la dictadura se prolongó en la transición y permaneció durante casi 30 años de democracia, impidiendo la consecución de políticas de la memoria efectivas. Tras la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (2000), se desencadenó un movimiento de ruptura del silencio iniciado con la apertura de las fosas comunes, movimiento en el cual el arte contemporáneo tiene un papel relevante que cumplir, del cual comentamos ejemplos concretos de iniciativas, exposiciones y artistas.

Palabras clave: arte contemporáneo; memoria histórica; política; franquismo; democracia; transición.

[en] Repoliticizing memory: current artistic creation about the repression of Franco's dictatorship

Abstract. Starting from the coincidence in Valencia of two exhibitions that deal with the subject of the Civil War and its consequences, we wonder if this corresponds to a movement involving contemporary art in the recovery of historical memory. Based on the study of the relationship between art and politics, we define what we mean by re-politicizing memory, and then we analyze how the silence imposed by the dictatorship was prolonged in the transition and remained for almost 30 years of democracy, preventing the achievement of effective memory policies. After the creation of the Association for the Recovery of Historical Memory (2000), a movement to break the silence started with the opening of the mass graves, a movement in which contemporary art has a relevant role to play, of which we discuss concrete examples of initiatives, exhibitions and artists.

Keywords: contemporary art; historical memory; politics; Franco dictatorship; democracy; transition.

Sumario: 1. Introducción; 2. Repolitizar a través del arte: Rancière y Mouffe; 3. Silencio y memoria históricos en torno a la represión franquista; 4. Repolitizar la memoria: prácticas artísticas contemporáneas que rompen el silencio; 5. Conclusiones; 6. Bibliografía.

Cómo citar: Rodríguez Mattalía, L. (2020) "Repolitizar la memoria: creación artística actual en torno a la represión franquista", en *Escritura e Imagen* 16, 357-377.

¹ Este texto es fruto de la investigación realizada en el Proyecto I+D «De la participación al agonismo: prácticas artístico-políticas para una educación de la ciudadanía democrática» (HAR2017-85230-R-AR). Su título se inspira en las palabras del artista Rogelio López Cuenca en: Aliaga, J. V. (coord.), *Exercicis de Memòria*, Lleida, Ajuntament de Lleida, Centre D'Art la Panera, 2011, pp. 61-62.

² Profesora Titular, Departamento de Escultura
Universitat Politècnica de València
lorod@esc.upv.es

1. Introducción

Este texto tiene como punto de partida la observación de un fenómeno que, en su día, llamó poderosamente nuestra atención: la coexistencia en Valencia, durante los meses de noviembre y diciembre de 2019, de dos exposiciones que trataban la cuestión de la Guerra Civil y la dictadura franquista que tuvieron lugar en dos de los principales espacios expositivos de arte contemporáneo de la ciudad: el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y el Centro del Carmen de Cultura Contemporánea (CCCC).

La exposición desarrollada en el IVAM, *Fake Games. El monumento colectivizado*³, de Fernando Sánchez Castillo, proponía la realización colectiva de un memorial dedicado a la Guerra Civil y posterior dictadura. Partía de la conocida fotografía *Muerte de un miliciano* (1936), atribuida a Robert Capa⁴, a partir de la cual Sánchez Castillo diseñó una pequeña figura fabricada en plástico semejante a un soldadito de plomo. En la sala de exposiciones realizó una instalación con 4000 de esas figuras formando un pelotón. Los espectadores que quisieran podían llevarse una de esas figuras a cambio de escribir en unos *post-it* (que se pegaban en los muros de la sala), alguna reflexión o recuerdo sobre la Guerra Civil y sus consecuencias, creándose así, poco a poco, un memorial colectivo más democrático que el tradicional monumento colocado, sin más, en un espacio público.

La exposición en el CCCC, titulada *Pasado y presente, la memoria y su construcción*⁵, de Ana Teresa Ortega, era un recorrido por la obra de esta artista y fotógrafa, recogiendo nueve de sus proyectos más significativos: se inicia con sus foto-esculturas de los años 90 y acaba con sus últimos proyectos, que tienen una relación más directa con el tema que nos ocupa: *Cartografías silenciadas* (2006-2014), *Lugares del saber y exilio científico* (2010-2015), y *De trabajos forzados* (2015-2019). En estos, la combinación entre imagen fotográfica y un trabajo de investigación histórica y documentación archivística, ha conseguido crear series de imágenes que desentrañan aquello silenciado durante tanto tiempo: la institucionalización de la represión durante el régimen y sus consecuencias en nuestra sociedad.

Si la coincidencia en el tiempo de ambas exposiciones nos ha llamado la atención, ello es debido, evidentemente, a la relativa escasez de obras que tratan este tema, teniendo en cuenta su relevancia histórica. Veremos cómo dicha escasez tiene también una historia, pues, así como tras la Guerra Civil, la represión y la censura impusieron un silencio casi absoluto en el arte crítico con el régimen franquista, la transición a la democracia, paradójicamente, no supuso una ruptura significativa de ese silencio, aunque sí hubo contados artistas que se empeñaron en romperlo. No fue hasta el inicio de los años 2000, más de veinte años después de las primeras elecciones democráticas, que empezaron a haber numerosas obras que desenterraban el tema, siguiendo el empuje que supuso la constitución de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH, 2000), consolidado después con la promulgación de la Ley de la Memoria Histórica (2007). Veinte años después del

³ Este proyecto, producido por el IVAM y comisariado por Miguel Caballero, se expuso entre el 14 de noviembre de 2019 y el 1 de marzo de 2020.

⁴ Endre Ernő Friedmann y Gerda Taro, corresponsales gráficos de guerra, trabajaban bajo el nombre común de Robert Capa.

⁵ La exposición (19 de septiembre - 1 de diciembre, 2019) fue organizada por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, en colaboración con el Museo Universidad de Navarra, y comisariada por Pep Benlloch.

inicio de dicha recuperación, nos preguntamos si es relevante la coincidencia arriba expuesta y si el tema sigue vivo en la producción artística actual, en especial de las nuevas generaciones.

Nuestro objetivo es estudiar cómo el tratamiento de este tema en el arte contemporáneo puede leerse como un empeño por repolitizar nuestra memoria y reforzar así la democracia, en la línea de pensamiento de Jacques Rancière y Chantal Mouffe. Para ello, expondremos la línea de pensamiento de ambos autores, ya que el hecho de poner el acento en el disenso como base de la política en general y del sistema democrático en particular, nos permite enfrentar dicho pensamiento a la exigencia de consenso institucionalizada durante la transición española. Tras ello, realizaremos una contextualización de la llamada memoria histórica en nuestro país para, finalmente, ver ejemplos de exposiciones y artistas contemporáneos que han trabajado en esta línea. En cuanto a las dos exposiciones citadas, nuestra lectura se nutrirá del concepto de espectro derridiano pues, aunque pueda haber ciertas tensiones con el pensamiento de Mouffe y Rancière, Derrida vincula la idea de espectro a la de duelo y justicia dotándolo de una fuerte carga ideológica.

2. Repolitizar a través del arte: Rancière y Mouffe

Este texto se plantea que esa “recuperación” de la memoria histórica donde ciertas prácticas artísticas participan, pasa por una “repolitización” de dicha memoria, que, como veremos más adelante, se ha visto neutralizada por las políticas del consenso liberal. Pero antes de eso, queremos recordar las relaciones que Rancière establece entre arte y política, con el fin de entender –recuperando también el pensamiento de Chantal Mouffe– el alcance de la expresión “repolitizar”.

Para Rancière⁶, la política es aquello que rompe el orden dominante; implica conflicto, pues apunta a transformar el régimen de lo visible y de lo que está permitido decir, reordenando los lugares que ocupan sujetos y objetos. Diferencia la idea de política de lo que él llama “policía”⁷, que no se refiere simplemente a las fuerzas del orden público, sino al orden social dominante cuyo régimen ha sido aceptado o impuesto. Dicho orden policial jerarquiza sujetos y objetos, haciéndolos o no visibles y dándoles o quitándoles la palabra. La política, como “redistribución de lo sensible”⁸, pretende una repartición distinta de lo inteligible, siendo su principal tarea hacer ver aquello que había permanecido oculto y escuchar o dotar de voz a aquellos que carecían de ella. Por todo esto, para Rancière, “este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política”⁸ dado que “distorsiona lo sensible”⁹.

En el pensamiento de Rancière, arte y política no se pueden separar, al ser dos formas de redistribución de lo sensible que dependen de un régimen específico de identificación¹⁰: “(...) lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la

⁶ Rancière, J., *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo y Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

⁷ Rancière, J., *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

⁸ Rancière, J., *Sobre políticas estéticas*, op. cit., p. 15.

⁹ *Ibidem*, p. 57.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 18-20.

política”¹¹. Para Rancière las prácticas artísticas implican una mirada *otra* respecto a aquello que nos rodea, lo cual las coloca en una posición enfrentada, dado que, en el orden “policial”, lo distinto es antagónico. Así, el arte no es político por su lealtad a un partido o ideología determinados, sino por su desencaje respecto al orden y cultura dominantes.

En la misma línea de pensamiento, Mouffe afirma que las prácticas artísticas participan siempre en política al moverse entre dos extremos: constituir y mantener el orden simbólico hegemónico, o bien impugnarlo apostando por el disenso, por “revelar todo lo reprimido por el consenso dominante”¹² y dar voz a aquellos desposeídos, repolitizando los discursos.

Mouffe revisa el marxismo ortodoxo¹³ incorporando otras posiciones identitarias (de género, de raza, etc.) que chocan con el orden hegemónico. En su propuesta debería de haber dos momentos coordinados: la desarticulación, o momento contra-hegemónico, donde se muestra una falta señalando la necesidad de un cambio; y la rearticulación, o momento hegemónico, donde nuevas instituciones (en sentido amplio) buscan una nueva voluntad colectiva¹⁴. Si la actual hegemonía del liberalismo se vende a sí misma como una cuestión de “sentido común”, Mouffe señala que dicho orden no es algo natural, sino construido¹⁵.

En el tema que nos ocupa, veremos más adelante cómo las obras artísticas que insisten en re-leer nuestro pasado y señalar todo aquello que ha sido silenciado, intentan romper la construcción sin fisuras de una transición a la democracia que cerró “limpiamente” las heridas de la represión franquista. Baste ahora señalar que el orden policial de Rancière –hegemónico, diría Mouffe– despolitiza, es decir, se esfuerza por sustraer todo conflicto para construir una versión clausurada de lo social.

Y es que, tanto en Rancière como en Mouffe, el conflicto está en la base de las relaciones sociales. En Mouffe lo político es el antagonismo inherente a las relaciones humanas y la política sería el conjunto de prácticas e instituciones que intentan organizar lo político¹⁶. La autora critica los basamentos de la democracia liberal que entiende, en la línea de Habermas, los sujetos como entes unitarios y racionales capaces de resolver con objetividad los conflictos sociales. Esta perspectiva olvida “lo político”, ese antagonismo de base¹⁷ que, negado por el orden liberal, queda aislado en la esfera de los conflictos privados, despolitizando lo social y poniendo en peligro la democracia¹⁸. Veremos que, en nuestro país, el afán por eliminar los enfrentamientos para construir una democracia posible conllevó una despolitización de la memoria que ahora es necesario revisar.

¹¹ *Ibidem*, p. 13.

¹² Mouffe, Ch., *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, p. 67.

¹³ Ver: Laclau, E., y Mouffe, Ch., *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Madrid, Siglo XXI, 1987.

¹⁴ Ver: Mouffe, Ch., *Agonística. Pensar el mundo políticamente*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.

¹⁵ Ver: Mouffe, Ch., *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2011, p. 25.

¹⁶ Ver: Mouffe, Ch., *La paradoja democrática. El peligro del consenso en la política contemporánea*, Barcelona, Gedisa, 2012, p. 114.

¹⁷ Mouffe recupera la idea de Carl Schmitt de que lo político tiene que ver con las relaciones entre un “nosotros” en oposición a un “ellos”. Mouffe, Ch., *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Barcelona, Paidós, 2015, p. 154.

¹⁸ La autora propone prácticas e instituciones capaces “domesticar” ese antagonismo señalado por Schmitt transformando el enemigo en adversario. Mouffe, Ch., *La paradoja democrática, op. cit.*

Mouffe insiste también en que la identidad no es una esencia, sino que, teniendo en cuenta la dimensión antagónica, se basa en la diferencia con el otro como “exterior constitutivo”¹⁹. En la democracia agonística de Mouffe, ese “ellos” no debe ser percibido como un enemigo, sino como un “adversario”²⁰ con el cual se comparte el terreno de juego. Las diferencias pueden no ser excluyentes, aunque sí deben de ser reconocidas, lo cual, como veremos, no fue conseguido durante la transición en el Estado español, donde se intentó construir un consenso que acalló dichas diferencias, cimentando la democracia sobre esa profunda fisura. De hecho, Mouffe insiste en que si, en el seno de nuestras democracias actuales, no se llega a un pluralismo que permita identidades colectivas dispares, pueden resurgir posiciones fundamentalistas. El ascenso actual de partidos de extrema derecha en España podría ser una posible consecuencia de esa despolitización, donde parte de la sociedad no ve canalizados sus conflictos y pasiones colectivas. Para que sea posible una sólida convivencia hacen falta estructuras pluralistas que permitan posiciones en conflicto y se respete un terreno de juego común democrático.

Volviendo a la cuestión del arte, la lucha entre hegemonía y contra-hegemonía es una lucha por el sentido²¹, y es ahí donde las prácticas artísticas entran en juego. Para la autora, no podemos olvidar en política el papel de las pasiones, centrales en la creación de identificaciones colectivas: ese conflicto que no puede ser eliminado del todo no consiste solo en intereses racionales, sino también en identificaciones o rechazos.

Las prácticas artísticas críticas apuntan a fracturar la representación de la sociedad como un cuerpo unitario²², señalando que la visión homogénea del mundo es parcial y apostando por “pensar políticamente”²³ al reconocer los conflictos que están en la base de la vida social. Repolitizar es, siguiendo a Rancière y Mouffe²⁴, por un lado, hacer visible aquello que ha sido reprimido por el consenso dominante y, por el otro, entregar la palabra a quienes no tenían voz.

3. Silencio y memoria históricos en torno a la represión franquista

De la pregunta de si ciertas prácticas artísticas pueden contribuir a repolitizar la memoria histórica, se deriva la cuestión –en la cual no vamos poder profundizar en este texto– de la distinción entre memoria individual (o autobiográfica y familiar), memoria colectiva (o social) y memoria histórica²⁵. A diferencia de la memoria individual, derivada de experiencias de la vida privada, la memoria colectiva es el recuerdo compartido de sucesos vividos por un grupo amplio, que tienen una importancia en su identidad social. En una línea muy parecida²⁶, la memoria

¹⁹ Mouffe, Ch., *El retorno de lo político*, op. cit., p. 15.

²⁰ Mouffe, Ch., *Agonística. Pensar el mundo políticamente*, op. cit.

²¹ Ver: Mouffe, Ch., *Prácticas artísticas y democracia agonística*, op. cit.

²² Mouffe afirma, siguiendo los basamentos del psicoanálisis, que el sujeto y lo social no poseen identidades permanentes, sino que están en constante construcción. Mouffe, Ch., *Prácticas artísticas y democracia agonística*, op. cit.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Rancière, J., *Sobre políticas estéticas*, op. cit. y Mouffe, Ch., *Prácticas artísticas y democracia agonística*, op. cit.

²⁵ El historiador francés Pierre Nora es uno de los que más claramente han formulado este término. Nora, P. (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 3 vols., 1984-1992.

²⁶ La memoria colectiva podría diferenciarse de la histórica en que no tiene por qué referirse a hechos históricos

histórica se entiende como un trabajo –implicando un esfuerzo intencionado– realizado por un grupo, por conocer y apropiarse de su pasado histórico; un ejercicio de empoderamiento respecto a los relatos hegemónicos. Paloma Aguilar²⁷ define la memoria histórica como la lectura del pasado que comparte un grupo (con un sentimiento de identidad colectiva de índole ideológico, o de género, local, etc.), en base a interpretaciones compartidas respecto a hechos históricos, contribuyendo a definir su identidad común.

Santos Juliá, por su parte, insiste en la diferencia entre memoria e historia: la primera son recuerdos sometidos al dinamismo del presente; la segunda corresponde a la reconstrucción científica y académica del pasado –“la historia se aprende, no se recuerda”²⁸, dice Juliá–. Este es, por tanto, un concepto no exento de debate, donde hay quien habla del oxímoron del sintagma memoria-histórica²⁹. No obstante, teniendo en cuenta que en la actualidad contamos en este país con una importante asociación³⁰ y una ley³¹ que utilizan dicho sintagma, no vamos a extendernos en dicho debate que, consideramos, diluiría la importancia del movimiento que lleva detrás.

Nos interesa recalcar que la palabra memoria, con su fuerte implicación emocional e identitaria³², marca claramente el carácter político de la memoria histórica, entendiendo, como hemos visto con Mouffe, que lo político moviliza las pasiones e identidades colectivas. Si, en un ámbito académico como el de la historia, puede haber versiones distintas del pasado, en uno mucho más flexible y sujeto a las subjetividades, resulta evidente que no puede haber una versión monolítica. Como señala Aliaga: “La memoria en democracia no puede estar libre de conflictos. (...) no conviene olvidar que unas memorias han estado más presentes que otras (...)”³³.

Si, como veíamos con Rancière y Mouffe, la política implica conflicto, procurar borrarlo del ámbito de las memorias colectivas cerrando la lectura de la historia, viene a escindir el sintagma despolitizándolo, diluyendo la memoria histórica para que lo histórico no construya memoria, y menos colectiva. De ahí que la memoria histórica la entendamos, con Javier Rodrigo, como “(...) una acción, un movimiento, una *lección* para el presente”³⁴ que pretende repolitizar nuestra memoria común.

Pero detengámonos ahora en por qué podemos hablar de neutralización de la memoria histórica en nuestro país durante prácticamente las tres últimas décadas del s. XX.

Numerosos autores han señalado la pervivencia en España del silencio en torno a la represión franquista, pues si, durante la dictadura, este silencio era evidente, su

como tales.

²⁷ Aguilar, P., *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

²⁸ Juliá, S., «El franquismo: historia y memoria», en *Claves de la Razón Práctica*, 159 (2006), p. 4.

²⁹ Ver: Rodrigo, J., «El mal de la banalidad. La era de la memoria (y sus abusos) en la España del siglo XXI», en Aliaga, J. V. (coord.), *Exercicis de Memòria*, Lleida, Ajuntament de Lleida, Centre D'Art la Panera, 2011, pp. 152-168.

³⁰ ARMH: <https://memoriahistorica.org.es/>

³¹ Ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007 de 26 de Diciembre): <https://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/memoria-historica-522007#bloqueIndiceCapitulos>

³² Ver: Rodrigo, J., «El mal de la banalidad. La era de la memoria (y sus abusos) en la España del siglo XXI», *op. cit.*

³³ Aliaga, J. V. (coord.), *Exercicis de Memòria*, *op. cit.*, p. 11.

³⁴ Rodrigo, J., «El mal de la banalidad. La era de la memoria (y sus abusos) en la España del siglo XXI», *op. cit.*, p. 153.

prolongación durante el periodo de transición a la democracia, resulta más llamativo. Paloma Aguilar³⁵ estudia cómo el franquismo organizó una política autoritaria de la memoria que eliminó las otras voces y cómo la posterior llegada de la democracia no implicó políticas de reparación efectivas.

Aguilar describe la obsesión del franquismo por legitimarse explicando el “alzamiento” como freno al supuesto descontrol generado por la Segunda República y la amenaza del comunismo, y justificando su pervivencia posterior como garante de un orden y una paz que, sin su control, podían quebrantarse. La autora hace hincapié en las políticas de la memoria que modificaron el espacio público, como los monumentos e iconos que impusieron su propio relato ensalzando la figura del dictador. Se trabajó así para eliminar el imaginario colectivo de los oponentes al régimen creando un discurso hegemónico que vertebró una nueva historia de España³⁶. Junto con la exaltación de la memoria de los vencedores (donde el monumento del Valle de los Caídos es el máximo representante), se instauró un silencio profundo en el otro bando, estigmatizado como perdedor y antiespañol, donde el miedo a las represalias que continuaron durante toda la dictadura fue fundamental.

El caso se complica en el momento de transición a la democracia, pues, así como los regímenes dictatoriales implican políticas de la memoria autoritarias, las políticas de reparación una vez implantada la democracia, no son homogéneas ya que las respuestas son intrínsecamente polémicas. En el caso español, según varios autores, operaron diversos fenómenos que prolongaron el silencio más allá de la dictadura.

En primer lugar, la dilatación en el tiempo de la dictadura –40 años es mucho en relación a otras dictaduras como puede ser la de Videla (Argentina, 1976-1983)– hizo que el discurso autoritario permeara profundamente en la sociedad, haciendo más difícil forjar un discurso contra-hegemónico posterior. Por ejemplo, el paso de la justificación de la guerra a la exaltación de la paz que se produjo en el franquismo tardío, contagió el periodo de transición y se impuso la idea de que, una vez muerto el dictador, mantener la paz era imprescindible, obligando a un consenso que “(...) llegó a convertirse, no en un medio, sino en un fin en sí mismo, independientemente del contenido de lo acordado”³⁷. Para Josep Ramoneda, “la preocupación dominante en aquel momento era llegar a un régimen estable, que la democracia no durase tres días. Con esta obsesión se sacrificó la cultura democrática por la estabilidad.”³⁸

Con el fin de evitar que los cercanos al régimen –cuyo poder estaba evidentemente muy arraigado– se sintieran perjudicados por las dinámicas democráticas, se realizó un reconocimiento global de la culpa, donde cundió la idea de que todos habían tenido parte de responsabilidad³⁹. Según Vicenç Navarro, esta fue una estrategia de una clase dirigente que no había roto sus lazos con el franquismo: “el Estado democrático se estableció sobre el Estado dictatorial que lo precedió. En realidad, las mismas fuerzas políticas que dominaban los aparatos del Estado dictatorial

³⁵ En: Aguilar, P., *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, op. cit.

³⁶ *Ibidem*, p. 145.

³⁷ *Ibidem*, p. 227.

³⁸ Varela, M., «Entrevista a Josep Ramoneda: “La Transición sacrificó la cultura democrática por la estabilidad»». *A Coruña* (22-03-2014), Recuperado de: <https://www.laopinioncoruna.es/sociedad/2014/03/22/josep-ramoneda-transicion-sacrifico-cultura/823613.html> [Consulta: 19-04-2020].

³⁹ Aguilar advierte del peligro de fusionar Guerra Civil y franquismo, dado que, si en guerra el protagonismo puede ser compartido, durante el franquismo era un único Estado autoritario el que obraba. Aguilar, P., *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, op. cit.

continuaron dominando (...)”⁴⁰.

En esta línea puede entenderse la promulgación de la Ley de Amnistía de 1977 que, por pasar de un régimen del castigo a uno del perdón, supuso –a pesar de haber sido pensada para amnistiar a los reprimidos por el franquismo– una amnistía general también para los represores⁴¹, de ahí que, según Ramoneda, la amnistía se convirtiese en “amnesia”⁴².

Evidentemente, esto no significa que la transición no clausurara el régimen anterior, ni invalida su gran esfuerzo por forjar instituciones democráticas, pero, como señala Navarro⁴³, dicha clausura no fue una ruptura absoluta. Para Navarro, el bipartidismo que se instauró en España durante décadas es heredero de esa visión monolítica de la política y el sistema electoral español actual –organizado en la transición– es poco proporcional (por el número total de escaños, su distribución y la fórmula d’Hondt) y desequilibra “el sistema en una doble dirección: hacia la derecha, por un lado, y hacia el bipartidismo, por otro”⁴⁴. Ramoneda señala que el primer gobierno del PSOE también “se inclinó por la afirmación de la estabilidad”⁴⁵, extendiéndose la creencia general de que gobernabilidad y mayoría absoluta son sinónimos⁴⁶.

También fue importante el desarrollo económico que España había iniciado en los años 60 y que se consideró fundamental proteger de cualquier desestabilización que frenara dicho “milagro”. Se consideró prioritario conformar una mayoría estable, que pudiese dejar atrás el recuerdo del hambre y mirar al futuro. Es interesante comprobar cómo dos artistas que participaron en una exposición que luego vamos a comentar, coinciden en señalar que el silencio posterior a la dictadura no fue exactamente una imposición. Según Marcelo Expósito hubo una “amnesia-de-sí”, interiorizada por los sujetos⁴⁷ y, en la misma línea, el citado artista Sánchez Castillo afirma que “después de la dictadura surgía una necesidad de evasión (como parte de un proceso de reconstrucción vital personal) y de “normalización” con un entorno de libertades europeo.”⁴⁸.

Pasemos ahora a comentar los efectos de este contexto –del cual hemos podido solamente dar unas pinceladas⁴⁹– en las políticas de la memoria durante la transición y la posterior democracia.

Para Aguilar⁵⁰ la institucionalización del consenso tuvo como consecuencia que

⁴⁰ Navarro, V., «La transición española no fue modélica: respuesta a Nicolás Sartorius», *Público* (25-10-2018). Recuperado de: <https://blogs.publico.es/vicenc-navarro/2018/10/25/la-transicion-espanola-no-fue-modelica-respuesta-a-nicolas-sartorius/> [Consulta: 20-04-2020].

⁴¹ Gil, A., «La ley que permite la impunidad de los crímenes del franquismo cumple 40 años», *eldiario.es* (17-10-2017). Recuperado de: https://www.google.es/amp/s/m.eldiario.es/politica/permite-impunidad-crimenes-franquismo-cumple_0_698180960.amp.html [Consulta: 21-04-2020].

⁴² Ramoneda, J., «De la exhumación a la refundación», *El País* (26-10-2019). Recuperado de: https://elpais.com/ccaa/2019/10/25/catalunya/1572003045_024367.html [Consulta: 24-04-2020].

⁴³ Navarro, V., «La transición española no fue modélica: respuesta a Nicolás Sartorius», *op. cit.*

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ramoneda, J., «De la exhumación a la refundación», *op. cit.*

⁴⁶ Creencia arraigada aún en nuestros días, como lo prueban las críticas al gobierno de coalición formado a partir de las elecciones de 2019.

⁴⁷ Aliaga, J. V., *Exercicis de Memòria*, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 121.

⁴⁹ Para un análisis histórico pormenorizado, se puede también consultar: Aguilar, P., *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid, Alianza, 1996. También: Aguilar, P. y Payne, L. A., *El resurgir del pasado en España. Fosas de víctimas y confesiones de verdugos*, Madrid, Taurus, 2018.

⁵⁰ Aguilar, P., *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, *op. cit.*, p. 382.

se considerara inapropiado hacer políticas explícitas de reparación⁵¹ a las víctimas y sus familiares. Compara las políticas de la memoria desarrolladas en España con las realizadas tras otras dictaduras del s. XX, como las de Argentina y Chile⁵², para llegar a la conclusión de que en nuestro país estas han sido realmente escasas. En su perspectiva de 2008, Aguilar señalaba que en España no se levantaron monumentos a las víctimas de la guerra y dictadura, se mantuvieron un gran número de monumentos y nombres de calles franquistas y tampoco se crearon museos dedicados a la guerra.

En la misma línea, pero diez años después, Vicens Navarro comenta: “El contraste de la actuación de los gobiernos europeos democráticos en los países que sufrieron regímenes dictatoriales (...), y la que mostró el gobierno democrático español hacia sus resistentes antifascistas es abrumador”⁵³. Dicho contraste tiene muchos ejemplos, como el reconocimiento del Estado francés a los españoles que lucharon contra el nazismo, que contrasta en España con toda una generación casi desaparecida “(...) sin que nunca el Estado supuestamente democrático español los reconociera y les diera las gracias por haber luchado por la democracia en este país”⁵⁴. De hecho, en el informe de Naciones Unidas⁵⁵ de 2012 sobre las medidas del Gobierno español frente a las violaciones de los derechos humanos cometidas durante la Guerra Civil y la dictadura, la conclusión principal fue que se estaba haciendo poco por la reparación a las víctimas.

Resulta necesario señalar que en la actualidad, y por el desarrollo de la Ley de la Memoria Histórica, sí se están llevando a cabo iniciativas como cambiar la denominación de muchos espacios públicos o eliminar monumentos franquistas⁵⁶, donde la retirada de los restos de Franco del Valle de los Caídos⁵⁷ ha sido un importante hito. En octubre de 2019 se trasladaron los restos del dictador a una sepultura privada en una acción cargada de polémica; ante la espectacularidad del hecho, Josep Ramoneda afirma: “La noticia no es que Franco haya sido exhumado del Valle de los Caídos, sino que se haya tardado 44 años”⁵⁸. Ramoneda exige que se rescaten también los huesos de miles de presos del bando vencido⁵⁹ que fueron enterrados en el Valle de los Caídos al morir en su faraónica construcción.

⁵¹ Para Aguilar se deberían de dar tres tipos de reparación: reparación moral (juicios, sentencias, etc.), reparación material (indemnizaciones, compensaciones sociales) y reparación simbólica (memoriales, homenajes). *Ibidem*.

⁵² Se ha criticado la tendencia a equiparar el caso español con el de Chile y Argentina por sus importantes diferencias de contexto. Ver: Rodrigo, J., «El mal de la banalidad. La era de la memoria (y sus abusos) en la España del siglo XXI», *op. cit.*

⁵³ Navarro, V., «La transición española no fue modélica: respuesta a Nicolás Sartorius», *op. cit.*

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Consejo de Derechos Humanos, “Informe del Relator Especial sobre la promoción de la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición, Pablo de Greiff”, Asamblea General de las Naciones Unidas, 2012. Recuperado de: https://www.ohchr.org/Documents/HRBodies/HRCouncil/RegularSession/Session21/A-HRC-21-46_sp.pdf [Consulta: 23-04-2020].

⁵⁶ Aunque, todavía en 2020, la ARMH sigue exigiéndolo: <https://memoriahistorica.org.es/peticiones-de-retirada-2020/> [Consulta: 24-04-2020].

⁵⁷ Como señala Aguilar, la Ley de Memoria Histórica insta a las administraciones a fomentar la retirada de los símbolos del franquismo, siempre que no “concurran razones artístico-religiosas” (art. 15.2), lo cual ha supuesto un freno en el caso del Valle de los Caídos. Aguilar, P., *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, *op. cit.*

⁵⁸ Ramoneda, J., «De la exhumación a la refundación», *op. cit.*

⁵⁹ El terrible simbolismo del Valle de los Caídos aumenta teniendo en cuenta que fueron los presos del bando vencido los que dieron su vida construyéndolo, de ahí el sarcasmo de Maruja Torres cuando propone “dejar que crezca la yedra para que se convirtiera en un peñón como el del castillo de Drácula”. Vega, C., «Maruja Torres: “Dejaría que creciera la yedra sobre el Valle de los Caídos y la regaría”», *El País* (23-10-2019). Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2019/10/22/videos/1571756224_386904.html?ssm=FB_CM&fbclid=IwAR0emliQXGYOHvnc9UJZ_RjY4aMGND09QI2pGkhP9Qafajw6z_Ma3qM0Hmo [Consulta: 24-04-2020].

En ese sentido, una de las acciones más importantes ha sido la localización y exhumación de numerosas fosas comunes a lo largo de todo el territorio⁶⁰, aunque todavía queda mucho trabajo por hacer. De hecho, varios autores señalan que a partir de la creación de la ARMH –que inició la recuperación de los muertos enterrados en fosas comunes⁶¹– comenzó un nuevo período en cuanto a la memoria de la represión. Tan es así que se ha denominado esta nueva etapa la “era de la memoria”: “su primer espacio fue el de la fosa común, la reivindicación de los silencios y los miedos en la memoria familiar, la ruptura del tabú”⁶².

Podemos señalar, por tanto, dos hechos fundamentales que han influido en el afianzamiento de esta nueva etapa: la creación de la ya citada ARMH (2000) y la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica (2007). A partir de ahí se ha ido generando un clima más favorable a la recuperación de la memoria histórica que se comprueba, por ejemplo, en la publicación de diversos libros⁶³ fruto de las investigaciones de historiadores propiciadas por la desclasificación de documentos en los archivos oficiales⁶⁴.

Además, las nuevas generaciones de políticos, investigadores, etc., nietos de aquellos que sufrieron directamente la guerra y la posterior dictadura, tienen una posición distinta ante estos hechos, pues se ven más libres del peso de ese pasado traumático. En 2008, Aguilar reconocía ya un relevo en la clase política, donde varios representantes proponían ya rendir homenaje y justicia a los represaliados y sus familias. En esta línea, el movimiento posterior del 15M es visto por Navarro como un “tsunami político”⁶⁵ que rompió el esquema bipartidista anterior, iniciando cambios políticos y culturales renovadores.

Finalmente, señalar que las valoraciones actuales sobre la transición no están, evidentemente, libres de polémica. Santos Juliá⁶⁶, por ejemplo, niega que el miedo y la obsesión por la estabilidad dominaran la política de aquel momento. No obstante, respecto a la cuestión de la memoria colectiva, él mismo reconoce el golpe de Estado fallido de 1981 reafirmó la convicción de que la guerra y el franquismo deberían de ser relegados a los libros de historia para reforzar nuestra democracia.

De hecho, 40 años después de la Ley de Amnistía (1977), en octubre de 2017, activistas de Amnistía Internacional participaron en el acto #NoEsMiLey, afirmando que dicha norma “es uno de los principales obstáculos para facilitar verdad, justicia y reparación a las víctimas”⁶⁷. En el acto se entregó al Ministerio de Justicia más de 200.000 firmas para exigir que se haga justicia, argumentando que el derecho

⁶⁰ Según la ARMH, entre el año 2000 y el 2014 se recuperaron los restos de 1337 víctimas: <https://memoriahistorica.org.es/que-es-la-asociacion-para-la-recuperacion-de-la-memoria-historica-armh-2000-2012/> [Consulta: 24-04-2020].

⁶¹ Emilio Silva (después presidente de la ARMH) logró que se exhumaran los restos de su abuelo, junto con 12 republicanos más, lo cual dio lugar al nacimiento de la citada asociación. <https://memoriahistorica.org.es/los-trece-de-priaranza/> [Consulta: 24-04-2020].

⁶² Rodrigo, J., «El mal de la banalidad. La era de la memoria (y sus abusos) en la España del siglo XXI» *op. cit.*, pp. 157-158.

⁶³ Un ejemplo es: Rodrigo, J., *Los campos de concentración franquistas entre la historia y la memoria*, Madrid, Siete Mares, 2003.

⁶⁴ Como, por ejemplo, el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares, o el Archivo General Militar de Ávila, desclasificado en 2018.

⁶⁵ Navarro, V., “La transición española no fue modélica: respuesta a Nicolás Sartorius”, *op. cit.*

⁶⁶ Juliá, S., *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.

⁶⁷ López, C. y Amnistía Internacional, “Ley de Amnistía 1977: Una excusa que dura 40 años”, *amnesty.org* (11-10-2017). Recuperado de: <https://www.google.es/amp/s/www.es.amnesty.org/en-que-estamos/noticias/noticia/articulo/ley-de-amnistia-1977-una-excusa-que-dura-40-anos/amp.html> [Consulta: 21-04-2020].

internacional impide amnistiar crímenes como la desaparición forzada o la tortura.

Para terminar, decir que el reconocimiento de los conflictos que están en la base de nuestra sociedad, lejos de debilitar la democracia, puede llegar a reforzarla, una vez superado el largo periodo de miedo y silencio que nos legaron los 40 años de dictadura. A nuestro entender, en la actualidad estamos más cerca de poder mirar a nuestro pasado de frente, sin intentar disimular las grandes grietas que hemos heredado. Para que sea posible una sólida convivencia democrática, hace falta un pluralismo radical que permita exponer con claridad las posiciones en conflicto, lo cual incluye repolitizar la memoria haciendo pública la historia de las víctimas del franquismo, terreno en el cual, como veremos, las prácticas artísticas tienen mucho que decir.

4. Repolitizar la memoria: prácticas artísticas contemporáneas que rompen el silencio

Dentro de ese movimiento de recuperación de la memoria histórica, en 2011 se celebró una exposición a nuestro entender fundamental, tanto por la selección de obras realizada, como por la reflexión teórica que conllevó⁶⁸. Nos referimos a *Exercicis de Memòria*, comisariada por Juan Vicente Aliaga y celebrada en el Centre d'Art la Panera (Lleida). Recoge obras de 12 artistas de distintas generaciones⁶⁹ que han trabajado –mediante fotografía, vídeo, instalaciones o páginas web– en torno a la Guerra Civil y el franquismo. Destaca la variedad de propuestas: desde el famoso ensamblaje de Joan Brossa, *El convidat* (1986-1990)⁷⁰; a *Málaga, 1937. Nunca más* (2007), de Rogelio López Cuenca, que reconstruye la huida de miles de personas ante el avance de las tropas fascistas; o también *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, represión y exilio (1931-1941)* (2010), de Ana Navarrete, un proyecto on-line⁷¹ que destaca el papel silenciado de numerosas mujeres en los años 30 y la posguerra.

En el catálogo se realiza una interesante reflexión sobre cómo el silencio sobre la represión franquista contagió también al campo artístico⁷², ya que las instituciones del arte (museos, galerías, críticos, etc.) apostaron por una “concepción del arte despolitizada, acrítica, comercializable y formalista”⁷³. Esto podía deberse, en primer

⁶⁸ Aliaga, J. V., *Exercicis de Memòria*, op. cit.

⁶⁹ La exposición incluye obras de los artistas: Joan Brossa, Francesc Torres, Rogelio López Cuenca, Marcelo Expósito, María Ruido, Fernando Sánchez del Castillo, Pedro G. Romero, Fernando Sánchez del Castillo, Ana Navarrete, Ana Teresa Ortega, Francesc Abad y Montserrat Soto.

⁷⁰ Que hace referencia a la ejecución de Salvador Puig Antich en 1974.

⁷¹ Disponible en: www.nadieaseacuerdadenosotras.org [Consulta: 28-04-2020]. Investiga mujeres como Carlota O'Neil, Lucía Sánchez Saornil, Carmen de Burgos, entre muchas otras.

⁷² No obstante, señala que en el campo audiovisual dicho silencio no fue tan profundo, como lo prueban films como: *Canciones para después de una guerra* (1973, Basilio Martín Patino), *La vieja memoria* (1979, Jaime Camino y Román Gubern), o *Las fosas del silencio* (2003, Montse Armengou y Ricard Belis). Podríamos añadir, desde nuestra perspectiva de 2020, films como *Salvador* (2006, Manuel Hueriga), *El silencio de otros* (2018, Almudena Carracedo y Robert Bahar) y *Mientras dure la guerra* (2019, Alejandro Amenábar). Para más información, ver: Carrillo, J., (ed.), *Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cine y vídeo, Desacuerdos 4*, Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía – UNIA, arteypensamiento. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos> [Consulta: 16-05-2020].

⁷³ Aliaga, J. V., «Lo que algunos todavía no quieren ver. Pensar el pasado y la historia reciente; recuperar políticamente la memoria histórica desde el trabajo artístico», op. cit., p. 14.

lugar, al empeño de dichas instituciones –sobre todo a partir de los años 80⁷⁴– por dar a conocer al público las nuevas tendencias artísticas ausentes durante el franquismo; una “puesta al día que se quiso, asimismo, despolitizada”⁷⁵. También fue importante la idea de exportar el arte español al panorama internacional, donde las obras más críticas podían poner al descubierto la falta de justicia propiciada por la Ley de 1977. Se favorecieron así obras y artistas que no entraban en temas explícitamente políticos, como puede ser la nueva figuración madrileña.

Sobre el clima cultural de aquellos años, Marcelo Expósito⁷⁶, en la entrevista realizada por Aliaga, afirma que los movimientos *underground* surgidos después de la muerte de Franco –bautizados con el nombre banalizador de “la movida”– apostaron más por ejercer las libertades en el presente (liberación sexual, cultural, subjetiva), que por prácticas frontales de oposición política. Según Expósito: “Las contraculturas de la segunda mitad de los años setenta en España fueron cruciales para desentumecer la personalidad rígida moldeada por los largos años de dictadura militar.”⁷⁷. No obstante, el artista reconoce⁷⁸ que todo este empuje de liberación acabó siendo banalizado, convirtiéndose, entrados los años 80, en un movimiento cultural más conservador (desarrollado también en otros países de Europa y en Estados Unidos), basado en el individualismo y la carencia de perspectiva histórica.

Por supuesto, hubo artistas que nunca encajaron en ese modelo, oponiéndose al orden hegemónico –por utilizar la terminología de Mouffe– con obras que sacaban a la luz temas pretendidamente olvidados. Son, por ejemplo, Joan Brossa, Antoni Muntadas, Pere Portabella, Rogelio López Cuenca, Francesc Torres, María Ruido, Marcelo Expósito o Virginia Villaplana. La exposición citada realiza una interesante selección de esos artistas contra-hegemónicos, incluyendo algunos que han trabajado a partir de los años 2000 cuando, como hemos visto, se inició esa recuperación de la memoria histórica⁷⁹. No es posible comentar todas las obras reunidas en dicha exposición, solamente destacar el vídeo de Monserrat Soto *Memoria oral. Secreto 4* (2004), en el que documenta la búsqueda de los restos de su abuelo, con el apoyo de la ARMH de Burgos. Rogelio López Cuenca, hablando de su ya citada obra, comenta que su intención era “desfamiliarizar, extrañar y, así, desentrañar los hechos (...). La intención es precisamente repolitizar la memoria.”⁸⁰.

En esta línea se encuentran toda una serie de iniciativas de artistas actuales que impugnan ese silencio en torno a la represión, como es el caso de la exposición *Monte de Estépar* (2014)⁸¹ –coorganizada por Espacio Tangente⁸² y la Plataforma

⁷⁴ En 1982 empezó a celebrarse la feria Arco, cuyo objetivo era reavivar el mercado del arte, considerándose invendible el arte crítico.

⁷⁵ Aliaga, J. V., «Lo que algunos todavía no quieren ver. Pensar el pasado y la historia reciente; recuperar políticamente la memoria histórica desde el trabajo artístico», *op. cit.*, p. 15.

⁷⁶ Ver nuestro comentario de *El año en que el futuro acabó (comenzó)* (2007), en: Rodríguez Mattalía, L., «Prácticas audiovisuales críticas: conflicto, arte y política en Chantal Mouffe» en *IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV 2019. Imagen [N] Visible*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2019, pp. 625-631.

⁷⁷ Aliaga, J. V., *Exercicis de Memòria*, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ En esta línea destaca el proyecto de Virginia Villaplana *El Instante de la Memoria* (2010), sobre las fosas comunes en Valencia; ver: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/instante-memoria-narrar-historia> [Consulta: 02-05-2020].

⁸⁰ Aliaga, J. V., *Exercicis de Memòria*, *op. cit.*, pp. 61-62. Esta es la cita que inspira el título de este texto.

⁸¹ http://www.espaciotangente.net/WEB%20DOS/html/2014/JUNIO_2014.html y <http://montedeestepar.org/> [Consulta: 02-05-2020].

⁸² Exposición fruto de la colaboración de la Coordinadora Provincial por la Recuperación de la Memoria Histórica

de Artistas Antifascistas⁸³— una iniciativa de implicación de la creación artística en la exhumación de fosas comunes. Mediante una campaña de micromecenazgo que ofrecía obras donadas por los artistas a cambio de una aportación económica, se consiguieron fondos para excavar cuatro de fosas⁸⁴ en Monte Estépar. Participaron 41 artistas⁸⁵, varios pertenecientes a las nuevas generaciones cuyas obras ofrecen una perspectiva novedosa en relación a la memoria histórica.

Alán Carrasco, por ejemplo, tiene varias obras centradas en el tema, como la titulada *Ley 52/2007, Artículo 15*⁸⁶ (2015), donde relaciona las nuevas tecnologías con los monumentos franquistas. El artista solicitó en 2015 a la corporación Google que, en cumplimiento de la Ley de la Memoria Histórica, borrara de sus imágenes del *Street View* de Tortosa (Tarragona) un monumento dedicado a la Batalla del Ebro que aún pervive en nuestros días, situado en medio del río e inaugurado en 1966 por Franco. En 1986 el Ayuntamiento de Tortosa retiró algunos de los elementos de carácter marcadamente franquista, como por ejemplo la inscripción “Al Caudillo de la Cruzada y de los veinticinco años de paz”. Tras esta acción, según las autoridades de Tortosa, el monumento puede ser considerado como un homenaje a los muertos de los dos bandos. El gigante tecnológico Google ignoró evidentemente la propuesta del artista. En su obra presenta una fotografía de gran formato de Tortosa vista desde un puente, recuperada de la aplicación *Street View*, donde ha eliminado digitalmente el “elemento aberrante”, creando una imagen de lo que debería *no verse*. Se crea así un *efecto de extrañamiento*⁸⁷—en la línea que proponía López Cuenca— donde el espectador se encuentra con una imagen que le es familiar, pero a la vez insólita: “Lo extraño de la escena—afirma el artista— es, precisamente, la ausencia de lo anómalo”⁸⁸. Resulta sorprendente que el cumplimiento estricto de la ley tenga que ser simulado digitalmente borrando imágenes en vez de actuar en el espacio público físico.

Pasando ya a las exposiciones citadas al inicio de este texto, la de Fernando Sánchez Castillo, *Fake Games. El monumento colectivizado*⁸⁹ (2019), consistía, como decíamos, en la realización colectiva de un memorial dedicado a la Guerra Civil y posterior franquismo. No es la primera vez⁹⁰ que Sánchez Castillo trabaja estos temas en relación a la idea de monumento⁹¹. En *Episodios nacionales. Táctica* (2011)—un proyecto videográfico y fotográfico— el artista contactó con numerosas instituciones del Estado para visitar con un grupo de invidentes estatuas de Franco

de Burgos (<http://www.rmhburos.org/asociacin/>), el Centro de Creación Contemporánea Espacio Tangente (<http://www.espaciotangente.net/WEB%20DOS/html/presentacion.html>) y la Asociación Cultural Denuncia.

⁸³ <https://artistasantifascistas.wordpress.com/2013/06/09/156/> [Consulta: 04-052020]. Esta plataforma fue creada en respuesta a la demanda de la Fundación Francisco Franco al artista Eugenio Merino por su obra *Always Franco* (2012), presentada en ARCO. En 2013, en las Jornadas contra Franco participaron numerosos artistas, por ejemplo, el propio Eugenio Merino, Santiago Sierra o Ana teresa Ortega.

⁸⁴ Gracias a esta iniciativa se exhumaron los restos de 96 personas (muchos aún por identificar).

⁸⁵ Entre los cuales están: Marcelo Expósito, Pedro Ortuño, Tania Bruguera y Virginia Villaplana, por ejemplo.

⁸⁶ <http://alancarrasco.com/sp/portfolio/ley-522007-articulo-15/> [Consulta: 04-05-2020].

⁸⁷ Utilizando la terminología de Brecht sobre el distanciamiento en teatro como herramienta de politización: Brecht, B., *Escritos sobre teatro I, II, III*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

⁸⁸ En palabras del propio artista: <http://alancarrasco.com/sp/portfolio/ley-522007-articulo-15/> [Consulta: 04-05-2020].

⁸⁹ Expuesta en el IVAM entre el 14 de noviembre de 2019 y el 1 de marzo de 2020.

⁹⁰ Otra obra es *Azor: Síndrome de Guernica* (2012), un proyecto sobre el barco que Franco utilizaba para su recreo y reuniones privadas; Castillo lo compró y desguazó para exponer parte de sus piezas, por ejemplo, en el espacio Matadero (Madrid, marzo, 2012).

⁹¹ Ver: Fourmont, G., “Franco no se ha muerto”, *Público* (10-06-2010). Recuperado de: <https://www.publico.es/culturas/franco-no-muerto.html> [Consulta: 11-05-2020].

retiradas del espacio público. Solamente el Ayuntamiento de Barcelona le autorizó a acceder a una escultura ecuestre de Franco guardada en un almacén. Su objetivo, mediante esta especie de *performance* colectiva, era rastrear los restos franquistas que pueden aún palpase; como comenta el artista: “¿Por qué unos ciegos no podrían tocarlas? Porque el fantasma de Franco nunca se ha ido, él no se ha muerto”⁹².

En la exposición que nos ocupa⁹³, Sánchez Castillo intenta conjurar esos fantasmas proponiendo intercambiar una de las 4000 figuras inspiradas en la fotografía de Capa⁹⁴ por recuerdos o comentarios escritos por los asistentes. De esta manera, durante el tiempo que duró la exposición, fueron desapareciendo los pequeños milicianos, mientras las paredes se llenaban de palabras: recuerdos de infancia, reflexiones sobre el silencio, opiniones sobre la guerra, menciones a familiares desaparecidos, etc.; varios cientos de *post-it* que se pegaron en los muros de la sala tomando el lugar de esos escasos memoriales y homenajes en los espacios públicos; un intento de colectivizar la construcción de la memoria sin pretender monopolizar el discurso ni convertirlo en monumento de piedra.

Pero esta propuesta tiene más de una capa de sentido pues, por medio de la fabricación de las figuras del miliciano, hace también mención a la industria valenciana del juguete. Durante la Guerra Civil, sindicatos de Ibi (Alicante) colectivizaron una fábrica de juguetes para producir un miliciano de hojalata que, tras la derrota, se convirtió en un objeto comprometedor, lo cual provocó el exilio de muchos obreros. Uno de ellos fundó una fábrica de juguetes en México –dirigida actualmente por su nieta– a la cual Sánchez Castillo encargó la fabricación de las piezas expuestas. La exposición del IVAM expone la figura del miliciano de hojalata, además de otros objetos de la época.

Se suma además una reflexión sobre las fotografías de guerra, pues es bien conocida la polémica en torno a la fotografía atribuida a Capa: ¿fue una pose?, ¿murió realmente? De ahí que el artista haya utilizado las palabras “*fake games*” en el título y que exponga también su colección de 700 fotografías de soldados de distintas guerras jugando a hacerse fotos en posiciones de muerte⁹⁵. En la presentación de la exposición, el artista comentaba que todo juego implica simulación, implica de alguna manera un *fake*, por lo cual, en la expresión “*fake games*”, lo doblemente falso resulta verdadero. A su vez, en otra entrevista, el artista afirmaba buscar una “obra que sea lo suficientemente consistente para exponerse y frágil al mismo tiempo como para exhibirse en todas sus contradicciones”⁹⁶. Y es que Sánchez Castillo siempre ha evitado simplificar los discursos, dando cabida a todo el conflicto que estos temas conllevan. Javier Rodrigo invita también a evitar los relatos simplistas: “(...) la reflexión sobre la complejidad de ese pasado es más que una virtud, es una obligación para quien se acerque a él desde la historiografía, la producción cultural

⁹² *Ibidem*.

⁹³ <https://www.ivam.es/es/exposiciones/monumentalidad-y-masa-fernando-sanchez-castillo/> [Consulta: 01-05-2020].

⁹⁴ *Muerte de un miliciano* (1936), atribuida a Robert Capa (Endre Ernő Friedmann y Gerda Taro).

⁹⁵ El artista comentó en la inauguración que es una costumbre entre los soldados hacerse fotos fingiendo ser alcanzados por una bala, por ejemplo y que fue coleccionando aquellas fotografías donde es patente que son poses cómicas.

⁹⁶ Fernando Sánchez Castillo en el vídeo *Oral Memories* (2013, Begoña Torres González y Antonio J. Sánchez Luengo), Ministerio Educación Cultura y Deporte. Recuperado de: <https://oralmemories.com/fernando-sanchez-castillo/> [Consulta: 08-05-2020].

o el ámbito que sea.”⁹⁷. En la propuesta de Sánchez Castillo, los resultados del memorial colectivo no se podían controlar, al igual que el dinamismo de la memoria frente a los relatos históricos.

Hablábamos antes de fantasmas que esta obra conjura y es que –al margen de apariciones y más allá del concepto lacaniano– esos recuerdos escritos en *post-it*, esos familiares evocados y opiniones antes jamás escritas, dan voz a quien no la tenía y exponen al público lo que antes permanecía oculto, en la línea que comentábamos con Rancière y Mouffe.

Derrida define lo espectral como aquello “que desquicia el presente vivo”, pero no está nunca en forma de presencia pues no tiene sustancia: “Si me dispongo a hablar extensamente de fantasmas –dice Derrida– de herencia y de generaciones, (...) es en nombre de la justicia”⁹⁸. Y es que este concepto tiene que ver con los duelos no resueltos y las injusticias heredadas que reclaman visibilidad, pero sin estar presentes: “ (...) ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas (...); de las opresiones del imperialismo capitalista o de cualquier forma de totalitarismo.”⁹⁹.

Para Derrida es necesario conjurar esos fantasmas para hacerles justicia, abrir la cripta –*desencriptar*– y dejarlos salir; una apuesta que Sánchez Castillo plantea al dejar los muros de la sala a merced de la memoria de los espectadores. Dice el artista:

Yo me planteo preguntas a situaciones que todavía no han sido resueltas por la generación anterior, que es la que debería haberlas hecho. (...) Lo que pasa es que no se han hecho las cosas en su orden y hay gente que hoy no sabe dónde dejar flores a sus seres queridos fallecidos o desaparecidos¹⁰⁰.

Ese empeño por conjurar nuestros fantasmas podemos rastrearlo también en la propuesta de Ana Teresa Ortega. En su exposición, *Pasado y presente, la memoria y su construcción*¹⁰¹, se presenta un recorrido por su obra, donde la fotografía¹⁰² se une a un riguroso trabajo de investigación y documentación archivística, incluyendo una serie de proyectos relacionados con la memoria histórica, que comenzó con *Cartografías silenciadas* (2006-2014), continuó con *Lugares del saber y exilio científico* (2010-2015) y derivó en la serie *De trabajos forzados* (2015-2019).

Por cuestiones de espacio, centraremos nuestro comentario en la primera y última citadas. Sobre *Lugares del saber y exilio científico* (2010-2015), solamente decir que consiste en fotografías de lugares de trabajo científico y académico vacíos (laboratorios, aulas, espacios de la antigua de la JAE¹⁰³, etc.) y un listado de los muchos investigadores e investigadoras exiliados.

⁹⁷ Rodrigo, J., «El mal de la banalidad. La era de la memoria (y sus abusos) en la España del siglo XXI», *op. cit.*, p. 167.

⁹⁸ Derrida, J., *Espectros de Marx, el estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*, Madrid, Editorial Trotta, 1995, pp. 12-13.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 13.

¹⁰⁰ Comentario de Fernando Sánchez del Castillo en: Jarque, F., «Entrevista a Fernando Sánchez Castillo: “Mi arte es un ejercicio de catarsis histórica”», *El País* (20-01-2007). Recuperado de: https://elpais.com/diario/2007/01/20/babelia/1169251569_850215.html [Consulta: 08-05-2020].

¹⁰¹ Comisariada por Pep Benlloch, la exposición se encuadró en la convocatoria *Trajectòries* (Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana), incluyendo 150 piezas organizadas en nueve proyectos.

¹⁰² Sobre la relación de la fotografía española contemporánea con la Guerra Civil, ver: Ansón, A., *Hijos del agobio. memoria y desmemoria de la guerra en la fotografía española contemporánea*, Madrid, Exit Publicaciones, 2019.

¹⁰³ Creada en 1907 y desmantelada tras la Guerra, la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, presidida por Santiago Ramón y Cajal, promovía la investigación y la educación científicas.

Cartografías silenciadas (2006-2014)¹⁰⁴ es la serie fotográfica que afianza el empeño de Ortega por desentrañar esos capítulos velados de nuestra historia. La obra retrata los numerosos y variados espacios (cárceles, plazas de toros, seminarios, campos, etc.) que fueron utilizados, a partir de la Guerra Civil hasta los años 70, para recluir, torturar y asesinar a miles de represaliados. La sala presenta 15 fotografías apaisadas de gran formato, además de un muro con 48 imágenes más pequeñas. Cada espacio tiene una ficha con su denominación, localización y el periodo en el cual cumplió esa funesta función. Antes de entrar a la sala, encontramos unas mesas acristaladas con documentos sobre dichos espacios, que dan cuenta de la larga investigación realizada por la artista en diferentes archivos públicos¹⁰⁵.

Esa larga investigación derivó más adelante en la serie *De trabajos forzados*¹⁰⁶ (2015-2019), que reúne imágenes de lugares donde se usaron presos políticos como mano de obra esclava entre 1937 y los años 70¹⁰⁷. Son 15 fotografías grandes apaisadas de minas de carbón, fábricas, presas, líneas férreas, puentes; además de dos pueblos, Brunete (Madrid) y Guernica (Vizcaya), que fueron reconstruidos tras ser devastados. A pie de foto se informa de la denominación del lugar, los años durante los cuales se realizaron esos trabajos forzados y la empresa responsable. Al igual que en la serie anterior, 4 vitrinas muestran documentos relacionados con esa “cesión” de presos a empresas públicas y privadas que se beneficiaron de este tipo de esclavitud¹⁰⁸.

En ambas series fotográficas, las imágenes tienen características comunes: formato panorámico, composición horizontal, planos frontales, línea del horizonte centrada, colores saturados pero luminosidad apagada. Y, sobre todo, la presentación de espacios muy diversos, uno tras otro: fachadas de edificios, campos, carreteras, todos ellos vacíos y fotografiados actualmente. Al ver esos incontables espacios de reclusión, esos innumerables lugares de trabajo esclavo, nos asalta la imagen de un país en cuyos encontramos esclavitud y represión.

¿Cómo lograr que el pasado se vuelva presente? ¿Cómo, en definitiva, reconstruir una memoria que ha sido casi borrada? Ortega decidió hacer “visible aquello que se ha silenciado”¹⁰⁹ mostrando esa unión entre presente y pasado mediante fotografías a color (para que no parezcan antiguas), pero con la luz amortiguada, como quitándoles el brillo del presente. Destaca también el hecho de que en ninguna de las imágenes aparece ni una sola persona, lo cual aumenta la sensación de desolación que estas producen. Es evidente que los habitantes de ese pasado ya no están, pero su ausencia, de alguna manera, contagia esos espacios, cuyo vacío han heredado.

¹⁰⁴ Esta obra ha viajado por Galicia, País Vasco, Madrid, etc.; es un trabajo en proceso que ha ido creciendo a medida que se ha ido exponiendo. En el Centro del Carmen se expuso solo una parte del proyecto.

¹⁰⁵ Por ejemplo, investigó en el Archivo General Militar de Ávila (del Ministerio del Interior), de cuya desclasificación hablábamos más arriba.

¹⁰⁶ Producido por el Centro del Carmen y expuesto por primera vez en esta muestra.

¹⁰⁷ Durante la dictadura, con la excusa de reconstruir el país tras la guerra, el Estado organizó la utilización de miles de prisioneros políticos como mano de obra esclava. Se beneficiaron muchas empresas públicas y privadas – también órdenes religiosas –, como por ejemplo Renfe, Huarte, MZA, o Ybarra.

¹⁰⁸ Otra obra sobre este tema es *Geschichtsaufarbeitung* (2014), de Alán Carrasco, que presenta las cartas que el artista envió a cada una de las empresas que todavía existen, solicitando que estas indemnicen a las familias supervivientes, al igual que se hizo en el caso de las empresas alemanas que también utilizaron mano de obra esclava durante el nazismo. <http://alancarrasco.com/sp/portfolio/geschichtsaufarbeitung/> [Consulta: 05-05-2020].

¹⁰⁹ Peñalver, T., «Ana Teresa Ortega: “Pretendo visibilizar la historia que ha estado silenciada intencionadamente”», *Alicantepalaza* (24-09-2019). Recuperado de: <https://alicantepalaza.es/Ana-Teresa-Ortega-Pretendo-visibilizar-la-historia-que-ha-estado-silenciada-intencionadamente> [Consulta: 15-05-2020].

Decíamos con Derrida¹¹⁰ que los espectros nunca están presentes como tal; implican una disyunción en el presente, una no-presencia que provoca un tiempo disyunto que se desencaja respecto a sí mismo. Para este autor, es la injusticia la que produce dicha disyunción como desunión de elementos íntimamente ligados. Una injusticia producida por un duelo mal resuelto y que las generaciones posteriores heredamos “del crimen del otro, una fechoría cuyo acontecimiento y cuya realidad, cuya verdad, no pueden nunca *presentarse* en carne y hueso, sino solamente dejarse presumir, reconstruir, fantasearse.”¹¹¹ Es lo que intenta Ortega con esas imágenes de espacios vacíos, donde pasado y presente hablan al unísono pero como dándose la espalda, dejando en el espectador una extraña sensación de conexión y desconexión simultáneas¹¹², al encontrarse ante un “momento espectral, momento que ya no pertenece al tiempo”¹¹³. Son imágenes que nos hablan de esa “(...) no contemporaneidad consigo mismo del tiempo presente”, de esa “intempestividad o anacronía radicales”¹¹⁴ que esos espacios rezuman.

Como afirma Derrida, “Se hereda siempre un secreto –que dice: “Léeme. ¿Serás capaz de ello?”–”¹¹⁵; ante las fotografías de Ortega, nos sentimos destinatarios de esa interpelación: ¿seremos capaces de asumirla? ¿de vivir con esos fantasmas que solo podemos percibir como espacio vacío y tiempo dislocado?

Las obras comentadas nos recuerdan la *presencia-no-presencia* de esos espectros, Sánchez Castillo intentado que los conjuremos con nuestras propias palabras y Ortega colocándonos ante la inmensidad de su vacío. Como veíamos con Rancière y Mouffe, estas son justamente las dos líneas maestras del arte crítico: dar voz a quien no la tiene y revelar lo que el consenso dominante oculta. Son, por tanto, obras que, destapando esa fractura mal curada de nuestra sociedad, exhiben el disenso y repolitizan nuestra memoria enfrentándonos a nuestros fantasmas; “y ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generacione”¹¹⁶.

5. Conclusiones

Iniciamos este texto con nuestra sorpresa ante la coincidencia en el tiempo y en el espacio de las dos exposiciones comentadas. Hemos visto, con las limitaciones de un texto de estas características, que la relativa escasez de obras sobre el franquismo tiene una historia que parte de ese silencio instaurado en la dictadura, mantenido en la transición y prolongado en democracia. Dicho silencio, presente tanto a nivel general como en el campo del arte, se vio roto a partir de la constitución de la ARMH y su empeño por exhumar las fosas comunes que pueblan nuestra geografía.

Hemos hablado de esos artistas que, desde los años 70 e incluso antes, constituyeron una excepción a ese silencio, empeñados por mantener un arte crítico que buceaba contra la corriente hegemónica y que, en los años 2000, salió por fin a

¹¹⁰ Derrida, J., *Espectros de Marx, el estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*, op. cit.

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 34-35.

¹¹² Derrida cita el momento en que Hamlet afirma: “*The time is out of joint*”, que el autor interpreta como que “el tiempo está desarticulado, descoyuntado, desencajado, dislocado, (...)”. *Ibidem*, p. 31.

¹¹³ *Ibidem*, p. 14.

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 38-39.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 12.

la superficie. Hemos comentado también incitativas, exposiciones y obras de artistas de las nuevas generaciones, que han trabajado y trabajan repolitizando nuestra memoria en la línea de pensamiento de Rancière y Mouffe, es decir, exhibiendo su carácter fracturado y exigiendo así su reparación. Estos artistas logran, como comenta Marcelo Expósito, visibilizar la complejidad del aparato represivo de la dictadura “en lugar de singularizar símbolos individuales ascendidos al valor de metáforas generalizadoras.”¹¹⁷ De hecho, no se trata de erigir monumentos en las plazas que sustituyan a los que la Ley 2007 está promoviendo retirar, de eso ya se encargarían las administraciones públicas –si es que llegara a hacerse– se trata, como diría Derrida, de:

(...) hablar del fantasma, incluso al fantasma y con él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía (...).¹¹⁸

Como señala Sánchez Castillo: “Hay un temor por parte de la administración hacia el arte contemporáneo y ese temor está justificado”¹¹⁹ porque es capaz de sacar a la luz los conflictos que el consenso dominante se esfuerza por acallar y que, en nuestro país y en relación a la memoria histórica, están *presentes-no presentes*, como los espectros de Derrida.

Los citados son artistas de “(...) una generación necesariamente segunda, originariamente tardía y, desde entonces, destinada a heredar (...)”¹²⁰; heredar un duelo mal resuelto y, con él, el empeño de repararlo. Derrida se refiere a Heidegger para hablar de una “justicia más allá del derecho”, que vendría, más que a compensar un agravio, a “rearticular como es debido la disyunción del tiempo presente (...)”¹²¹. Más arriba, citábamos a Paloma Aguilar¹²² para hablar de tres tipos de reparación: la reparación moral (juicios, sentencias, etc.), la reparación material (indemnizaciones, compensaciones económicas) y la reparación simbólica (memoriales, homenajes, museos). En esta última es donde, evidentemente, se pueden mover las prácticas artísticas, pero queremos señalar, siguiendo la argumentación de Derrida, que no se trata de hacer justicia en su sentido judicial –ese es otro territorio también muy necesario– sino de una justicia que se *done* “por encima del mercado, del regateo, del agradecimiento, (...)”¹²³; una justicia, por tanto –la del arte crítico– que se sitúa “más allá del derecho, del cálculo y del comercio”¹²⁴.

Como decía Mouffe, el arte crítico apuesta por pensar políticamente no aceptando el “orden natural” hegemónico; dicha repolitización incluye, en nuestro país, un trabajo con la memoria histórica que haga visible aquello que ha sido reprimido por el consenso dominante: la historia de las víctimas del franquismo.

¹¹⁷ Aliaga, *Exercicis de Memòria*, op. cit., p. 49.

¹¹⁸ Derrida, *Espectros de Marx, el estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*, op. cit., pp. 12-13.

¹¹⁹ En su entrevista realizada para el citado vídeo *Oral Memories* (2013). Recuperado de: <https://oralmemories.com/fernando-sanchez-castillo/> [Consulta: 18-05-2020].

¹²⁰ Derrida, *Espectros de Marx, el estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*, op. cit., p. 35.

¹²¹ *Ibidem*, p. 38.

¹²² Ver nota 52.

¹²³ Derrida, *Espectros de Marx, el estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*, op. cit., p. 40.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 41.

Para Derrida el trabajo del duelo “consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes” y eso pasa por, en primer lugar, identificarlos y localizarlos: “Nada sería peor, para el trabajo del duelo, que la confusión o la duda: *es preciso* saber quién está enterrado y dónde —y *es preciso* (saber..., asegurarse de) que, en lo que queda de él, él queda ahí.”¹²⁵. Es por esto que ese empeño de los familiares de las víctimas por buscar a sus muertos en las cunetas y fosas comunes de este país, ha provocado una reacción en cadena en la sociedad y en el campo del arte; un movimiento lento, es cierto, a veces casi imperceptible, pero, a nuestro entender, imparable.

6. Referencias bibliográficas

- Aguilar Fernández, P. y Payne, L. A., *El resurgir del pasado en España. Fosas de víctimas y confesiones de verdugos*, Madrid, Taurus, 2018.
- Aguilar Fernández, P., *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- Aguilar Fernández, P., *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid, Alianza, 1996.
- Aliaga, J. V. (coord.), *Exercicis de Memòria*, Lleida, Ajuntament de Lleida, Centre D'Art la Panera, 2011.
- Aliaga, J. V., “Lo que algunos todavía no quieren ver. Pensar el pasado y la historia reciente; recuperar políticamente la memoria histórica desde el trabajo artístico” en Aliaga, J. V. (coord.), *Exercicis de Memòria*, Lleida, Ajuntament de Lleida, Centre D'Art la Panera, 2011.
- Ansón, A., *Hijos del agobio. memoria y desmemoria de la guerra en la fotografía española contemporánea*, Madrid, Exit Publicaciones, 2019.
- Basualdo, A., “Entrevista a Josep Ramoneda”, *eldiario.es*, (2013). Recuperado de: https://www.google.es/amp/s/m.eldiario.es/Kafka/Josep-Ramoneda-culminacion-proceso-mercantilizacion_0_110589826.amp.html
- Brecht, B., *Escritos sobre teatro I, II, III*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- Carrillo, J., (ed.), *Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cine y vídeo, Desacuerdos 4*, Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía – UNIA, arteypensamiento. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos>
- Consejo de Derechos Humanos, “Informe del Relator Especial sobre la promoción de la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición, Pablo de Greiff”, Asamblea General de las Naciones Unidas, 2012. Recuperado de: https://www.ohchr.org/Documents/HRBodies/HRCouncil/RegularSession/Session21/A-HRC-21-46_sp.pdf
- Derrida, J., *Espectros de Marx, el estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*, Madrid, Editorial Trotta, 1995.
- Espacio Tangente, Coordinadora Regional por la Recuperación de la Memoria Histórica y Asociación Denuncia, *Monte de Estépar. Tras los pasos de la memoria*, Burgos, Ediciones Tangentes, 2017.
- Fourmont, G., “Franco no se ha muerto”, *Público* (10-06-2010). Recuperado de: <https://www.publico.es/culturas/franco-no-muerto.html>

¹²⁵ *Ibidem*, p. 23.

- Gil, A., “La ley que permite la impunidad de los crímenes del franquismo cumple 40 años”, *eldiario.es* (17-10-2017). Recuperado de: https://www.google.es/amp/s/m.eldiario.es/politica/permite-impunidad-crimenes-franquismo-cumple_0_698180960.amp.html
- Hardt, M. y Negri, A., *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Barcelona, DeBolsillo, 2004.
- Jarque, F., “Entrevista a Fernando Sánchez Castillo: Mi arte es un ejercicio de catarsis histórica”, *El País* (20-01-2007). Recuperado de: https://elpais.com/diario/2007/01/20/babelia/1169251569_850215.html
- Juliá, S., *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.
- Juliá, S., “El franquismo: historia y memoria”, *Claves de la Razón Práctica*, 159 (2006).
- Laclau, E., y Mouffe, Ch., *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Madrid, Siglo XXI, 1987.
- López, C. y Amnistía Internacional, “Ley de Amnistía 1977: Una excusa que dura 40 años”, *amnesty.org*, (11-10-2017). Recuperado de: <https://www.google.es/amp/s/www.es.amnesty.org/en-que-estamos/noticias/noticia/articulo/ley-de-amnistia-1977-una-excusa-que-dura-40-anos/amp.html>
- Mouffe, Ch., *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Barcelona, Paidós, 2015.
- Mouffe, Ch., *Agonística. Pensar el mundo políticamente*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Mouffe, Ch., *La paradoja democrática. El peligro del consenso en la política contemporánea*, Barcelona, Gedisa, 2012.
- Mouffe, Ch., *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2011.
- Mouffe, Ch., *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- Navarro, V., “La transición española no fue modélica: respuesta a Nicolás Sartorius”, *Público* (25-10-2018). Recuperado de: <https://blogs.publico.es/vicenc-navarro/2018/10/25/la-transicion-espanola-no-fue-modelica-respuesta-a-nicolas-sartorius/>
- Nora, P. (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 3 vols., 1984-1992.
- Peñalver, T., “Ana Teresa Ortega: “Pretendo visibilizar la historia que ha estado silenciada intencionadamente”.” *Alicantepiazza* (24-09-2019). Recuperado de: <https://alicantepiazza.es/Ana-Teresa-Ortega-Pretendo-visibilizar-la-historia-que-ha-estado-silenciada-intencionadamente>
- Ramonedá, J., “De la exhumación a la refundación”, *El País* (26-10-2019). Recuperado de: https://elpais.com/caa/2019/10/25/catalunya/1572003045_024367.html
- Ranciére, J., *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo y Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- Ranciére, J., *Malaise dans l’esthétique*, París, Galilée, 2004.
- Ranciére, J., *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.
- Rodrigo, J., “El mal de la banalidad. La era de la memoria (y sus abusos) en la España del siglo XXI” en Aliaga, J. V. (coord.), *Exercicis de Memòria*, Lleida, Ajuntament de Lleida, Centre D’Art la Panera, 2011.
- Rodrigo, J., *Los campos de concentración franquistas entre la historia y la memoria*, Madrid, Siete Mares, 2003.
- Rodríguez Mattalía, L., “Prácticas audiovisuales críticas: conflicto, arte y política en Chantal Mouffe” en *IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV 2019*.

Imagen [N] Visible, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2019, pp. 625-631.

Varela, M., “Entrevista a Josep Ramoneda: La Transición sacrificó la cultura democrática por la estabilidad”, *A Coruña* (22-03-2014). Recuperado de: <https://www.laopinioncoruna.es/sociedad/2014/03/22/josep-ramoneda-transicion-sacrificio-cultura/823613.html>

Vega, C., “Maruja Torres: “Dejaría que creciera la yedra sobre el Valle de los Caídos y la regaría”.”, *El País* (23-10-2019). Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2019/10/22/videos/1571756224_386904.html?ssm=FB_CM&fbclid=IwAR0emliQXGYOHvnC9UJZ_RjY4aMGNDO9Ql2pGkhP9QAfajw6z_Ma3qM0Hmo