

Estructuras del silencio. La fotografía de arquitectura como herramienta para la recuperación de la memoria histórica

Iván Cáceres Sánchez
Universitat Politècnica de València

1. Introducción: la hegemonía del rostro

Tal y como viene siendo habitual a la hora de elaborar un mapa de proyectos contemporáneos, eminentemente fotográficos, que giren en torno a la Guerra Civil española como objeto de estudio, o a sus ulteriores consecuencias, nos encontramos con una estrategia de representación predominante que ha sido frecuentemente adoptada por los distintos autores de dichas propuestas. Y es la de articular sus discursos por medio de “cuestiones relativas a los límites de la representación de lo traumático, a los usos y abusos de los materiales de archivo” (Quílez, 50). El carácter documental atribuido normalmente a los diversos materiales fotográficos recuperados durante y después del conflicto, así como su potencial como garantes de verdad –valor asociado a la fotografía desde su nacimiento en el s. XIX por su carácter indicial–, ha dado lugar a una presencia constante de la fotografía de archivo en publicaciones y exposiciones sobre la Guerra Civil.

En ellas predomina la presencia de personas que transitan calles devastadas por los desastres del conflicto, gente en busca de refugio, hileras interminables de familias camino al exilio, heridos, cuerpos mutilados, etc. pero, principalmente, es la presencia del rostro humano la que suele interpelar al espectador de manera más directa y punzante. Esta hegemonía del rostro en las fotografías de archivo que frecuentemente son exhibidas y publicadas persigue un doble objetivo, más allá de su valor documental: por una parte, reivindicar el nombre y la identidad de aquellos miles de rostros anónimos congelados en el instante de la toma –lo que supone una inestimable herramienta para las distintas asociaciones y colectivos dedicados a la recuperación de la memoria histórica– y, por otro lado, emocionar al espectador suscitando en él una mirada activa, puesto que “algunas cosas –las cosas humanas– sólo son susceptibles de interpretación y explicación a través del procedimiento necesario de una *comprensión implicativa*” (Didi-Huberman 2008, 44). El retrato ha jugado un papel de tal importancia en este sentido que las fotografías que han trascendido en mayor medida, si nos centramos en fotografía bélica, son precisamente aquellas que interpelan al espectador a través del rostro: *Brothers at cremation site* –Joe O’Donnell–, *Saigon execution* –Eddie Adams–, *Napalm girl* –Nick Ut– o, en el caso de la Guerra Civil española, *Gente a la puerta de la morgue de Valencia* –Gerda Taro–, *Despedida de las Brigadas Internacionales* –Robert Capa– y *Marina Ginestà* –Juan Guzmán– son algunos de los ejemplos que han quedado grabados en el imaginario colectivo. No en vano, es necesario entender que detrás de estos fotógrafos operaban distintas agencias de información que necesitaban llegar de manera rápida, eficaz e impactante al lector, por lo que la fuerza emotiva del rostro como encarnación del desastre ha sido siempre algo tremendamente valioso.

Sin embargo, el potencial de devenir paradigma o hito iconográfico que poseen algunas de estas imágenes en el mundo de la representación de la guerra por medio de la fotografía ha desencadenado un uso repetitivo y abusivo de las mismas:

Llama la atención que encontremos en el trabajo contemporáneo de académicos y en la representación popular y la memorialización del Holocausto no la proliferación de esta imagería, como cabría temer, sino la sorprendente

repetición de unas pocas imágenes, utilizadas sin cesar con valor icónico y emblemático, pese al hecho de que el Holocausto es uno de los acontecimientos visualmente mejor documentados de la Historia y que cuenta con una abundante y asombrosa variedad de imágenes visuales (Hirsch, 147).

Si bien Marianne Hirsch estudia el fenómeno del Holocausto y los textos-imágenes posmemoriales¹ que distintos artistas han elaborado a partir de él, su diagnóstico es trasladable al fenómeno de representación de la Guerra Civil española, en tanto en cuanto de inefable tiene el horror de la guerra. Esta iteración *ad nauseam* podría ser el reflejo de una herida no cicatrizada, de una incapacidad para elaborar el trauma a nivel colectivo, una “re-traumatización de la memoria” (Hirsch, 124). Quizás habría que cuestionarse primero si la imagen fotográfica es capaz de lograr lo que de ella se espera. Si es, al fin y al cabo, suficiente.

2. Fracasos de la representación

Uno de los grandes problemas asociados a la imagen es que en ella tienen cabida múltiples lecturas, múltiples argumentos y, por tanto, puede ser enarbolada como un estandarte de cambiantes colores. El espacio que se abre entre lo que denominamos documento y lo que intuimos como real se ha ido ampliando cada vez más, tanto que en dicho espacio han tenido cabida numerosas discusiones y se han escrito abundantes textos acerca de este desmoronamiento del estatus documental de la imagen –en particular de la imagen fotográfica. El lugar que le corresponde es basculante, se encuentra a menudo en una situación intersticial. Puede ser al mismo tiempo ficción, testimonio, reproducción y suplantación: “toda fotografía es una *ficción* que se presenta como verdadera” (Fontcuberta, 15). A pesar de ello, existen otras propuestas que, precisamente, exploran otros caminos desplazando la carga historiográfica y apuestan por una “violación de otra prohibición inherente al documental más convencional: la inclusión de ciertas estrategias y técnicas ficcionales” (Quílez, 66), si bien, en este caso, la autora catalana no se refiere específicamente al medio fotográfico, sino al cine documental.

Es frecuente sospechar de la imagen fotográfica puesto que en la categoría de *lo real* se da la paradoja de la representación o, dicho de otro modo, encontramos que siempre hay algo de irrepresentable en aquello que denominamos *lo real*, algo que únicamente es asimilable a través de la experiencia directa. La fotografía es una herramienta de comunicación y por tanto una intermediaria entre sujeto y fenómeno. Muchos de los escritos más lúcidos que han abordado esta problemática lo han hecho desde diversas disciplinas (fenomenología, semiología, sociología, antropología, psicoanálisis, estudios de género, etc.) pero pivotando en torno a un mismo punto: la desconfianza de la plena eficacia de una imagen para hacer justicia al acontecimiento al que alude. Quizás estemos asignado al término representación una categorización errónea: “el *re-* del término *representación* no es repetitivo, sino intensivo [...]. La *repraesentatio* es una presentación recalcada” (Nancy, 36). La fotografía no es espejo, sino una lente de aumento. Por tanto, podemos deducir que toda representación será incompleta o insuficiente pues siempre señalará unos aspectos por encima de otros, privilegiará unas posibilidades y no otras. “La imagen, situada en el espacio que rige las relaciones entre

¹ Marianne Hirsch, como bien es sabido, es la principal responsable de popularizar el término *posmemoria* pero, como ella misma señala, existen otros términos equivalentes acuñados por otros autores: *memoria ausente* –Ellen Fine–, *memoria heredada*, *memoria tardía*, *memoria prostática* –Celia Lury, Alison Landsberg–, *memoria trouée* –Henri Raczymow–, *memoire des cendres* –Nadine Fresco–, *testimonio vicario* –Froma Zeitlin–, *historia recibida* –James Young– y *legado espectral* –Gabriele Schwab– (16-17).

lo visible y lo invisible, no es el doble de una cosa” (Rancière, 97-98), aunque en ocasiones sea tomada como tal.

Es posible que la grandeza de una imagen resida en la capacidad que tiene para mostrar su fracaso. Ciertas estrategias de representación optan por esta vía: la de la derrota constructiva, la de la autocrítica, la de la transversalidad. Una mirada lúcida se aproximará a una imagen desde su anverso y su reverso simultáneamente, desde dentro hacia afuera y desde fuera hacia adentro: “para que la representación comunique lo humano, no sólo se precisa que la representación fracase, sino también que *muestre* su fracaso” (Butler, 144). Algunos fotógrafos han asumido este fracaso y lo han usado como eje central que estructura y dota de nuevo sentido a sus propuestas. Uno de los ejemplos paradigmáticos a este respecto es la instalación titulada *Real Pictures* del artista Alfredo Jaar perteneciente a *The Rwanda Project 1994-2010*.² El artista de origen chileno viajó al epicentro del conflicto en 1994, durante la última etapa del tristemente recordado Genocidio de Ruanda, con el afán de fotografiar la barbarie del exterminio Tutsi a manos del gobierno Hutu prestándose como voz y testigo de lo que allí estaba sucediendo. Durante su estancia de tres semanas pudo tomar más de 3.500 fotografías, a pesar de ello, mientras seleccionaba el material se dio cuenta de que ninguna de esas imágenes hacía justicia al horror irrepresentable que contempló en el país africano. Esto le llevó a cambiar enteramente la estrategia de representación que se había propuesto y planteó un reto al espectador ocultando por completo aquellas fotografías. *Real Pictures* es una instalación compuesta por una serie de cajas cerradas en cada una de las cuales se encuentra guardada una de las fotografías realizadas por el artista, sin embargo, el espectador en ningún momento puede abrirlas y observar las imágenes del interior. La única información disponible es el texto que se encuentra impreso sobre la tapa superior de cada caja, en el que se puede leer el lugar y fecha donde fue tomada la fotografía, una breve descripción de la imagen que se encuentra en el interior –a modo de ejercicio de *écfrasis*– y una breve explicación del contexto en el que la imagen fue obtenida. De esta manera Alfredo Jaar intenta generar una tensión en el espectador a través de una estrategia de ocultación que asume la absoluta ineficacia de la imagen fotográfica como expresión del horror, considerando que “las imágenes, sea cual sea su naturaleza, no pueden explicar lo que ocurrió” (Didi-Huberman 2004, 59).

Otros artistas posmemoriales, es decir, pertenecientes a generaciones posteriores al acontecimiento en cuestión, habitualmente escogen como estrategia de representación la de modificar de una manera u otra materiales de archivo con el objeto de resignificarlos:

En los textos posmemoriales todas imágenes fotográficas de archivo, sin excepción, aparecen alteradas, esto es, han sido recortadas, ampliadas, proyectadas en otras imágenes; se las enmarca diversamente y se las descontextualiza o re-contextualiza; se las inserta en nuevas narrativas, nuevos textos, están enmarcadas de otro modo (Hirsch, 103).

La innegable distancia generacional lleva a estos artistas a apoyarse necesariamente en el testimonio como evidencia del horror. El relato del testigo directo viene dado, generalmente, en un sentido vertical, esto es, transmitido de generación en generación dentro del seno familiar. Por ello, la fotografía juega un papel fundamental como elemento constituyente de un peculiar álbum familiar que no solo refleja las relaciones emocionales intrafamiliares, sino que, además, construye un imaginario privado de los horrores de la guerra. Muchos de los artistas que no han vivido el horror de primera

² Hay imágenes disponibles sobre este y otros trabajos que constituyen *The Rwanda Project 1994-2010* en la página web <https://alfredojaar.net/>

mano utilizan estas imágenes extraídas del ámbito privado y las utilizan como materia prima sobre la que intervenir para mostrar después al espectador su propia elaboración del duelo por medio de retóricas de apropiación. Como señalamos al comienzo del texto, los retratos ocupan un lugar preponderante en el conjunto de imágenes fotográficas de archivo que forman parte de muchos de estos proyectos artísticos posmemoriales. Es posible que este afán por manipular el documento sea, en parte, reflejo sintomático del descrédito que la imagen fotográfica adolece a día de hoy como garante de verdad.

Nos encontramos, pues, ante dos tendencias claramente identificadas dentro del contexto de las propuestas fotográficas que giran alrededor de la problemática de la memoria histórica y de su recuperación: exposiciones/publicaciones con marcada raigambre en disciplinas como la Historia o el Fotoperiodismo, es decir, con un mayor peso en su valor didáctico e informativo –donde la imagen de archivo es esencial–; y propuestas elaboradas por autores que, o bien hacen uso de la imagen fotográfica como materia prima para la creación obras con notable carga conceptual, o bien son fotógrafos de oficio pero que plantean sus proyectos desde un punto de vista eminentemente artístico. Es en la confluencia de estos dos modos de hacer donde pueden inscribirse algunos de los proyectos fotográficos más importantes sobre la Guerra Civil española. En este espacio intermedio la foto de archivo sirve como recurso de apoyo, pero normalmente no es el elemento protagonista. El reportaje fotográfico comienza a exhibirse en formatos y circuitos que le eran propios a la fotografía artística y los proyectos fotográficos de autor se desarrollan a partir metodologías de investigación propias del periodismo. A este respecto convendría hablar brevemente sobre tres casos que servirían como claros ejemplos de fotógrafos que han desarrollado sus trabajos en esta zona gris: Francesc Torres, Clemente Bernad, y Gervasio Sánchez.

Villamayor de los Montes es el escenario donde se desarrolla el proyecto *Oscura es la habitación donde dormimos* (2007).³ Francesc Torres documentó fotográficamente la labor de desenterramiento y exhumación de restos humanos que tuvo lugar en esta localidad burgalesa en 2004, dotando a su trabajo de una fuerte carga política que es habitual en el conjunto de su producción artística. Los huesos y objetos allí encontrados pertenecían a 46 varones que fueron ejecutados el 24 de septiembre de 1936 y enterrados por las milicias falangistas. En las 29 fotografías que constituyen la instalación fotográfica, a modo de diario visual, se muestran las labores de excavación, limpieza y catalogación, la entrega de los restos humanos a sus familiares y, finalmente, la celebración del entierro oficial que tuvo lugar en 2006. El artista catalán reconoce la recuperación de la memoria como una cuestión de justicia histórica y responsabilidad política: “hacer sólo lo que es posible es sano, razonable, pero ceniciento, y la vida es corta, en cualquier caso. Quizá por todo ello estoy empeñado en ganar la Guerra Civil española” (Torres, 14). Francesc Torres utiliza la fotografía como arma de combate poniendo de manifiesto que “la lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido” (Kundera, 12).

La serie de fotografías que componen el trabajo *Desvelados* (2011)⁴ del fotorreportero Clemente Bernad intenta sacar a la palestra cuestiones aún no resueltas en lo referente a la Guerra Civil, a la dictadura franquista, a la recuperación de la

³ Existe un video donde el propio autor explica las características de este proyecto incluido en la exposición titulada *Oscura es la habitación donde dormimos* que tuvo lugar en ARTIUM en 2009. Está disponible en el siguiente enlace <https://www.youtube.com/watch?v=Y3U7JdbBaqM>

⁴ Clemente Bernad también ha dirigido un cortometraje que sirve como coda de este proyecto y que se titula *Morir de sueños* (2011). Está disponible en la página web <https://clementebernad.com/morir-de-suenos>

memoria de cientos de víctimas que fueron acalladas durante las postrimerías de la guerra y trata de denunciar el *silencio pactado* que durante la Transición ha imperado en el ámbito político. En definitiva, se pretende hacer justicia, además, a los familiares que aún sufren por heridas que no se han cerrado. El reconocimiento de la labor que los profesionales y voluntarios realizan para abrir las numerosas fosas que todavía aguardan selladas, sacar a la luz los restos anónimos congelados en el tiempo y recuperar las valiosas identidades asociadas a estos restos –memorias legítimamente pertenecientes a sus herederos y no a las instituciones– son los principales objetivos que persigue el autor navarro. Las imágenes se centran en las labores humanitarias y científicas que están detrás de muchas de las iniciativas actuales en lo que al desenterramiento de fosas se refiere –localizadas a lo largo y ancho de todo el territorio nacional–, en la exhumación de los cuerpos enterrados, su recogida, limpieza, catalogación, análisis y, cuando es posible, su identificación final. Como se puede comprobar, se trata de un planteamiento muy similar al de Francesc Torres. Al menos en su fondo, no tanto en su forma. Para la realización de este proyecto Clemente Bernad hace énfasis en la importancia de, por un lado, la colaboración de los distintos gobiernos regionales y locales, y, por otro lado, en el valor del testimonio y la memoria viva de los supervivientes cuyo esfuerzo para vencer el silencio es imprescindible si se quiere elaborar una cartografía precisa.

Muchas de las fotografías que componen la serie de Gervasio Sánchez titulada *Desaparecidos* (2011)⁵ –primera parte del proyecto completo– nos muestran almacenes y laboratorios donde se conservan cajas y archivos completos de restos humanos sin identificar que proceden de fosas localizadas en ciudades donde se han realizado ejecuciones masivas y desapariciones forzadas –Medellín, Buenos Aires, Santiago de Chile, etc. Esta vez se sitúa al espectador ante lugares donde habita la muerte en un tiempo posterior, una suerte de Limbo donde los retazos de memoria esperan a ser reconstruidas. Nos situamos en un escenario donde la representación del horror ya no se articula a través de una retórica del reencuentro, sino que se nos muestra desbaratada y grotescamente desordenada. Si en las fotografías de Clemente Bernad y Francesc Torres veíamos cerrarse un círculo y la sanación de un trauma familiar, en esta ocasión se nos conduce por otro camino, el de la espera y el anonimato de un archivo abandonado que probablemente nunca logre ser terminado. En la segunda parte del trabajo, titulada *Víctimas del olvido* (2011), encontramos un planteamiento fotográfico diferente. Estos retratos están concebidos para ser presentados al espectador como una retícula, creando una trama de rostros encuadrados de similar manera que encierran, sin embargo, historias particulares encarnadas en las miradas de los familiares de las personas desaparecidas –entre las que se encuentran víctimas de la Guerra Civil española. Para Gervasio Sánchez cada fosa abierta es una herida cerrada. Las víctimas son, según el autor, “la única verdad incuestionable de las guerras, y la dignidad lo único que importa” (25).

Como vemos, estas tres propuestas de fotografías posmemoriales poseen un marcado carácter humanista, poniendo el foco en las personas –víctimas, supervivientes y familiares– y en la participación de distintas disciplinas científicas durante las fases de la investigación. La estrategia de representación predominante en todos estos autores se articula a través de los códigos visuales propios de la fotografía documental, donde el rostro y el problema de la restitución de la identidad están muy presentes, tal y como señalábamos al comienzo del texto. Este tipo de imágenes deberían ser *a priori* efectivas si se trata de provocar una implicación en el espectador. Ahora bien, ¿es esta

⁵ Este y otros proyectos están disponibles en la página web <http://gervasiosanchez.com/>

implicación auténtica?, ¿es una tarea libre de riesgo el lograr que el espectador sienta compasión hacia los familiares de las víctimas cuando lo que se pretende es animarlo a colaborar activamente en un proceso colectivo de recuperación de la memoria histórica? A este respecto convendría tener en cuenta cierta matización por parte de Michela Marzano:

Compasional y compasión no significan lo mismo [...]. La compasión es un sentimiento que va hacia el otro y que nos obliga momentáneamente a olvidarnos de nosotros mismos. La inclinación compasional, en cambio, es una emoción que hacia uno mismo e intenta embellecer, por medio de otro, la bonita imagen que uno mismo se fabrica [...]. Donde la compasión considera al hombre como humano y constituye uno de los fundamentos del sentimiento de justicia, la *rompiente compasional* de la que hoy somos testigos tan a menudo participa más bien de cierta delectación, de una especie de autopromoción, ante el espectáculo de la desgracia ajena. Y, en la misma lógica, contribuye a alimentar nuestro voyeurismo (78-79).

Las imágenes recogidas en los anteriores proyectos son, a pesar de su valor documental, susceptibles de ser interpretadas desde la *rompiente compasional* que señala la autora italiana. Un camino que puede desembocar en la espectacularización del horror, como contrapartida de su capacidad de emocionar. Por tanto, ¿sería posible abordar fotográficamente el problema de la recuperación de la memoria histórica desde otra perspectiva que lograra ofrecer mayor resistencia a la banalización? Para ello, debemos discutir primeramente acerca de otro de los grandes problemas asignado a las imágenes de la violencia –especialmente cuando se obtienen mediante dispositivos mecánicos y/o electrónicos– y que deriva de su circulación regulada por los medios de comunicación de masas: la posibilidad de devenir espectáculo.

3. La imagen como espectáculo

Al comienzo hablábamos de la función mediadora de las imágenes como posible herramienta que pone en marcha un proceso comunicativo. Pues bien, no solo es mediadora sino que además “mediatiza las relaciones humanas” (Debord, 38) o, dicho de otra manera, las relaciones entre los individuos de la sociedad del espectáculo se someten a la regulación de las formas, quedando éstas separadas de su verdad. El modo en el que se vive una experiencia trágica se parecerá cada vez más a la imagen que de ella se tiene y que nos llega a través de los medios de comunicación de masas. Las relaciones emocionales entre individuos se asemejarán a aquello que, desde el cine, la televisión o internet se ofrezca como modelo de referencia. Las relaciones sexuales deberán responder, qué duda cabe, a los estándares exigidos por la pornografía:

Toda situación ha de ser convertida en espectáculo a fin de que sea real –es decir, interesante– para nosotros. Las personas mismas anhelan convertirse en imágenes: celebridades. La realidad ha abdicado. Solo hay representaciones: los medios de comunicación (Sontag 2001, 93).

La piel de la imagen queda separada de su sustancia, de su verdad, y circula en el mercado de las apariencias. Uno de los aspectos más interesantes en este asunto es que el mundo de las representaciones no sólo tiene un carácter intensivo, enfático, sino que puede llegar a adquirir una nueva función, la de dar lugar a “la suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo” (Baudrillard, 11). En conclusión, una suerte de ficción operativa.

Susan Sontag se sumó a esta corriente de pensamiento pero criticó las visiones de Guy Debord y Jean Baudrillard al considerarlas totalizadoras. El análisis de estos dos autores franceses se había ejercido, para ella, desde una posición demasiado elevada. Bajo esta perspectiva nada ni nadie quedaría excluido de formar parte de esta sociedad espectacularizada, o lo que es lo mismo, nadie podría negarse al dudoso privilegio de ser espectador. Para la autora neoyorkina, esta idea –acertada en su esencia, pero no en su escala– insinuaba “de modo perverso, a la ligera, que en el mundo no hay sufrimiento real” (Sontag 2001, 93). Su intención era la de dotar de un valor autónomo al testimonio, a la esfera de la experiencia, fuera de la esfera del *simulacro*. El perverso error consistiría en no tener en cuenta a aquellos que han vivido el horror de primera mano, considerando que sus experiencias están previamente organizadas por la visión de cómo deberían ser vividas.

Habría que sumar otra cuestión que ha resultado ser capital en las últimas dos décadas como consecuencia de la circulación masiva de imágenes a través de la red y a su tremendo poder globalizador. Hablamos de la superabundancia de imágenes. Los avances tecnológicos ligados a los dispositivos fotográficos y videográficos de captación de imagen, así como los producidos en el campo de las telecomunicaciones, han permitido que las imágenes lleguen prácticamente a cualquier lugar, y no sólo eso, sino que además sus receptores pueden modificarlas a voluntad y volver a multiplicar de manera exponencial su presencia en los canales circuitos de difusión. Si confiar a una sola imagen la labor de explicar por completo un acontecimiento es una apuesta de dudoso éxito quizás podríamos intentarlo comenzando un trabajo de recopilación. El problema es que esta labor pronto se nos antojaría infinita. ¿Cuándo poner punto y final?, ¿cómo manejar la totalidad de la información circulante? Sencillamente, no es posible. La cuestión esencial radicaría en poder elegir las imágenes necesarias. Ahora bien, esta ecología de las imágenes que Sontag defendía durante los años 70 –y que ella misma calificaría de “crítica conservadora” (2001, 92) posteriormente– ha resultado ser una estrategia ineficaz y algo ingenua. Esta opción sería interesante si fuese posible tener a nuestra libre disposición todo el conjunto de imágenes existentes acerca de este o aquel acontecimiento. Sólo entonces la tarea de *editar* sería suficiente para dar cuenta de lo real, o al menos lograr una aproximación lo suficientemente eficaz. Sin embargo, el conjunto de imágenes al que podemos tener acceso no es simplemente un *totum revolutum* al que podamos imponer una organización concreta, sino que procede de una selección previa en la que no nos es posible intervenir. Por tanto, deberíamos preguntarnos qué imágenes son necesarias y cuáles son las que están a nuestro alcance. Una vez más nos encontramos ante una oposición de regímenes: el de lo visible o decible y el de lo invisible o inefable, o más bien, el régimen de lo que nos está permitido ver y decir, y el régimen de lo que queda oculto para nosotros. De nuevo otro fracaso.

En suma, nos enfrentamos a la gran paradoja presente en las imágenes de la violencia: la incapacidad de movilizar al espectador debido a su exceso y repetición:

Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasman. Las imágenes anestesian (Sontag 2006, 38).

A pesar de que para generar una respuesta activa “uno debe, antes que nada, sentirse afectado” (Arendt, 87), las fotografías del horror han perdido su capacidad de implicar a un espectador que siempre tendrá la sensación de ya haber visto tal o cual imagen en

algún lugar. Se trata, pues, de una imagen cuya capacidad para emocionar se ha diluido completamente a raíz de la mediatización voraz practicada por los *mass media* y de las producciones audiovisuales de la industria del entretenimiento. Esto es especialmente peliagudo si se pretende llevar a cabo un proceso de recuperación de la memoria histórica que logre cerrar de manera eficaz y conciliadora el trauma no resuelto que fue –y sigue siendo– la Guerra Civil española. ¿Qué tipo de imágenes podrían lograr movilizar al espectador?, desde luego aquellas que no mostrasen de manera explícita la cruda violencia del conflicto y que, por su naturaleza, se resistiesen a una fácil espectacularización, ya que las imágenes “que hacen un espectáculo de actos de barbarie generan, en efecto, una nueva forma de barbarie, la indiferencia” (Marzano, 14). Una población indiferente a un pasado traumático, y a sus signos que continúan manifestándose visiblemente en un tejido social ideológicamente cada vez más polarizado, está abocada a repetir la misma historia. Sería necesario explorar un camino en el que la fotografía pudiese encontrar una posición equilibrada desde la que luchar contra el olvido:

En este sentido, la creatividad y proceso de reflexión que mueve a estos autores les ha permitido salvar las imágenes del doble peligro que, según nuestra opinión, acecha la contemporaneidad: por un lado, el riesgo del esteticismo, que convierte la imagen en fetiche [...], y, por el otro, el peligro del escepticismo obcecado que, al considerar que toda imagen es fetiche, la rechaza sin miramientos y la condena al reino de la mentira y la perversidad (Quílez, 59).

4. La fotografía de arquitectura como imagen resistente

La fotografía asociada a la recuperación de la memoria histórica tiene, pues, el reto de encontrar un referente que se resista a su consumo masivo y a la manipulación mediática proclive a la apropiación del testimonio vivo. Existe otro tipo de huella que la Guerra Civil española ha dejado en la actualidad, y es el del testimonio silencioso de los edificios y estructuras que han albergado tanto en su interior como en su exterior los horrores que muchos supervivientes son incapaces traducir en palabras, arquitecturas que han servido de escenografía donde se han desarrollado los capítulos más significativos del drama de la guerra. La memoria no sólo se asocia a un momento pasado, sino también a un lugar: “no hay memoria colectiva que no se desarrolle dentro de un marco espacial” (Halbwachs, 144). Cada vez que testigo comparte un relato de la guerra lo hace conectando tiempo y espacio, un acontecimiento que discurre en un lugar de referencia y, de esta manera, quedando cargado emotiva y simbólicamente: fosas por desenterrar, paredones de fusilamiento, bosques y campos en la periferia de los pueblos donde los presos era ejecutados al amparo de la noche, edificios civiles y religiosos que durante un tiempo sirvieron como campos de concentración, fachadas que aún hoy poseen cicatrices de las balas y explosiones, emplazamientos bombardeados, búnkeres de hormigón, edificios con placas conmemorativas, arquitecturas levantadas durante la dictadura, calles bautizadas con nombres de algunos de los personajes clave durante la guerra y la posguerra, monumentos, memoriales y un largo etcétera.

Desde el punto de vista de la imagen esto es de vital importancia ya que, en tanto en cuanto herramienta que intensifica, la fotografía puede poner de relieve este valor asociado a la arquitectura por medio de la mirada detenida y la contemplación. La ciudad no es solamente un espacio físico, una realidad material socialmente construida. “La ciudad también es una construcción simbólica, la que realizan sus habitantes” (Licona, 63), y en este proceso de construcción la imagen fotográfica siempre ha jugado un papel fundamental, ya no solo como documento, sino como dispositivo con la capacidad de convertir en hito aquello que el fotógrafo pretende registrar en el soporte

fotosensible. Si la imagen fotográfica es insuficiente para mostrar la barbarie debido a su condición ontológica –como se ha explicado en el segundo epígrafe de este texto– quizás sea eficaz a la hora de perpetuar la memoria de estas arquitecturas que poseen una notable fuerza simbólica. De esta manera se evitaría una suerte de *damnatio memoriae* que, como ocurría a la hora de aplicar la célebre condena judicial romana, destruyese los vestigios de la memoria traumática encerrados en estas construcciones erigidas como huella palpable –y habitable– de un régimen fundamentado en el terror.⁶ Es de vital importancia conservar este patrimonio pues, en tanto que memoria de un país, forma parte de su pasado y es sustrato cultural:

Nuestra civilización es la única en la historia de la humanidad que ha sabido desarrollar y construir los mecanismos necesarios para imponerse sobre todas las demás, anulándolas. Y, en primer lugar, lo hace de una manera especial auto-aplastándose culturalmente a sí misma (Quesada, 105).

Ahora bien, conservar no quiere decir exonerar. Elementos accesorios, no estructurales, que aludan a una glorificación de un pasado dudoso, no tienen por qué ser destruidos sino desplazados, recontextualizados. “Necesitamos los monumentos de Franco para hacer democracia. [...], la reinterpretación del paisaje cultural del franquismo supone, ante todo, desnaturalizarlo” (González, 111). Aun tratándose de una aparente paradoja, la consecuencia lógica de esta afirmación es bastante interesante: para lograr que la memoria histórica quede impregnada en el colectivo –y no olvidada– es necesario que las evidencias y restos del pasado convivan con nosotros en el presente, resignificados y reintegrados. Sin embargo, lo que se presenta es un reto complejo, esto es, el de lograr conjugar los restos que reflejan el lado más oscuro de nuestra historia con el desarrollo y evolución de la ciudad intentando no caer, por un lado, en una maniobra de ocultación ni, por otro lado, en una banalización propia del simulacro: “una ciudad que intente ser sólo una expresión del pasado dejará de ser una realidad urbana viva y se convertirá en un museo o en un parque temático” (Muñoz, 83).

El *valor rememorativo intencionado* al que alude Riegl en sus escritos es un aspecto inherente a la arquitectura vinculada con regímenes totalitarios que ensalzan un pasado glorioso, normalmente, mitificado:

El valor rememorativo intencionado [...] tiene el firme propósito de, en cierto modo, no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad. [...] aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de génesis (67).

Una arquitectura política-ideológica fundamentada en una estrategia de apropiación histórica como espacio simulado tendrá asignada una función primordial, la de perdurar y ser museo de sí misma.

Después de Maquiavelo los políticos quizás han sabido siempre que el dominio de un espacio simulado está en la base del poder, que la política no es una función, un territorio o un espacio real, sino un modelo de simulación cuyos actos manifiestos no son más que el efecto realizado (Baudrillard, 33).

⁶ “El terror no es lo mismo que la violencia; es, más bien, la forma de Gobierno que llega a existir cuando la violencia, tras haber destruido todo poder, no abdica sino que, por el contrario, sigue ejerciendo un completo control” (Arendt, 75).

Sin embargo, este proceso comúnmente lleva consigo un precio, el de eliminar del mapa arquitecturas precedentes a costa de levantar estructuras y tejidos urbanos que respondan a los requerimientos ético-estéticos del régimen. Como indicábamos con anterioridad, una actualización de la *damnatio memoriae* ejecutada por medio de un *urbicidio* (Bevan) premeditado.

Aún se conservan en España numerosos edificios que, como cabría esperar y a pesar de haber sufrido algunas modificaciones con el paso del tiempo, permanecen todavía en pie. No solo eso, sino que además existen trazas y restos de ruinas modernas que tienen el potencial de ser *focos de memoria* (Bernbeck & Pollock). La fotografía puede ser una herramienta tremendamente potente a la hora de hacer visibles estos focos, con la capacidad de constituirse como elemento clave en la creación de una cartografía precisa que recoja las arquitecturas significativas de la Guerra Civil Española, restos que son de vital importancia para otras disciplinas:

La arqueología constituye una forma de conocer la historia a partir de los restos materiales conservados en el presente [...]. Cuando hablo de elementos materiales, no me refiero exclusivamente a lo que popularmente se entiende por restos arqueológicos (huesos, fragmentos cerámicos o cimientos de muros), sino también, a edificios y monumentos e incluso pueblos enteros que permanecen en pie y en uso (González, 103).

La imagen fotográfica puede considerarse aliada de otras prácticas investigativas y, desde un enfoque transversal, es capaz de arrojar luz sobre las “zonas de sombra” o “ángulos muertos” (Cuesta, 344) que aún quedan por desvelar, con el objetivo final de obtener una visión completa de este periodo. Una de las disciplinas, de entre todas las ramas de estudio con las que la fotografía puede establecer sinergias, es la arqueología. De hecho, desde sus inicios, la documentación fotográfica, la fotogrametría e incluso el fotomontaje han estado presentes en el trabajo del arqueólogo, labor ésta que renueva constantemente nuestra visión del pasado:

Esta conciencia de que el presente continuamente interpreta y modifica el pasado supone la ruptura del mito de la historia objetiva, pero nos permite actuar conscientemente, evitando manipular la memoria y la historia al realizar nuestra ineludible actuación sobre los restos históricos (Muñoz, 85).

Existe un proyecto que deberíamos tener en cuenta y que hace de la cartografía el punto central de los estudios sobre la Guerra Civil española. Se trata de *Madrid bombardeado 1936-1939*, desarrollado por los arquitectos Luis de Sobrón y Enrique Bordes.⁷ Esta iniciativa personal, con el apoyo del Ayuntamiento de Madrid, se ha nutrido de diversas fuentes y archivos con el fin de elaborar un mapa de la capital que señala los edificios afectados por los bombardeos masivos que tuvieron lugar entre 1936 y 1939 sobre lo que estaba establecido como término municipal en aquel momento. Es un proyecto sin ánimo de lucro y con fines didácticos que tiene el potencial de ser ampliado gracias a las distintas aportaciones ciudadanas e institucionales que quieran colaborar y que está disponible para ser consultada en bibliotecas municipales de la ciudad. La fotografía de arquitectura, desarrollándose sobre este sustrato documental, podría sumarse al proyecto para crear una suerte de itinerario visual a lo largo y ancho de toda la ciudad. Sería interesante considerar la posibilidad de agregar la imagen fotográfica

⁷ Este proyecto está disponible en la página web <https://madridbombardeado.es/>, desde donde es posible descargarse el plano a baja resolución y cuya versión interactiva está aún en desarrollo.

para incidir en la tensión existente entre el *esto fue* y *esto es*, es decir, colocar al visitante ante la tesitura de re-imaginar la ciudad por la que transita.

La propuesta de Sebastian Maharg bajo el título *Pasado en paralelo: 1936-1939*⁸ persigue un objetivo similar al trabajo antes descrito, si bien adopta una estrategia muy diferente. El proyecto de Maharg se basa en superponer fotografías de archivo –en su mayor parte extraídas del Archivo General de la Guerra Civil en Salamanca, de la Biblioteca Nacional y del Archivo Rojo en Madrid– sobre capturas procedentes de *Google Street View* y fotografías realizadas por el propio autor. En este caso el trampantojo visual es el recurso que provoca en el espectador un efecto de extrañeza al enfrentar dos imágenes, distantes en tiempo y forma, forzadas a convivir como una sola. Aunque la presencia humana es claramente visible en cada una de las láminas, sirven para resignificar un lugar, un espacio, un escenario con carga histórica. Aquí no se reivindica una voz, un nombre, una identidad, sino que los personajes del pasado y del presente se sitúan al mismo nivel. Esta maniobra de equiparar dos momentos –uno oscuro y significativo, y otro insignificante y cotidiano– provoca un choque violento y perturbador, en el que la arquitectura se yergue como escenario apenas inmutable donde tragedia y comedia se dan por igual. Este tipo de estrategia, practicada a menudo en proyectos fotográficos de diversa índole, tiene el peligro de lograr lo opuesto a lo que se propone, ya que invita al espectador a adoptar una actitud lúdica comparando de manera constante una imagen con otra, llevando la mirada de un lado a otro, dificultando la detención y la reflexión, y, en consecuencia, ofreciendo poca resistencia a su banalización. Es posible que tengamos que valorar otro tipo de fotografía al servicio de una estrategia de representación alternativa.

Al comienzo de este texto hablábamos acerca de cómo se privilegia, habitualmente, la presencia del rostro y del factor humano en distintos proyectos de índole artística y documental que estudian el problema de la recuperación de la memoria histórica. Es muy común aludir a la voz como herramienta de reivindicación para romper el silencio de las víctimas que han sido acalladas. Prácticamente, como pulsión recurrente, estas propuestas insisten en reivindicar la palabra, el nombre, la identidad, en llenar un vacío silencioso. Sería interesante plantearse si la fotografía de arquitectura, por el contrario, sería capaz de estudiar este problema desde otra retórica: la de, precisamente, incidir en el silencio intensificándolo. No nos referimos a un silencio resultado de una autocensura por parte del artista, sino a un silencio contemplativo. Registrar espacios y estructuras a través de la cámara y devolver al espectador una imagen sin presencia humana, donde se enfatice el vacío y las formas arquitectónicas congeladas en un instante que se prolonga y expande hacia delante y hacia atrás en el tiempo. Podría ser una vía muy interesante a tener en cuenta como ejercicio catártico orientado a la recuperación de la memoria histórica. Existen algunas propuestas que siguen esta línea y que merece la pena comentar, sobre todo teniendo en cuenta que no existen actualmente demasiados proyectos similares vinculados directamente con la Guerra Civil Española en el panorama de la fotografía contemporánea española.

*Campos de batalla*⁹ es, probablemente, el proyecto de la pareja de fotógrafos María Bleda y José María Rosa que más resonancia ha tenido hasta ahora en el conjunto de su producción fotográfica –Premio Nacional de Fotografía en 2008. Sus proyectos siempre giran en torno a rastrear construcciones y paisajes significativos a lo largo de toda la historia de la humanidad. El corpus fotográfico que están construyendo desde hace

⁸ Este proyecto está disponible en la página web <https://sebastianmaharg.com/>, donde hay numerosas imágenes que dan una idea clara de la naturaleza del mismo (consultado el 12 de enero de 2021).

⁹ Este y otros proyectos están disponibles en la página web <https://www.bledayrosa.com/> (consultado el 12 de enero de 2021).

años, organizado en distintos bloques temáticos, constituye un atlas fotográfico tremendamente ambicioso que, mediante imágenes de exquisita resolución técnica, muestran las huellas del ser humano durante distintos momentos históricos. La aproximación de Bleda y Rosa al objeto fotografiado es de distanciamiento, frontalidad y ausencia de recursos expresivos y efectos de la imagen que pudiesen distraer al espectador o dejar una impronta demasiado patente de los propios artífices de la imagen. Con precisión quirúrgica y respeto por el lugar fotografiado elaboran sus trabajos con un apoyo documental profundo fruto de una intensa investigación previa, adoptando gestos propios de disciplinas científicas como la Arqueología, la Antropología y la Historia. La resolución formal consta de dos fotografías que juntas configuran una panorámica del paisaje natural, pero separadas, obteniendo así dos mitades entre las que media una brecha. Estas dos mitades simbolizan los dos bandos enfrentados en las batallas correspondientes, la posibilidad de victoria o derrota. El fenómeno de la guerra recibe un tratamiento neutral, sin tomar parte en cuestiones ideológicas, políticas o históricas. Si bien es cierto que *Campos de batalla* no es un proyecto específico sobre la Guerra Civil Española sí que la estrategia de representación que aquí se trabaja corresponde con esta aproximación silenciosa que la fotografía puede ofrecer y de la cual hablábamos en el párrafo anterior. En esta serie la arquitectura apenas está presente ya que estudian conflictos muy alejados de nuestro tiempo, por lo que de manera ocasional pueden verse restos de construcciones. Sin embargo, en el proyecto *Arquitecturas* –ordenado en cuatro series: *Estancias*, *Memoriales*, *Corporaciones* y *Tipologías*– los detalles arquitectónicos son, ahora sí, los absolutos protagonistas. La arquitectura se muestra como reflejo de las entidades responsables de su construcción: emplazamientos religiosos, construcciones civiles, arquitecturas vernáculas, etc., son fotografiados con rigor y coherencia evitando la monumentalidad y glorificación de estos lugares. Adoptan una posición cercana y sitúan al espectador en un punto donde la escala es humana y la perspectiva familiar.

El trabajo que ejemplifica de manera más acertada y equilibrada lo que venimos diciendo es, probablemente, el proyecto *Cartografías silenciadas*¹⁰ de Ana Teresa Ortega, galardonada recientemente con el Premio Nacional de Fotografía. Su trabajo gira en torno a la construcción de nuestra memoria colectiva y en cómo ésta se regula a instancias de distintos estamentos de poder, o dicho de otra manera, cuando la Historia se convierte en una forma de representación que responde a los intereses del poder político y económico. Su producción ha tenido siempre como eje vertebrador la cuestión de la memoria histórica, y este discurso ha sido articulado a lo largo de las dos últimas décadas a través de distintos tipos de propuestas que han evolucionado desde la foto-escultura y la instalación hasta la fotografía. *Cartografías silenciadas* documenta fotográficamente los espacios más emblemáticos de la represión: campos de concentración, colonias penitenciarias desmilitarizadas y espacios donde tuvieron lugar fusilamientos durante la Guerra Civil Española y durante el régimen franquista. La ventana de tiempo que abarca esta serie comienza en 1936 y finaliza en 1962, coincidiendo con la apertura y cierre de estos espacios. Hoy estos edificios poseen otros usos y prácticamente no quedan vestigios de lo que fueron: muchos de ellos han desaparecido y en muy pocos se han instalado placas que conmemoren lo que allí sucedió. Uno de los aspectos principales por el que la artista siente especial interés es el de estudiar la violencia institucionalizada que se practicaba y gestionaba desde estos espacios –sin ser, habitualmente, algo de dominio público– haciendo hincapié en cómo

¹⁰ Este y otros proyectos están disponibles en la página web <https://anateresaortega.com/> (consultado el 12 de enero de 2021).

la arquitectura puede adquirir nuevos sentidos con el paso del tiempo y los cambios de uso:

En los campos de concentración el silencio impuesto por el régimen no ha dejado más que este rastro administrativo, se han perdido los lugares físicos del encierro, y con ello un trazo fundamental de la dictadura. Como lugares del olvido, sin una placa o un recordatorio que indique su función represora han quedado los campos de Aranda de Duero, Haro, Lizarra, Lleida, o los monasterios de San Pedro de Cardeña, en Burgos, de la Santa Espina, en Valladolid, o en Mérida (Cuesta, 346).

El proyecto está acompañado de documentos administrativos extraídos de distintos archivos: normativas acerca del funcionamiento de los campos, reglamentos, planos, mapas, fotografías de prisioneros, listas de nombres, etc., trayéndonos a la memoria aquella reflexión que Zygmunt Bauman planteó alrededor de la *Endlösung* o Solución Final, considerándola “producto de la cultura burocrática” (19).¹¹ Edificios y otras arquitecturas que se han constituido como símbolos de la represión institucional son los objetos protagonistas de las fotografías a modo de una topografía del terror (Braun) superpuesto al paisaje cotidiano, donde todo rastro de presencia humana ha sido eliminado. El silencio en estas imágenes es denso y plomizo, de cromatismo atenuado y ceniciento. Los muros actúan como caja de resonancia que, por una parte, amplifica el silencio y, por otra parte, invita al espectador a imaginar en su interior los horrores que allí acaecieron décadas atrás. Se trata, pues, de un ejercicio de resignificación del lugar a través de estrategias cercanas a la investigación historiográfica o al periodismo. Encontramos el cumplimiento de aquello que Georges Didi-Huberman denominaba “dialéctica arte-documento” (2008, 64).

Por último, y a modo de conclusión, creemos que la Guerra Civil española ha vuelto a emerger como tema candente en distintos ámbitos y, como no podía ser menos, algunas de las reflexiones que derivan de conceptos importantes ligados a la noción de representación contemporánea y la recuperación de la memoria histórica vuelven a cobrar fuerza en el contexto de la creación fotográfica contemporánea. Existen otros espejos donde situar la mirada, propuestas que giran en torno a otros casos que, compartiendo algunas características con el conflicto español, pueden enriquecer el debate y plantear nuevos modos de representar la barbarie. Tradicionalmente se ha tomado la *Shoah*¹² como epicentro desde el cual se ha intentado esbozar los límites de la imagen y su capacidad para representar la barbarie. Sin embargo, existen otros focos desde los que la producción cultural en torno a la guerra, las desapariciones y los horrores de la guerra es muy fructífera, englobando propuestas audiovisuales, fotográficas, literarias e investigación académica. Nos gustaría destacar la abundante e interesante producción de multitud de autores latinoamericanos, así como la intensidad con la que desarrollan sus propuestas en relación a los casos dados en Argentina, Chile, Uruguay, México, etc., por citar solo algunos ejemplos. Identificar sus puntos de conexión, a través de proyectos significativos, sería una labor de notable importancia

¹¹ No se pretende equiparar de ninguna manera el caso español con el caso alemán, puesto que los factores que dieron lugar al estallido de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial, así como el desarrollo de ambos conflictos, son completamente distintos y merecen un tratamiento independiente.

¹² Palabra hebrea para designar al *Holocausto* o exterminio judío por parte del régimen nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Este ineludible episodio de la historia del s. XX ha servido como escenario de reflexión para muchos de los autores aquí citados, puesto que planteó, en cierta manera, los límites de lo representable dentro del pensamiento de la imagen contemporánea.

que merecería la pena ser considerada pero que, por su complejidad y escala, necesitaría de una reflexión mucho más extensa de lo que podríamos abarcar en este artículo.

La presencia creciente de la cuestión de la Guerra Civil española en los circuitos por donde la fotografía contemporánea circula viene a indicar dos cosas: que aún existen numerosas fosas por desenterrar –y heridas que cerrar– y que hay un sector importante de la población, constituido por familiares y voluntarios, que exigen este derecho. Los artistas posmemoriales pertenecen a una nueva generación donde “ha desaparecido la culpa personal y emergido una clara voluntad de asumir una responsabilidad política o moral colectiva” (Baer, 119). Desde este posicionamiento la labor de los pensadores de imágenes y de los artífices que las elaboran puede servir de herramienta para lograr una conexión profunda con el espectador. La palabra, ya sea oral o escrita, vinculada estrechamente a la imagen como testimonio necesario, adquiere una vital importancia para todo aquel que intente aportar visibilidad a estos acontecimientos. En este sentido, se debería considerar esencial la labor de los investigadores independientes que tratan de sacar a la luz los casos aún por resolver y que intentan dotar de visibilidad a las voces que reclaman una justicia que lleva décadas sin cumplirse. A esta tarea podemos sumar la de los reporteros gráficos, artistas conceptuales, ensayistas, novelistas, cineastas y demás agentes de la creación artística que, gracias a sus propuestas, aportan nuevas maneras de ver y experimentar el pasado, no como algo desconectado de la investigación científica, sino como compañeros de viaje.

Debemos reflexionar sobre el poder de las imágenes y, a su vez, sobre las imágenes del poder. El fotógrafo habrá de tener en cuenta que no está libre de responsabilidad, deberá ser consciente de la capacidad de sus imágenes para hacer visible u ocultar algo que se escapa a su representación. La fotografía de arquitectura deberá, además, mostrar resistencia al ruido del espectáculo mediático haciéndose fuerte en la retórica de la ausencia y del silencio, esto es, incidir en la desaparición y muerte de las víctimas a través del vacío que dejaron en los escenarios que acogieron su tortura. Esta especie de grito *mudo y latente* podrá tomarse como último testimonio que deberá traducirse en imágenes. Confiamos en que la imagen fotográfica no está totalmente desacreditada y que aún es posible hacer uso de ella para preservar algo de *verdad* que nos lleve a despertar de una larga “amnesia colectiva” (André-Bazzana, 253).

Obras citadas

- André-Bazzana, Bénédicte. *Mitos y mentiras de la Transición*. Madrid: El Viejo Topo, 2006.
- Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Baer, Alejandro. *Holocausto: recuerdo y representación*. Madrid: Editorial Losada, 2006.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1993.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad y holocausto*. Madrid: Ediciones Sequitur, 1997.
- Bernad, Clemente *et al.* *Desvelados: fotografías de Clemente Bernad*. Madrid: Alkibla Editorial, 2011.
- Bernbeck, Reinhard & Pollock, Susan. "Grabe wo Du stehst! An Archaeology of Perpetrators." En Y. Hamilakis & P. Duke eds. *Archaeology and Capitalism: From Ethics to Politics*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2007. 217-234.
- Bevan, Robert. *La destrucción de la memoria: Arquitectura en guerra*. Valencia: La Caja Books, 2019.
- Bleda, Maria & Rosa, Jose M^a. *Campos de batalla*. Valencia: Fundación Cañada Blanc y Club Diario Levante, 1997.
- Braun, Markus Sebastian. *Spuren des Terrors. Stätten national-sozialistischer Gewaltherrschaft in Berlin*. Berlín: Braun, 2002.
- Butler, Judith. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2006.
- Cuesta, Josefina. "Las capas de la memoria. Contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006)." *Hispania Nova* 7 (2007): 335-366, <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d009.pdf>.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.
- . "La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre libertad estética." En A. Valdés ed. *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008. 39-67.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo-Gili, 2007.
- González, Alfredo. "Arqueología y memoria histórica." *Patrimonio cultural de España* 1 (2009): 103-121.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Hirsch, Marianne. *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Editorial Carpe Noctem, 2015.
- Kundera, Milan. *El libro de la risa y el olvido*. Barcelona: Tusquets, 2013.
- Licona, Ernesto. "Construcción simbólica del espacio urbano." *Revista de Antropología Experimental* 12 (2012): 61-75.
- Marzano, Michela. *La muerte como espectáculo: estudio sobre la "realidad-horror"*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Muñoz, Alfonso. "Arquitectura y memoria: el patrimonio arquitectónico y la Ley de Memoria Histórica." *Patrimonio cultural de España* 1 (2009): 83-101.
- Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida. Seguido de la Shoa, un soplo*. Madrid: Amorrortu, 2006.
- Ortega, Ana Teresa *et al.* *Cartografías silenciadas*. Valencia: Universitat de València, 2010.

- Quesada, Santiago. “La damnatio memoriae o la negación de la memoria.” *Aldaba* 16 (2004): 104-115.
- Quílez, Laia. “De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas.” *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* 14/20 (2013): 47-75.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2010.
- Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987.
- Sánchez, Gervasio. “La dignidad es lo que importa.” En G. Sánchez *et al.* eds. *Desaparecidos. Víctimas del olvido*. Madrid: Art Blume, 2011. Vol. 1.25.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo, 2001.
- . *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Alfaguara, 2006.
- Torres, Francesc. *Dark is the room where we sleep. Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: Actar, 2007.