



Imagen: William Alay

Nombrar al verdugo. Desafíos de la experiencia artística a la memoria victimaria.

Naming the executioner. Challenges of the artistic experience to victimary memory.

Resumen:

El artículo explora la relación entre arte, literatura y memoria para dar cuenta de la violencia de la violencia dictatorial y colonial en España, centrándose en la representación de los verdugos, de los victimarios. Utilizando la estatua de un legionario emplazada recientemente en Madrid, reflexiona en torno a la intervención artística sobre el monumento como desafío a las narrativas oficiales. Si las estatuas y monumentos actúan como símbolos del poder, la actuación artística sobre ellas cuestiona y resignifica estas representaciones, desvelando, entre otras cosas, los nombres de los perpetradores. Posteriormente, el texto aborda la literatura de la memoria como dispositivo crucial para nominar concretamente a unos victimarios cuyo último desafío al orden democrático fue tratar de ocultar sus nombres. Un regalo del franquismo y, en parte, de la democracia. La literatura, sin embargo, se han conformado recientemente como dispositivo relevante para entrever al victimario en un acto de justicia poética para las víctimas. Un acto que hace visible lo invisible, exigiendo responsabilidad pública a quienes les infringieron tanto dolor, incluso aunque los verdugos hayan muerto.

Palabras clave: Intervención artística; literatura de la memoria; memoria crítica; historia hegemónica; descendientes; perpetradores; trauma.

Sumario. 1. Introducción: un legionario en la memoria. 2. Una memoria que se supone pétrea. 3. Intervenciones que gritan victimarios. 4. Literatura de la memoria que nombra al abyecto. 5. Nombrar hasta que los labios sangren.

Cómo citar: Izquierdo Martín, J. (2025). Nombrar al verdugo. Desafíos de la experiencia artística a la memoria victimaria. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 9, Núm. 2, 119-143.
<https://nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v9n2.a5

Abstract:

The paper explores the relationship between art, literature, and memory to address the violence of dictatorial and colonial oppression in Spain, focusing on the representation of executioners and perpetrators. Using the recently erected statue of a legionnaire in Madrid as a starting point, it reflects on artistic interventions on the monument as a challenge to official narratives. If statues and monuments act as symbols of power, artistic interventions on them question and reinterpret these representations, revealing, among other things, the names of the perpetrators. Subsequently, the text examines memory literature as a crucial device for specifically naming those perpetrators whose final challenge to the democratic order was to try to conceal their identities. A legacy of Francoism and, in part, of democracy itself. Literature, however, has recently emerged as a relevant tool for uncovering the perpetrators, serving as an act of poetic justice for the victims. An act that makes the invisible visible, demanding public accountability from those who inflicted so much pain, even if the executioners themselves have already died.

Keywords: Artistic intervention; literature of memory; critical memory; hegemonic history; descendants; perpetrators; trauma.

Jesús Izquierdo Martín

Universidad Autónoma de Madrid

jesus.izquierdo@uam.es

<https://orcid.org/0000-0002-5157-2637>

Enviado: 6/9/2024

Aceptado: 29/1/2025

Publicado: 15/7/2025



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción: un legionario en la memoria

“hay personas que se empeñan en no haber sido, en no haber existido, en no haber vivido. muere quien podía hablar de ellas, quien podía contar sus vidas y hechos”.
(Susana Sánchez Arins, 2019, 21)¹

Érase una vez una estatua amenazadora, la de un legionario que, con fusil y bayoneta calada, parecía avanzar hacia otra escultura situada en el lado opuesto de una de las arterias principales de la capital española, el Paseo de la Castellana (Figura 1). La escultura amenazada, labrada por el escultor *brutalista* Pablo Serrano Aguilar (1908-1985), representa al cuatro veces ministro durante la Segunda República, Indalecio Prieto (1883-1962). No dirige su mirada hacia el soldado desafiante; más bien la proyecta al infinito desde una ubicación bien pétrea, en los aledaños de los también republicanos edificios de los Nuevos Ministerios, conjunto de construcciones gubernamentales erigidas con la pretensión de modernizar la capital y cuya fábrica ocupó casi una década (1933-1942), Guerra Civil mediante.



Figura 1. *Un monumental desafío*, Amanda González.

La relación entre ambas estatuas es una ficción de quien escribe estas páginas, una figuración que bien podría dar lugar a una historia truculenta que animara la imaginación novelesca del lector de este texto. Ambas estatuas están en realidad desconectadas, pero la figuración permite unir las en un relato posible de causa y efecto: un insigne republicano amenazado por un legionario vengativo con una frontera que impide la consumación del acto. Podría ser; es cuestión de imaginación artística y me permite introducir la idea del arte como herramienta para tratar un conflicto, el conflicto entre memorias. Las sociedades no son consenso; son, más bien un entramado de tensiones entre

¹ No se trata de un error ortográfico. La autora no emplea en ningún momento la mayúscula. Una sugerente licencia literaria, entre otras.

interpretaciones distintas del pasado, el presente e incluso el futuro, muy especialmente donde la contienda política y social ha sido decisiva en la configuración de las identidades personales y colectivas. Y en este contexto, la figuración artística o literaria es clave para reajustar los términos de esa lucha entre memorias de vencidos y vencedores de las violencias de la modernidad porque permite redimensionar el enorme desequilibrio habido en España en este siglo XXI entre la (ya) importante dimensión memorial de las víctimas y la (casi) completa ausencia de memorias sobre sus victimarios. La política memorial dominante se ha erigido sobre la memoria ocultadora del perpetrador y/o sobre el sufrimiento de la víctima sin verdugo, casi siempre sin el concurso de una memoria que evoque públicamente al perpetrador. Una política de memoria que se enmarca en un relato histórico según el cual la democracia es sinónimo de la redención de un país que se había dejado llevar, desde los años 30, por el “inherente” cainismo que nos precipitó al abismo de la pérdida (Izquierdo, 2014). Y finalmente nos salvamos, sin verdugos mediante.

El presente texto se adentra progresivamente en la “era del testigo” (Wieviorka, 2006) para acentuar su dimensión como espacio donde el testimonio, ya sea en su formato afiliativo o posmemorial, es una manera de transmisión de información sobre el pasado, pero asimismo una reivindicación moral contra al silencio y ocultamiento de los ejecutores del régimen franquista y, por ende, colonial. En este sentido, la intervención artística se ha centrado en la “batalla por recordar” al perpetrador de forma genérica, mientras que la “literatura de la memoria” se ha ido focalizando, todavía de forma incipiente, en una esfera pragmática en la que interesa dar visibilidad a lo acontecido, a las víctimas de lo acontecido y, sobre todo, a los perpetradores del acontecimiento a través de sus personajes protagónicos, sin pretender caer en las burdas generalizaciones que a menudo entierran las responsabilidades. Como sostiene Javier Sánchez Zapatero, podemos encontrar grandes aproximaciones literarias a los victimarios en las novelas de Alfons Cervera, Cristina Fallarás, Miguel Dalmau o Ignacio Martínez de Pisón (Sánchez Zapatero, 2021, 29), pero también hay una dimensión estilística y despolitizada que conviene superar a partir de un propósito que, a través del testimonio memorial y/o literario, contribuya a “imaginar los contextos sociales, los procesos políticos y las situaciones existenciales que permiten la deshumanización” (Lauge Hanse, 2018).

En la lógica imaginativa que encierran las intervenciones artísticas y la figuración literaria se mezclan las dimensiones histórica y memorial para impulsar una única pragmática: expresar públicamente la negativa al silencio, desvelando la identidad del perpetrador que depredó en todos los sentidos a sus víctimas. Y esta práctica supone una forma de reparación porque, al decir el nombre el verdugo –genérico y personal–, éste aparece ante nosotros e intentamos así conjurar la violencia que el silencio desata, la violencia que quebró el entorno de confianza que toda persona precisa.

2. Una memoria que se supone pétrea

*“dicen que la historia la escriben los vencedores,
pero también es cierto que la inescriben. y así, el tío manuel,
que era malo y fue malo, solo aparece en los registros de la
historia local como alcalde de su pueblo durante unos años. y nada más”.*
(Susana Sánchez Arins, 2019, 124)

Las memorias se edifican en lucha. Lo ha planteado una y otra vez la socióloga argentina Elizabeth Jelin (2018). Lo que ocurre es que los contextos de dicha pugna no están equilibrados ni tienen un único punto de partida. La memoria bélica y represora de los vencedores franquistas se asentó en España durante décadas en una contraposición estereotípica entre unos sujetos considerados culpables de su propia muerte y dolor (los “rojos”), por un lado, y otros que legitimaron su acción punitiva en su condición de correctores necesarios de las desviaciones del orden social republicano, por el otro. Durante años, no hubo, por consiguiente, aquellas víctimas y victimarios que reconoce el derecho internacional penal. El perpetrador ni existía ni se le esperaba en términos públicos, escondidos bajo la ausencia de sus nombres.

La tanato-política del régimen franquista, centrada en la aplicación del terror y el silencio, en un primer momento, y luego en la distracción de la agresión física y cultural contra las víctimas a través del consumo y la configuración de las clases medias en los años del desarrollismo, configuró un tipo de sociedad donde el verdugo logró su invisibilidad. La democracia, por su parte, ha sido recurrentemente renuente a reconocer a los represaliados como víctimas, por no mencionar a unos victimarios, ocultos tras dos Leyes de Memoria, 2007 y 2022, que no contemplan la aplicación de claras políticas de identificación del verdugo. Aquí el debate se abre y de inmediato se cierra obedeciendo a una misma razón instrumental: la violencia desplegada en el pasado contra el otro es mayormente ignorada o silenciada porque mirar hacia atrás nos distrae del nuestro objetivo último como comunidad, esto es, como beneficiarios del ideal europeo y moderno al que aspiramos. Sin complejos.

Memoria y arte van de la mano. El monumento es colofón de la expresión del poderoso. Por su parte, la intervención artística sobre el monumento es contestación de las memorias no instituidas. Victimarios y víctimas se encuentran así en la expresión artística. Si el poder desea la construcción de un vínculo único entre el monumento y un significado que se pretende unívoco entre el hecho artístico y la memoria colectiva, el contrapoder busca otro código frente a la autoridad exhibida a través de su intervención artística. El arte es, en suma, herramienta de conflicto. El victimario busca el monolingüismo de la manifestación artística, incluso sin esconder la violencia; la víctima su reinterpretación a través de una acción que se cuele de forma desafiante entre las costuras de la narración hegemónica. El uno asienta la expresión del poder; el otro *vandaliza* –en el mejor sentido del término– aquella expresión interviniéndola, aportando otro significado. El victimario acusa a la víctima de su disposición violenta –vandálica, en su peor sentido– contra obras que se predisponen pacíficas, invirtiendo los polos de la representación. Ironías del poder.

La escultura protagonista de este texto, la del legionario, deja, en principio, poco espacio para la figuración del espectador. Es una representación de ánimo realista de un soldado de la Legión Española, también conocida como Tercio de Extranjeros, una fuerza militar establecida en 1920 por el ministro de la Guerra José Villalba Riquelme (1856-1944) y que puso a las órdenes de un teniente coronel bien conocido por sus veleidades conservadoras y colonialistas: José Millán Astray (1879-1954). El acomodo de la figura, cargando con la bayoneta calada, le quita peso defensivo para, por el contrario, ensalzar el carácter ofensivo de una fuerza dispuesta a mantener con uñas y dientes el Protectorado de Marruecos ante un conflicto, el del Rif (1911-1927), cuyos nefastos resultados –especialmente tras el Desastre de Annual en el verano de 1921– supusieron el inicio de la modernización del ejército español. Nos transmite la disposición de España a erradicar la resistencia enconada de las cabilas rifeñas, comandadas por su líder Abd el-Krim (1882-1963).

Es la imagen de un soldado profesional que no se pliega ante el enemigo y que nada tiene que envidiar a los soldados de la Legión Extranjera francesa, por entonces emblemática de las fuerzas coloniales europeas en el proceso de expansión y apropiación emprendido en África durante la centuria del XIX. Lo que se pretendió con la fundación de la Legión fue crear un cuerpo experimentado que hiciera frente a los desafíos coloniales de un país, España, que pugnaba por tener relevancia en un concierto internacional donde se disputaban territorios africanos y asiáticos una vez que había perdido sus espacios imperiales en América. La Legión intervino en Marruecos en aquellas décadas iniciales del siglo, pero también en la Guerra del Ifni (1957-1958) y en la descolonización del Sahara español (1972-1975). El principal problema de todo este embrollo: los territorios en disputa ya estaban ocupados, no por europeos, sino por sus propios habitantes. Es lo que llamamos colonialismo. O lo que eso mismo: la relación “subalternizadora” con el otro, el otro disminuido, inacabado, imperfecto....

Una estatua, como toda representación, convoca no a una, sino a muchas memorias. En este caso, la estatua del legionario trata de volver a hacer presente el pasado de un cuerpo de ejército al que desea ennoblecer, al menos por parte de su hacedor, su solicitante y cierto público. La escultura, situada frente al Cuartel General del Estado Mayor de la Defensa, más concretamente en la confluencia entre la Plaza de San Juan de la Cruz y la calle Vitruvio, fue desarrollada por el escultor Salvador Amaya (1970), siguiendo un boceto del pintor de historia militar Augusto Ferrer-Dalmau (1964). Fue sufragada y donada por la Fundación Museo del Ejército para celebrar el centenario de la creación de la Legión. Y su inauguración –el 8 de noviembre de 2022– corrió a cargo del alcalde de Madrid José Luis Martínez-Almeida, en presencia del general de la BRILEG y cuatro coroneles de sus Tercios. Nada que objetar hasta aquí. Sus 6,30 metros, incluido el pedestal, desean hacer presente un legionario ataviado con el uniforme al uso en el momento de la creación del cuerpo militar. Y el pedestal ratifica las intenciones. En sus dos laterales aparece el credo de la Legión, en su frente el escudo del cuerpo y una advertencia a los incautos: el monumento ha sido financiado por suscripción popular. La intervención en el espacio público aparece, así, neutra: escultor, financiadores y destinatarios ven recomfortado el deseo de dar visibilidad a una interpretación que, en principio, nada oculta. Es memoria explícita. Sin resistencia.

El artista de este homenaje asume sin complejos su “espíritu marcial” y su “espíritu castrense”, tal y como describe la biografía de su web. Su misión se ajusta a la idea misma que la estatua enarbola: “especializarse en personajes y hechos pasados que pudieran servir como referentes en el presente”, recuperando “la memoria de quienes sentaron las bases de lo que hoy somos: Isabel la Católica y el Cardenal Cisneros”, rescatando además “a personajes enviados al olvido y en poner en valor esos legajos de la Historia de España que, hoy más que nunca, deben ser la punta de lanza de las virtudes y cualidades que reclama un modo de vida honesto y sin fisuras éticas”. Entre otros Blas de Lezo, el general Menacho o los héroes de Baler, los “mejores hombres y mujeres de nuestra patria”, el “testimonio externo de los valores universales”². Todos ellos se relacionan con el legionario de Madrid a través del vínculo compartido con lo colonial: si Isabel es promotora de la expansión americana, el general Menacho representa la resistencia frente a las pretensiones coloniales de Francia en España, los héroes de Baler la firmeza frente al poco glorioso abandono hispano de Filipinas, y el capitán Blas de Lezo la defensa de los intereses imperiales españoles en Cartagena de Indias frente a las pretensiones inglesas. Sumemos a este elenco otras figuras talladas por Salvador Amaya como Bernardo de

2 <http://www.salvadoramaya.com/bio.htm>

Gálvez y Madrid, virrey de Nueva España, a Fernán González o a san José María Escrivá, entre otros. Todos ellos son un buen elenco de figuras memorables de los “valores universales”. ¿Para quién?

De la suscripción popular solo cabe decir que detrás de las donaciones espontáneas se encuentra la Fundación Museo del Ejército, a través de una iniciativa –un proceso de micro-mecenazgo– que encamina la financiación de “un monumento conmemorativo, que no solo ponga de relieve los valores que encarna esta fuerza militar, sino que sirva de homenaje, tanto a los legionarios que han sacrificado su vida en aras de un bien mayor, como a los que mantienen vivo el sentimiento de pertenencia a este Cuerpo militar, creado para combatir siempre en vanguardia”³. No es poco. Sobre el público al que se dirige la representación estatuaría –legionarios, familiares y demás oyentes y videntes del mensaje que la estatua destila–, en principio, se entiende, son afines al relato hegemónico según el cual la Legión no tiene otros resabios que encarnar la valentía de esos cuerpos hiper-masculinos de uniforme ceñido y torso descubierto que todos los 12 de octubre pasean su cabra por la avenida de la Castellana o cantan el Himno de la Muerte mientras portan cada Semana Santa malagueña el Cristo de la Muerte sobre sus fornidos hombros. Todas estas imágenes debieron dominar las mentes de los convocados durante aquel 8 de agosto de 2022, cuando la estatua se inauguró con el concurso del alcalde de Madrid y de otras autoridades civiles y militares. Aclamada y vitoreada, el acto debía dejar claro que el monumento no podía esconder otra significación.

El legionario es una figura que, pese al centenario donde se inscribe su elaboración, está suspendido en el tiempo y en el contexto que representa. Nada hay de su vinculación a la guerra esencialmente colonial que propició la creación de tal cuerpo militar, como tampoco hay rastro de su ligazón a la represión de la insurgencia en la España de 1934 o de su relación con el intento fallido de golpe de Estado de los militares africanistas –no sólo– que condujo a la guerra, a la dictadura genocida del general Franco, a la transición cruenta o a la democracia olvidadiza de 1978. En cierto sentido, como veremos, es este punto de llegada, el del triunfo de un relato sobre todas las demás narrativas, el que hace que las otras memorias queden ocluidas. La inauguración fue, de esta forma, un nuevo acto de ensalzamiento y reclusión, de apoteosis de una memoria y de clausura de otras. La Legión se presenta ajena a su pasado de violencia contra el otro, desvinculada de hechos represivos e injustos contra rifeños colonizados y españoles republicanos, desconectada de sus víctimas y, por consiguiente, desligada de toda responsabilidad con hechos que borra el relato oficial. No obstante, aunque no lo pretenda, la escultura también pone en marcha otras memorias, más sutiles, pero no por ello menos contundentes sobre un pasado que se desborda en interpretaciones alternativas. Aparecen los desafíos, las costuras por dónde emergen otras posibilidades de significación.

3. Intervenciones que gritan victimarios

*“no decir las cosas era la mejor manera de borrarlas,
de hacer desaparecer unos hechos, que, de solo pensarlos, la horrorizaban”.*

(Susana Sánchez Arins, 2019, 39)

Para empezar, la decisión de homenajear a la legión estuvo fuera de toda lógica democrática. No hubo –ni se la esperaba– una verdadera reflexión y discusión de la sociedad civil que avalara un proyecto como éste. Fue más bien la iniciativa de una fundación vinculada al Museo del Ejército. Tampoco hubo una deliberación cívica sobre

3 <https://www.fundacionmuseodelejercito.es/noticia.php?id=68>

el espacio elegido para colocar la figura: es de suponer que ahí, la alcaldía de Madrid tuvo la última palabra. Así, sin consulta, a las bravas, como si de un legionario más se tratará. Ya estamos acostumbrados. Imaginemos, por ejemplo, una propuesta ciudadana en la que el legionario, en vez de portar la vestimenta de un militar colonial de la segunda década del siglo XIX, hubiera aparecido con su uniforme de campaña en una misión de paz del siglo XXI. O que se hubiera planteado una fecha distinta para que su inauguración no coincidiera con el 8 de marzo de 2022, 87 aniversario del asalto a Madrid del ejército sublevado en 1936. Seguramente, la escultura hubiera adquirido una dimensión diferente, menos provocativa. En todo caso, hubiera supuesto una dejación de los objetivos –intencionales o no– de la escultura: servir a los intereses de la memoria hegemónica todavía en España, la memoria victimaria, la que no exhibe la violencia desplegada hacia el otro, pero la asume cuando se le inquiera y la presenta como necesaria. La escultura es, sobre todo, una figura que se asienta sobre una memoria compartida por muchos españoles que no ponen en duda las bayonetas de los perpetradores, a ambos lados del Estrecho de Gibraltar.

Ahora bien, ante la acción de la memoria victimaria, aparece la reacción de otras memorias. El 1 de enero de 2023, fecha coincidente con la muerte de José Millán-Astray en 1954, un personaje vitoreado el día de la inauguración de la estatua del legionario y en la que hicieron acto de presencia también banderas franquistas, un grupo de activistas quebró el silencio y clavó en la bayoneta del soldado una réplica de la cabeza de Franco, hecha en cera (Figura 2). Era una manera de recordar a los públicos, franquistas incluidos, que aquella fuerza militar estaba vinculada directamente con la represión y el colonialismo. En primer lugar, porque la carrera de ascensos de Franco siempre estuvo relacionada con los militares africanistas que, como Orgaz, Mola, Sanjurjo, Goded, Yagüe o Valera, habían apostado por la expansión colonial en África una vez perdidos los territorios de ultramar en 1898. Como militar africanista, la singladura de Francisco Franco quedó marcada por la Guerra del Rif, en la cual logró convertirse, con solo 36 años, en general en 1926. Los ascensos militares de Franco por méritos de guerra siempre estuvieron atados a África, desde su incorporación en 1913 al regimiento de las Fuerzas Regulares Indígenas formada por marroquíes y, sobre todo, una vez que logró el mando de la tercera bandera de la Legión en 1920 para convertirse en comandante de aquel cuerpo el 8 de junio de 1923. Fue bajo ese mando cuando fue erigido en 1925 en héroe del desembarco de Alhucemas, batalla en la que el líder rifeño Abd El-Krim fue definitivamente derrotado.



Figura 2. Una nueva cabeza para un viejo “cuerpo” (Twitter @FonsiLoaiza).

La segunda conexión con el colonialismo africanista requiere interpretar la Guerra de 1936 como una agresión de sesgo colonial no sólo porque los legionarios y, sobre todo, los regulares fueran empleados como tropas de choque para la progresiva conquista de los territorios que se conservaban en manos de la Segunda República. También por la lógica colonial desplegada en la ocupación de España en un formato que evoca con mucho al empleado en el protectorado español de Marruecos: guerra de choque, de botín y de identificación grupal del otro, como “rojo”, como sujeto subalterno al que había que vencer y reprimir, extirpándolo así y de manera ejemplar del espacio nacional. Ésta es la memoria que activa la intervención sobre la estatua del legionario: una figuración que convierte a los vencedores en perpetradores del genocidio desatado en 1936, si por este entendemos una agresión intencionada de carácter físico y cultural contra un grupo definido por el agresor. La figuración artística se amarra a una casuística más amplia que la contemplada en la Convención para la Prevención y Sanción del Delito de Genocidio aprobada en Naciones Unidas el 9 de diciembre de 1948 e impulsada por el acuñador del concepto, el abogado polaco Raphael Lemkin (casos relacionados con los grupos nacionales, étnicos, racial o religiosos), y convierte al legionario en representación de un genocidio político sobre un grupo de población definido por el victimario como antiespañol (Lemkin, 2018).

Si la memoria perpetradora que pretende la estatua oculta crímenes del pasado y responsabilidades en el presente, la intervención artística desborda el contenido original y hace explotar otros relatos posibles en los que el principal perpetrador de aquellos crímenes, el general Franco, es identificado al recibir su nombre. Ese primero de enero de 2023, los activistas, bajo el anonimato para obviar la represión de, paradójicamente, la España democrática, leyeron públicamente un manifiesto en el que hacían estallar los límites de la impunidad legal en España: “No hay leyes de Memoria Democrática, ni Tribunal de la Haya, ni Comité Especial de Descolonización de Naciones Unidas que nos obliguen a respetar a vuestros muertos”. Con aquel texto y con la cabeza del dictador clavada en aquella bayoneta, los activistas no dañaban la estatua, solo la señalaban como representación del racismo, el fascismo y el colonialismo español. La figura de piedra y metal quedaba resignificada por parte de la memoria subalterna, renombrada como si fuera, en este espacio y en ese momento, el Primer Monumento a los Asesinados por el Colonialismo Español.

La cabeza de Franco clavada en la bayoneta de aquel legionario procedía de otro momento artístico también de carácter crítico con el pasado. La testa de silicona fue una donación del creador Eugenio Merino (1975), y había formado parte en 2012 de una obra desafiante, *Always Franco*, mostrada en la feria internacional de arte ARCO (Figura 3). ¿En qué consistió la provocación de aquella intervención? La acción figurativa de Merino se articuló en la elaboración de una réplica de tono hiperrealista del cuerpo de Franco que aparecía encerrada en una nevera expendedora de refrescos –a modo de ataúd– que recordaba a las máquinas de venta de Coca-Cola. El autor, siempre polémico, afirmó en aquellos años: “Quería reflejar cómo es España, cómo tenemos en la cabeza esa imagen, que es nuestro icono, y que está como congelada en nuestro cerebro”. Pretendía mostrar, en suma, “que Franco está refrigerado, es una alegoría que está en la mente, es como un Walt Disney”. El escándalo provocado por aquella obra en la misma feria de arte, a principios de la década de 2010, le granjearon el rechazo de los directores de IFEMA y ARCO, y le supuso hacer frente a una demanda de la Fundación Francisco Franco por “intromisión ilegítima en el honor” del dictador. La reacción de la comunidad de artistas fue inmediata: crearon la Plataforma de Artistas Antifascistas con el objetivo de apoyar a “Eugenio Merino y a favor de la libertad de expresión”. Su éxito más concreto: convocar en 2013, en Vallecas, las Jornadas contra Franco, con el objetivo de crear un “escarnio público de la figura del dictador”, y elaborar junto con

el director Pedro Temboury (1971) y el guionista Álex Mendíbil (1973) el documental *Siempre Franco*, un texto visual sobre la secuencia de hechos en torno a la polémica de Eugenio Merino⁴.



Figura 3. *Always Franco*, Gorka Lejarcegi.

La incidencia artística de la obra de Merino es indudable, de la misma forma que lo es su apuesta por denunciar a los victimarios del franquismo, aunque sea de forma genérica, y evidenciar la influencia de la dictadura y su memoria todavía hegemónica en la esfera pública: una memoria que silencia la relación víctimas-verdugos, y que, todo lo más, identifica al régimen con un sistema de partido único, confesional y con ciertas dosis de represión para recuperar el orden perdido con la Segunda República y facilitar el crecimiento socioeconómico del desarrollismo que nos condujo a nuestra redención final. Como sostenía el autor: “prefiero intervenirlas [las memorias]. Es una actitud de superación de la historia, cosa que no se ha conseguido”. Y la demanda judicial, que fue finalmente inadmitida, puso sobre la mesa la pieza clave de la impunidad en España. Y es que, como ha sostenido el magistrado del Tribunal Constitucional, Ramón Sáez Valcárcel (1957), la salvaguarda del honor de los victimarios ha sido el nudo gordiano de la investigación histórica, la intervención artística y la literatura de la memoria, siempre amenazadas por denuncias dirigidas a ocultar nombres e identidades de victimarios. Y aquí cabe comentar un caso emblemático: la película-documental *Rocío*, de 1980, cuyo director fue Fernando Ruiz Vergara. El filme constituye un ejemplo palmario de la ocultación de verdugos que perpetúa un poder judicial todavía contaminado de franquismo que acabó secuestrándolo en 1981 debido a la revelación del nombre de un perpetrador en una matanza ocurrida en 1936 en Almonte. El Tribunal Supremo ratificó la condena de su director por un delito de injurias contra el honor del victimario, una sentencia que en 2014 todavía estaba en vigor⁵. El honor del asesino, una vez más, salvaguardado.

Desplacémonos ahora hacia el presente más inmediato, y volvamos a lo que desataron los activistas que clavaron la cabeza de Franco en la estatua del legionario: provocó la resignificación de una representación previa de la Legión y alteró el mensaje conmemorativo pretendido por los autores de la escultura. Pero para explicar el nuevo sentido histórico-estético debemos retrotraernos a una fotografía conocida, pero muy mal interpretada, porque su

4 <http://litarco.blogspot.com/2013/07/eugenio-merino-nadie-tiene-miedo-franco.html>

5 Puede verse un documental bien elocuente sobre la inusitada historia de esta obra crítica: *El caso Rocío* (José Luis Tirado, 2013).

significado fue apropiado por los golpistas antirrepublicanos durante el conflicto de 1936-1939 (Figura 4). La imagen fue tomada en 1922 y pertenece al archivo del fotógrafo José María Díaz Casariego (1897-1967)⁶. Describe a un grupo de artilleros y legionarios sosteniendo, en sus manos o mediante cuerdas, las cabezas cortadas de rifeños tras alguno de los enfrentamientos de la guerra colonial española en Marruecos (Ortiz-Echagüe, 2015 y 2000, 267-268; Goytisolo, 2005, 244-247; Girardini & Pirker, 2008, 100-101). Díaz Casariego conoció bien aquel conflicto y fue uno de los pocos reporteros que logró fotografiar al líder rifeño, quien en una entrevista con el periodista Roger-Mathieu, le espetó: “¡Son estas fotografías lo que hay que mirar!”, “¡Mira estas cabezas cortadas! ¡Observa los ojos vacíos! ¿Te das cuenta de la satisfacción de todos estos soldados españoles rodeados de cosas miserables? Responde: ¿Es esto digno de un país civilizado? ¡Responde, pues! ¿Con estos argumentos una nación europea puede, cara al mundo, reivindicar la misión de aportarnos la civilización?” (el-Krim, 1927, 71-72).



Figura 4: *Las cabezas de los otros.* Recuperada de: http://barcelona.indymedia.org/usermedia/image/2/large/1_Cabezas_de_Rife%C3%B1os_Foto_de_Roger_Mathieu.jpg

La fotografía fue apropiada años más tarde por los rebeldes golpistas de 1936, quienes la publicaron y adjudicaron a los milicianos republicanos la perpetración de aquellas amputaciones de cabezas de víctimas pertenecientes al autoproclamado bando nacional. Hay todavía autores revisionistas que en nuestros días mantienen esta resignificación. Por ejemplo, el historiador Nicolás Salas. En su libro *La otra memoria* no tiene ningún reparo en asumir aquella interpretación invertida: “Esta macabra fotografía de milicianos frentepopulistas portando cabezas cortadas de sus víctimas, fue censurada por algunos periódicos republicanos, pero la imagen traspasó fronteras y se publicó

⁶ La vida de este fotógrafo es digna de resaltar. Amigo de Alfonso Sánchez Portela, fue principalmente fotoperiodista de guerra y cobró especial importancia en la Guerra de Marruecos, logrando con Alfonso fotografiar a Abd el-Krim e incluso al líder Ahmend al-Raisuli (1871-1925). Destaca además su obra sobre la Guerra Civil, ocultada y prácticamente desaparecida, salvo algunas piezas que fueron compradas por la Agencia EFE en vida del fotógrafo. Fue condenado a muerte por la dictadura, aunque su conocimiento de Franco y Mola y de otros africanistas permitió su indulto, si bien no volvió a ejercer su profesión. Costes de una vida por acercarse a las guerras coloniales.

en diarios extranjeros” (Salas, 2006). Más de lo mismo. Como sostiene el historiador del arte, Javier Ortiz-Echagüe, la imagen, antes de su uso propagandístico por el victimario franquista, fue una denuncia de la “violencia arbitraria” de los colonizadores con el objetivo de atraer apoyos a la causa rifeña. Está por ver que la violencia colonial sea arbitraria, porque el colonialismo tiene claro hacia dónde dirigir su agresión: contra el sujeto subalterno, contra el sujeto antagónico o contra el sujeto autónomo, esto es, contra quienes realizan actos defensivos y ofensivos contra los límites que cierra lo colonial, o actos de resistencia autónoma frente a la apuesta colonialista por cercar en sus límites a sujetos como Abd el-Krim.

La fotografía, como hemos señalado, fue posteriormente empleada siguiendo esta pauta amigo/enemigo, víctima/victimario, por el propio bando sublevado durante la Guerra Civil. Los legionarios y artilleros fueron convertidos en “rojos”; y las cabezas adquirieron nueva identidad: eran las testas de leales españoles asesinados por la “bestialidad” frentepopulista. Era una interpretación intencionada y visual del franquismo para marcar la culpa de los hechos violentos que no estaba lejos de las que eran habituales en el periodismo gráfico en los años 20 y 30. Por ejemplo, en la revista *Mundo Gráfico* se reproduce en 1922 una fotografía de soldados de la policía Indígena del general Miguel Cabanellas Ferrer (1872-1938) con la testa del líder de los marroquíes que intentaron evitar la toma del macizo de Ichu-Sugaj. Dos años después, el escritor pacifista y anarquista Ernst Friedrich (1894-1967) publicó el libro *Krieg dem Kriege*, y en él se mostraba otra fotografía de soldados españoles con cabezas de soldados rifeños insertadas en sus bayonetas.

La imagen tergiversada de las cabezas de nacionales exhibidas por los “rojos”, bajo el entramado imago-céntrico de la modernidad, se había convertido en señera de la representación de la verdad y, bajo la noción de “neutralidad estética”, esgrimía una fuerza óptica supuestamente ineludible. La tergiversación sigue manteniéndose en la actualidad. Sin reparos. No es difícil toparse con imágenes que resaltan el poder mientras manipulan lo real con la intención de desarmar la alteridad no deseada (Trouillot, 2017). El cine documental también lo ha hecho. Sin vacilación⁷. Mientras tanto, sin embargo, ha ido afincándose la idea de Ronald Barthes según la cual mirar implica ver “a través de ese ojo que piensa”. Y, en este sentido, lo artístico ha incrementado su función crucial como crítica contra las configuraciones de la realidad, en este caso cuando vienen desde el poder, desde el pensamiento victimario y sin la intervención de públicos democráticos.

La experiencia de la cabeza de Franco insertada en la bayoneta del legionario procede pues de una tradición artística, ahora también española, en la que el arte es expresión de las memorias colectivas y personales tangenciales: la cabeza del dictador desmonta el código del poder porque, como testuz pensante, se hinca sobre un cuerpo, el cuerpo de la Legión, elemento ejecutor de la violencia y los asesinatos. Y aparece así la encarnación pétrea del victimario, del perpetrador no solo de las víctimas de la colonización rifeña, sino del conjunto de asesinados por el franquismo. El uso no familiar de ese lenguaje artístico, metafórico, adquiere toda su singularidad crítica y nos obliga a reflexionar sobre el poder y la historia porque recrea o crea otro recuerdo, alternativo. Esta reinterpretación a través de una intervención, que por momentánea y perecedera no deja de ser contundente, permite releer el monumento –la figuración del poderoso– desde una memoria lateral y díscola que tambalea una historia y una memoria previas que se pretenden objetivas, seguras de sí mismas. Aparece así el perpetrador, con nombre y apellidos –Francisco Franco, la

7 Véase, por ejemplo, el documental *El heroico cinematógrafo* (Lauren Veray & Agnès de Sacy, 2002).

cabeza-, pero también el pasado de la Legión –un cuerpo- que relata otra historia: la de sus crímenes en la represión ya no solo del Rif, sino también de la Insurrección de 1934 en Asturias y de la dictadura. La cabeza basta para ofrecer una nueva interpretación de un cuerpo y para desactivar la apropiación del pasado por parte del perpetrador. Aparece sólo un nombre, pero ese nombre es responsable de todos los nombres verdugos. Y, por su parte, las víctimas logran reconocimiento público porque, si hay verdugo, hay ineludiblemente víctimas.

Algo se pone en cuestión cuando se califica esta intervención artística como vandálica: el poder, a través del monumento, pretende anular lo alternativo como un acto atroz contra la “verdadera” representación del pasado, elaborada por el propio poder. El presente es único y, por consiguiente, la interpretación del pretérito en forma de estatua es también singular. Bajo la financiación privada de una fundación avalada por una institución pública, el Museo del Ejército, cuya presidencia está ostentada por la ministra de Defensa, la socialista Margarita Robles –quien no vetó ni enmendó la escultura-, y con la fijación de la estatua frente al Cuartel General del Estado Mayor de la Defensa y muy cercana al Monumento a la Constitución de 1978, inaugurado el 27 de diciembre de 1982, la estatua parece sellar la “normalidad” de nuestra democracia. Ya no hay conflicto. España es una democracia madura.

Sin embargo, la normalidad es, ante todo, el “punto cero de la violencia”, como diría mi buen amigo Emiliano Abad García; todo lo que queda fuera de lo normal es calificado de monstruoso, en suma, de vandálico. Es el poder de los signos: el otro es quien no emplea mi lenguaje. Cierto es: siempre que hay mismidad hay alteridad. Ahora bien, la alteridad puede ser trabajada desde tres formatos diferentes. Primero, bajo la idea de asimilación según la cual el otro es igual al yo enunciator y por eso mismo debe asimilarse a las interpretaciones de quien ostenta la normalidad. Esto es lo que hace la escultura con sus potenciales públicos: “¡Mírame e intégrate en mi mirada! Si asesiné es porque defendí la misma patria a la que tú perteneces. ¡Ambos somos parte de lo mismo!”. Es el victimario ante su público. La segunda forma de relación con la alteridad es la del reconocimiento de la diferencia, pero a través de una relación de superioridad frente a lo inferior. Es el lenguaje con el que la estatua se dirige a lo representado otro: “No eres igual que yo. Simplemente eres inferior a mí. ¡Eres potencialmente mi víctima y debes asumirlo!”. Es el victimario ante sus damnificados. Por último, queda el reconocimiento y respeto de la esencial diferencia del otro, pero ese es un lenguaje que haría imposible la misma estatua.

4. Literatura de la memoria que nombra al abyecto

*“entonces. ¿por qué escribimos sobre ellas?
porque no son dignas de anonimato. porque sí vivieron sus vidas
y otras gentes las padecieron. porque causaron dolor y terror,
miedo y muerte”.*

(Susana Sánchez Arins, 2019, 21)

Nombrar lo abyecto no es actividad novedosa en España. Hay algunas intervenciones que, sobre todo desde la muerte de George Floyd en Estados Unidos, han resignificado esculturas que representaban a agentes del colonialismo y la esclavitud (Izquierdo, 2024). La intervención artística ha puesto de manifiesto, con mayor rotundidad que nunca, que la estatua del legionario no habla desde el reconocimiento de la otredad. Su lenguaje es unidireccional, sin matices,

directo. El otro no existe: la estatua desea un público cautivo, una mismidad construida con idéntica masa pétrea que la figura esculpida. No busca incentivar lo diverso; por eso tiene ese punto tan radicalmente colonialista: coloniza el pensamiento del otro y su memoria, y lo hace desde la violencia de la representación. No se abre a la posibilidad de considerar un punto de vista ajeno para dar lugar a un momento psicológico de extrañamiento donde la figura puede ser leída como representación de lo victimario. Es, en realidad, memoria victimaria que, paradójicamente, oculta al verdugo. Cuando la memoria hegemónica está tan activa, como lo está en la estatua del legionario, o cuando ya no se precisa siquiera la presencia del referente escultórico o arquitectónico porque su significado se ha incrustado en el interior de las instituciones y de la sociedad civil –el Arco de la Victoria (Madrid, 1950-1956), por ejemplo–, las contra-memorias de las víctimas precisan del aliento de quienes navegan habitualmente a contracorriente. Pero no basta con nombrar lo abyecto; hay que nombrar también al abyecto. Y es este un camino difícil de labrar en un país tan cargado de desmemoria archivística o documental.

En cualquier caso, la literatura de la memoria de los últimos tiempos navega hacia los victimarios para nombrarlos de forma que este mismo gesto sea señal de reparación hacia víctimas. Veamos este recorrido en tres obras literarias españolas que han marcado la pauta en estas últimas décadas⁸. Susana Sánchez Arins publicó en 2015 una obra de extraña factura, titulada *Seique*, editada en castellano cuatro años más tarde como *Dicen*. Es un texto de memoria poética que cobra sentido en forma de mosaico de testimonios donde el rumor, donde ese *dicen* de distintos miembros de la familia y de la comunidad va componiendo el retrato de un verdugo, el tío abuelo de Susana, el tío Manuel (Manuel García Margallo). Pese a sus dimensiones es un libro grande, muy grande, porque es un ejercicio contra el silencio, contra la desmemoria, porque *Dicen*, además de rumor y sentimiento, además de aquello que cabría preguntarse como cierto, es enunciación arropada por la razón. *Dicen* es un libro donde el miedo está muy presente, el miedo encarnado por ese falangista que aterrorizó con su cuadrilla de “paseantes” a toda una comarca gallega, que rompió la interrelación familiar que construye el entorno de confianza para desplegar en el grupo la principal arma de represión del franquismo: la desconfianza mutua alimentada de silencios.

“no temo que les parezca mal [a sus familiares contar esta historia]. temo entrañarme en un sufrimiento que no es mío. exponer su dolor íntimo y privado que probablemente preferirían mantener puertas adentro”. Este temor es conjurado en la novela porque, según su autora, “siempre que estoy en un tris de abandonar, se me aparece el tío manuel y su perversidad anónima. y decidió continuar con la escritura” (Sánchez Arins, 2019, 63). La obra identifica el silencio como violencia, pero no para regocijarse en ella, sino para conjurarla con el acto de nombrar, un nombramiento del criminal que aparece replicado constantemente en la obra a través de una figura literaria clásica: un coro que en

8 Hay otras excepciones relevantes relacionadas con España, procedentes del documental o la novela gráfica. Primero, el documental *Nosaltres, els vencedors* (Pere Salom, 2020), donde aparecen familiares de perpetradores dando sus testimonios, si bien con asimetrías. En palabras de su autor: “Bastantes han preferido no hablar, otros han querido permanecer en el anonimato, y algunos han participado de forma directa. Es la primera vez que hablan ante una cámara, y eso es un valor añadido para este documental” (entrevista en *Diario de Mallorca*, 14 de noviembre de 2020: <https://www.diariodemallorca.es/cultura/2020/11/14/nosaltres-els-vencedors-relato-dura-23141329.html>). Es lo habitual. En segundo lugar, el documental *Apuntes para una herencia* (Federico Robles, 2018), donde el autor nos aproxima a la incomodidad de hacerse cargo “de los coletazos de una vida que no es la propia, de decisiones que uno no tomó”. Y es que para su autor el asunto a abordar es “cuestión de responsabilidad, no tanto con el mandato familiar, sino con la realidad del mundo que esa herencia trae consigo” (Web *latinta*, 30 de agosto de 2024: <https://latinta.com.ar/2020/11/05/apuntes-herencia-reconstruir-desde-incomodidad/>). Y, por último, la novela gráfica *El hijo del legionario* de Aitor Sarabia, obra de testimonio y perdón hacia el “rudo” ascendente paterno.

una gran parte de sus páginas entona la frase: “si fue así de malo con su familia, por qué no lo iba a ser con los vecinos”. Un enunciado que se despliega desde lo doméstico a lo comunitario para obviar el silencio y recuperar la confianza perdida, especialmente a través de mujeres que susurran, pero también hablan de cosas de hombres en un acto de justicia poética que opera como antídoto contra el veneno de la desconfianza por una dictadura que transmitía la responsabilidad política “al caudal hereditario, es decir, a la mujer y a la prole” (Sánchez Arins, 2019, 109). Es el caso de Gloria, abuela de la autora, sobre la que cayó todo el peso del tribunal familiar, la casa matriz, presidido por un único juez, Manuel. La abuela Gloria perdió bienes, le fueron arrebatados hijos e hijas y se vio obligada a callar las tropelías perpetradas por el hermano falangista.

Dicen no se queda solo en rumores familiares y comunitarios: comunica enunciados generales que se atan al relato de la historia: “los fondos de la falange están higienizados, depurados, trasquilados, purgados, mondos y lirondos. quien no quiso figurar en ellos tuvo tiempo de borrar sus huellas, el nombre, las fotografías, la dirección y el trabajo. El tío manuel tuvo que ser de esos”. *Dicen* es, por consiguiente, memoria e historia: hay irrupción del pasado en el presente y, a la vez, convocatoria desde el hoy al ayer. Y la cuestión principal que aúna ambas interpretaciones del pretérito es el nombramiento de victimarios, aunque “corriendo ya el siglo xxi, las informantes aún vivían espantadas por el tío manuel” (Sánchez Arins, 2019, 133 y 150). *Dicen* es conjura, es memoria y es recuperación de la confianza una vez nombrado lo que antes era innombrable.

Entre hienas, de Loreto Urraca, hizo lo propio, pero lleva el trasiego narrativo a territorios políticos más densos. El sujeto nombrado es la figura de su abuelo, Pedro Urraca Rendueles (1904-1989), uno de los principales esbirros de la policía franquista (Urraca, 2018). Es un libro importante, ante todo, por la excepcionalidad del proyecto de Loreto. Su exclusividad como dispositivo cultural y artístico hace que nos fijemos en él más allá de la calidad de su narrativa, de la que también se disfruta. Su punto de partida no es un acto de contrición, dado que la autora no asume responsabilidad alguna con respecto a los actos cometidos por su abuelo, sino un proceso amargo de desafiliación familiar. Lo primero que hay que señalar es el mismo acto de descubrimiento de la figura del abuelo como representación incontestable de un régimen represivo: la escritora conoció a aquel familiar en 1982, cuando este volvió a España tras jubilarse como agente policial español en Bruselas, puesto al que fue destinado por el gobierno franquista tras la liberación de Francia, un país que lo acabó condenado a muerte en rebeldía debido a su colaboración con la Gestapo. Fue en Francia donde localizó, hizo arrestar y entregó a las autoridades franquistas a políticos relevantes y exiliados de la Segunda República Española como el presidente de la Generalitat de Catalunya Lluís Companys (1882-1940), fusilado en el castillo de Montjuïc, Julián Zugazagoitia (1899-1940) o Francisco Cruz Salido (1898-1940), asesinados en el cementerio de la Almudena de Madrid. Además, Pedro Urraca fue protagonista del intento de apresar al presidente Manuel Azaña (1880-1940) en un hotel de Montauban, donde murió protegido por el embajador plenipotenciario mexicano Luis I. Rodríguez Taboada (1905-1973).

La autora no mostró al principio interés alguno por aquel personaje del que nada sabía en un momento histórico en el que la juventud española dirigía su mirada a un futuro prometedor sin atender a las dañinas raíces del pasado que enganchaban –y enganchan– el presente de la transición democrática. Ahora bien, en 2008 la situación cambió radicalmente al toparse con las actividades de su ancestro: el diario *El País* editó el 27 de septiembre el artículo “El cazador de rojos”, una larga reseña de Luis Gómez de una tesis doctoral escrita por Jordi Guixé, profesor de la

Universidad de Barcelona, obra que se convertiría en la principal fuente documental del libro de Loreto⁹. Es esta lectura la que abre en la autora su propio proceso de extrañamiento: frente a la anterior persona despreocupada aparece el sujeto que se avergüenza de un ascendiente –el abuelo– que no tuvo ningún reparo en entregar a víctimas republicanas a los ejecutores franquistas. Aquella dinámica no fue de rememoración de un pasado personal (desconocido para ella), sino la irrupción de un ayer al que la juventud de los tiempos de la transición había dado la espalda. Como ella misma ha escrito: “Descubría que era la nieta de un victimario y me sentí sucia... sentía que era un apellido impregnado de vileza y que yo cargaba con él”. Pero en aquella ocasión decidió mantenerse al margen, si bien ya con el temor de que en algún momento alguien pudiera relacionarla con aquel personaje vilipendiado gracias a un apellido poco frecuente. Dos años más tarde la amenaza se ejecutó: una periodista le llamó solicitando su aportación para hacer un retrato humano de Pedro Urraca. Y en este punto se produjo otro giro identitario que desató dos nuevos sentimientos: la imperiosa necesidad de desafiliarse, “de públicamente exponer mi repudio de ese abuelo victimario y mi repulsa del franquismo, y de denunciar que lo que hizo no estaba bien”, y la aceptación de responsabilidades con el presente una vez que en su conciencia se hizo patente la idea de que su “contribución al reportaje provocaría que otras personas, con toda legitimidad, quisieran saber qué había pasado con sus familiares exiliados”¹⁰.

Como hemos planteado, no es el remordimiento lo que despertó la experiencia literaria y artística de Loreto Urraca. Dicho sentimiento puede, sin duda, emerger entre victimarios arrepentidos. Me llega a la memoria el caso del actor y escritor José Luis de Villalonga (1920-2007) quien, si en 1977 declaraba: “me metieron en un pelotón de ejecución... en aquella época se mataba bastante gente... porque el primer día sí, es terrible, el segundo también, el tercero un poco menos y a los ocho días haces eso igual, igual que si mataras conejos o que mataras gallinas”; años más tarde, en 2003, reinterpretaba aquel episodio, señalando que “todavía hay... noches en que me despierto sudando y pensando que, como esa gente que tienen (sic) pesadillas y nunca se van, uno se refugia en esa idea que dicen que, de cada doce fusiles, hay uno que no está cargado y siempre piensas a ver si es el mío”¹¹. En todo caso, en ningún momento el enunciante se enfrenta a la exigencia moral de solicitar el perdón público o privado de las víctimas. No hay contrición ni dolor ni propósito de cambio. Solo se transmite la sensación de que, para el individuo que denuncia, aquello no debería haber ocurrido. En todo caso, la carencia de impulso moral y la ausencia de presión institucional obligan a suscribir el enunciado de las autoras de uno de los escasos libros sobre este asunto, de Paloma Aguilar y Leigh A. Payne: los enunciados públicos de los perpetradores son tan “breves y fugaces” que resultan casi invisibles, inexistentes (Aguilar & Payne, 2018, 9).

La experiencia literaria de Loreto Urraca arranca desde dos lugares distintos: la vergüenza de los vínculos familiares pasados y la responsabilidad futura con los herederos de las víctimas del franquismo. De ahí la construcción

9 *El País*, 27 de septiembre de 2018: https://elpais.com/diario/2008/09/28/domingo/1222573955_850215.html

10 Notas que la autora ha intercambiado con el autor de este texto. Mi agradecimiento franco a Loreto por su inestimable ayuda. Hay una entrevista con la autora que sugiero al lector, concedida el 21 de mayo de 2018 al programa de radio *Contratiempo. Historia y Memoria*, de Radio Círculo de Bellas Artes. El podcast se puede escuchar aquí: <https://contratiempo.historiapublica.es/programas/322-Contratiempo-21-05-2018.mp3>. Y, además, existe un gran documental que retrata este proceso de autodescubrimiento crítico de la autora: *Urraca, cazador de rojos* (Pedro de Echave & Felip Solé, 2023).

11 El primer testimonio es de la película documental *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Tw4jyCeX3JE>. El segundo de los testimonios procede del documental *Las fosas del Silencio* (Montserrat Armengou & Ricard Belis, 2003), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aRVzexeQtlk>.

de una novela histórica en la que desenvuelve dos actos simultáneos: el prólogo, donde dirige una suerte de misiva a su abuelo en la que expresa su más profundo desprecio y la más taxativa renuncia a su reconocimiento moral. Y el cuerpo del texto, en el cual desarrolla una narración novelada en la que la documentación histórica sirve de anclaje realista mientras levanta un relato en el que figura nexos y causalidades para completar una historia de ignominia. *Entre hienas* es, pues, un dispositivo que, si pretender ser un libro de historiador, es un libro de historia: documento, interpretación y figuración son, sin duda, sus tres pilares compositivos. Eso es lo que hace la historiografía, entre otras cosas.

La autora trata de prescindir de los juicios de valor –¿quién pudiera enunciar desde ninguna parte? ¿Dios?–, haciéndose cargo de los documentos; ahora bien, la selección de las cartas que acompañaban los informes de su abuelo acaban sesgado moralmente la información en una denuncia tajante contra la supuesta desideologización y el evidente pragmatismo del ascendiente: las epístolas son sólo declaraciones de un sujeto que pretende vivir holgadamente sin considerar en absoluto la situación desastrosa que sufría España en aquellos momentos; “una actitud indecente de un ser abyecto”, en palabras de la autora. Escribir este libro ha conducido a Loreto a un propósito más político: la unión con quienes son portadores de experiencias similares, aunque no hayan producido en su mayoría dispositivos artísticos y se hayan centrado más bien en la denuncia abierta contra sus familiares victimarios. Este fue el recurso al que acudió Loreto para evitar su soledad en España: integrarse en *Historias Desobedientes*, un colectivo que se fraguó en Argentina a partir de la unión de algunos hijos e hijas de militares condenados por crímenes de lesa humanidad. Un colectivo que se ha ido agrandando con la integración de otros descendientes de victimarios procedentes de Chile, Paraguay, Uruguay, El Salvador y Brasil¹².

Para Loreto, actual portavoz de *Historias Desobedientes* en España, fue crucial combatir su aislamiento con una “nueva familia” que padecía traumas identitarios y de filiación más graves que los suyos porque habían “tenido que romper vínculos afectivos muy fuertes y rehacerse como personas”. El propósito era claro: unir experiencias para fortalecer la denuncia e invitar a nombrar a quienes silencian su testimonio cuando la vergüenza supera la rabia. La autora de *Entre hienas* es explícita: sabe de descendientes de victimarios franquistas que reprueban la violencia de sus familiares, pero también reconoce las dificultades de la verbalización, como la vergüenza o el miedo a la ruptura de lazos familiares y vínculos afectivos. Por esta razón, anima a que escriban a historias.desobedientes.es@gmail.com, donde encontrarán acompañamiento y comprensión, al tiempo que contribuirán a impedir, junto a las víctimas, la repetición de un pasado condenable. Con la denuncia pública, las/los *Desobedientes* se suman a las reivindicaciones de las víctimas de sus ascendientes y, al ser aceptados por ellas, quedan reconfortados, minorándose su vergüenza. Y es que, como aduce Loreto, aquéllos nunca han osado reconocerse como víctimas de la represión, respetando la

12 Sobre esta asociación, véase: <https://www.instagram.com/historias.desobedientes/?hl=es>; <https://x.com/desobedienteshi> y https://www.facebook.com/DesobedientesHi/?locale=es_LA. Entre las obras de este colectivo podemos citar dos trabajos colectivos: VV. AA. (2020a) y VV. AA. (2020b), así como Kalinec (2021). También cabe destacar los documentales *La hija indigna* (Abril Dóres, 2018) y *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017). El colectivo internacional *Historias Desobedientes. Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia* resulta sorpresivo, por dos motivos. Primero, por su aparición reciente en la esfera pública. No estábamos acostumbrados a que los descendientes de los perpetradores hubieran emprendido un ejercicio de conciencia y se atrevieran –ese es el verbo– a hacerlo público en algunos actos en los que suele ser central la expresión literaria. Y, en segundo término, nos sobrecoge su diminuta dimensión. Sus miembros son muy pocos y en España se podrían contar con los dedos de una única mano, exactamente tres activistas de los siete descendientes que tiene detectados Loreto Urraca.

frontera que separa, por una parte, al receptor de la violencia, de quienes, por la otra, encarnan un dolor que tiene otra naturaleza: el que procede de compartir alguna vinculación con quien es reconocido y nombrado en el seno familiar como perpetrador. Nada fácil, sin duda.

La introspección artística de Loreto Urraca es encomiable. Su libro y sus palabras son mucho más ilustrativas que cualquier interpretación que yo mismo pueda hacer al respecto: “Aceptar ser la nieta de un victimario y denunciarlo públicamente ha sido un proceso largo y penoso, pero ha resultado ser una catarsis de la que he salido fortalecida. Por un lado, he completado mi propia identidad, ya que desconocía la parte de la familia paterna. Por otro lado, me reafirmo en mis convicciones, contrarias a los totalitarismos y, sobre todo, me he liberado de la carga negativa del apellido. He asumido tener un abuelo victimario y, al divulgarlo, he conseguido liberarme del peso de su culpa. Ya no me avergüenza llamarme Urraca”. Es un pequeño manifiesto a favor del distanciamiento frente a las ligaduras del silencio y la ocultación.

El proyecto *Desobedientes* abre, pues, a muchas reflexiones que torsionan el mundo de víctimas y de los victimarios en el que nos hemos adentrado en el siglo XXI (Gatti, 2017; Izquierdo, 2021). Para empezar, las vinculadas con la diferencia contextual entre distintos momentos de perpetración: la herencia de los hijos, especialmente patente en Latinoamérica, no es la misma que la de los nietos, muy clara en, por ejemplo, España. Y, en segundo lugar, las relacionadas con las disimilitudes entre las culturas de víctimas/victimarios que se derivan de la derrota política y jurídica de los perpetradores, muy evidente en países del Cono Sur americano, y la integración impune de victimarios en sociedades transicionales que no rompen con el pasado traumático, como España. La desafiliación no es la misma, ni en grado ni en número, porque el reconocimiento de los perpetradores puede ser muy diferente según el lugar de observación. El ejemplo de Loreto Urraca es más que evidente.

Pero hay un tercer ejemplo a destacar dentro de la escasa creación literaria española sobre el espinoso asunto de nombrar al verdugo: el libro de la antropóloga Lala Isla, *Las rendijas de la memoria* (Isla, 2018). No se trata de una novela, sino de un largo ensayo donde la autora se enfrenta a la desmemoria ejecutada por quienes apoyaron el golpe de 1936, entre ellos sus propios padres para quienes, en Astorga o La Bañeza (León), espacios de convivencia familiar, nunca pasó nada durante la guerra. Sin embargo, fue un lugar emblemático de víctimas... y de victimarios, de falangistas asesinos que trasmutaron décadas después en demócratas impolutos. Es una obra ingeniosa que afronta, con ayuda de terapia psicoanalítica, el distanciamiento con respecto a los vínculos familiares, sintiendo, en palabras de la autora, “la compulsión de haberlo escrito a pesar del dolor que pueda engendrar en mi familia de los Isla, porque hemos vivido una mentira inconmensurable que todavía hace sufrir enormemente a los que no pueden sacar a sus seres queridos de las fosas comunes”. Hay extrañamiento, pero no hay desafiliación: la escritora no llega hasta este punto. Afronta la renuncia a la mentira, pero el libro no encierra ningún ajuste de cuentas con los familiares que la mantuvieron porque, como señala Lala Isla, “No es como el caso de los hijos de [Leopoldo] Panero, nada que ver, mi padre fue un camisa vieja que jamás renegó, al que quiero, fue muy duro indagar en su biografía”¹³.

13 Véase *La Nueva Crónica*, 22 de agosto de 2018: <https://www.lanuevacronica.com/lnc-culturas/lala-isla-aqui-no-paso-nada-hija-me-decian-era-una-gran-mentira-55705-102.html>. La frase se refiere a las desavenencias hacia el poeta falangista Leopoldo Panero Torbado (1909-1962) de sus propios hijos, así como a las tensiones entre ellos y su madre. Esta quiebra de sentidos intergeneracionales sobre el franquismo se plasmó en el documental *El Desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), una gran metáfora de la decadencia del régimen represivo.

En suma, solo Loreto Urraca –hasta ahora– afronta la desafiliación. En todo caso, las tres autoras que vertebran este apartado, tres mujeres que hablan y nombran cosas de hombres, nos colocan críticamente ante la cultura memorial de España, muy vinculada a un relato hegemónico que se caracteriza por su estructura redentora, como si se tratara de una narración bíblica de fórmula triádica, esto es, *Expulsión del Paraíso*, *Historia*, como fase de tentativas y tribulaciones, y *Redención*. En versión secular y tan nuestra, la secuencia sería la República y Guerra Civil, el Franquismo y, finalmente, la Transición, la gloriosa y edulcorada transición. Escapar de este entramado narrativo es complejo porque, desde hace demasiado años, España piensa el régimen franquista como una mera dictadura inducida por la amenaza comunista, que cometió algunos excesos, pero que fue necesaria para corregir conductas cainitas y para convertir a los españoles en sujetos merecedores de la actual modernización europeísta y consumista. El franquismo no es anormalidad; es más bien, un corrector de conductas desviadas que permite el regreso de lo normal. Es la normalidad que pretende la estatua del legionario: un héroe del pasado que mantiene vivo el colonialismo de la conciencia, irradiando el discurso “natural” del colonizador que bien se puede retrotraer a 1492, 1936 o a 1978. Da lo mismo; continúa siendo operativo.

Retornamos así a la escultura, una obra que es violenta en su forma y en su contenido. No recibió el apoyo explícito ciudadano; tampoco pasó por el pleno del Ayuntamiento. No importa: se supone que la sociedad donde se ancla está vacunada de desmemoria o de silencio. La legitimidad democrática queda en suspenso. La estatua, con criterios de monumentalidad, se insertó en nuestro tejido memorial deseando naturalizar una representación del pasado, sin complejos. No pasa nada porque tampoco se pretende que nada ocurra. Y si algo ocurre; pues bien, se cierra con una nueva intervención monumental. Por eso la estatua se levanta sin problemas en las proximidades cronológicas de la aprobación de la Ley de Memoria Democrática, de 19 de octubre de 2022. Y es que disfrutan de una buena relación: si, por una parte, la ley nada dice de los victimarios de la guerra ni, por supuesto, de los masacrados del colonialismo español, por otra parte, la estatua obvia el colonialismo, la invasión y la masacre de la población indígena rifeña del norte África, de la misma forma que soslaya la represión legionaria de mineros insurgentes en Asturias en 1934 y de republicanos a la defensiva de 1936. No se detiene a reflexionar –hay que decirlo– sobre el daño infringido a las víctimas y a sus herederos. Silencio sin nombres. Punto. Ley y estatuas son almas gemelas de esta gran familia de sujetos ensimismados.

5. Nombrar hasta que los labios sangren

*“la verdad tiene un camino, dice siempre teresa, la hermana
de mi padre. a estas alturas yo pienso que tiene
muchos y retorcidos”.*

(Susana Sánchez Arnís, 2019, 55)

La intervención de los activistas, de todas las autoras y autores citados en este texto, viene a reinterpretar un pasado que, aunque no se pueda modificar, sí muda de significación para el presente. Alterar su significado implica fomentar una ciudadanía más responsable con los efectos de ese pasado, esto es, con la vulnerabilidad de los actores actuales. La intervención modifica el código de poder que, por ejemplo, la escultura destila e incrementa el desarrollo de una ciudadanía reflexiva, crítica y plural. Si se decidió la exaltación del colonialismo, sin tapujos, en un alarde de impunidad de los perpetradores, sin pudor alguno, el arte, fuera del control de academias y disciplinas, desafió

aquella representación de la violencia pasada y actual. No hay que olvidar la política migratoria institucional o los ataques a centros de menores extranjeros; o la exclusión laboral y educativa por motivos raciales o religiosos o, por ir algo más lejos, el racismo de Estado ejercido, incluso de forma incluso legal, en las vallas de Ceuta y Melilla. Ha habido otros artistas intervinientes en monumentos del poder que se consideraban consolidados: el pensamiento se va hacia Estados Unidos o a América Latina, donde hace más de una década se abrieron distintas querellas por intervenciones artísticas sobre estatuas de personajes colonialistas o esclavistas. La muerte de George Floyd fue un detonador crucial de la oleada de resignificaciones monumentales y museísticas que ha llegado finalmente a España: no somos ajenos a esta lógica desafiante contra la memoria hegemónica y son muchas las actividades artísticas, las asociaciones sociales y las manifestaciones políticas que tuercen la mirada colonial hasta hacerla sangrar, incluida la franquista o la que heredamos en democracia.

Consideremos, por ejemplo, a uno de los principales artistas que han desafiado la memoria del franquismo a través de intervenciones sobre restos de aquel pasado represor: Fernando Sánchez Castillo (1970), autor de una obra dirigida a impugnar el monolingüismo del monumento o del objeto procedente del ayer incómodo. Su extensa obra se ha centrado en la crítica de los códigos del poder, desde *Grieta* (2015) y *Túnel* (2015), incisos conceptuales contra el intento de tapadura del atentado contra el presidente del gobierno de la dictadura Luis Carrero Blanco (1904-1973), a *Síndrome de Guernica* (2012), esculturas articuladas a partir del desguace del “Azor”, el yate del dictador Franco, pasando por una intervención en el Valle de los Caídos (1999), donde dos personajes juegan a pasarse un gran sillar de granito (en realidad hecho de un material ligero), evocando las posibilidades de romper con el peso de la historia que se plantea como inmutable. La crítica imaginación de Fernando es un revulsivo porque politiza las interpretaciones en una dirección democrática que se abre al hecho de nombrar el horror y a sus autores.

Pero nuestra interpretación de la estatua del legionario no termina aquí. Entre finales de enero y principios de febrero de 2024, un ciudadano, llamado Emilio, colocó una pequeña placa dorada en el pedestal de la escultura (Figura 5). La placa decía lo siguiente: “La Legión es una unidad militar armada creada por José Millán Astray en 1920. Francisco Franco fue nombrado el primer jefe de instrucción y comandante fundador de la I bandera. El 17 de julio de 1936 se sublevó contra el Gobierno de la segunda República. Su intervención en la Guerra Civil fue clave para el éxito de los sublevados y la proclamación de la dictadura el 1 de abril de 1939”. La intervención no era artística; era más bien literal. Cuando la observé, lo primero que pensé es que el autor era mi amigo y colega Emilio, Emilio Silva, presidente de la Asociación Española de Memoria Histórica. Le llamé por teléfono y me contestó negando aquella autoría y pidiéndome que le hiciera algunas fotos y se las enviara con el fin de componer un *post*. Y así lo hizo el día 2 de febrero. A los pocos minutos, más de 10.000 personas habían visitado aquel *post*. El coste de la difusión me lo comunicó el propio Emilio: la publicidad de la placa la condenaba a desaparecer. Y así ocurrió. Días después de la publicación de aquel *post*, algunos antiguos legionarios denunciaron ante la Comunidad de Madrid y ante el Ayuntamiento de Madrid el acto, lo que derivó en una intervención de la Policía Municipal, la cual, a través de su Sección de Protección Cultural, hizo desaparecer la placa el día 7 de enero de 2024. Un punto y seguido; habrá, sin duda, otros momentos de intervención. Esperemos que crecientes¹⁴.

14 Tampoco han faltado las denuncias contra la colocación de la estatua del legionario, procedentes de miembros de las Fuerzas Armadas. Destaca, por ejemplo, la crítica al acto de inauguración de un antiguo capitán, Luis Gonzalo Segura, expedientado por sus críticas a las prácticas antidemocráticas existentes todavía en las fuerzas armadas y recogidas en su libro *Un paso al frente* (2014). Véase la denuncia en <https://x.com/luisgonzaloSeg/status/1712391977302434081>



Figura 5. *Pequeñas “desobediencias”*, Jesús Izquierdo Martín.

Desde luego que importa el origen de las intervenciones artísticas frente a la memoria victimaria. No es lo mismo la memoria de las víctimas o la de los que no se consideran más que ciudadanos violentados por los monumentos del poder, por un lado, que las memorias de los herederos que se resienten de sus ascendentes perpetradores, por el otro. En los segundos hay un reconocimiento más que explícito de la sustancial alteridad del dañado, de una violencia de la que no se consideran herederos y que, a menudo, suscita el extraño sentimiento de la vergüenza hospedada en uno mismo, un sentimiento que entra por la puerta de atrás. Los herederos de los perpetradores conmueven el sentimiento, porque, de alguna manera, deben deshacerse en público de la herencia recibida, nombrándola. Y no es nada fácil. Loreto Urraca nos lo ha demostrado, como lo han hecho Susana Sánchez Arins y Lala Isla, cada una con intenciones y límites diferentes en su acción política. Ahora bien, todas las intervenciones escultóricas o literarias nos confrontan con nuestra incívica inclinación a la comodidad, a la permeabilidad del silencio de la violencia, principal herencia del colonialismo y la represión. El monumento del legionario conduce a la ausencia de debate y esta carencia acaba legitimando y naturalizando las relaciones de poder, hasta hacer del racismo parte de nuestro régimen democrático. Que se lo digan a los “moros”, “chinos”, “gitanos” o “pistachos” de la España que habitamos.

La consolidación democrática simbolizada en la Constitución del 78 se vio acompañada de numerosas manifestaciones de colectivos migrantes y antirracistas, muchas de ellas habidas en una fecha tan celebrada como el 12 de octubre (Figura 6). Estas demostraciones no son ninguna novedad, pues han estado presentes en los momentos más colonialistas de los siglos XVII y XVIII. Ahora bien, lo que las intervenciones desafiantes contra el monumento-poder o la literatura memorial indican es la dificultad moral, educativa y política para nombrar victimarios, principal antídoto contra el veneno del silencio y destacado componente de la reparación de víctimas. Y no se trata de aunar la lucha por la memoria anticolonial a la lucha por una memoria no totalitaria y, por ende, mucho más democrática. La

intención es otra: entender que la memoria anticolonial y la memoria antifrancista vienen a ser lo mismo, porque el relato colonial es constitutivo del relato nacional y, por consiguiente, de nuestra experiencia democrática. No olvidemos que la Fiesta Nacional es el 12 de octubre, Día de la Hispanidad. La memoria colonial no es una trama secundaria de la lucha contra la memoria franquista, de la misma forma que el colonialismo no es un relato subsidiario de la modernidad.



Figura 6. *Ídolos caídos*, Ivan Frost (AP).

Las manifestaciones emocionales son necesarias para abrirnos a otras memorias, como las que nos llegan de los relatos de los herederos de los victimarios, pero también lo son las intervenciones artísticas de quienes denuncian la matriz epistémica y ontológica de producción de conocimiento, incluida la forma en que interpelamos nuestra relación con el pasado y la diferencia (racial, política, religiosa, etc.). Pero no hay que dejar de lado las razones de la denuncia. La cabeza de Franco clavada en la bayoneta del legionario es una acción que contiene una razón profunda: el conjuro contra el silencio tiene, al pronunciado, no desde arriba, sino al nivel de los ciudadanos, efectos sobre la comunidad herida porque sus miembros entienden que el acto es un procedimiento que rehace las voces públicas y rearma, no solo las complicidades sino, sobre todo, la confianza mutua.

Las experiencias artísticas, vengan de la escultura, el documental o la literatura, nos ayudan a romper el presente y a desnaturalizar sus presupuestos, entre otros, la creencia en una España cultural y racialmente homogénea, o el convencimiento de una guerra necesaria y con víctimas iguales en sus dos bandos. Seguramente, la cabeza de Franco clavada en la punta de una bayoneta de un legionario no sea el último episodio contra el colonialismo, de la misma forma que la literatura de Susana, Loreto o Inés se verán acompañadas de más testimonios de otros descendientes disconformes con la normalidad memorial española.

En todo caso, los dispositivos analizados en este texto son emblemáticos de la inquebrantable apuesta por una figuración artística que retuerce, torsiona o nos distancia de la memoria que, por mucho que se proteja en su monumentalización y sus silencios, es frágil ante la disparidad interpretativa. Esa es la condición del pasado: nuestras historias, nuestras intervenciones lo resignifican, lo desnormalizan. La reivindicación de memorias plurales, contrarias a la represión, el racismo y el colonialismo, procedentes de distintos ámbitos, pretende perturbar el relato

hegemónico sobre lo que implica la democracia, una narración que sigue ocultando una parte básica de nuestra historia: la violencia. Si los sectores más progresistas de la sociedad no se abren a la reflexión sobre ese pasado, estarán reproduciendo discursos mucho más perversos y violentos que las peroratas conservadoras, atravesadas directamente por la herencia cultural del franquismo. Y es que enarbolar nuestra manida madurez democrática solo implica cerrar su pasado y obturar su futuro; nada queda por hacer porque ya está todo hecho. Atado y bien atado.

La experiencia de la figuración es un tipo de conocimiento histórico que apela, no tanto al archivo analizado a través de un método científico, como a la construcción de memorias que acaban apareciendo ante los ciudadanos como irrupciones del pasado en el presente. Es además un ejercicio estético que puede trastocar los supuestos de una democracia ensimismada en su propia consolidación como redención del pasado. No es otra cosa, pero es mucho. Hace tiempo que los ciudadanos creadores, ya sea Loreto Urraca, Susana Sánchez Arins, Lala Isla, Eugenio Merino, Fernando Sánchez Castillo o el anónimo Emilio, han desafiado al profesional de la historia con su impulso crítico, a través de dispositivos que afianzan una historia que se hace pública al no constreñirse al estricto marco del mundo académico, a veces ajeno al debate y a los intereses cívicos. Su envite impugna la normalización del monumento, la naturalidad de una única memoria; se abre a víctimas, pero también trae al espacio público a victimarios, esos espectros que se ocultan en el silencio de un pasado que se pretende pétreo. Eugenio, Susana, Fernando, Loreto, Lala y Emilio redibujan sus rostros y vocean sus crímenes. Para que no los olvidemos, especialmente, cuando la verdad no aparece en los fondos de los archivos; cuando el acontecimiento de la represión, como señalaría mi colega y amigo Pedro Piedras Monroy (2012, 113-135), queda al margen de los libros que los historiadores escriben. Hay otros lugares para la veracidad.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, P., & Payne, L. A. (2018). *El resurgir del pasado en España. Fosas de víctimas y confesiones de verdugos*. Barcelona: Taurus.
- el-Krim, A. (1927). *Mémoires d'Abd-el-Krim recueillis par J. Roger Mathieu*. París: Librairie des Champs Elysées.
- Gatti, G. (ed.) (2017). *Un mundo de víctimas*. Barcelona: Anthropos,
- Girardini, D., & Pirker, C. (2008). *Controverses. Une histoire juridique et esthétique de la photographie*. Arles, Francia: Actes du Sud.
- Goytisolo, J. (2005). Cara y cruz del moro en nuestra literatura. En *Los Ensayos*. Barcelona: Península.
- Isla, L. (2018). *Las rendijas de la desmemoria*. León, España: Ediciones del Lobo Sapiens.
- Izquierdo Martín, J. (2014). «Dejar que los muertos entierren a sus muertos». Narrativa redentora y subjetividad en las España postfranquista. *Pandora. Revue d'études hispaniques*, 14, 43-63.
- Izquierdo Martín, J. (2021). Lastres de impunidad. Sombras de amnistía y espanto de victimarios en la España “democrática”. *Papeles del CEIC*, 1, 1-16. <http://orcid.org/0000-0002-5157-2637>
- Izquierdo Martín, J. (2024). El último aliento de George Floyd. Tiempo de genocidio y post-verdad en la España (todavía) colonialista. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico “Posverdad y Ficción”, 17-54.
- Jelin, E. (2018). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kalinec, A. (2021). *Llevaré su nombre. La hija desobediente de un genocida*. Amadora, Portugal: Marea Editorial.
- Lauge Hanse, H. (2018). Víctimas y victimarios. Trauma social y representación de víctimas y victimarios en la novela española de memoria. *Passés futurs*, 3. Disponible en: <https://www.politika.io/es/article/victimas-y-victimarios-trauma-social-y-representacion-victimas-y-victimarios-novela>
- Lemkin, R. (2018). *Totalmente extraoficial. Autobiografía*. Madrid: Berg Institute.
- Ortiz-Echagüe, J. (2000). *Immagini Nemiche. La guerra civile Spagnola e le sue rappresentazioni 1936-1939*. Bolonia: Museo Civico e Archeologico.
- Ortiz-Echagüe, J. (2015). Imágenes de paz y de guerra: la reutilización de fotografías prebélicas en la prensa de la guerra civil española. *El Argonauta Español*, 12. <https://doi.org/10.4000/argonauta.2214>
- Piedras Monroy, P. (2012). *La siega del olvido. Memoria y presencia de la represión*. Madrid: Siglo XXI.
- Sánchez Arins, S. (2019). *Dicen*. Madrid: De Conatus Publicaciones.
- Salas, N. (2006). *La otra memoria. 500 testimonios gráficos y documentales de la represión marxista en España (1931-1939)*. Córdoba, España: Almuzara.
- Sánchez Zapatero, J. (2021). Víctimas y victimarios en la literatura española de la memoria, de la Guerra Civil a la actualidad: el caso de *Dicen*, de Susana Sánchez Arins. *Quaderns de Filología. Estudis Literaris*, XXCI, 21-37.
- Sarabia, A. (2015). *El hijo del legionario*. Logroño: Pipas de Calabaza & Fulgencio Pimentel.
- Segura, L. G. (2014). *Un paso al frente*. Madrid: Tropo Editores.
- Trouillot, M-R. (2017). *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la Historia*. Granada: Editorial Comares.
- Urraca, L. (2018). *Entre hienas. Retrato de familia sobre fondo en guerra*. Madrid: Editorial Funambulista.
- VV. AA. (2020a). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- VV. AA. (2020b). *Nosotrxs, Historias Desobedientes. Primer encuentro internacional de familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*. Buenos Aires: Ediciones AMP.
- Wieviorka, A. (2006). *The Era of Witness*. Ithaca, USA: Cornell University Press.

Reseña curricular

Jesús Izquierdo Martín es historiador y profesor en la Universidad Autónoma de Madrid. Su vida académica e intelectual ha discurrido con un acentuado perfil interdisciplinar, apostando por el diálogo entre humanidades y ciencias sociales. Ha publicado algunos artículos y capítulos de libros que avalan su empeño en atravesar distintas disciplinas y épocas históricas (*El rostro de la comunidad* o *La Guerra que nos han contado*, publicados en 2001 y 2017, respectivamente), y ha hecho algunas contribuciones a la reflexión sobre la actividad investigadora y docente (*Introducción a la Historia. Una mirada sobre el pasado, la historiografía y la crítica poscolonial* o *El fin de los historiadores*, editados en 2024 y 2006). Ha investigado sobre los orígenes de algunos conceptos con los que significamos el mundo, sobre los vínculos entre colonialismo y modernidad, sobre los fundamentos sociohistóricos de las conductas, sobre las maneras de elaborar historiográficamente episodios traumáticos, sobre la trágica precariedad de toda identidad y sobre la relación entre la ciudadanía y la enseñanza de la historia. Desde 2020 preside la Asociación Española de Historia Pública, una apuesta decidida por la democratización del saber histórico.



Imagen: Elizabeth Barcos