



## MEMORIALES. TRANSMISIÓN E IDENTIFICACIÓN EN LA ESPAÑA DE PRINCIPIO DEL SIGLO XXI

*MEMORIALS. TRANSMISSION AND IDENTIFICATION IN SPAIN  
AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY*

**Susana Arenillas Juanas**  
Universidad Complutense de Madrid

DOI: 10.5281/zenodo.8184356

.....  
Recibido: (26 03 2023)  
Aceptado: (19 07 2023)  
Publicado (31 07 2023)  
.....

### Cómo citar este artículo

Arenillas Juanas, Susana. (2023). Memoriales. Transición e identificación en la España de principio del siglo XXI. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales.*, (23), 84-96  
Recuperado a partir de <https://revistaasri.com/article/view/5678>

### Resumen

La inminente desaparición de la generación que vivió la guerra civil, unida al miedo a la pérdida de su testimonio, ha generado nuevos procesos de recuperación de la memoria centrados en la transmisión intergeneracional. Asociaciones y artistas han impulsado memoriales que, lejos de

constituir hitos inmóviles, promueven procesos activos de memoria a través de distintas estrategias. No obstante, su inserción en el espacio público, donde la imagen de la víctima ha permanecido vetada durante décadas, ha provocado reacciones encontradas que subrayan la necesidad de abordar el estudio del

pasado reciente. El artículo analiza estos aspectos tomando como punto de partida seis obras creadas durante los primeros años del s. XXI.

### Palabras clave

Memorial, monumento, lugar de memoria, memoria histórica, post-memoria.

### Abstract

*The imminent disappearance of the generation who lived through the civil war and the fear of losing their testimony, has generated new processes of recovery of memory focused on intergenerational transmission. Associations and artists have*

*promoted memorials that, far from constituting immobile landmarks, promote active processes of memory through different strategies. However, their insertion into the public space, where the image of the victim has remained vetoed for decades, has provoked mixed reactions that underline the need to address the study of the recent past. This article analyses these aspects, taking as a starting point six works created during the first years of the XXI century.*

### Keywords

*Memorial, monument, place of memory, historical memory, post-memory.*

## 1. Introducción

A lo largo del s. XX las artes plásticas experimentaron una rápida evolución formal en la que la concepción del espacio, la autoría o la relación de la obra con el espectador fueron aspectos sometidos a una profunda revisión. La escultura, según explica Rosalind E. Krauss (1996), se deshizo de sus limitaciones tradicionales y comenzó a ocupar espacios propios de otras disciplinas. Mientras el monumento quedaba anclado a una función conmemorativa, la escultura adoptaba un carácter autorreferencial y nómada que dio paso a concepciones como las del *Land art* o el “arte público”. Artistas como Siah Armajani (1999) señalan, en relación con el último, su carácter político, relacional y social, basado en la interacción con el público y sus necesidades concretas.

Por otra parte, se produce una escisión entre el monumento conmemorativo y el memorial cuyas diferencias serán ampliamente tratadas por teóricos como Arthur C. Danto o James E. Young. Según Danto (1985) la finalidad del monumento es rememorar acontecimientos, ensalzar mitos fundacionales y perpetuar la memoria heroica, a lo que Young (1993) añade la utilización de materiales de gran permanencia. Por el contrario, el memorial crea rituales de recuerdo para dignificar la muerte y cuestionar los procesos de legitimación del estado “*We erect monuments so that we shall always remember, and build memorials so that we shall never forget*”<sup>1</sup> (Danto, 1985. p. 152)

Paralelamente, Jan Assmann (1995. p. 125) revisa el concepto de memoria colectiva de Halbwachs a partir de la noción de memoria comunicativa. Según el autor, para que la memoria transmitida de forma oral trascienda la barrera de los cien años, es imprescindible la “memoria cultural” que requiere distancia temporal y las denominadas “figuras de memoria”. Estas pueden definirse como manifestaciones culturales o institucionales capaces de hacer perdurar la memoria de determinados acontecimientos. Entre ellas se sitúan los ritos, los monumentos y los textos que generan procesos de reformulación del pasado y de activación del recuerdo.

<sup>1</sup> “Erigimos monumentos para recordar siempre, y construimos memoriales para no olvidar nunca.”

En consonancia con estas disertaciones, se desarrolla un número importante de piezas artísticas que persiguen recuperar la memoria de las víctimas de los grandes acontecimientos bélicos del s. XX en el ámbito internacional. El caso español no es una excepción. El interés por llevar al espacio público la memoria de los represaliados durante de la guerra civil y la dictadura, reivindicando un lugar hasta entonces ocupado por las representaciones del bando vencedor de la contienda, fue creciendo paulatinamente desde el final de la dictadura. Historiadores como Santos Juliá, Julio Aróstegui o Francisco Espinosa, analizan ampliamente este proceso estableciendo diferentes etapas. Espinosa (2005), describe el fenómeno como una sucesión de fases, desde la negación de la memoria —que abarca la guerra civil y la totalidad de la dictadura— hasta el resurgir de la memoria entre 1996 y 2002 coincidiendo con el cambio de posición del Partido Socialista respecto a la necesidad de condena del golpe de estado.

Aunque previamente se habían realizado exhumaciones a título individual, la iniciada en el municipio de Priaranza del Bierzo en el año 2000, hizo que familiares de las víctimas comenzaran a unirse en torno a las siglas de la ARMH. Pronto su trabajo alcanzó a la opinión pública y más tarde al ámbito institucional. En 2002 la Comisión Constitucional reconocía moralmente a las personas que padecieron la violencia del régimen e instaba al gobierno a acometer medidas de reparación, condenaba el golpe de estado y el uso de la violencia para instaurar un régimen totalitario. En 2004 se aprobaba una proposición no de ley para el reconocimiento de las víctimas de la guerra civil y del franquismo que se tradujo en la creación de una Comisión Interministerial para el Estudio de las Víctimas de la guerra civil y del franquismo cuyos informes sentarían las bases de la conocida como “ley de memoria histórica” aprobada en diciembre de 2007, predecesora del proyecto de Ley de Memoria Democrática.

Durante todo el proceso, la memoria de las víctimas ha pugnado por hacerse un hueco en un espacio público ocupado mayoritariamente por representaciones de los vencedores. La inminente desaparición de la generación que vivió la guerra urgía señalar aquellos espacios de la represión cuya memoria corría el riesgo de perderse en el olvido. Estos emplazamientos, que podemos denominar lugares de memoria según la definición de Pierre Nora (2008), tienen la capacidad de activar el recuerdo a través de la experiencia, trascendiendo los límites generacionales y creando procesos de identificación. Memoriales, conmemoraciones o ritos generan una interesante actividad memorialista: desde actos de homenaje convocados en torno a una pieza escultórica, recitales poéticos, espacios destinados al recuerdo colectivo o acciones colaborativas que incluyen la intervención de distintos agentes. Estas actividades, concebidas para dignificar la muerte, transmitir la memoria y promover la no repetición de los crímenes del pasado, rebasan en ocasiones los límites del rito o de la imagen conmemorativa y se sitúan en medio de un debate social inconcluso. Como ejemplo de ello se tratarán a continuación una serie de memoriales proyectados e instalados entre los años 2006 y 2014, que utilizaron diferentes estrategias para generar procesos activos de memoria y cuya presentación en el espacio público generó diversas reacciones, algunas mediadas por los propios autores o promotores las piezas y otras, fruto de su paso a la esfera pública.

## 2. Metodología

La investigación parte de la consulta de los proyectos y las memorias presentadas por diferentes asociaciones e instituciones para la concurrencia a la convocatoria de subvenciones del Ministerio de Presidencia del Gobierno de España entre los años 2006 y 2011. Estos documentos, inéditos hasta la fecha, proporcionan una valiosa información sobre los memoriales desde su concepción hasta el

momento de la inauguración, que se complementa con la consulta de bibliografía específica sobre el acontecimiento conmemorado, la recopilación de las reseñas a las piezas en prensa y la entrevista a artistas y entidades promotoras. De la compilación y análisis de esta información surgen los apartados dedicados a cada una de las obras, que se enmarcan en un contexto más amplio: la recuperación de la memoria de la guerra civil y la dictadura franquista en España, la producción artística en torno a la memoria traumática del siglo XX y la evolución de las prácticas monumentales. El análisis de una amplia bibliografía en torno a estos tres ejes permite la contextualización de las obras dentro de la producción internacional con las particularidades propias del contexto español.

### 3. Modos de hacer memoria

Frente a la concepción estática del monumento, los memoriales son elementos dinámicos, capaces de provocar procesos activos de memoria. Para ello, artistas, asociaciones y otros agentes involucrados recurren a diferentes estrategias: implicación de los asistentes, organización de actos de homenaje, jornadas de estudio o actividades educativas. Estas, en conjunción con las características inherentes de las obras, contribuyen a la transmisión del conocimiento de forma intergeneracional.

#### 3.1 Mapas de la memoria, Javier Ayarza



Figura 1. Javier Ayarza. 2013. *Mapa de la memoria*. Acero corten. Ponte Don Guarín, Palencia. Fuente: elaboración propia.



Figura 2. Javier Ayarza. 2014. *Mapa de la memoria*. Acero corten. Torquemada, Palencia. Fuente: elaboración propia.

En 2011 la ARMH de Palencia puso en marcha un proyecto de señalización de espacios de la represión en Castilla y León, para lo que encargó al artista Javier Ayarza la elaboración de un hito que pudiera ser instalado en diferentes ubicaciones.

El modelo propuesto constaba de un plano vertical de acero corten con la perforación del recorrido de los ríos Pisuerga y Carrión a su paso por la provincia junto a los puntos de las fosas comunes y otros lugares significativos. Concebida a modo de tótem, no perseguía una función monumental sino la señalización de lugares de memoria contando con la colaboración del público a los actos de homenaje. Entre 2011 y 2014 se instalaron tres tótems, todos en la provincia de Palencia: en las inmediaciones del Puente Don Guarín, junto al cementerio de Torquemada y en el municipio de Monzón de Campos. Todos fueron acompañados de un acto de homenaje donde los asistentes jugaron un papel activo. En Don Guarín y Torquemada, los participantes colocaron las manos sobre la superficie del memorial para dejar su impronta. Los contornos fueron dibujados con los colores de la bandera republicana sobre la placa de acero, quedando las formas integradas de forma permanente en el hito. En el caso de Torquemada, además de repetir el ritual, se colocaron cantos recogidos en los alrededores de los ríos Pisuerga y Carrión sobre la base de la obra. Sobre ellos se escribieron con rotulador los nombres de las personas asesinadas de la localidad. El paso del tiempo ha ido borrando el color de las manos y los nombres escritos sobre las piedras.

En Monzón de Campos se incluyeron sobre el tótem dos placas de acero con la inscripción de los nombres de los represaliados de la localidad y con una frase conmemorativa. Durante el acto de homenaje se expusieron paneles explicativos con fotografías de víctimas, lugares de detención y enterramiento y se interpretaron varias piezas musicales.

### 3.2 Memorial sobre la fosa común de los Barreros



Figura 3. ARMH Cuenca. 2012. *Memorial sobre la fosa común de los Barreros*. Acero corten. Fuente: elaboración propia.

Gran parte de las obras destinadas a recuperar la memoria de las víctimas tienen un objetivo fundamental: sacarlas del anonimato. Con esta finalidad, se crean listas nominales, en ocasiones de carácter inconcluso, que pueden llegar a constituir el corpus de la obra por encima de otros aspectos formales. Es el caso del memorial de Villarrobledo, diseñado por miembros de la asociación promotora e instalado sobre una fosa común.

Según datos aportados por Ortiz Heras, M. (1994: 355), en Villarrobledo fueron fusiladas un total 147 personas tras ser sometidos a juicios sumarísimos. Las víctimas de las ejecuciones fueron enterradas en distintas fosas de la localidad y, al menos 62, arrojadas a la conocida como fosa de Los Barreros, situada junto al cementerio municipal. Sobre ella, años más tarde, se construyó un aparcamiento público donde se celebra el mercado semanal además de un conocido festival de música.

En 2007 familiares de las víctimas contactaron con la ARMH de Cuenca para valorar la prospección de la fosa. Aunque finalmente no fue exhumada, la utilización del recinto para distintas actividades urgía a la adopción de medidas para dignificar el espacio y evitar su uso con fines recreativos. A tal fin, en 2011 la asociación solicitó una subvención al Ministerio de Presidencia para colocar un memorial con los nombres víctimas del municipio.

La pieza, diseñada por la asociación, está formada por un cubo en acero corten de 2x2m revestido de nimio, con los nombres de los 312 represaliados de Villarrobledo perforados en su superficie. En 2019 se construyó una plataforma circular en la que se insertaron fragmentos de tinajas en recuerdo de los miembros del Sindicato de Tinajeros de UGT enterrados en la fosa.

Desde su inauguración en 2012, durante las jornadas sobre la represión franquista que se llevan a cabo con carácter anual, se incluye una visita y homenaje a los represaliados junto a la obra.

El memorial ha sufrido diferentes actos vandálicos desde su instalación con pintadas sobre la superficie con consignas como “Rojos no” “SS” y esvásticas. Todas han sido reparadas.

### 3.3 Parque de la memoria de Sartaguda

Además de los espacios creados para el recuerdo familiar y para los actos de conmemoración colectiva, algunos memoriales son concebidos para llegar a un público más amplio. Se trata de obras menos ligadas a un lugar concreto, que promueven la reflexión en torno a la represión y sus consecuencias con una finalidad divulgativa. Para ello pueden ir acompañadas de paneles explicativos, contar con página web y otros recursos, además de albergar actividades educativas.

Buen ejemplo de ello es el Parque de la Memoria de Sartaguda, promovido por dos entidades, la Asociación de Familiares de Fusilados de Navarra (AFFNA 36) y la Asociación Pueblo de las Viudas. Se trata de un espacio ajardinado situado a la entrada del municipio, destinado al recuerdo de las víctimas navarras de la represión franquista. El terreno fue cedido por el Ayuntamiento del Sartaguda y en su financiación participaron más de noventa municipios, el gobierno de Navarra y el Ministerio de Presidencia. En 2019 se inició el procedimiento para declarar el espacio “Lugar de la Memoria Histórica de Navarra”.

El espacio cuenta con cinco esculturas de distinta factura, además de un muro con los nombres de todos los asesinados en Navarra y paneles explicativos.

La obra más próxima a la entrada, *Atariaren Besarkada* (La puerta del abrazo) de José Ramón Anda, señala la entrada al parque dando la bienvenida al visitante a través de un abrazo de acogida.

Sobre la plaza central se erige un muro revestido de placas de piedra con la inscripción de los nombres de las 3.452 personas asesinadas en Navarra y la relación de los prisioneros muertos en el Fuerte de San Cristóbal, los enviados a campos de concentración y de trabajo, los fusilados en la cárcel de Santander, además de los riojanos y aragoneses ejecutados en Navarra.



**Figura 4.** José Ramón Anda. 2008. *Atariaren Besarkada*. Acero corten. Fuente: elaboración propia.



**Figura 5.** Joxé Ulibarrena. 2007. *Los acribillados en la Santa Cruzada*. Ladrillo y hormigón sobre estructura metálica. Fuente: elaboración propia.

Junto al muro se sitúa la escultura en acero corten de Néstor Basterretxea *Como una hoz atávica y mortal*, sobre la que se perfora una silueta maniataada sobre un fondo de incisiones circulares —a modo de disparos—, a la que se adosa una estructura de acero en forma de hoz.



**Figura 6.** Néstor Basterretxea. 2006. *Como una hoz atávica y mortal*. Acero corten. Fuente: elaboración propia.

El *Rincón de los escritores*, está formado por seis monolitos de acero corten, con textos de los escritores Jokin Muñoz, Bernardo Atxaga, Pablo Antoñana, Castillo Suárez, José María Jimeno Jurío, además de una reflexión sobre el recuerdo, la memoria y la barbarie.

Siguiendo el recorrido se encuentra *Los acribillados en la Santa Cruzada* de Joxé Ulibarrena. La pieza, proyectada para la entrada del municipio en 2003 antes de la concepción del *Parque de la memoria*, está formada por tres figuras de grandes dimensiones con perforaciones en la superficie. Estas se unen en un abrazo, en referencia al fusilamiento de tres jóvenes tras el Castillo de Pamplona, del que fue testigo el autor.

En 2016, tras la realización de un concurso de ideas, se instaló *Reconstrucción* de Rodrigo Romero Pérez, en homenaje a las mujeres que, además de la pérdida de sus familiares, sufrieron las humillaciones del régimen. El conjunto está formado por tres figuras de escala humana: una mujer en pie mirando al frente, una niña que extiende la mano hacia ella y una forma masculina, plana y fragmentada, que parece desvanecerse.



Figura 7. Rodrigo Romero Pérez. 2016. *Reconstrucción*. Bronce y acero. Fuente: elaboración propia.

#### 4. Modos de entender la memoria

Aunque las estrategias para generar procesos activos de memoria son numerosas, determinados factores externos pueden condicionar la inserción de las piezas en su contexto. La repercusión mediática de las obras, su asociación con discursos políticos concretos o la identificación mimética con acontecimientos pasados, puede provocar reacciones encontradas que señalan, en último término, la necesidad de abordar el estudio del pasado para garantizar su no repetición.



#### 4.1 Memorial a las Brigadas Internacionales en la Ciudad Universitaria de Madrid. Comisión de profesores de la UCM



**Figura 8.** Comisión de profesores de la Facultad de Bellas Artes de la UCM. 2011. *Memorial a las Brigadas Internacionales.* Acero. Fuente: elaboración propia.

Con motivo del 75 aniversario de la creación de las Brigadas Internacionales en 2011, la Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales propuso a la Universidad Complutense de Madrid la realización de un monumento en recuerdo de los brigadistas.

En colaboración con la Facultad de Bellas Artes, la asociación convocó un certamen con dos modalidades diferenciadas: una destinada a creaciones artísticas sobre las Brigadas Internacionales que serían expuestas en la universidad y otra para propuestas monumentales. En la primera categoría fue premiada la obra *Gen rojo* del colectivo Daños Colaterales, mientras que la segunda resultó desierta.

Tras el fallo del certamen, se creó una comisión anónima de profesores de la Facultad de Bellas Artes que diseñó el memorial. La obra, situada junto al Edificio de Estudiantes, está compuesta por dos planchas de acero inoxidable ligeramente separadas. Sobre la primera se perfora la estrella de tres puntas, símbolo de las Brigadas Internacionales, que deja ver el color rojo de la plancha trasera. Bajo la perforación se inscribe una frase conmemorativa junto a un fragmento del discurso de despedida a las Brigadas Internacionales de Dolores Ibárruri. En la parte inferior del conjunto reposa la estrella de tres puntas.

El acto de homenaje e inauguración fue acompañado por una serie de actividades paralelas: las primeras y las segundas jornadas sobre las Brigadas Internacionales en el Campus, un recital poético en el Ateneo de Madrid y la proyección de un ciclo documental sobre las Brigadas Internacionales. Al acto asistieron cuatro de los últimos brigadistas vivos, unos 500 asistentes y el rector en aquel momento, José Carrillo.

La repercusión internacional de la pieza fue acompañada, no obstante, de gran controversia dentro de nuestras fronteras, desde la solicitud de medidas cautelares que paralizaran la instalación de la obra, la sentencia del Tribunal Superior de Justicia de Madrid instando a la universidad a demolerla y, finalmente, la obtención de la licencia urbanística en 2017.

Por otra parte, ha sufrido múltiples ataques desde su inauguración: Pintadas con consignas como “Arriba España” o “asesinos” o insultos expresos a la alcaldesa de Madrid entre 2015 y 2019, Manuela Carmena, sobre su superficie.

#### 4.2 Hito de la memoria, Amancio González Andrés



Figura 9. Amancio González Andrés. 2008. *Hito de la memoria*. Mármol y acero. Fuente: elaboración

En 2006 la Asociación de Estudios sobre la Represión en León puso en marcha una iniciativa para dignificar tres lugares: la fosa común situada en el conocido “Paraje Arroyo del Truébano” (Valverde de la Virgen, León), las inmediaciones del Monte de Jabares de los Oteros (Cabrereros del Río, León) y la fosa común situada en el término municipal de Carrocera (León).

*Hito de la memoria*, de Amancio González Andrés, se sitúa en “La Venta de Cantarranas”, en el conocido como “Paraje de la mala muerte” en el término municipal de Carrocera, al pie de la carretera. Se trata de un terreno privado, cedido por la propietaria a la asociación, bajo el que se sitúa una fosa común sin intervenir en la que se han documentado 56 víctimas.

El conjunto está formado por tres elementos: Una escultura de mármol con forma humana, con las manos atadas y apoyada sobre un muro en el que descansan tres calaveras con un tiro de gracia. La figura ocupa el centro de un espacio circular delimitado por 25 postes de acero con pequeñas placas con los nombres de los desaparecidos. Junto al conjunto se levanta un panel metálico con la inscripción adaptada del poema *Ha de llover* de Antonio Gamoneda y tras él, un panel impreso con los nombres de las víctimas y el poema *Camposagrado* de Juan Carlos Pajares. Además de funcionar como espacio de recuerdo para las familias, junto a él se realizan actos de homenaje periódicos.

Desde su inauguración, a pesar de situarse a las afueras del municipio, ha sufrido diferentes actos vandálicos: Pintadas sobre la escultura (manchas blancas sobre el muro, banderas de España sobre la figura y las calaveras, etc.) y agresiones al metacrilato.

#### 4.3 *Mirador de la Memoria*, Francisco Cedenilla



**Figura 10.** Francisco Cedenilla. 2008. *Mirador de la Memoria*. Mortero sobre estructura de acero. Fuente: elaboración

En 2007 el escultor Francisco Cedenilla, a través de la ARMH, contactó con la Asociación Grupo de Jóvenes Comarca del Jerte, que desarrollaba su actividad sobre la resistencia antifranquista desde 2001, con un proyecto para la dignificación de la fosa común del abuelo del artista.

La propuesta consistía en un conjunto escultórico formado por cuatro figuras desnudas: un anciano, un hombre adulto, un hombre joven y una mujer, todas de tamaño superior al real por la magnitud del entorno y sin elementos que hicieran referencia a la clase social. Cada una se orientaría hacia un punto cardinal, separadas a corta distancia, sin gestos de interacción entre ellas y mostrando el silencio impuesto en la época.

La imposibilidad de conseguir el permiso para instalar el conjunto sobre la fosa común, que se encontraba en un terreno de titularidad privada, hizo que se valoraran otros emplazamientos cercanos y se solicitaran los correspondientes permisos, que fueron denegados tanto en el término municipal de Cervera de Los Montes como en Talavera de la Reina. Ambas negativas llevaron a la asociación a dirigirse al consistorio de El Torno (Cáceres) —con conocida actividad del Ejército guerrillero del centro-Extremadura— donde finalmente sería instalado, en el paraje conocido como “El Guijarral”.

Pocos días después de su colocación, la obra sufrió un primer acto vandálico, la pintada de un slip rojo sobre una de las figuras, que fue reparado. No obstante, el mismo día de la inauguración, las tres figuras masculinas del conjunto recibieron disparos de arma de fuego, que fueron denunciados ante la Guardia Civil. Los casquillos del rifle encontrados en el terreno permitieron localizar al dueño del arma y sancionar al hijo del propietario, menor de edad, presuntamente autor de los disparos. La obra no fue restaurada tras el ataque.

Con carácter anual y de forma paralela a las actividades organizadas por la Asociación La Gavilla Verde en Santa Cruz de Moya, la CNT Norte de Extremadura organiza un acto junto al memorial para celebrar el día del guerrillero español.

## 5. Conclusiones

### 5.1 El vínculo con el lugar

Concebidas para dignificar la sepultura, para recordar la localización de un acontecimiento o para transmitir la memoria de las víctimas, las obras analizadas establecen un estrecho vínculo con el lugar en el que se sitúan. En función de esta relación pueden establecerse tres categorías: lugares de memoria, caracterizados por situarse en el espacio donde tuvieron lugar los acontecimientos, monumentos funerarios, que señalan y dignifican el lugar de enterramiento y obras situadas en el espacio público sin relación con los hechos rememorados. Aunque la relación con el emplazamiento dota en gran medida el significado de las obras y condiciona su difusión, no puede establecerse una relación directa entre esta y otros aspectos como la dificultad para obtener los permisos de instalación o los ataques vandálicos. A modo de ejemplo, *Hito de la memoria* de Amancio González, fue instalado en un terreno de difícil acceso de titularidad privada, destinado al recuerdo individual —por su carácter funerario— y colectivo —por tratarse de una fosa común— y ha sufrido constantes ataques. Sin embargo, espacios memoriales como el *Parque de la memoria de Sartarguda*, situado en un terreno de titularidad pública con mejor accesibilidad y mayor afluencia de visitantes presenta una menor incidencia de este tipo de actos. La instalación del *Memorial a las Brigadas Internacionales* de Ciudad Universitaria, situado igualmente en un espacio público, estuvo rodeada de controversia y ha recibido pintadas con consignas políticas en reiteradas ocasiones. Las causas deben buscarse en un análisis complejo de cada caso, teniendo en cuenta las particularidades del acontecimiento rememorado y las pervivencias del pasado en su contexto, además de aspectos relacionados con la facilidad de identificación de la obra (esculturas de carácter figurativo, elementos textuales alusivos o listas nominales).

### 5.2 Memoria representada: controversia e identificación

Tras un largo periodo de silencio impuesto por el régimen franquista y la posterior omisión de la imagen del represaliado en el espacio público, las obras creadas para recuperar su memoria requieren estrategias capaces de implicar a generaciones que no vivieron el conflicto. Con ese objetivo, artistas, asociaciones y familiares, vienen realizando desde hace años una serie de actividades que promueven la pos-memoria afiliativa según el término acuñado por Marianne Hirsch (2021: 51): intervenciones que implican a los asistentes, representaciones o exposiciones en torno a los hitos y las exhumaciones, jornadas de estudio y debate, concursos de ideas o actos de homenaje, destinados a transmitir la memoria de las víctimas más allá de los lazos familiares.

No obstante, la ausencia de una reflexión pública en torno al pasado traumático del país, su escaso tratamiento en los programas educativos, la delegación de su transmisión al ámbito familiar o la dispersión de las actividades memorialistas en numerosos agentes, ha generado un vacío representacional caracterizado por la omisión de la imagen del vencido en la esfera pública. Estos factores, junto a la transmisión del discurso de la victoria a lo largo de décadas, pueden estar en el origen de algunas reacciones contra las obras estudiadas. Si es posible hablar de un proceso de transmisión de la memoria

a pesar del silencio de una generación marcada por el miedo, también lo es el proceso de identificación de una parte de las generaciones posteriores —incluidas las más jóvenes— con la ideología de los represores. Este fenómeno se traduce en la superposición de símbolos, banderas y términos anacrónicos, sobre piezas en recuerdo de “los otros” construidas en el presente. En este contexto, los memoriales se transforman en blanco de una batalla iconoclasta donde eliminar el recuerdo pasa por borrar su imagen.

## Referencias bibliográficas

- Arenillas, S. (2022) *Arte y Memoria Histórica. Monumentos financiados por el Ministerio de Presidencia del Gobierno de España durante el periodo 2006-2011* [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid.
- Armajani, S. (1999) *El arte público en el contexto de la democracia americana*. Cat. exp.: Siah Armajani. Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía.
- Assmann, J. (1995) *Collective memory and cultural identity*. *New German Critique*, nº 65. pp. 125-133.
- Danto, A. (1985) “The Vietnam Veterans Memorial”. *The Nation*, 31 de agosto.
- Espinosa Maestre, F. (2005) *Lucha de historias, lucha de memorias: España, 2002-2015*. Aconcagua Libros.
- Hirsch, M. (2021) *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Carpe Noctem.
- Krauss, R. (1996) *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza.
- Nora, P. (2008) *Pierre Nora en "Les lieux de mémoire"*. Trilce.
- Ortiz, M. (1994) *Violencia, conflictividad y justicia en la provincia de Albacete (1936-1950)* [Tesis doctoral] Universidad de Castilla-La Mancha.
- Young, J. E. (1993) *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. Yale University Press.
- Expedientes administrativos (Oficina Presupuestaria y de Gestión Económica del Ministerio de Presidencia)
- Proyecto y memoria justificativa 08.1/ 2006
- Proyecto y memoria justificativa 09.1/ 2006
- Proyecto y memoria justificativa 37.2/ 2006
- Proyecto y memoria justificativa 26.1/ 2007
- Proyecto y memoria justificativa 113.1/ 2011
- Proyecto y memoria justificativa 139.1/ 2011
- Proyecto y memoria justificativa 149.1/ 2011

## BIO



**Susana Arenillas** (1983) es artista visual y doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Ha expuesto individualmente en la Red de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (2009) y en muestras colectivas como *Canal Abierto 2007*, *Processi 143* (Real Academia de España en Roma, 2016) y *Hecho en Roma* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 2017). En 2016 llevó a cabo una residencia artística en la Real Academia de España en Roma en el área de fotografía. Desde 2007 compagina su actividad artística con la práctica docente. Actualmente es profesora de Educación Secundaria y profesora asociada del Departamento de Pintura y Restauración de la Universidad Complutense de Madrid. [susana.arenillas@ucm.es](mailto:susana.arenillas@ucm.es)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9229-3649>