

De la memoria a la posmemoria de la Guerra Civil a través del fotolibro: la generación de la memoria colectiva

Marta Martín Núñez¹

Recibido el: 05-09-21. / Aceptado: 28-04-22.

Resumen. En este artículo proponemos un análisis de los fotolibros publicados a partir de 2019 sobre la Guerra Civil como una forma de posmemoria. Ese año coincide la publicación de *El laberinto mágico* de Julián Barón, *Flowers for Franco* de Toni Amengual, *War Edition* de Roberto Aguirrezabala, *Cristos y anticristos* de Javier Viver; en 2020 se publica *El paseo* de David García y *Hombrecino* de Susana Cabañero; y en 2021, *Sota la llum de mar* de Espe Pons, que inauguran una forma de posmemoria específicamente fotográfica que hemos llamado la *generación de la memoria colectiva*.

Palabra clave: Guerra Civil Española; fotolibro; memoria; posmemoria; fotografía

[en] From memory to postmemory of the Spanish Civil War through the photobook: The generation of collective memory

Abstract. This paper proposes an analysis of the photobooks published from 2019 onwards on the Spanish Civil War as a form of postmemory. That year *El laberinto mágico* by Julián Barón, *Flowers for Franco* by Toni Amengual, *War Edition* by Roberto Aguirrezabala, and *Cristos y anticristos* by Javier Viver are published; in 2020, *El paseo* by David García and *Hombrecino* by Susana Cabañero; and in 2021, *Sota la llum de mar* by Espe Pons. These photobooks inaugurate a specifically photographic form of postmemory, which I have called the *generation of collective memory*.

Keywords: Spanish Civil War; photobook; memory; postmemory; photography

Sumario: 1. Introducción. Fotografía, guerra civil y memoria. 2. Silencio y eclosión de la fotografía memorialista de la guerra civil. 3. El fotolibro como una forma de posmemoria. 4. La cuarta generación: la generación de la *memoria colectiva*. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Martín Núñez, M. (2022). De la memoria a la posmemoria de la Guerra Civil a través del fotolibro: la generación de la memoria colectiva, *Historia y comunicación social* 27(2), pp. 469-482

1. Introducción. Fotografía, guerra civil y memoria

Si bien la Guerra Civil es un tema recurrente en la investigación sobre fotografía, se aborda mayoritariamente desde una aproximación histórico-periodística (Tranche y de las Heras, 2016; de las Heras, 2017), que ha recibido una gran atención por parte de la academia². Esta perspectiva, motivada por el enorme impacto que tuvo la contienda española en el desarrollo del fotoperiodismo moderno y la propaganda bélica, y su papel como laboratorio de pruebas de la Segunda Guerra Mundial (Sousa, 2003: 101; Vega de la Rosa, 2017: 439) se centra habitualmente en la emergencia de una fotografía de autor fruto de la participación de figuras internacionales como Robert Capa (Doménech, 2005), Gerda Taro (Arroyo y Doménech, 2015), David Seymour, y de fotoperiodistas españoles (Parras y Cella, 2014) como Agustí Centelles (Morales Flores, 2016) o Antoni Campañá (Blanco y González, 2020).

¹ Universitat Jaume I
Email: mnunez@uji.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9473-1183>

² Recientemente se han publicado monográficos en *Historia y Comunicación Social* (2020); *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* (2016); *Catalan Journal of Communication* (2016); o *Journal of Spanish Cultural Studies* (2008) y también se han realizado numerosas tesis doctorales.

En este artículo, en cambio, proponemos un análisis de la fotografía memorialista de la Guerra Civil desde las miradas contemporáneas de fotógrafos que no han tenido una experiencia directa con la guerra³. Si los primeros trabajos fotográficos sobre la memoria de la guerra empiezan a realizarse en torno al año 2000, nosotros nos centramos en los fotolibros publicados a partir de 2019. Ese año coincide la publicación de los fotolibros *El laberinto mágico* de Julián Barón, *Flowers for Franco* de Toni Amengual, *War Edition* de Roberto Aguirrezabala, *Cristos y anticristos* de Javier Viver; en 2020, *El paseo* de David García y *Hombrecino* de Susana Cabañero; y en 2021, *Sota la llum de mar* de Espe Pons, que inauguran una nueva forma de enfrentarse al pasado desde la fotografía, hibridando las tradiciones documentales con las prácticas y procesos artísticos para crear un espacio de representación más complejo y ambiguo que activa procesos de reflexión sobre nuestra memoria histórica a través de estrategias de participación activa en la lectura.

Los siete fotolibros que analizamos aquí *inauguran una forma de posmemoria específicamente fotográfica*, tanto por cuestiones generacionales, contextuales, discursivas y de publicación, que suponen el paso de una fotografía de la memoria de la guerra –en la que se inscriben muchos de los proyectos fotográficos anteriores realizados, basados en la documentación y mostración–, a una fotografía que desarrolla estrategias visuales para cuestionar el relato hegemónico de los vencedores y recuperar una memoria blanqueada y silenciada, que pone en imágenes aquello que no se puede representar desde una construcción colectiva basada en relaciones subjetivas con el pasado y su imaginario, elaboraciones y extrañamientos poéticos, ambigüedades y un uso performático del objeto libro. Creemos que estos creadores pueden sumar una cuarta generación a las tres generaciones fotográficas que dibuja Ansón (2016, 2019), que hemos llamado la *generación de la memoria colectiva*. Si bien las prácticas artísticas sobre la guerra todavía no son significativas en número, sí se perfilan como un capítulo dentro del arte español actual (Vozmediano 2017; Rodríguez, 2020) y estos fotolibros suman una nueva capa que ofrece una nueva mirada a la representación de una memoria silenciada.

Los siete casos de estudio seleccionados forman un corpus representativo de los fotolibros contemporáneos sobre la Guerra Civil y han sido analizados atendiendo a cuestiones contextuales, a la aproximación al libro como objeto físico, a los elementos expresivos que lo integran, su puesta en página y secuenciación y la articulación de la voz enunciativa, realizando una adaptación propia de la metodología de Marzal para el análisis de la imagen fotográfica única (2007) al análisis del fotolibro y la fotografía secuenciada. Estos casos han sido después puestos en relación con otros proyectos y libros fotográficos y contextualizados dentro del movimiento memorialista de la Guerra Civil, a partir de los cuales hemos extraído las características que los definen como creaciones de posmemoria fotográfica y los rasgos que identificamos con una nueva generación de fotógrafos y fotógrafas.

2. Silencio y eclosión de la fotografía memorialista de la guerra civil

La fotografía memorialista de la Guerra Civil eclosiona en torno al año 2000, en el mismo momento en el que comienzan a realizarse las primeras exhumaciones de fosas bajo criterios científicos (Etxeberria, 2020). Es sintomático que hasta ese momento hubiese un silencio prácticamente absoluto y específico de nueva creación fotográfica sobre la guerra, a diferencia de otros medios como el cine o la literatura –durante los años del franquismo Deltell (2006) recoge más de 30 películas en las que la contienda está presente en su trama central–, que puede relacionarse con el hecho de que la fotografía sea un dispositivo esencial de la memoria. Aunque sí se han publicado decenas de libros fotográficos reeditando y recontextualizando las fotografías realizadas durante la contienda a partir de la recuperación de archivos públicos o privados y poniendo en valor la obra de los grandes fotógrafos –publicaciones que van desde el inicio de la guerra hasta nuestros días–, es cuando se remueve la tierra cuando empieza a removerse también la memoria, y comienzan a realizarse trabajos fotográficos nuevos.

Como recoge Ansón en su estudio sobre la fotografía de la memoria y desmemoria de la guerra (2016, 2019), hasta entonces, las sucesivas generaciones de fotógrafos habían omitido todo lo relativo a la memoria de la guerra: la “generación del silencio”, que agrupa a los fotógrafos vinculados a AFAL, documentó la posguerra y una España rural y pobre, pero sin una mirada crítica. Es la generación del miedo. La “generación de del olvido”, que trabajó durante la Transición, es la primera de artistas profesionales que gozan de cierta internacionalización. Hastiados por un pasado gris, la guerra tampoco forma parte de su objeto de interés. Es una generación que reclama distancia. Sin embargo, sí realizaron una aproximación a la guerra –que escapa al recorrido de Ansón–, *Escenarios de una guerra: una visión fotográfica actual*, una exposición colectiva comisariada por Juan Ramón Yuste en 1987 donde ya en el texto del catálogo reconocen: “saturados ya de tristes recuerdos ajenos, el tratamiento fotográfico dado al tema se acerca más a una interpretación poética de

³ El artículo recoge parte de los resultados de una investigación sobre la representación de la memoria de la Guerra Civil en el siglo XXI, en la que se han analizado aproximadamente 100 publicaciones fotográficas de todo tipo (libros fotográficos, catálogos y fotolibros). El trabajo de campo se ha realizado con los fondos del archivo privado de Julián Barón, de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Histórica y la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Centro de Arte Reina Sofía.

dichos escenarios que a una intención documental o histórica” (Yuste, 1987). Y la “generación de la memoria”, –la primera generación de nietos–, nacidos en torno a los años 60, es la que desde diferentes perspectivas y aproximaciones estéticas comienzan a emplear la fotografía en un intento por recuperar la memoria silenciada y buscar justicia y reparación para las víctimas de la guerra empleando la fotografía desde su capacidad de prueba y de documento.

La fotografía de la memoria que ha eclosionado en los últimos veinte años obedece, en líneas generales, a los cambios que Katherine Stafford (2015) señala que se han producido desde la transición en la producción cultural y la narrativa de la Guerra Civil en España, que pasan de centrarse en los héroes a hacerlo en las víctimas, de la ideología al afecto y del trauma a la identificación a través de la conexión con el pasado. Las víctimas adquieren un rol central en la representación fotográfica, tomando como principal foco el drama de las fosas comunes –como ha sido también el de la Asociación de Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) y de la Ley de Memoria Histórica de 2007–. Muchos de los trabajos se han centrado en la documentación de las exhumaciones, que Lapeña-Gallego ha estudiado a partir de la implicación del artista como “arqueólogo forense” que desarrolla su trabajo en torno al hallazgo (2020: 889). La recuperación de los cuerpos es un imperativo humano necesario para elaborar el duelo de las familias, pero su mostración es una reivindicación contra la impunidad de los crímenes. Otros proyectos se centran en los objetos recuperados, que adquieren un nuevo valor como contenedores de relatos y vínculos entre tiempos, y también en los paisajes, que documentan los lugares del horror. Por otra parte, los proyectos que buscan la reparación simbólica de las víctimas represaliadas y silenciadas, dando voz a los supervivientes directos del conflicto y a sus familiares tienen una especial relevancia para el afecto y la identificación.

La documentación de las huellas de la violencia en el paisaje urbano y rural y los vestigios de la guerra son otro de los núcleos de interés en los que se centran las investigaciones que recuperan la memoria poniendo en valor el territorio. También abundan las publicaciones que rescatan episodios significativos de la guerra, o que ponen en valor algunas figuras clave, y en este proceso recuperan también fotografías olvidadas o inéditas, que al publicarse se contextualizan y adquieren una nueva vida. Esta línea de trabajos, todos de corte documental, se suelen publicar en forma de libros fotográficos o como catálogos de las exposiciones o instalaciones en las que toman forma. Solo *Memorias revolucionarias* (2000) de Martí Llorens escapa al patrón de la mostración, en el que nos detendremos más adelante.

3. El fotolibro como una forma de posmemoria

3.1. De la memoria a la posmemoria fotográfica

La coincidencia en la publicación entre 2019 y 2021 de siete fotolibros sobre la Guerra Civil que se enfrentan al pasado desde posicionamientos diferentes a los de la generación de la memoria –el estudio de Ansón abarca hasta el año 2016–, nos invita a pensar en la capacidad del fotolibro para erigirse en una forma de *posmemoria* en la que los creadores subvierten el poder de *prueba* y de *documento* tradicionalmente inscrito en la imagen fotográfica –y en los usos que se habían hecho de la imagen fotográfica para tratar la memoria histórica– para crear discursos más complejos, abiertos y ambiguos que parten de aproximaciones subjetivas y huyen de interpretaciones cerradas y unívocas, como ha ocurrido de forma paralela en el cine documental independiente y han estudiado Cerdán y Fernández Labayen (2017).

Sin embargo, siguiendo la conceptualización que realiza la pensadora Marianne Hirsch, la generación que Ansón define como de la “memoria” (2019: 15) y que Lapeña-Gallego centra en la figura del artista como “arqueólogo forense” y “de gestión” (2020: 887) es en realidad también una forma de *posmemoria*, como contextualizan ambos investigadores. Si la posmemoria se refiere a cómo los acontecimientos traumáticos se quedan grabados en la memoria familiar de forma tan profunda que las siguientes generaciones heredan los recuerdos y lo identifican con una forma de memoria pese a no haber vivido esos acontecimientos (Hirsch, 2012), los fotógrafos y fotógrafas de la *memoria* también representan el pasado a partir de memorias heredadas y, además, comparten un origen personal en línea con la posmemoria de carácter “afiliativo” que define Hirsch. Sin embargo, pese a la heterogeneidad de las propuestas que componen sus trabajos, todas coinciden en “el modelo documental como recurso para recuperar el tiempo enterrado” (Ansón, 2019: 15). Es decir, sus proyectos buscan sacar a la luz la prueba de los crímenes franquistas desde una búsqueda de justicia ante la impunidad, y tienden a construir un relato desde la *mostración*, el valor de *prueba* y de *documento* frente a los años de silencio que las generaciones anteriores habían mantenido. Por ello, la mayor parte de los trabajos comparten una mirada literal a la realidad, cercana a la aproximación documental o fotoperiodística, que busca dar visibilidad al pasado, una revelación universal o incluso, un mapeado de los lugares vinculados a los horrores de la guerra. Como recuerda Reyes Mate, la memoria es hacer visible lo invisible, es hacer justicia, y sin memoria de las injusticias no hay justicia posible (2008: 167-169).

En un país en el que no se han juzgado nunca los crímenes de guerra, ni ha existido ningún mecanismo como las Comisiones de la Verdad⁴ que se han realizado en otros países con pasados traumáticos para ayudar a la sociedad a enfrentarse a este trauma (Hayner, 2010), creemos que los trabajos de la generación de la *memoria* han ocupado –junto a otras creaciones audiovisuales– este espacio a través de la capacidad de mostración de la fotografía. Estos trabajos despliegan investigaciones que toman cuerpo –e imagen– desde el uso de la fotografía como documento, y que se acompañan de textos descriptivos y explicativos, que buscan documentar investigaciones propias o investigaciones promovidas por la sociedad civil, especialmente desde la ARMH, denunciar la violencia y la impunidad de los crímenes franquistas y condenar la Ley de Amnistía de 1977 que sigue impidiendo que los crímenes de guerra se juzguen como delitos de lesa humanidad.

Bajo esta mirada, pues, coincidimos con Ansón en la etiqueta que les asigna como fotógrafos de la memoria ya que, pese a trabajar desde las memorias heredadas, sus trabajos no pasan tanto por la imaginación y la creación, sino por el documento y la mostración. Porque ¿se puede hablar de posmemoria si no ha existido antes una forma de memoria? Nuestra hipótesis es que solo una vez que se han producido estos trabajos, tras el vacío y silencio específicamente fotográfico producido casi hasta el año 2000, ha sido posible abordar la memoria de la guerra desde planteamientos más abiertos y creativos. Las formas de la posmemoria, por definición más libres y creativas, solo han podido llegar después, una vez el trabajo de memoria había sido ya abordado.

Creemos que los rasgos de la posmemoria se identifican mejor con la siguiente generación de fotógrafos, la segunda generación de nietos, nacidos en los años 70 y 80, que comienzan a publicar sus trabajos fotográficos sobre la Guerra Civil a partir de 2019 empleando el fotolibro como obra autónoma. Como define Hirsch, la conexión de la posmemoria con el pasado, al no estar mediada por el recuerdo propio, pasa por la imaginación, la proyección y la creación. Está moldeada por el afecto, ya que la memoria es transmitida de forma intergeneracional e intrageneracional, por lo que oscila entre la continuidad y la ruptura, y la identificación y la distancia (2012: 5-6). Creemos, pues, que existen elementos importantes tanto por cuestiones generacionales, contextuales, discursivas y relacionadas con el dispositivo de publicación, que diferencian los trabajos fotográficos de esta nueva generación de los trabajos de la generación anterior, que suponen el paso de la fotografía de la *memoria* a la fotografía de la *posmemoria* de la Guerra Civil, e inauguran una nueva forma de enfrentarse al pasado desde la creación fotográfica.

3.2. El silencio de las fosas y de la represión franquista

El silencio alrededor de la represión franquista y las fosas comunes es uno de los núcleos centrales en la recuperación de la memoria, y ha sido abordado en múltiples trabajos fotográficos. Algunos se centran en la documentación de los trabajos forenses de exhumación de los cadáveres, donde la mostración de los huesos es explícita –*Secretos: memorial oral* (Montserrat Soto, 2004), *La fosa de Valdedios* (Ángel de la Rubia, 2006), *La memoria de la tierra* (2008) y *Desvelados* (2011) de Clemente Bernad o *Oscura es la habitación donde dormimos* (Francesc Torres, 2008), sobre el que además publica un ensayo (Torres, 2008)–. Lapeña-Gallego destaca la presencia del artista a pie de fosa durante la exhumación, que después traducirá a un lenguaje simbólico de carácter documental que toma forma en publicaciones y en instalaciones en espacios culturales (2020). También existe un nutrido grupo de trabajos centrados en los paisajes silentes testigos del horror, de nuevo, con un carácter documental, aunque algo más evocativo, como *El final, aquí* (Jorge Barbí, 2008), *Cartografías silenciadas* (Ana Teresa Ortega, 2010), *Socius* (Adrián Alemán, 2010), *Memoria perdida* (Miquel González, 2018), o *Aquí hay dragones* (Joan Morera, 2016).

Frente a esta tradición mostrativa y documental, David García plantea en su fotolibro *El paseo* un enigma alrededor del silencio que ha rodeado las fosas comunes en nuestro país que surge de su propia perplejidad ante el desconocimiento sobre este tema. El libro se compone por dípticos que enfrentan relatos escritos con imágenes de paisajes. Sin embargo, los textos han sido silenciados: se han eliminado algunas palabras dejando solo los puntos entre frases ausentes que delatan el borrado, generando nuevos relatos, inconexos, mientras el lector busca la respuesta en las imágenes, que solo acentúan la ambigüedad. El libro construye una metáfora de los silencios que han dominado los relatos oficiales (figura 1) y resuelve el enigma en las últimas páginas con un breve texto en clave personal sobre su propia experiencia.

⁴ Las comisiones de la verdad son mecanismos independientes que se crean después de conflictos violentos para comprender el alcance de los acontecimientos traumáticos, escuchar a las víctimas y establecer los relatos de lo ocurrido. Están regulados por la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. En España, Pedro Sánchez anunció la creación de este mecanismo en 2018, con la dificultad de hacerla más de 80 años después del inicio de la guerra, cuando apenas quedan supervivientes directos del conflicto, y después de 40 años de democracia.

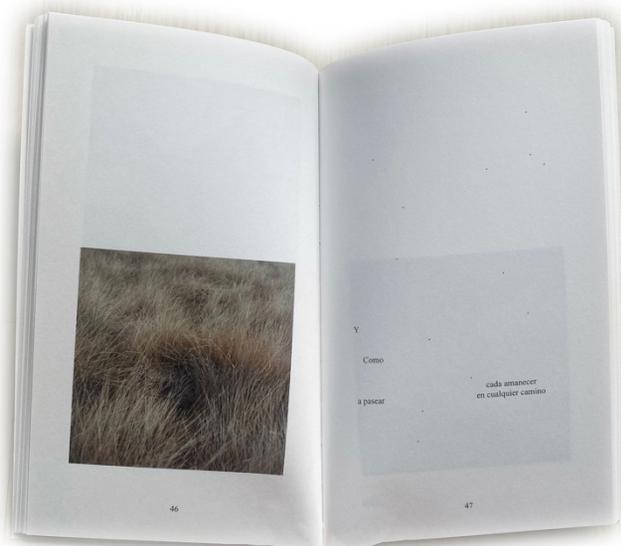


Figura 1. Imágenes enigmáticas y textos silenciados en *El Paseo*, David García. Fuente: elaboración propia.

En *Sota la llum de mar* Espe Pons recorre los lugares en los que estuvo Tomàs, el hermano de su abuelo antes de ser fusilado en el Camp de la Bota. Sus fotografías recuperan la memoria de los paisajes del horror, hoy vacíos y mudos, para escuchar este silencio. Por eso, el fotolibro exige un esfuerzo al lector. Muchas de las imágenes se encuentran encerradas en encartes que hay que desplegar (figura 2). Solo con un gesto consciente por querer saber, podemos entrar y experimentar la angustia de los rincones de una celda, la oscuridad de los sótanos o el horror al final de los pasillos más lúgubres. Son aquéllos donde la investigación de los archivos le han llevado, pero que evocan, a partir del recorrido de Tomàs, la de todos los represaliados.

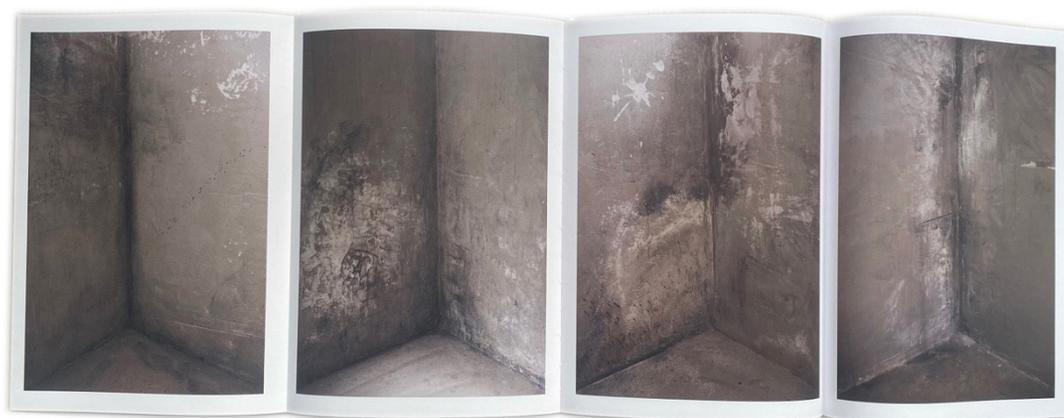


Figura 2. Despliegue de encartes para entrar en la celda de *Sota la llum de mar*, Espe Pons. Fuente: elaboración propia.

Desde una mirada más incisiva, Toni Amengual también indaga en los silencios del pasado en *Flowers for Franco*. El fotolibro reproduce en un misal fotografías de la cotidianidad del Valle de los Caídos realizadas entre 2011 y 2013, cuando aún era el mausoleo en el que estaba enterrado Franco y que sigue siendo la fosa común más grande de España. El trabajo está íntimamente relacionado con el de David García, pues plantea dos interrogantes iniciales: cómo fotografiar aquello que no vemos y cómo fotografiar lo que nos han ocultado. Por ello, las fotografías del libro se resisten a ser descubiertas: todas las imágenes se encuentran ubicadas siempre en el reverso de la página impar, que se transparentan a través del papel, y se nos *aparecen*, casi como fantasmagorías (figura 3). La secuencia que dibuja Amengual retrata la decrepitud del lugar y los personajes que lo frecuentan. El planteamiento enigmático que plantea García, la escucha del silencio de Pons o el trabajo fantasmagórico de Amengual alejan estos trabajos de los de la generación de la memoria.

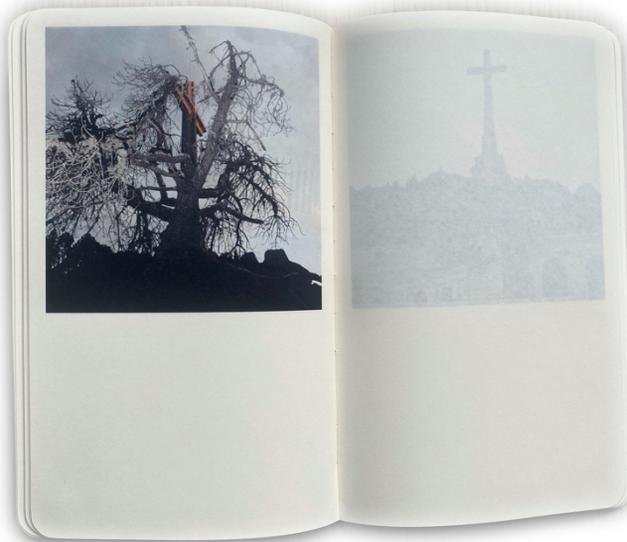


Figura 3. Transparencias fantasmagóricas en *Flowers for Franco*. Toni Amengual. Fuente: elaboración propia.

3.2.2. La voz de las víctimas

La recuperación de los testimonios orales y visuales de las víctimas son otro de los grandes núcleos en los que se ha centrado el trabajo fotográfico realizado por la generación de la memoria. Aunque desde distintas posiciones, todos los trabajos coinciden en buscar una reparación simbólica para los supervivientes o para los familiares de las víctimas, dándoles voz. Uno de los trabajos pioneros en esta línea es el que realiza Sofia Moro, *Ellos y nosotros* (2006), que rescata las historias de las víctimas de distinto signo político. *Rostros da memoria* (Xurxo Lobato, 2007) retrata a los protagonistas anónimos, y *El legado de la guerrilla* (Juan Plasencia 2012) a los *maquis*. En cambio, *Silencio enterrado* de Vicky Méndiz (2010) recupera la memoria de los fusilados a través de sus familiares, así como *Desaparecidos* (Gervasio Sánchez, 2011) que abarca diferentes conflictos.

En cambio, Susana Cabañero adopta un prisma absolutamente íntimo y personal en *Hombrecino*. Se trata de un relato sobre la historia de su abuelo, cuyo apodo da nombre al libro, que guardó en su cartera durante más de 35 años una lista con los nombres de sus amigos y familiares represaliados. Silenciado por el miedo nunca contó a nadie los horrores que había presenciado hasta que su nieta, comenzó a interesarse por su historia. El fotolibro narra no solo la historia de una víctima de la guerra, sino la historia de una nieta que quiere saber y que lleva de vuelta a su abuelo a su pueblo para hacerle recordar y curar sus heridas (figura 4).



Figura 4. Relatos personales en *Hombrecino*, Susana Cabañero. Fuente: elaboración propia.

3.2.3. EL OBJETO COMO VÍNCULO

El objeto como elemento capaz de sobrevivir al tiempo y funcionar como contenedor de relatos y hacer de vínculo entre pasado y presente se emplea en proyectos como *Silencio enterrado* y también en *Oscura es la habitación donde dormimos*. Sin embargo, es en *Las voces de la tierra* (2020) donde se convierte en el motivo central. Impulsado por la ARMH, José Antonio Robés documenta los objetos que han sido encontrados en las exhumaciones. Pablo Chacón también busca y fotografía los objetos que pertenecieron a los fusilados en el Paredón de España en Paterna que guardan sus familiares en *A labour of love* para honrar la memoria de Leoncio Badía Navarro que recogía estos objetos de las víctimas después de los asesinatos para entregárselos a sus familiares.

En el fotolibro *War Edition* Roberto Aguirrezabala recoge una reflexión sobre los grandes conflictos del siglo XX, entre ellos la Guerra Civil. El autor lo aborda desde una estrategia documental, pero sirviéndose de la ficción fotográfica ensayística. En su trabajo, los objetos –intervenidos– actúan como los narradores entre documentos de la época y retratos ficcionalizados, al ser los testigos privilegiados de cada época y que, gracias a su pervivencia ante el paso del tiempo, son los elementos que consiguen conectar pasado y presente (figura 5).



Figura 5. Objetos intervenidos en *War edition*, Roberto Aguirrezabala. Fuente: web del autor.

3.2.3. Reflexiones sobre el imaginario de la guerra

Las reflexiones sobre el imaginario de la guerra, desde una perspectiva metadiscursiva y autoconsciente es un rasgo que introducen los fotolibros de Julián Barón y Javier Viver. Sin embargo, dos trabajos de la generación anterior pueden considerarse antecedentes: Martí Llorens, en *Memorias Revolucionarias* parte de fotografías que toma en las calles de Barcelona y La Fresneda durante el rodaje de *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996) empleando la simulación –en este caso, la ilusión construida por el profilmico cinematográfico– para evocar pequeñas historias insinuadas en los textos que las acompañan, reflexionando sobre una memoria que se sustenta y se fabrica a partir de imágenes fotográficas, entre la realidad y la ficción (Song, 2014); y Ricard Martínez en *Forats de bala*, realiza una instalación en las calles de Barcelona de las fotografías de Agustí Centelles allí donde fueron tomadas, que supone un modo de turismo bélico que produce un choque de tiempos y espacios. Sin embargo, ninguno reflexiona con la profundidad y ambigüedad con la que lo hacen Barón y Viver sobre la construcción de los imaginarios bélicos y la relación entre la fotografía y la guerra.

El laberinto mágico, de Julián Barón, supone una reflexión sobre los imaginarios de la guerra que nos han llegado. Fotografía las recreaciones históricas de las batallas de la Guerra Civil y después realiza fotomontajes

a partir de superposiciones que crean choques visuales entre los símbolos de guerra que creemos reconocer fruto de las fotografías y del cine que lo ha reproducido, y elementos propios de nuestro tiempo (figura 6). Barón crea un túnel del tiempo que conecta presente y pasado, y como en un juego de espejos, se mueve entre la simulación y la representación, y la espectacularidad de escenas representadas para ser fotografiadas, lanzando una potente reflexión sobre la construcción del imaginario visual de la guerra a través de la memoria. Las páginas, que no están encuadradas, generan otros choques visuales a partir de los dípticos fortuitos que se crean en los sucesivos remontajes. En el centro del libro, a modo del corazón del laberinto, una serie de textos escritos en las diferentes lenguas oficiales del estado reflexionan sobre la memoria, la fotografía y la guerra.



Figura 6. Fotomontajes que crean túneles del tiempo en *El laberinto mágico*, Julián Barón. Fuente: web del autor.

Cristos y anticristos, de Javier Viver, también genera una reflexión sobre las imágenes de la guerra. El autor interviene un ejemplar del Evangelio según San Mateo de 1930 para incorporar fotografías de la Guerra Civil de autores como Agustí Centelles o David Seymour, y de la profanación de imágenes religiosas, en forma de biblia ilustrada (figura 7). La secuenciación de las imágenes y los fragmentos de la biblia componen un nuevo relato visual que resignifica todo el conjunto. El autor invita al lector a completar el libro a partir de los carteles de la guerra que incluye en una colección de estampas microperforadas pensadas para ser recortadas e introducidas entre las páginas, porque muchas parecen reproducir literalmente algunas de las fotografías mostradas en un juego entre los reconocimientos del imaginario, entre los límites del documento y la ficción, la realidad y la simulación.

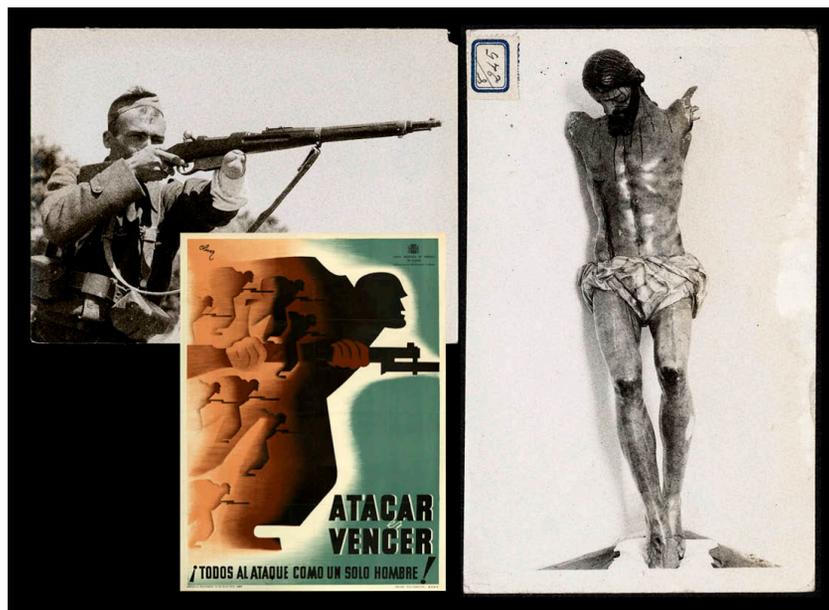


Figura 7. Reconocimiento de imaginarios en *Cristos y anticristos*, Javier Viver. Fuente: web del autor.

4. La cuarta generación: la Generación de la *memoria colectiva*

4.1. Claves generacionales y contextuales

Si los primeros trabajos fotográficos de la memoria se empiezan a publicar aproximadamente cuando comienzan a abrirse las primeras fosas comunes de los represaliados del franquismo bajo criterios científicos, resulta asombrosa la coincidencia que se da entre la publicación de los fotolibros que hemos identificado como los de la posmemoria y la exhumación de los restos del dictador Francisco Franco del Valle de los Caídos, que se anuncia en el verano de 2018 y se consuma finalmente el 24 de octubre de 2019. Pese a que estos proyectos llevan detrás varios años de investigación y de producción, y es imposible establecer una relación directa de causa-efecto, resulta muy revelador que la mayoría ellos se publiquen justo el mismo año en el que se abre la cripta del mausoleo para retirar los honores funerarios al dictador. Otra exhumación desata así la memoria, pero esta vez una memoria en la que los procesos de la imaginación toman protagonismo para construirse desde procesos colectivos. Podemos pensar, pues, que este hecho supone una liberación metafórica –aunque parcial– del poder simbólico del franquismo que pervive, y que se traduce a nivel artístico en una serie de trabajos que ya no se concentran tanto en la búsqueda de justicia y reparación, sino en cuestionar los relatos oficiales, plantear preguntas y crear y compartir una memoria de forma colectiva. Es por ello que, tras las tres generaciones que dibuja Antonio Ansón, creemos que los trabajos de estos fotógrafos construyen otra generación, la generación de la *memoria colectiva*, un término que tomamos de los *memory studies* donde se refiere a un modo compartido de comprender el pasado que conecta las memorias personales con el entorno social y otras formas de conocimiento y que se transmite entre generaciones (Halbwachs, 1950; Labanyi, 2008).

A nivel generacional, se trata de fotógrafos nacidos en los años 70 y 80 que no han tenido una experiencia directa con la dictadura o, si la han tenido, ha sido como niños de corta edad, a diferencia de los nacidos en los años 60. No haber experimentado de forma directa esta violencia –o no tener un recuerdo de ella– permite que su aproximación al pasado se construya desde posiciones liberadas del miedo. Haber crecido en democracia permite a esta generación recuperar la memoria de la Guerra Civil desde un deseo por *saber*, como hace la generación de la memoria, pero también para *cuestionar* el pasado, blanqueado por un pacto del silencio y del olvido.

También son *nietos* de los supervivientes directos de la guerra, pero a diferencia de la generación de la memoria, las conexiones directas con los supervivientes del conflicto cuando empiezan a crear sus trabajos son más frágiles porque sus abuelos han fallecido ya, o porque estos vivieron la guerra como niños, lo que les permite enfrentarse de una forma más libre a esos recuerdos heredados. De hecho, Clément Chéroux señala que la causa principal que mueve a las generaciones más jóvenes a trabajar artísticamente la memoria traumática de sus predecesores y, por el otro, a sociólogos filósofos y teóricos a reivindicar el valor estético y artístico de estas creaciones, es la paulatina e inevitable desaparición de los supervivientes directos del horror (en Quílez, 2014: 60).

Por otra parte, el contexto es diferente al de la generación de la memoria. Estos creadores parten de veinte años de representaciones memorialistas heterogéneas, que se siguen produciendo impulsadas por motivaciones personales y artísticas, y también institucionales. Por eso, lo que les interesa a estos creadores ya no es tanto la *mostración* como la *comprensión* profunda de los acontecimientos a los que se enfrentan, preguntas que abordan a través de la elaboración fotográfica desde posicionamientos creativos que se alejan de los parámetros del fotoperiodismo y del documentalismo clásico.

En este contexto, también la Ley de Memoria Histórica de 2007⁵, que llega de manos del gobierno socialista de Zapatero, aporta un marco de reconocimiento legal a la problemática por primera vez en la democracia. Pese a que el gobierno de mayoría absoluta del Partido Popular de Mariano Rajoy la dejó sin efecto al retirarle el presupuesto asignado a partir del año 2012, el cambio de poder que se produjo en las elecciones autonómicas de 2015, cuando siete⁶ comunidades pasaron a estar gobernadas por el partido socialista u otros partidos con una mayor sensibilidad, consiguió, en parte, recuperar la inversión desde las instituciones autonómicas. En este sentido, esta ley, aunque fallida en muchos aspectos (Baquero, 2019: 202), sí ha conseguido poner en la agenda pública y dar visibilidad a la memoria histórica, que ha sido retomada por el ejecutivo socialista de Pedro Sánchez y, en el segundo gobierno en coalición con Unidas Podemos, ha impulsado de la Ley de Memoria Democrática. Estos avances, no obstante, se dan en un contexto de polarización política donde la derecha está revirtiendo algunas medidas simbólicas desde los ayuntamientos o comunidades, como el cierre de la Oficina de Memoria del Ayuntamiento de Madrid o la retirada de las placas de los reconocimientos a Largo Caballero

⁵ Ley 52/2007 de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

⁶ Las comunidades que en las elecciones autonómicas de 2015 pasaron de manos del PP al PSOE fueron: Aragón, Islas Baleares, Castilla la Mancha, Comunidad Valenciana, Extremadura, además de Cantabria (coalición PRC-PSOE) y Navarra (coalición de Geroa Bai, EH Bildu, Podemos e Izquierda-Ezkerra).

e Indalecio Prieto en la ciudad (Pérez Mendoza, 2020). Este complejo contexto es crucial para entender el trabajo y la mirada de la generación de la posmemoria.

4.2. Claves de la complejidad discursiva

Aunque los planteamientos discursivos de los fotolibros analizados son muy diferentes entre sí, todos coinciden en una serie de rasgos que los alejan de la práctica totalidad de los trabajos de la memoria previos. Laia Quílez, a propósito de las creaciones audiovisuales, destaca que las formas de la posmemoria huyen de las representaciones realistas y se mueven en los bordes de las clasificaciones jugando con la maleabilidad de un lenguaje que en los últimos años se ha abierto a la invención de formas y multiplicidad de registros: del poético al reflexivo, del descriptivo al intertextual, del solemne al paródico, del neutro al autobiográfico (2014: 73), y creemos que estos rasgos funcionan también en los discursos fotográficos. En este sentido, la complejidad discursiva que permite el fotolibro, que navega entre lo narrativo, lo poético y lo cinético (Martín Núñez, 2022), nos permite hablar de ciertos rasgos que caracterizan las obras de la posmemoria fotográfica.

La experimentación con la imagen y con los procesos de creación es un rasgo intrínseco a la creación artística. En *El laberinto mágico*, Barón realiza las superposiciones de imágenes en postproducción a partir de procesos intuitivos y aleatorios para que las imágenes funcionen a modo de bombardeos en las que no todo está medido, y en las que las nuevas relaciones que se generan resignifican todo el conjunto. También García experimenta con el borrado de las palabras de los relatos que acompañan a las imágenes para explorar, en las ausencias, nuevos caminos de significación. Y Viver interviene las páginas de la biblia, subrayando algunas de las frases. Estas formas de elaboración creativa suponen un proceso de experiencias subjetivas a partir de los elementos expresivos de las obras que interrogan las relaciones entre formas y contenidos, donde se rebasa la literalidad en construcciones poéticas que remiten a formas de la imaginación (Català, 2012).

En los fotolibros siempre existe un cierto grado de ambigüedad donde se pone en valor las cualidades polisémicas de la imagen, y a través de un montaje dialéctico se generan dislocaciones y disonancias para provocar un distanciamiento crítico. Lo hacen los montajes en profundidad de *El laberinto mágico*, que conectan pasado y presente en un juego de reconocimientos e imaginarios. También *El paseo*, donde los textos, en lugar de anclar el sentido de las imágenes, lo dislocan. Del mismo modo, *Cristos y anticristos* crea choques violentos entre las palabras de la biblia, las crudas imágenes de la guerra, las fotografías de las imágenes profanadas y la propaganda bélica. *Flowers for Franco* genera un diálogo imposible entre un templo decadente y sus símbolos, sus fieles y turistas despistados. También *War Edition*, genera dialécticas entre los documentos que recupera –propaganda, instrucciones de uso de armas o alusiones a los cines como vía de escape– objetos y retratos.

Por último, observamos la inscripción del proceso de investigación en el propio discurso. La enunciación autobiográfica está muy presente, como en el caso de *Hombrecino*, donde no solamente se relata la historia del protagonista, sino también la de la investigación que realiza su nieta para entender esa historia. Comparte con *Sota la llum de mar* el hecho de partir de una historia personal y familiar para hablar de muchas de las historias silenciadas de las víctimas de la guerra. Del mismo modo, los textos silenciados de García en *El Paseo* son las conversaciones con los habitantes de los lugares que visita, y el texto final pone de manifiesto su propia necesidad de saber y entender el pasado.

Para Laia Quílez, el *leit motiv* de la posmemoria implica “lidiar con lo indecible repensando de nuevo el lenguaje para poder, si no decirlo, sí, al menos, balbucirlo mediante palabras, testimonios e imágenes que deben ponerse bajo sospecha, bajo una mirada crítica que los contextualice, los analice y los reconstruya” (2014: 74). En el ámbito fotográfico, la libertad discursiva del fotolibro, que genera sus propios códigos en cada obra, permite huir de los modos de las representaciones literales para abrir grietas en los relatos hegemónicos y explorar espacios de experimentación, ambigüedad, dislocaciones y disonancias, y performatividad desde un punto de vista habitualmente subjetivo, cuando no directamente autobiográfico.

4.3. Claves de publicación: el fotolibro contemporáneo como un dispositivo de resistencia artística

El fotolibro concebido como obra autónoma es el vehículo de expresión que toman los fotógrafos de la cuarta generación. Se trata de una cuestión de una importancia relevante por la fuerza que este tipo de publicaciones han ido ganando en la última década y las transformaciones que ha experimentado, especialmente en España (Vega Pérez, 2020). No se puede entender este fenómeno sin el contexto de crisis en el que se ha desarrollado desde 2008, que permea tanto en las temáticas como en los discursos visuales y los procesos de producción y difusión de los propios fotolibros (Martín Núñez, 2018), que emergen como *dispositivos de resistencia artística* por el movimiento contrahegemónico que suponen.

El formato libro desafía un contexto dominado por la publicación digital, las redes sociales y la disponibilidad ilimitada e inmediata de la cultura en *streaming*. Sin embargo, a diferencia de los libros fotográficos o los catálogos, los fotolibros se conciben como obras en las que todos los elementos forman parte del discurso, y, por

ello, son creaciones que despliegan una mayor complejidad, que convocan a los lectores a una relación íntima, y que se alejan de la transparencia de otros discursos más informativos.

El fotolibro reclama una lectura performática, y debe ser experimentado, activado o accionado desde el proceso de lectura, buscando su participación en el descubrimiento de la obra, que se construye así de modo colectivo. Este rasgo se hace especialmente patente en *El laberinto mágico*, donde se invita al lector a desmontar y remontar la secuencia, en línea con una forma de entender la memoria como no lineal, abierta y maleable. También *Cristos y anticristos* propone un juego de reconocimientos, en los que se busca la participación para generar las relaciones entre fotografías y carteles propagandísticos. Y en *Sota la llum de mar* gran parte de los espacios fotografiados quedan ocultos en los encartes de las páginas, a los que hay que *entrar*, literalmente, desdoblado las páginas.

Por otra parte, también los fotolibros muestran un elevado grado de autoconsciencia de sus propios procesos de construcción, como vemos en una intervención sobre una biblia en *Cristos y anticristos*, como un juego autorreferencial con un misal en *Flowers for Franco* y en el uso del formato documento que adopta *Sota la llum de mar*.

Frente a la concepción del fotógrafo como creador solitario, desafiando la deriva individualista contemporánea, es habitual que en los fotolibros intervengan diferentes perfiles que colaboran con el fotógrafo. Desde el propio trabajo creativo de edición y diseño, a los roles más artesanales de impresión y encuadernación, o la comunicación, difusión y posterior adaptación a otros formatos. Esto hace del fotolibro una obra colectiva, como lo certifica Amengual en *Flowers for Franco* cuando afirma que “este libro ha sido posible gracias al trabajo de todo un equipo humano”. Es sintomático también que muchos de los fotolibros publicados en España sean creaciones autoeditadas que permiten preservar la integridad creativa de las obras (Martín Núñez y García Catalán, 2015) y que los sitúan, *de facto*, fuera del circuito artístico institucional.

Estos rasgos hacen que el fotolibro contemporáneo “tome posición”, en palabras de Didi Huberman (2008), para cuestionar los relatos hegemónicos y las formas que los construyen, lo que hace de él un medio que permite la libertad creativa necesaria y una relación íntima e interactiva con los lectores para interrogar la memoria histórica desde la construcción colectiva, alejándose de las representaciones más literales o informativas, y entroncando directamente con los rasgos creativos de la posmemoria.

5. Conclusiones

Partiendo de las investigaciones previas sobre la fotografía memorialista, este artículo abre un debate acerca de las formas de la memoria y la posmemoria específicas de la representación fotográfica. Nuestra argumentación se ha centrado en analizar los modos en los que siete fotolibros publicados sobre la Guerra Civil entre 2019 y 2021 inauguran una forma de representación que se aleja de las representaciones previas que, por lo general, se habían aproximado a la memoria desde la óptica de un documentalismo más tradicional y literal. El caso particular español —donde no se han juzgado los crímenes del franquismo, no han existido mecanismos de reparación independientes como las Comisiones de la Verdad, y donde la primera ley de memoria no llega hasta 2007—, ha necesitado que la investigación desde la sociedad civil y la creación fotográfica y audiovisual haya dado visibilidad y voz a las realidades silenciadas y, que solo después haya sido posible evolucionar la representación hacia un paradigma que entronca con las representaciones más abiertas, creativas y flexibles de la posmemoria.

En este contexto, después de veinte años de eclosión memorialista, una segunda generación de nietos y nietas ha emergido no solo para mostrar una memoria silenciada, sino para cuestionarla e interrogarla y así tratar de comprenderla, que hemos etiquetado como *la generación de la memoria colectiva*, siguiendo el trabajo previo de Ansón (2019), que se desarrolla habitualmente desde procesos colectivos y necesita de la participación activa del público para acabar de construirlos. Sus estrategias discursivas pasan por la búsqueda de un lenguaje que se crea en cada obra a partir de la experimentación, la ambigüedad, el juego de dislocaciones y disonancias y la performatividad, enfatizando un punto de vista habitualmente subjetivo o autobiográfico. El fotolibro entendido como obra autónoma es la forma que adoptan estos trabajos, y se perfila como un elemento clave de la representación fotográfica de la posmemoria por su capacidad de desplegar discursos complejos y más libres, y el rol que ha desempeñado en el siglo XXI como un dispositivo de resistencia artística.

Los fotolibros son fruto de la era de la imaginación más que de la literalidad, y así ayudan a mantener el recuerdo y guardar la memoria, porque para Josep Maria Esquirol “la memoria es uno de los modos privilegiados de cuidar” (2015: 163). Sin embargo, estas prácticas también nos llevan a preguntarnos hasta dónde se puede tratar la memoria del trauma desde posicionamientos creativos sin caer la frivolidad estética. En un contexto de auge de posiciones de extrema derecha ¿es posible crear espacios de ambigüedad vinculados al pasado traumático? Para Antonio Ansón “no hay nada que suponer. El objetivo es que la información llegue a destino” y advierte del peligro de que si el trabajo no llega a la calle o no se comprende puede convertirse en un ejercicio estético para un reducido núcleo de intelectuales y artistas que hayan sido puestos previamente al corriente (2019: 146). Pero al mismo tiempo, la escritura artística —la poética—, nunca aborda el trauma directamente,

siempre lo bordea, lo vela y lo envuelve en el misterio. Y precisamente por eso nos permite relacionarnos con él de otras formas, y quizá llegar a otros lugares desde una distancia que no es lejana, sino cercana, porque consigue tocarnos en lo más profundo.

6. Referencias bibliográficas

- Ansón, A. (2016). “En busca de la memoria perdida. La Guerra Civil y la fotografía española contemporánea”. En: *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 354, 151-164. <http://doi.org/10.3989/aearte.2016.10>
- (2019). *Hijos del agobio. Memoria y desmemoria de la guerra en la fotografía española contemporánea*. Madrid: Producciones de Arte y Pensamiento.
- Arroyo Jiménez, L., & Doménech Fabregat, H. (2015). “Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil española”. En: *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* (10). <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5982>
- Baquero, J.M. (2019). *El país de la desmemoria. Del genocidio franquista al silencio interminable*. Barcelona: Roca editorial.
- Blanco, M., & González, A. (2020). “La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campaña. Análisis fotográfico e histórico”. En: *Historia y Comunicación Social*, 25(2), 309-321. <https://doi.org/10.5209/hics.69993>
- Català Doménech, J. M. (2012). *El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental, silencio*. Santander: Shangrila.
- Cerdán, J., Fernández-Labayen, M. (2017). “Memoria y fosas comunes: estrategias políticas del documental independiente”. En: *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 187-198. Recuperado de <http://revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=379>
- de las Heras, B. (ed.) (2017). *Imagen y Guerra Civil española. Carteles, fotografía y cine*. Madrid: Síntesis.
- Deltell Escolar, L. (2006). “Perdedor arrepentido o traidor incorregible. El soldado republicano en el cine español del franquismo”. *La guerra civil española 1936-1939. Congreso internacional*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- Doménech Fabregat, H. (2005). “Pequeña historia sobre una fotografía: El miliciano muerto, por Robert Capa”. En R. López Lita, J. Marzal Felici y F.J. Gómez Tarín (eds.) *El análisis de la imagen fotográfica*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I. pp. 199-211.
- Esquirol, J.M. (2015). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de proximidad*. Barcelona: Acanalado.
- Etxeberria, F. (coord.) (2020). *Las exhumaciones de la Guerra Civil y la dictadura franquista 2000-2019. Estado actual y recomendaciones de futuro*. Madrid: Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática.
- Halbwachs, M. (1950). *La memoria colectiva*. Edición digital: Tititvillus.
- Hayner, P. B. (2010). *Unspeakable Truths. Transitional Justice and the Challenge of Truth Commissions*. Nueva York: Routledge.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia UP.
- Junquera, N. (2019, 25 septiembre). “El reto pendiente de abrir la mayor fosa común de España”. *El País*.
- Labanyi, J. (2008). “The Politics of Memory in Contemporary Spain”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9(2), 119-125. <https://doi.org/10.1080/14636200802283621>
- Lapeña-Gallego, G. (2020). “Arte contemporáneo y arqueología del desastre en las fosas comunes de la Guerra Civil española”. En: *Arte, Individuo y Sociedad* 32(4), 885-902. <https://doi.org/10.5209/aris.64042>
- Martín Núñez, M., & García Catalán, S. (2015). “Un segundo más y los caciques desaparecerían. El flash político de Julián Barón”. En: *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*, 10, 327-351. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5989>
- Martín-Núñez, M. (2018). “Retorcer lo real: discursos de la fotografía documental contemporánea”. En J. Marzal Felici, A. Loriguillo-López, T. Sorolla-Romero, A. Rodríguez Serrano (eds.) *La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo*, Valencia: Tirant humanidades. pp. 71-90.
- Martín-Núñez, M. (2022). “Entre la narración, la poética y la cinética. La complejidad discursiva en el fotolibro español contemporáneo”. En: *Bulletin of Spanish Studies*. <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.2021681>
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Morales Flores, M. (2016). “El Arxiu Centelles. Una aproximación a la construcción visual del combatiente republicano a partir de la fotografía documental”. En: *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* (13). <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.v0i13.6059>
- Parras Parras, A., Cela, J. R. (2014). “Comunicación y memoria: el fotoperiodismo como testigo de la violencia. Fuentes documentales de la Guerra Civil española (1936-1939)”. En: *Historia y Comunicación Social*, 19, 113-131. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.47288

- Pérez Mendoza, S. (2020, 15 de octubre). “Los cambios en el callejero de Madrid inspirados por Vox envalentonan a la extrema derecha”. *elDiario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/madrid/cambios-callejero-madrid-inspirados-vox-envalentonan-extrema-derecha_1_6280741.html
- Quílez Esteve, L. (2014). “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”. En: *Historiografías*, 8, 57-75. https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.201482417
- Reyes Mate, M. (2008). *La herencia del olvido*. Madrid: Errata Naturae.
- Rodríguez Mattalía, L. (2020). “Repolitizar la memoria: creación artística actual en torno a la represión franquista”, En: *Escritura e Imagen* 16, 357-377. <http://dx.doi.org/10.5209/esim.73043>
- Song, H. R. (2014). “Visual Fictions and the Archive of the Spanish Civil War”. En: *MLN*, 129, 2, 367-390. <http://dx.doi.org/10.1353/mln.2014.0028>
- Sousa, J. P. (2003). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Stafford, K. (2015). *Narrating War in Peace. The Spanish Civil War in the Transition and Today*. New York: Palgrave MacMillan.
- Tranche, R. y de las Heras, B. (2016). “Fotografía y guerra civil: del instante a la historia”. En: *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 13, 3-14. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.v0i13.6052>
- Torres, F. (2008). “The Images of Memory: A Civil Narration of History. A Photo Essay”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9:2, 157-175. <https://doi.org/10.1080/14636200802283696>
- Vega de la Rosa, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.
- Vega Pérez, C. (2020). *Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/62451/>
- Vozmediano, E. (2017). “A tumba abierta”. En C. Suárez (coord.) *Cita con la Historia*. Gijón, España: Museo Barjola y Gobierno del Principado de Asturias. pp. 21-31

Fotolibros, libros fotográficos y catálogos citados

- Aguirrezabala, R. (2019). *War edition*. Bilbao: Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco. [Fotolibro]
- Alemán, A. (2010). *Socius*. Gobierno de Canarias [Catálogo de exposición]
- Amengual, T. (2019). *Flowers for Franco*. Barcelona: autoeditado. [Fotolibro]
- Barbí, J. (2008). *El final, aquí*. Proxecto-Edición, CGAC [Libro fotográfico]
- Barón, J. (2019). *El laberinto mágico*. Segorbe: Fundación Max Aub. [Fotolibro]
- Bernad, C., Alonso, E. (2008). *La memoria de la tierra*. Editorial Tébar Flores [Libro fotográfico]
- Bernad, C. (2011). *Desvelados*. Traficantes de sueños. [Libro fotográfico]
- Cabañero, S. (2020). *Hombrecino*. Autoeditado. [Fotolibro]
- Chacón, P. *A labour of love*. [Exposición]
- de la Rubia, A. (2006). *La fosa de Valdedios*. Museu del Pueblu d’Asturies. [Catálogo de exposición]
- García, D. (2020). *El Paseo*. Autoeditado. [Fotolibro]
- González, M. (2018). *Memoria perdida*. IF Publishers. [Libro fotográfico]
- Llorens, M. (2000). *Memorias revolucionarias*. Caja colección lo mínimo. [Libro fotográfico]
- Lobato, X. (2007). *Rostros da memoria*. Xunta de Galicia. [Libro fotográfico]
- Martínez, R. *Forats de bala*. [Instalación]
- Méndiz, V. (2010). *Silencio enterrado*. Gobierno de Aragón. [Libro fotográfico]
- Morera, J. (2016). *Aquí hay dragones*. [Libro fotográfico]
- Moro, S. (2006). *Ellos y nosotros*. Blume. [Libro fotográfico]
- Ortega, A.T. (2010). *Cartografías silenciadas*. [Catálogo de exposición]
- Plasencia, J. (2012). *El legado de la guerrilla*. [Catálogo de exposición]
- Pons, E. (2021). *Sota la llum de mar* [Fotolibro]
- Robés, J.A. (2020). *Las voces de la tierra*. Alkibla. [Libro fotográfico]
- Soto, M. (2004). *Secretos: memorial oral* [Instalación]
- Torres, F. (2008). *Oscuro es la habitación donde dormimos*. Actar [Libro fotográfico]
- Viver, J. (2019). *Cristos y anticristos*. Barcelona: RM y Estudio Javier Viver. [Fotolibro]

Financiación

El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Estrategias discursivas de disenso en las prácticas documentales españolas contemporáneas* (DOESCO) (código UJI-B2021-32) bajo la dirección de Javier Marzal Felici y Marta Martín Núñez, financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI, para el periodo 2022-2024 y con la ayuda de una subvención de concurrencia competitiva para actividades de recuperación de la Memoria Democrática concedida por el Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática

para desarrollar el proyecto *Memoria fotográfica de la Guerra Civil. Archivo de catálogos, libros fotográficos y fotolibros 2000-2020* (código 046-MD-2021) en 2022.

Agradecimientos

Me gustaría agradecer la colaboración y ayuda en esta investigación de Julián Barón que ha compartido conmigo sus ideas y su archivo, a Jon Cazenave por sus sugerencias, y a Luis Deltell por su atenta escucha, su tiempo y su energía, y hacer posible una estancia de investigación en Madrid con el Grupo Complutense de Estudios Cinematográficos (ESCINE) de la UCM para desarrollar parte del trabajo de campo en la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Histórica y la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Centro de Arte Reina Sofía.