

AUTOR

Javier Mateo de Castro

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL

Graduado en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca.

TÍTULO

Patrimonio doliente y museo: memoria, educación, morbo y consumo. Apuntes para una posible musealización del Valle de los Caídos.

CORREO-E

jmateodecastro@gmail.com

RESUMEN

El anuncio del gobierno de España de su decisión de exhumar los restos del dictador Francisco Franco de la Basílica de la Santa Cruz del Valle de los Caídos para poner fin a una situación anómala en un sistema democrático ha supuesto la reactivación del debate en torno a la conservación de este conjunto monumental. Abandono, demolición y resignificación son algunas de las acciones que se han propuesto. Sin embargo, este texto aboga por una concisa musealización del monumento funerario. Para ello, se argumenta el papel que los museos juegan en la superación del dolor a nivel individual y social y su papel en la conformación y resguardo del sistema democrático y se analizan algunos casos de fama mundial tanto desde la óptica del museo como del espacio urbano.

PALABRAS CLAVE

Museo, Valle de los Caídos, memoria, derechos humanos, consumo cultural.

AUTHOR

Javier Mateo de Castro

PROFESSIONAL AFFILIATION

Graduate student at the Universidad Complutense de Madrid, Historia del Arte III (Contemporáneo).

TITLE

Mourning heritage and museum: memory, education, morbidity and consumption. Notes for a possible musealization of the Valle de los Caídos.

E-MAIL

jmateodecastro@gmail.com

ABSTRACT

The announcement of the government of Spain of its decision to exhume the mortal remains of the dictator Francisco Franco from the Basilica of the Holy Cross of the Valle de los Caídos in order to put an end to an anomalous situation in a democratic system has meant the reactivation of the debate around the conservation of this monumental complex. Abandonment, demolition and resignification are some of the actions that have been proposed. However, this text advocates for a concise musealization of the funerary monument. With this aim, the role that museums play in overcoming pain at the individual and social levels and their role in shaping and safeguarding the democratic system is argued, and some world-renowned cases are analyzed both from the perspective of the museum and the urban space.

KEYWORDS

Museum, Valle de los Caídos, memory, human rights, cultural consumption.

Patrimonio doliente y museo: memoria, educación, morbo y consumo. Apuntes para una posible musealización del Valle de los Caídos

Javier Mateo de Castro

«La memoria, malla a malla,
me cubre armando su mundo.
Interior, mi noche calla.
En tu recuerdo me hundo.

Ya te lo decía yo.
Era imposible el olvido.
Fuimos verdad. Y quedó»

Jorge Guillén. *Tréboles*.

El Valle de los Caídos

Tras la victoria militar en la Guerra Civil Española (1936-1939) sobre el gobierno democrático de la II República, la dictadura franquista inició un proceso de depuración de la oposición política. Oprimidas, exiliadas, encarceladas, asesinadas, miles de personas sufrieron el terror dirigido por el régimen, sumándose a las víctimas causadas por ambos bandos durante la contienda. En el ámbito que nos ocupa, el franquismo puso en marcha la simbolización de la victoria mediante la celebración de un sinfín de actos grandiosos y la construcción de monumentos conmemorativos que rememorasen eternamente la *cruzada contra los enemigos de España*.

Así, los muros de las parroquias alojaron cruces bajo cuyos brazos se honraba a los caídos del bando nacional, las plazas se llenaron de monolitos conmemorativos y los edificios públicos fueron coronados con la simbología totalitaria. Pero, sobre todas las acciones de exaltación, destacó el empeño particular del propio Francisco Franco, un proyecto simbólico de dimensiones ciclópeas que comenzó su

construcción pocos meses después de concluir la contienda: la monumentalización del eje que une la Sierra de Guadarrama y la capital española, metáfora urbanística de la *cuña* que rompió la defensa republicana y permitió la toma de la capital española por las tropas sublevadas. Los extremos de este segmento serían, en primer lugar, la entrada de la Ciudad Universitaria –anteriormente símbolo de la modernidad y convertida en cruento campo de batalla entre ambos bandos durante el conflicto–, donde se erigió el Arco de la Victoria (Modesto López Otero y Pascual Bravo Sanfeliú, 1950-1956), construcción de estética muy similar a los monumentos nacionalsocialistas alemanes o fascistas italianos. En el otro extremo, situado en la cordillera, Franco dispuso la construcción del ejemplo que nos ocupa: la Basílica de la Santa Cruz del Valle de los Caídos.

El proyecto fue encargado a Pedro Muguruza Otaño (1893-1952), uno de los principales exponentes de la arquitectura del siglo XX en España con obras como el Palacio de la Prensa de Madrid (1925-1929) o el Monumento a

Miguel de Cervantes (1928-1929). Así, la construcción del colosal conjunto se inició en 1940 bajo la dirección de Murguza, que sería sustituido por Diego Méndez González en 1950 hasta la conclusión de las obras en 1958. El desarrollo de las obras se dio, por tanto, en un lapso temporal durante el cual el régimen transitó del aislamiento internacional y la autarquía de los años del hambre y del terror político a la apertura exigida por Occidente, ávido por encontrar aliados en el nuevo escenario internacional de la Guerra Fría contra el comunismo. Como parte de la operación de blanqueamiento de un régimen otrora sancionado internacionalmente por sus crímenes de lesa humanidad, el aperturismo implicó un desplazamiento del signo del poder desde el nacionalsindicalismo falangista al nacionalcatolicismo tecnócrata y, por este motivo, los diseños iniciales de Murguza, fieles al simbolismo clasicista de la arquitectura fascista y nazi, mutaron progresivamente –por expresa indicación del dictador– en un *remix* historicista de resultado estético cuestionable¹ y que materializaba el sentir de un nacionalismo, el español, que Rada y Delgado había definido tiempo antes como «retrospectivo antes que utópico»². En este sentido, un texto de Juan Carlos Saguar Quer defiende que el Valle de los Caídos «no es una construcción absurda ni vulgar, sino una obra muy compleja y meditada cuya insólita concepción –debida al propio general Franco– la distingue netamente de los numerosos “memoriales” erigidos tras las dos grandes conflagraciones que asolaron Europa en el siglo XX»³.

Con respecto a la gestación del monumento, puede afirmarse que el paso de los años implicó cambios en la razón de ser del conjunto de Cuelgamuros. Pese a ser concebido inicialmente como mausoleo exclusivamente de los caídos del bando nacional, la apertura estética del régimen se plasmó, en el ámbito que nos ocupa, en el Decreto-Ley de 23 de agosto de 1957, en el que se estableció que el monumento, dentro de una política guiada por «el sentido de unidad y hermandad entre los españoles», había de ser un monumento a «todos» los caídos⁴. Así, los datos oficiales indican que el complejo acoge los restos de 33.847 personas, si bien algunos testimonios indican que podrían ser muchas más –hasta 60.000–, dado que los monjes benedictinos, encargados de anotar las llegadas de cuerpos, bien por incapacidad, bien por otros motivos, no habrían aplicado la misma diligencia en el registro de los restos procedentes del bando nacional, por lo general bien identificados, que en el de los republicanos⁵. Asimismo, entre los restos se incluyen los de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange Española, y los de Francisco Franco, pese a no ser este un caído de la

contienda civil, por decisión del gobierno contemporáneo a su muerte y con el beneplácito del futuro rey Juan Carlos I. Estos hechos determinaron que un gran número de víctimas recibiesen sepultura junto a los máximos responsables de su persecución y muerte en un lugar concebido como espacio de exaltación de las tesis del bando ganador de la guerra y cuya construcción implicó la utilización de mano de obra forzada en condiciones extremas que conllevaron numerosas muertes –incluso por suicidio– silenciadas por el régimen.

La transición a la democracia supuso, en el ámbito patrimonial, la adscripción del Valle de los Caídos a Patrimonio Nacional, esto es, los bienes del Estado de los que puede hacer uso la Corona. Asimismo, se mantuvo el uso religioso del conjunto –Basílica, Hospedería, Abadía–, regentado por la Orden benedictina, y pese a que la Ley de Memoria Histórica de 2007 incorporó un capítulo específico para el tratamiento de los símbolos que glorificasen la dictadura, desde su borrado hasta su resignificación o conservación. Así, se han dado numerosos ejemplos de intervención sobre el patrimonio franquista a lo largo de la geografía española. A modo de ejemplo, el Ayuntamiento de Gerona

decidió mantener el escudo con el águila franquista del mercado municipal de la ciudad (...) porque la pieza, tallada en piedra, tenía una singular dimensión museológica y didáctica (...) protegida del azote de las pintadas por una pantalla en metacrilato transparente donde consta que se trata de un escudo de época franquista ya derogado y que en la construcción del mercado participaron presos republicanos⁶.

En el caso que nos ocupa, la Ley de Memoria Histórica dio pie a la creación de una Comisión de expertos para el Valle de los Caídos que concluyó con la emisión de un informe en 2011 en el que se proponía la exhumación de los restos de dictador y la resignificación del espacio, el monumento permanece aún inalterado.

Sin embargo, en junio de 2018, siguiendo la proposición no de ley aprobada por el Congreso de los Diputados el 11 de mayo de 2017 en la que se instaba al por entonces gobierno del Partido Popular a exhumar los restos de Franco y a reubicar los de José Antonio Primo de Rivera en un lugar no preeminente de la Basílica, el nuevo ejecutivo del Partido Socialista anunció su determinación de acometer las tareas pertinentes. Tras varios reveses judiciales, el 24 de octubre de 2019 el proceso alcanzó un nuevo estado: el gobierno socialista acometió la exhumación del cadáver del dictador y

el traslado de sus restos a la cripta familiar, ubicada en el cementerio de El Pardo-Mingorrubio.

En suma, el proceso ha reactivado un debate complejo sobre el que es sumamente necesario aportar luz desde la investigación del patrimonio cultural y, más concretamente, desde el ámbito de la museología. Por último, debe especificarse que el Valle de los Caídos forma parte del catálogo de las Normas Subsidiarias del Ayuntamiento de San Lorenzo de El Escorial, hecho que le asigna un nivel de protección que regula las intervenciones menores en el inmueble y en sus bienes muebles, tal y como se pudo comprobar durante el proceso de exhumación de los restos del general Franco⁷. Por otro lado, existen fundadas dudas jurídicas sobre el nivel de protección del monumento. El conjunto carece, por sí mismo, de declaración explícita de Bien de Interés Cultural –máxima figura de protección patrimonial según la Ley 16/1985–, pero el hecho de que esté situado dentro del municipio de San Lorenzo de El Escorial, cuyo término municipal sí que tiene la calificación de sitio histórico por la UNESCO desde 1984 y de Bien de Interés Cultural por la Comunidad de Madrid desde 2006, puede implicar la consideración de protección de sus elementos a la hora de intervenir sobre el conjunto.

La resbaladiza musealización del terror: empoderamiento cívico, manipulación política y consumo morboso acrítico.

La exasperante postergación a la que la política española ha sometido a la necesaria reconversión del Valle de los Caídos en *algo* diferente a lo que sigue siendo ha tenido como efecto positivo que, a día de hoy, dispongamos de numerosas propuestas que han afrontado la musealización de los *espacios del terror* en otros países. En este sentido, este hecho debe implicar que toda posibilidad de repensar el Valle de los Caídos se haga en base al análisis de otras experiencias previas similares. Un examen superficial de las actuaciones llevadas a cabo en estos centros hallará en ellas un ánimo meramente humanístico que podría resumirse en su conjugación con los verbos conservar, exhibir y educar. Sin embargo, la realidad indica que debemos ser más inquisitivos en nuestro análisis e introducir otros que innegablemente conjugan la acción que en algunos de estos centros acontece, como manipular, neutralizar o vender. Los dos casos que se exponen a continuación evidencian la complejidad que supone la gestión de este tipo de patrimonio, y la imperiosa necesidad de que los profesionales de los museos se ciñan a lo deontológico la hora de gestionarlo. La selección de estos centros respon-

de, en primer lugar, a la filiación política –diametralmente opuesta– de los gobiernos que los pusieron en marcha. Asimismo, la divergencia de la crítica especializada en torno a ambos centros resulta de sumo interés y deja traslucir varias problemáticas de fondo en lo relativo al tratamiento del dolor en el museo.

Concebido por el gobierno ultranacionalista conservador de Viktor Orbán, el Terror Háza Múzeum fue inaugurado en 2002 en el edificio la Avenida Andrassy de Budapest en el que primero los nacionalsocialistas de la cruz flechada húngara y después los comunistas instalaron sus respectivos centros secretos de control y represión de la disidencia. Así, si bien el edificio luce al exterior la arquitectura un señorial edificio de viviendas de gusto clasicista, carente de toda simbolización de uno u otro régimen, la memoria colectiva húngara ve en él uno de los símbolos del pasado totalitarista del país. Sin embargo, parece que los responsables de la musealización del edificio decidieron solventar la ausencia de una base simbólica problemática disponiendo en el exterior una enorme cornisa de acero que recorta la luz del sol para proyectar sobre la fachada una sombra con la palabra “terror”. El recurso arquitectónico es indicativo de las pretensiones de los arquitectos y museógrafos en esta intervención, pero la sospecha se confirma una vez en el interior, donde la museografía trata de generar una «experiencia del Holocausto [...] [y] del totalitarismo comunista» al visitante⁸. Con este fin, el público es expuesto al bombardeo continuo de las atrocidades sufridas por el pueblo húngaro a manos de ambos bandos, si bien el terror rojo aparece claramente sobrerrepresentado sobre el nacionalsocialista. La circunstancia de que el centro fuese diseñado por un gobierno en manos del ultranacionalismo húngaro no es en sí una evidencia que permita tildar este hecho de manipulación, pero debería llevarnos a un fundado recelo. La experiencia, lejos de generarse a través de un discurso científico transversal, se consigue a través del desasosiego de los sentidos: el inquietante zumbido lóbrego de un hilo musical de corte electrónico, el juego efectista de las luces, la disposición angustiosa de los espacios y la sórdida espectacularidad de los elementos expuestos, entre los que se incluye una fuente de la que mana un espeso líquido negro coronada por un tanque en un patio interior (Figura 1) son solo algunos ejemplos de un proceder por y para el morbo y la obnubilación del raciocinio. Por su parte, la reparación de la memoria que pretende el museo queda relegada a un último plano, al quedar limitada a la disposición de algunas fotografías de represaliados en el basamento de la fachada

y en el citado patio interior y a la inscripción, en los sótanos del edificio, de los nombres de todos cuantos sufrieron la barbarie en ese lugar.

Que el término «terror» sea el que nombra al museo y que este se erija en su hilo conductor mediante la exposición de sus numerosas variantes al espectador; la ausencia de una intencionalidad transversal que conecte con el visitante por su mera condición humana, la nula intencionalidad educativa de la exposición —pues no se comprende en ella la educación como una acción empoderadora—, evidenciada en los hechos de que la comunicación no sea solo escasa, sino prácticamente inaccesible para la mayoría por disponerse de forma casi exclusiva en húngaro y de que prácticamente toda la expografía se base en el desfasado modelo del *period room* (Figura 1), son hechos que deberían servir a los profesionales e investigadores de los museos para rechazar de lleno este ejemplo como modelo viable para un espacio como el Valle de los Caídos por «tener una intención mucho mayor de transmitir el impacto emocional que la comprensión histórica»⁹. De todos los males de este *museo*, quizá el más grave sea su posicionamiento ante la historia, no con un espíritu analítico y educador del pasado, sino con el de servirse de este como herramienta de disensión para empequeñecer, más o menos conscientemente, a los ciudadanos que lo visitan. Y estos no son pocos: el aprovechamiento mercantil del dolor, derivado del hermanamiento entre morbo y espectacularidad y la cuestionable relación de hechos históricos incluidos en el pobre relato científico del Terror Háza parecen mostrarse sumamente efectivos. El museo es uno de los destinos preferidos no solo por los turistas, sino también por los profesores húngaros a la hora de programar una visita al museo con los alumnos.

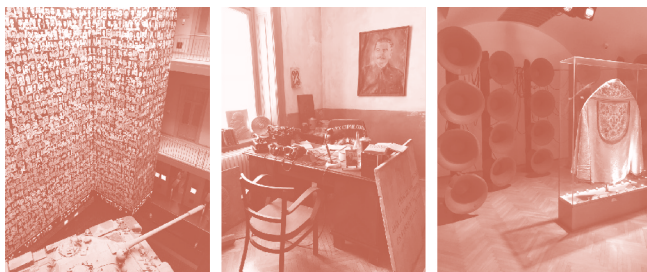


Figura 1. Terror Háza. (i) Patio distribuidor del museo: fotografías de víctimas y tanque soviético. *Period rooms*: (c) despacho de un oficial soviético y (d) sala sobre la libertad religiosa en el régimen comunista. Fuente: propia del autor.

En otra punta del mundo, el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, inaugurado en 2010 en Santiago de Chile, se erigió en un sitio neutral con el ánimo universal e integrador, a diferencia de otros memoriales chilenos construidos en los sitios históricos del terror dirigido por el régimen dictatorial de Augusto Pinochet (1973-1990). El centro se concibe a la vez como un espacio para la reparación de la memoria de las víctimas y como un sitio para la educación —un museo—¹⁰. La idea de crear el centro partió del informe definitivo de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, publicado en 1991. Sin embargo, el proyecto no se puso en marcha hasta la llegada de Michele Bachelet al gobierno en 2006. El museo se concibió como un espacio integrador y transversal, y con ese fin se encomendó su puesta en marcha y gestión a una fundación privada de interés público, hecho que dota de una envidiable independencia al centro de los vaivenes políticos del país.

Sin embargo, pese a ser definido por los museólogos como uno de los mejores de su clase, el hecho de que muchas ONG que apoyaron a los represaliados durante el terror y que posteriormente permitieron la conservación del patrimonio histórico vinculado de la barbarie pinochetista fuesen excluidas del proceso de musealización empaña la trayectoria del centro. Este no es un tema menor, pues como argumentan Katherine Hite y Cath Collins, la finalidad de configurar espacios de la memoria en sociedades postconflictivas, más que por el espacio en sí, es el proceso por el que lo hacen, que debe responder a una serie de preguntas de no siempre fácil respuesta: ¿para qué se hace, para quién se hace, quién participa de su gestión, durante cuánto tiempo?¹¹. Además, en la puesta en marcha del museo se cometieron algunos errores destacados, principalmente al encargarse el diseño del edificio a un estudio —el brasileño Estudio América—, mientras que el diseño de la museografía era competencia de otro —el chileno Árbol de Color— y, finalmente, la colección era configurada aparte, gracias a las aportaciones del Programa para la Memoria del Mundo de la UNESCO y las donaciones y depósitos de numerosas personas y asociaciones chilenas. Esta circunstancia generó una serie de desajustes e incoherencias discursivas que se sumaron a lo limitante de un discurso positivo obsesionado con la neutralidad: la aún vigente división de pareceres existente en la sociedad chilena sobre el mandato de Pinochet supuso que el relato del museo se ciñese estrictamente a las violaciones de los derechos humanos cometidas durante el periodo dictatorial, lo que implicó la exclusión de una profunda contextualización histórica que permitiese comprender lo acontecido en aquel periodo¹².

En lo relativo a la museografía, el centro despliega un repertorio de mecanismos expositivos de gran riqueza: mapas interactivos, imágenes de las víctimas, proyecciones y multimedia sobre las Comisiones de la Verdad y su papel en Chile y en el mundo, un mapa en el que se insertan todos los memoriales sobre la violencia pinochetista situados en Chile y una exposición tan vistosa como somera sobre el advenimiento de la dictadura y su desarrollo histórico. En suma, la neutralidad del espacio sobre el que se erige el centro, la convivencia confusa en el espacio de los deseos de reparación y documentación de la memoria hacen que los proyectos del centro pierdan efectividad y que su propia naturaleza quede desdibujada:

¿está concebido para promover el trabajo de las Comisiones de la Verdad mediante la presentación de la documentación y la evidencia de la verdad sobre lo que realmente ocurrió? ¿O es un memorial que funciona como reparación simbólica de las numerosas víctimas del país? ¿O ambas cosas?»¹³.

Asimismo, el museo chileno incluye un área especialmente dramática y cargada emocionalmente: la que trata la represión y la tortura. Diseñada de forma similar a la Terror Háza de Budapest, esta sección incluye los nombres de los represaliados entre un despliegue de medios enfocados a explicar los métodos de tortura, entre los que se incluyen desde mapas interactivos y vídeos con imágenes de los represaliados hasta la réplica de una parrilla humana utilizada por los torturadores (Figura 2). La línea entre la educación y el morbo consumista queda, aquí, como en la Casa del Terror de Budapest, reducida a su mínima expresión.



Figura 2. Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos de Chile. Parrilla humana.

Finalmente, debe analizarse el hecho de que ambos centros incluyan al final de su recorrido tiendas de *souvenirs* y, en el caso de Chile, un café. Nimios en apariencia, habríamos de considerar estos hechos como síntomas del paradójico, cuando no malsano, tratamiento que se hace de la dignidad violentada de tantos seres humanos en ambos casos, pero muy especialmente en el de Chile –el caso de Budapest es mucho más burdo–, donde se cargan de razón las advertencias de Terry Eagleton en cuanto al peligro que se cierne sobre el mundo

por algunos idealistas morales de cara inocente [...] representantes de una cultura profundamente antitrágica [...] que, en general, no se da cuenta de que, como cualquier orden simbólico que no preserve su unidad con la realidad del fracaso, la finitud y la negatividad, no podrá jamás existir de manera duradera»¹⁴.

El hecho de que las velas que iluminan las fotografías de los represaliados en el museo chileno no sean encendidas y dejadas allí por los visitantes, sino candelas eléctricas de diseño moderno que forman parte de la museografía permanente del centro, debería ser objeto de honda reflexión.

Musealizar el espacio cívico traumático: superar el recuerdo doliente, activar la consciencia

El hecho innegable de que, cada vez más, el espacio urbano sea concebido como un museo en sí mismo no solo desde el enfoque de la conservación del mismo, sino desde la «revitalización, reactualización, vivificación del bien [...] como objeto de conocimiento y disfrute»¹⁵ implica que, a la hora de proponer la musealización de un espacio cívico traumático –como el Valle de los Caídos debamos analizar ejemplos que, sin ser museos en sí, pueden ser de gran utilidad para el caso que nos ocupa.

El *Metronom* de Praga, obra de Vratislav Karel Novák, domina la capital checa desde lo alto de la colina ajardinada de Letná desde 1991. La obra se concibe como un enorme aparato que marca con su aguja el paso del tiempo democrático, constituyendo una metáfora visual de indudable fuerza para una ciudad tan íntimamente ligada en su tradición con la música. El hecho que nos interesa de este monumento es que ocupa el lugar en el que anteriormente se alzaba la escultura ciclópea del tirano particular de los checos: Stalin. Inaugurado en 1955, cuando la URSS ya había iniciado su proceso de desestalinización bajo Nikita Jrushchov, solo queda

el basamento pétreo del conjunto monumental primigenio, pues –en sintonía con la dialéctica dicotómica moderna que le era contemporánea– la escultura fue volada en 1962. Más de medio siglo después, en 2016, el rodaje del telefilme *Monster*: ambientada en la azarosa vida de Otakar Švec, autor del Stalin ciclópeo, implicó la reconstrucción parcial del monumento¹⁶, creando un paralelismo visual con el Metrónomo que, lejos de empequeñecer a este, reforzaba la legitimidad de su mensaje al hacer aún más tangible la trayectoria histórica checa, facilitando la adquisición de consciencia por parte del espectador al otorgar al conjunto una incontestable vigencia conceptual y simbólica: la presencia de la monstruosa recreación del monumento a Stalin junto a la escultura móvil no implicaba ya una exaltación, sino que inscribía al símbolo en el relato y visibilizaba el discurrir del tiempo histórico. Cabe pensar que el gigante pétreo haría empequeñecer al espigado instrumento. Sin embargo, la presencia de Stalin no arruinaba su vigencia: ilustraba una identidad cultural madura, consciente del pasado y advertida de que un nuevo –y a la vez viejo– monstruo podría volver furioso, descargando su ira sobre el instrumento, sobre la democracia plural.

Obviamente, sería ingenuo afirmar que los pragueños habrían tolerado la reinstalación del símbolo comunista tras la conclusión de la Revolución de Terciopelo (1989), por efímera que fuese, o que, de haberse conservado, hubiesen permitido su pervivencia –«las destrucciones de monumentos documentan por algún tiempo a las nuevas generaciones»¹⁷–. Más bien al contrario, al parecer insatisfechos aún con el borrado del símbolo represor, celebraron la colocación, en ese mismo punto, del por entonces máximo icono cultural del capitalismo occidental: una gran estatua de Michael Jackson, erigida con motivo del concierto que el cantante estadounidense celebró en la ciudad el 7 de septiembre de 1996 (Figura 3). El hecho de que se permitiese la –aparentemente frívola– disposición temporal de un objeto publicitario kitsch en aquel lugar simbólico de la capital puede ser comprendida como la aceptación de la sacralización del espacio, que ve mutado su significado desde los iconos destruidos del totalitarismo comunista a otros nuevos, correspondientes en este caso a los valores del capitalismo que ocupan, de forma más o menos sutil, buena parte del espacio de las ciudades contemporáneas. Pero si algo demuestra la trayectoria de la colina de Letná es que el borrado drástico del pasado doloroso no posibilita la definición de una memoria social: todavía hoy son muchos los pragueños que siguen «quedando en el Stalin, en vez de en el Metrónomo»¹⁸. El borrado, total o parcial del archivo físico se evidencia, así, como medio efectivo

para la construcción de un nuevo relato –en este caso, el del capitalismo occidental, sonriente y desustanciado–, pero es evidente que la memoria, infiltrada indisolublemente en el Letná, permanece.

¿Cómo hacer, entonces, que esa memoria doliente torne en fiel relato del pasado sin neutralizar la carga histórica del espacio? La inscripción de los hechos en la historia solo puede hacerse de forma justa cuando las heridas sociales, si no ya cicatrizadas, se encuentran en proceso de sanación con la ayuda de una política reparadora. Si la memoria es la emergencia del pasado en el presente, el Valle de los Caídos, como memoria lacerante, debe ser convertido en un relato abierto que permita la conversión del recuerdo en

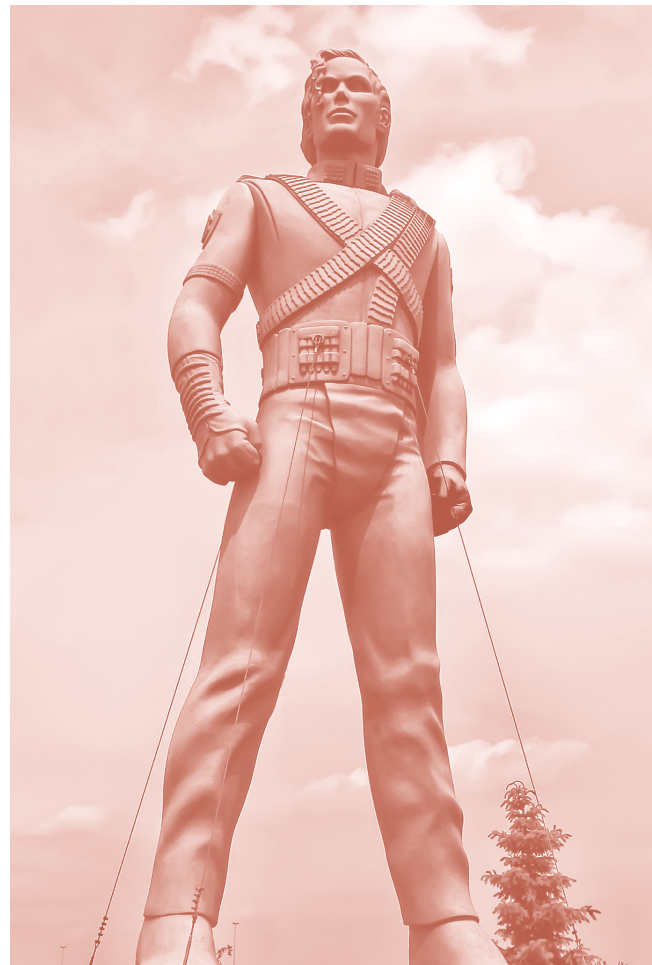


Fig. 3: Estatua de Michael Jackson en Praga.

historia, en análisis consciente del ayer desde el presente, mediante el olvido activo. Solo entonces, liberada del zumbido de la memoria primaria, podrá la ciudadanía acercarse a su comprensión a través de una experiencia límite que fomente no una memoria literal, sino ejemplar. En este sentido, resulta útil la distinción que Todorov hace de ambas. La primera

se puede caracterizar por ser memoria, sin más, en el sentido de buscar identidad a partir de ella, de manera que el presente se acaba sometiéndose al pasado. La segunda tiene como características distintivas la justicia, no la identidad, y esto implica que no puede considerarse como único el pasado de un pueblo o de un colectivo, pudiendo así establecerse analogías y comparaciones con otros casos, integrando así la represión y el duelo¹⁹.

Afortunadamente, el caso de la capital checa vuelve a servirnos como ejemplo para apoyar la tesis de que el tiempo por sí solo no sirve para la reparación de la memoria. Pocos meses después de concluir la Revolución de Terciopelo, la Asamblea Federal de Checoslovaquia aprobó la Ley 119/1990, para la rehabilitación judicial y la compensación económica por los daños a la salud, la pérdida del trabajo o los gastos judiciales sufridos por las víctimas, desembolsando el Estado unos tres billones de coronas –unos 110 millones de dólares– por este concepto²⁰. No debería extrañarnos, pues, que en el ámbito de la Cuatrienal de Praga para el diseño de escenarios y el espacio teatral celebrada en 2011, el alto del Letná sirviese como espacio artístico para la *memoria ejemplar*. La influencia del reconocimiento de las víctimas por parte del Estado implicó la toma de conciencia por parte de la ciudadanía, fomentando la celebración de una acción artística bien diferente de la que tuvo a Michael Jackson como protagonista. La operación, parte de una performance de dos actos –*The explosion of silence I* y *The explosion of silence II*– celebrada en varios espacios de la ciudad²¹, consistió en la disposición de un hollywoodiense letrero de seis metros de altura delante del Metrónomo en el que podía leerse *The tears of Stalin* (Las lágrimas de Stalin). Comprendida por la directora artística de teatro Claudia Bosse como una intervención urbana efímera basada en el sonido por medio de sirenas, cláxones, megáfonos, etcétera, la obra aludía tanto al dolor provocado por el tirano –las lágrimas– como al hecho histórico en sí: la explosión del silencio como victoria de la pluralidad democrática sobre el proyecto comunista. Pero además, ofrecía un giro dialéctico reservado a quienes mostrasen un genuino interés por la cultura checa,

algo infrecuente en un momento en el que las ciudades se esteotipan y endulzan su propio relato para facilitar su consumo por el turismo masivo: el letrero reproducía el nombre de una tradicional marca de vodka devenida en trampa para turistas, el *Stalinovy slzy*²². En suma, la performance lanzaba también un aviso sobre la desconcienciación social del espacio público como lugar para la memoria común al tornarlo en amable recurso económico despolitizado.

Por último en este apartado, debe indicarse que también en nuestro país se ha dado un caso paradigmático en el que la gestión –o la ausencia de esta– de un recurso patrimonial urbano problemático genera reacciones artísticas de calado: el madrileño Arco de la Victoria, extremo opuesto del eje que unía la capital con el Valle de los Caídos. En 1991, tres días después del inicio de la Guerra del Golfo, el artista polaco Krzysztof Wodiczko proyectó sobre el monumento un *ataque visual* al apoyo de España a la coalición liderada por los Estados Unidos. La acción incluía una pregunta doble: «¿cuántos?»: ¿cuántas víctimas habría de provocar el proceso bélico recientemente iniciado?, ¿cuántas resultaban *tolerables*?, y ¿cuántas había provocado el régimen que ese monumento exaltaba? La intervención criticaba, por tanto, «la política de no-memoria del monumento»²³ en relación a los crímenes del franquismo y, por tanto, la indiferencia ciudadana ante el hecho de cohabitar con los símbolos del régimen totalitario y la ausencia de crítica social ante el proceso bélico que se iniciaba con el apoyo del gobierno español contemporáneo. En este sentido, el letargo ciudadano era tal que el arco había sido restaurado en 1987 sin incluir una resignificación de su simbología, y la ciudadanía había llegado a renombrarlo como la Puerta de Moncloa, equiparándola simbólicamente con otros accesos históricos de la ciudad como la Puerta de Alcalá o la de Toledo. Asimismo, la intervención obligaba al espectador a dudar sobre las motivaciones para la guerra al mostrar unas manos esqueléticas que sujetaban una metrallera y un grifo de gasolina. En suma, la acción artística reivindicaba el fomento de una memoria ejemplar para el monumento madrileño al convertirlo en una herramienta para la reivindicación de justicia en casos análogos. Aún en 2019, el Arco de la Victoria provoca en muchos madrileños –con salvedad de los nostálgicos del régimen franquista– indiferencia y, tristemente, solo en algunos indignación. El motivo de este hecho no es otro que la ausencia de un proyecto público que desligue la memoria del *pathos* al restaurar la dignidad de las víctimas y analizar el pasado con el ánimo de generar conciencia. No debe extrañarnos, pues, que sean aún muchos los ciudadanos que apoyen la demolición completa

del Arco tras explicárseles su significado, pero no menos que quienes se inclinan por dejarlo como está.

Como ejemplo de la desmemoria que adolece el Valle de los Caídos debe mencionarse su utilización como recurso turístico por la Comunidad de Madrid con la denominación de *La Ruta Imperial*. Inserto en una ruta que propone visitar municipios como Torrelodones, Valdemorillo y El Escorial –sugiriendo en este punto la visita al magnífico palacio-monasterio erigido por Felipe II como símbolo pétreo del Imperio Español–, el programa invita al turista a hacer una parada en lo que define como «monumento funerario levantado como recuerdo de todos aquellos que murieron durante la Guerra Civil española»²⁴. La inclusión acrítica del complejo –símbolo de un movimiento que se apoyó ideológicamente en una concepción hoy rebatida de la España Imperial– en este recorrido turístico puede entenderse como ejemplo de la utilización meramente mercantilista del patrimonio cultural, pero la descripción que se hace del mismo en los folletos de la ruta es también representativa del tratamiento acrítico que todavía hoy reciben los restos de la dictadura por parte de algunos sectores políticos españoles, que insisten en fomentar, desde la propia acción pública, la desmemoria mediante la *edulcoración* de los conjuntos patrimoniales del franquismo. Desconocen –o peor aún, obvian– que el silencio y el olvido son no solo un gesto de desprecio hacia quienes allí yacen y hacia sus sucesores, y que la pervivencia campante de los símbolos históricos del totalitarismo constituye un peligro para el Estado de derecho y libertades al blanquear el significado del relato construido y al no ejecutar la acción educadora que todo conjunto de estas características requiere en una democracia que aspire a pervivir en el futuro.

La herida como patrimonio, el patrimonio como educación preventiva

Evidenciada la necesidad de articular una herramienta que sirva como espacio social para la reparación de la memoria y el análisis, estudio y presentación del pasado con un interés empoderador, la pregunta pertinente ahora es ¿cómo articular un museo que sirva como memorial en un espacio del terror evitando que caiga en el maniqueísmo político, el consumismo del morbo y el idealismo inconsciente? Como apunta Ana Carrasco citando a Koselleck, la conservación de los monumentos a los caídos

revela la efectividad latente de su existencia, como huella de una cicatriz ya curada. Instantánea del

tiempo, muestra que hay un tiempo sobre tiempo, una dialéctica que nos habla [...] El espacio, como cuerpo, marcado de cicatrices cuando no de heridas abiertas, presenta simultáneamente la marca de diferentes tiempos [...] muestra estados de ánimo, pareceres, inquietudes, una visión de sí misma, proyección de lo que quiere ser²⁵.

Frente a quienes insisten en olvidar de forma acrítica para superar el pasado, es imperativo considerar el Valle de los Caídos no solo como recuerdo de un dolor pasado que sigue hiriendo, sino también como reflejo simbólico de las tensiones individuales y sociales, del miedo y del dolor, pero también de la lucha por la superación de estos que implica la libertad. Pues la cicatriz es el recordatorio doloroso del trauma, pero también lo es, cuando estamos preparados para volver a posar nuestros sentidos sobre ella, de su superación –de cambiarnos a nosotros mismos–. Como apuntaba anteriormente Eagleton, es imposible que una sociedad antitragica, que oculte su fracaso, perdure: está destinada a repetir sus errores. A modo de paralelismo visual, la tradición japonesa nos ha legado la tradición del Kintsugi, cuya traducción literal sería «carpintería de oro»: cuando un objeto de cerámica se rompe, el artesano lo reconstruye sellando las cicatrices con resina mezclada con polvo de plata, platino u oro. La cicatriz pasa a ser parte del objeto, que ya no es lo que era antes, sino otro, resignificado por el reflejo brillante de su historia traumática. Es cierto que concebir el espacio del terror como cicatriz exige la fortaleza para afrontar el pasado personal y social, y que ese proceso exige tiempo y un esfuerzo dignificador: por eso es imperativa la restitución, en ese mismo espacio, de la dignidad de las víctimas que la herida totalitaria implicó. Pero no nos confundamos: efectuar el reconocimiento de cuantos sufrieron la vulneración de sus derechos es un punto tan necesario como insuficiente. La reducción de los mecanismos de dominación simbólica actualmente activos es la tarea que debe ejecutar aquí el museo: de nada serviría convertir un mauseoleo humano en un mauseoleo del patrimonio del que nos advierte Adorno en su texto *Museo Valéry-Proust*. De poco vale aquí construir un espacio museístico si este se concibe desde el pasado para el pasado, en el que la memoria sea una forma de culto paralizador. En este sentido, afirma Todorov: «Todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay ninguna razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacrificar la memoria es otra manera de hacerla estéril»²⁶. Por este motivo, el proyecto museográfico para el Valle de los Caídos habrá de

ser, por supuesto, un espacio de dignificación de las víctimas, pero del pasado para el futuro. Un foro en el que los ciudadanos aprendan por sí mismos, guiados por la museografía, a identificar las causas de la herida infligida, sus síntomas, sus símbolos y formas de dominación, sus consecuencias y la costosa superación de estas. Una experiencia plenamente cultural, en la que la dignificación del pasado no imposibilite, sino que potencie, una adquisición de consciencia para evitar nuevas heridas en el futuro.

Y es que, como venimos viendo, frente al pasado caben tanto el embalsamamiento acrítico de sus restos como el borrado drástico de la memoria. Pero solo una acción compositiva de los estratos temporales, una sobreescritura del recuerdo que mantenga en lo posible lo que fue y, sin necesidad de eliminarlo, le dé una nueva capa de significado con lo que quiere que sea, se muestra efectiva en el debate de la libertad. Pues si algo nos diferencia sobre los seres irracionales es lo que Nietzsche llamó *Wille zur Macht*: voluntad de poder. Sin ir más lejos, el hecho de que varias ideologías totalitarias –entre ellas la nacionalcatólica, cuyo máximo espacio simbólico se trata en este texto– pasasen por alto la distinción que el filósofo alemán hizo entre *macht* –poder en base a superación personal– y *kraft* –poder en base a dominación– sería un interesante aspecto a incluir en una museografía empoderadora del Valle de los Caídos que nos permitiese visibilizarlo como herida sanada, asimilada como recuerdo activo de un dolor pasado; como una terrible grieta, pero resplandeciente tras ser costosamente sellada con el metal precioso de la reparación y el conocimiento por el museógrafo. Digna de ser conservada por la consciencia histórica, el método científico y el anhelo de futuro que el museo, como pieza fundamental de toda democracia que verdaderamente aspire a una pluralidad integradora, le otorga para ofrecérsela como recuerdo de un pasado disruptivo que puede volver mañana y como herramienta para impedir que lo haga.

Un espacio del terror, un lugar para la libertad

La primera pregunta que emerge ante la cuestión de la posible musealización del Valle de los Caídos es la siguiente: ¿cómo puede servir un *espacio del terror* como lugar social para la culturización, o dicho de otra manera, para la promoción de una ciudadanía madura? El término *espacio del terror* se utiliza en este texto partiendo de las premisas fijadas por Eagleton, citado pocas líneas antes, en *Terror sagrado: la cultura del terror en la historia*, donde aporta un lúcido análisis sobre la utilización del miedo como contraparte necesaria de

la libertad en las sociedades. Según esta tesis, el Valle de los Caídos cumple todas las características para la comprensión de la dualidad en torno a la problemática de la libertad en la contemporaneidad histórica, y quizá sea esa su principal fortaleza como herramienta educativa a través de lo simbólico. El enfoque burgués, mercantil, de la libertad hacia –hace– de ella una ley autónoma en sí misma, un fin sin vínculos ni límites inherentes, una lógica profundamente vinculada con la idea freudiana del *deseo* por existir simplemente para sí misma y que tiene, en sí misma, su propio fin²⁷. En este sentido, la basilica de Cuelgamuros materializa en sus formas el miedo reaccionario al abismo que produjo en el turbulento siglo XX este deseo puro –y como tal, ingenuo– de libertad. El conjunto no es sino la expresión tangible del deseo de solidez, de certeza, frente al vértigo que implica asomarse a la libertad plena, antítesis y a la vez parte necesaria de esta, un magnífico ejemplo sensible del dualismo moderno:

este tipo de libertad, tal y como señalan Hegel y el resto de los idealistas alemanes (Schelling, Fichte, etcétera) necesita límites, obstáculos y antagonistas para poder ser ella misma, pues sin ellos es puro vacío, del mismo modo que el sujeto humano necesita un objeto, quizá más que un sujeto, para poder ser quien es²⁸.

A la vez que los expresionistas se entregaban formal y temáticamente con sus obras al irrefrenable deseo de libertad, en el polo opuesto, la máxima escrita en la entrada del campo de concentración de Auschwitz, *Arbeit macht frei* –El trabajo os hará libres– representa la expresión más cruda del miedo a ser puramente libre. En nuestro país, el Valle de los Caídos ejemplifica, tanto por la violación de los derechos humanos que implicó su construcción como por su concepción a través de la estética del hecho humano, el furor que desató el debate en torno a la libertad, y que se opuso con toda crudeza al trabajo creativo de los artistas de la vanguardia, de modo similar a como lo haría el realismo socialista con el suprematismo y el constructivismo. En este sentido, el Valle de los Caídos es un enorme legajo documental de su época, lo que hace de él un elemento patrimonial a conservar, pero también es un excepcional –por lo de terrible que hay en él– ejemplo de las inevitables tensiones que se generaron y generan en torno al debate de la libertad –hecho inherente al discurrir democrático– y de la inherente capacidad para lo atroz del ser humano. Y esto le convierte, sin duda alguna, en un «lugar de memoria»²⁹, un resto del pasado con proyección de futuro, toda vez que la ciencia sea capaz de transformar la

propaganda en análisis, de romper el discurso monolítico en múltiples fragmentos divergentes y empoderadores.

Dicho esto, no debe confundirse el reconocimiento del valor patrimonial del Valle de los Caídos, que las líneas anteriores pretenden justificar, con el cumplimiento estricto de los derechos humanos que debe darse en la sociedad contemporánea y que los museos, por ser herramientas indispensables de la misma, deben aplicar con especial celo. Como es ampliamente sabido, el Louvre parisino fue el primer museo propiamente público, enfocado al progreso de la nación por medio de la conservación y exhibición del patrimonio. Así, el museo se erigió como un espacio profundamente vinculado al nuevo estatuto de ciudadanía que supuso la *Declaración de los Derechos del Hombre* (1789). Desde entonces, los museos han tratado de dar cabida a un público cada vez más plural, lo que ha obligado a replantear sus museografías, pero también los discursos a los que se daban cabida entre sus muros. En este sentido, museo y derechos humanos son conceptos profundamente ligados, y debería resultarnos inconcebible un espacio patrimonial que se defina como museístico en el que estos no se cumplan. Siguiendo las palabras de Mario Vargas Llosa, el museo es hoy un espacio tan necesario para la sociedad

como las escuelas o los hospitales. [...] educan tanto y a veces más que las aulas [...] curan, no los cuerpos, pero sí las mentes [...] reemplazan la visión pequeña, provinciana, mezquina, unilateral, de campanario, de la vida y las cosas por una visión ancha, generosa, plural [...] El progreso [...] [significa] también, y acaso sobre todo, esa sabiduría que nos hace capaces de diferenciar lo feo de lo bello, lo inteligente de lo estúpido, lo bueno de lo malo y lo tolerable de lo intolerable, que llamamos la cultura³⁰.

En este sentido, teóricos como Andreas Huyssen y Daniel Levy entienden que «el ascenso y la estabilidad de un régimen democrático está fuertemente conectado con el cuidado de la memoria, especialmente cuando esta implique episodios de violencia, atrocidad y vulneración de los derechos humanos»³¹, de donde se deduce el papel que el museo ha de jugar en las sociedades plurales. Llegados a este punto sobra decir que, para que se dé ese proceso culturizador que legítima hoy al museo, todos los ciudadanos deben sentirse incluidos en el conjunto patrimonial allí conservado. Por este motivo, el primer paso para convertir el Valle de los Caídos en un espacio social integrador implica la conciliación de la

lógica del derecho universal con el conjunto iconográfico. Por ello, cualquier iniciativa que pretenda dotar de una capacidad educadora congruente e inclusiva al monumento debe partir de la restitución de cuantos vieron sus derechos violados en la construcción de aquel espacio y con ello, de la propia historia de la democracia española. La salida de los restos del general Franco, el traslado de los José Antonio Primo de Rivera a un emplazamiento no destacado y el reconocimiento expreso de las víctimas son medidas absolutamente necesarias para cesar la violencia simbólica a la que es sometida la memoria de las personas allí inhumadas, invalidando no solo el mantenimiento del conjunto en una sociedad democrática, sino también el planteamiento de cualquier actuación que pretenda hacer del conjunto una herramienta de futuro. En este sentido, Mónica Vázquez afirma que «dado que vivimos en un Estado democrático, estos monumentos que no evocan a todos los caídos y que no dignifican la memoria de todos los que perdieron su vida durante y por la contienda civil, deberían, para abogar por su conservación, bien ser privados de los elementos que aluden al régimen franquista o bien evocar la memoria de todos los caídos»³².

El museo: un dispositivo para la dignificación y el empoderamiento

Tras la liberación simbólica del espacio que supondría el traslado de los restos del dictador y del fundador de la Falange, se muestra imperativa la restitución de la dignidad humana en su totalidad, toda vez que el actual monumento aplica una dignificación “de parte”, absolutamente incompatible con los valores del museo moderno y de la democracia. Sin embargo, dos aspectos deben ser tenidos en cuenta antes de acometer esta cuestión. El primero es el uso y gestión del conjunto por parte de la Iglesia Católica. Cualquier espacio público que aspire a guardar y conciliar a los españoles en un Estado aconfesional no puede seguir siendo regentado por una confesión religiosa, menos aun cuando fue el dictador quien le encomendó esa tarea. Sobra decir que la situación actual no interesa a la Administración Pública, pero tampoco a la Iglesia, receptora de un papel sumamente cuestionable desde el punto de vista ético y legal e inmersa con frecuencia en un debate cuya gestión no le corresponde. El segundo punto problemático que debería tratarse se deriva de la titularidad del conjunto. Tampoco es comprensible ni deseable que la Corona, máxima figura política del Estado, se vincule al monumento por medio de la adscripción del mismo a Patrimonio Nacional.

Y es que,
como venimos viendo,
frente al pasado caben tanto
el embalsamamiento acrítico
de sus restos
como el borrado drástico
de la memoria.

Llegados a este punto estaríamos en condición de afrontar la dignificación de las víctimas cuyos restos se encuentran allí sepultados. Toda vez que la exhumación de los cuerpos de los represaliados es prácticamente imposible por su nefasto estado de conservación³³, la oportunidad de una reparación incontestable e *in situ* de su memoria se torna en exigencia no solo con efecto retroactivo, sino a futuro, al acoger entre sus muros a visitantes del Valle, entre los que figurarán descendientes de los represaliados. La dignificación de las víctimas debe aspirar a que sus sucesores habiten el lugar en igualdad de condiciones que el resto de la ciudadanía, y es ahí donde cobra espacial valor el poder reparador de la palabra y el acto. Una intervención artística contemporánea, o la inclusión de obras de arte histórico que se vinculen conceptualmente con los represaliados se muestra, en este sentido, necesaria, pero, también insuficiente. Es aquí donde la compleción del proceso reparador adquiere especial importancia, centrando de nuevo el foco del debate en la musealización del conjunto. En este sentido, el acto de musealizar ejerce un papel similar al del duelo individual en las sociedades contemporáneas: «traspasar la muerte, pasar el pasado, para revivir»³⁴. Los profesionales de los museos han de actuar, por tanto, como mediadores que permitan y favorezcan la reconexión de los dolientes con el mundo objetual por medio del olvido activo, de la mutación de una memoria literal en ejemplar por medio de la inscripción de los hechos en el relato histórico que plantea el museo. Y es ahí donde su trabajo adquiere valor: al inscribir, de una manera u otra, los acontecimientos que hasta entonces no se podían tener en

consideración. La sana memoria que debe buscar el museo requiere dar fin a ese *pathos*, ese lamento, esa masa informe e intratable de sentimientos que todavía no ha encontrado una superficie de inscripción, en la forma de un relato. Como sucede en el duelo, olvidar activamente pasa por la acción de traducir el acontecimiento en palabras, imágenes, representaciones o historias. Es por este motivo que el duelo colectivo solo es posible a través del *ethos*, del conocimiento consciente, y nunca del *pathos*, siguiendo «una brechtiana política cultural del distanciamiento y no de la identificación mimética»³⁵.

Así, tras la reparación simbólica de las víctimas, el segundo paso debería ser desbaratamiento de la «máquina exaltadora»³⁶ por medio de su musealización. La Basílica es, en este sentido, un espacio concebido simbólicamente para la proclama ideológica y la dominación del individuo y la colectividad por medio del terror. La retirada de los símbolos puede considerarse, desde la empatía con las víctimas, como justa. Pero desde la perspectiva de los investigadores y de los profesionales de los museos, debe recordarse que sería limitante. ¿Qué hacer, entonces?, ¿eliminar, conservar? La solución parece mucho más compleja, pero el texto de Walter Benjamin publicado en 1936 *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* podría apuntar hacia ella. En su ensayo, el filósofo alemán demostró cómo los nuevos medios de producción eliminaban el aura simbólica de la creación artística mediante su reproducción sistemática. Así pues, ¿por qué no mantener esos signos, pero exponiéndolos junto a otros muchos similares clasificados en series, como lo que, en gran medida, son: los productos de una máquina ideológica? ¿Por qué no evidenciar los medios del totalitarismo mediante la exposición razonada y sistemática de sus medios simbólicos desaturizados? Frente a la *damnatio memoriae* de su simbolismo, se evidencia la oportunidad de considerar el Valle de los Caídos como potencial recurso educativo, culturizador, en el que, aprovechando las potencialidades semánticas del espacio, se posibilite la formación de una sociedad consciente, crítica y madura. A modo de ejemplo, es obvio que no concebimos de la misma manera la talla de una virgen en el ábside de una ermita románica que esa misma talla expuesta en serie junto a otras muchas en la sala de un museo. ¿Por qué, entonces, no abolir el aura de esos símbolos exponiéndolos, analizados y clasificados, bajo el dictado de la razón? Desactivar, y no destruir; explicar, y no ignorar; concienciar, y no silenciar; son las pautas que deberían guiar la musealización de Cuelgamuros. Pues si hay una forma de calmar el lamento causado por la ignominia, esa es la objetualización de los símbolos allí presentes: su reducción analítica a meras

grafías, líneas, volúmenes, tipologías simbólicas del discurso convertido en forma en el monumento. Si hay una forma ejemplar de honrar al espíritu de la libertad silenciado en 1939, esa es la educación, la extensión del conocimiento y de la cultura entre la ciudadanía. Solo mediante la conversión de la máquina exaltadora en proyecto para la educación y la cultura de la libertad será posible escuchar el silencio atronador de los miles de cadáveres sepultados.

La pertinencia de acometer un proyecto de este tipo es, a todas luces, incontestable. Máxime cuando la gran mayoría de la sociedad española contemporánea no ha experimentado –por fortuna– el totalitarismo, lo que le lleva a aproximarse, como estamos comprobando en la actualidad, a sus mensajes y medios de forma inocente, inexperta, desvalida, cayendo en sus redes de falacias y desinformación. Hoy, como nunca antes desde el advenimiento de la democracia en 1978, la oportunidad de afrontar este problema se ha tornado en necesidad: se debe, de una vez por todas, empoderar a la ciudadanía para la identificación y el desmontaje de las trampas tendidas por quienes temen a la libertad. ¿Y qué lugar más oportuno para hacerlo que el mejor complejo simbólico producido por la maquinaria franquista? Como sabemos, nuestra memoria colectiva es una máquina reconstructiva basada en recuerdos secundarios que se alimentan por «mediaciones culturales que troquelan y dan forma al pasado»³⁷. De tal manera, no es descabellado afirmar que, si pretendemos generar una ciudadanía madura en su relación con los mensajes contrarios a la democracia, sin duda alguna la Basílica de Cuelgamuros es la mejor herramienta que la historia española nos ha legado, y negársela mediante su destrucción sería absurdo por contrario a nuestro tiempo. Nada más moderno que el choque violento, nada más moderno que el borrado del pasado y la construcción de un futuro sobre sus ruinas: basta leer el *Manifiesto Futurista*. Sin embargo, la posmodernidad, pese a todas sus contradicciones y paradojas, es un espacio no dicotómico, sino múltiple; resemantizador, de reciclaje antes que de destrucción, de hipertexto antes que de censura. Con todos sus fallos y condicionantes, el advenimiento y desarrollo de la democracia plural significó la derrota de la ideología –entendida como corpus de ideas y como proceso lógico– que engendró las formas del mausoleo. Por ese motivo, su pervivencia como símbolo nos resulta turbadora, amenazante: porque es altavoz de un zumbido continuo, el de la atrocidad, de la cual sospechamos su inherencia a nuestro existir. ¿Por qué entonces, no poner toda esa fuerza simbólica a favor de la cultura, siendo esta nuestro mecanismo de control del inconsciente? ¿Por qué no objetualizar entonces lo abstracto, mutar el aura del

símbolo sin obviar su naturaleza primigenia, sin invalidar su capacidad evocadora, sino tornando sus propósitos mediante su análisis sistemático y racional, mediante su apertura al debate respetuoso entre diferentes como principio fundamental de todo sistema democrático? ¿Por qué no tornar el terror paralizante en educación, en símbolo de vida? ¿Podemos permitirnos privar de esa experiencia empoderadora a la ciudadanía en un momento en el que la libertad es puesta, de nuevo, en cuestión?

Imaginemos un Valle de los Caídos desactivado como máquina exaltadora del totalitarismo mediante el análisis museográfico, legitimado por su labor dignificadora de las víctimas, gestionado por la Administración Pública en búsqueda continua de posibles simbiosis con centros similares, bien directamente por el Ministerio de Cultura, bien por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, institución encargada de la gestión del patrimonio histórico-artístico propio del contexto temporal del conjunto de Cuelgamuros. De una u otra manera, la musealización del pasado, complementada con a la promoción del arte actual en el Valle –pues todo museo del hoy ha de ser un espacio en el que confluyan pasado, presente y futuro– permitirían analizar y resemantizar el complejo funerario, si bien la segunda parece ofrecer un abanico de posibilidades envidiable. A modo de ejemplo, una posible reconstrucción del Pabellón Español diseñado por Josep Lluís Sert para la Exposición Internacional de París de 1937 junto a la Basílica en la que las sólidas formas de esta se reflejasen en el frágil cristal de aquel, en la que la verticalidad de la cruz encontrase en el *menhir* vanguardista de Alberto Sánchez Pérez un paralelismo antagónico y en la que el edificio operase como continente de obras de las vanguardias históricas y del presente constituiría una metáfora estética sobre la libertad y el devenir democrático de primer orden, pero también un intachable recurso abierto al presente y al futuro mediante la conservación, la exposición, la investigación, la labor educativa y la promoción artística actual.

Notas

- (1) MALDONADO, L. (2018).
- (2) BOLAÑOS, M. (2008): 243.
- (3) SAGUAR, C. (2005): 758-759.
- (4) BOE (1957): 834.
- (5) IZQUIERDO, J. (2019).
- (6) HERNANDO, J. (2009): 349-350.
- (7) GABILONDO, P. (2019).
- (8) SODARO, A. (2018): 68-74.

- (9) *Ibidem*, 77.
- (10) *Ibidem*, 111.
- (11) HITE, K. y COLLINS, C. (2009): 381.
- (12) SODARO, A. (2018): 120.
- (13) *Ibidem*: 123.
- (14) EAGLETON, T. (2007): 19-21.
- (15) BAENA, M. D. (1999): 105.
- (16) SHIMOV, Y. (2016).
- (17) KOSELLECK, R. (2011): 100.
- (18) DUNN, L. (2014).
- (19) GALCERÀ, D. (2011): 39.
- (20) PRIBAN, J. (2007): 323.
- (21) THEATERCOMBINAT (2011).
- (22) DUNN, L. (2014).
- (23) WODICZKO, K. (s. f.).
- (24) COMUNIDAD DE MADRID (2000).
- (25) CARRASCO, A. (2015): 97-101.
- (26) GALCERÀ, D. (2011): 39.
- (27) EAGLETON, T. (2007): 17.
- (28) *Ibidem*, 18.
- (29) CARRASCO, A. (2015): 96.
- (30) VARGAS-LLOSA, M. (2009).
- (31) SODARO, A. (2018): 116.
- (32) HERNANDO, J. (2009): 350
- (33) RIAÑO, P. (2018).
- (34) CARRASCO, A. (2015): 42.
- (35) *Ibidem*, 43.
- (36) ARNALDO, J. (2018).
- (37) CARRASCO, A. (2015): 93.

Recursos bibliográficos y documentales

- ARNALDO, J. (2018): ¿Qué hacer con el Valle de los Caídos? *El País*, 20/07/2018. Fecha de consulta: 05/06/2019, https://elpais.com/cultura/2018/07/19/babelia/1532021552_798354.html
- BAENA, M. D. (1999): “La musealización de la ciudad histórica. El caso de Córdoba”. *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, nº 4, págs. 103-111.
- BOE del 5 de septiembre de 1957 (1957): *Decreto Ley de 23 de agosto de 1957 por el que se establece la Fundación de la Santa Cruz del Valle de los Caídos*, 834-835. Fecha de consulta: 05/06/2019, <http://www.memoriahistorica.gob.es/es-es/vallecaidos/Documents/DecretoLey2381957FUNDACIONSAN-TACRUZVALLEDELOSCAIDO.pdf>

BOLAÑOS, M. (2008): *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea.

IZQUIERDO, J. (2019). Conferencia impartida por Jesús Izquierdo en la mesa redonda “El Valle de los Caídos desde la historiografía y las ciencias sociales”, celebrada en el marco de la VI Jornada de Estudios de Museos, organizada por el Grupo de Investigación SU+MA (Universidad+ Museo) de la Universidad Complutense de Madrid, bajo el título “El Valle de los Caídos a debate”. Fecha de consulta: 10/11/2019. <https://www.youtube.com/watch?v=pQzD-Wp0whZk>

CARRASCO, A. (ed.) (2015): *La ciudad reflejada. Memoria e identidades urbanas*, Madrid, Díaz & Pons Editores.

COMUNIDAD DE MADRID (2000): Ruta Imperial de la Comunidad de Madrid. Fecha de consulta: 05/06/2019,

<https://web.archive.org/web/20090530162419/http://www.taurocio.com/imperial.pdf>

DUNN, L. (2014): “Colossus” [entrada en el blog *Poesmas del río Wang*]. Fecha de consulta: 05/06/2019, <http://riowang.blogspot.com/2014/08/colossus.html>

EAGLETON, T. (2007): *Terror sagrado. La cultura del terror en la historia*, Madrid, Editorial Complutense.

GABILONDO, P. (2019): El Supremo da vía libre a la exhumación de Franco: no se necesita licencia de obras. *El Confidencial*, 30/09/2019. Fecha de consulta: 31/10/2019,

https://www.elconfidencial.com/espana/2019-09-30/supremo-exhumacion-franco-yusty-licencia_2262098/

GALCERÀ, D. (2011): *Holocausto y filosofía. Educar contra la barbarie*, Palma, Objeto Perdido.

HITE, K. y COLLINS, C. (2009): “Memorial Fragments, Monumental Silences and Reawakenings in 21st-Century Chile”. *Millennium: Journal of International Studies*, vol. 38, nº 2, págs. 379-400.

KOSELLECK, R. (2011): *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

MALDONADO, L. (2018): Si tiramos el Valle de los Caídos, hay que tirar la Catedral de la Almudena. *El Español*, 08/09/2018. Fecha de consulta: 05/06/2019,

https://www.lespanol.com/cultura/patrimonio/20180908/tiramos-valle-caidos-tirar-catedral-almudena/336217142_0.html

MUÑOZ, A. MUGURUZA, P. y OYARZABAL, F.J. (1942): “Monumento Nacional a los Caídos”. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 10-11, págs. 55-63.

PRIBAN, J. (2007): “Oppressors and Their Victims: The Czech Lustration Law and the Rule of Law” . Mayer-Rieckh y P. De Greiff (eds.), *Justice As Prevention. Vetting Public Employees in Transitional Societies*, New York, Social Science Research Council, págs. 308-346.

RIANÑO, P. (2018): Misión imposible en el Valle de los Caídos: hallar dos cuerpos entre 6.000 cadáveres. *El Español*, 23/04/2018. Fecha de consulta: 05/06/2019,

https://www.lespanol.com/cultura/patrimonio/20180423/mision-imposible-hallar-cuerpos-cadaveres-valle-caidos/301970641_0.html

SAGUAR QUER, C. “La Cruz soñada: concepción y construcción del Valle de los Caídos” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, T. XLV, págs. 757-796.

SHIMOV, Y. (2016): “Monster: The Monument That Destroyed Its Creator”. *Radio Free Europe / Radio Liberty*, 07/06/2016. Fecha de consulta: 05/06/2019,

<https://www.rferl.org/a/stalin-monster-monument-destroyed-creator/27784764.html>

SODARO, A. (2018): *Exhibiting Atrocity: Memorial Museums and the Politics of Past Violence*, New Brunswick, Rutgers University Press.

THEATERCOMBINAT (2011): “The tears of Stalin: a three-part urban intervention by Claudia Bosse for the intersection Project of the Prague Quadriennial”. Fecha de consulta: 05/06/2019, <http://www.theatercombinat.com/projekte/stalin/stalin.htm>

VARGAS-LLOSA, M. (2009): El Perú no necesita museos. *El País*, 08/03/2009. Fecha de consulta: 05/05/2019,

https://elpais.com/diario/2009/03/08/opinion/1236466813_850215.html

WODICZKO, K. (s. f.). “Arco de la Victoria. Madrid, 1991”. Fecha de consulta: 05/06/2019, <https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/new-gallery-36/>

Recepción plataforma: 5 de junio 2019.

Aceptación final del artículo: 19 de noviembre 2019.