



Universitat de Lleida

Document downloaded from:

<http://hdl.handle.net/10459.1/64981>

The final publication is available at:

<https://doi.org/10.1080/08831157.2017.1321348>

Copyright

(c) Taylor & Francis Group, 2017

El purgatorio de un dictador: Crisis, memoria y narrativas iconoclastas

The purgatory of a dictator: Crisis, memory and iconoclastic narratives

Montserrat Iniesta¹

University of Lleida, Catalonia, Spain

RESUMEN. En otoño de 2005, el museo de Vilafranca del Penedès (Cataluña, España) programó un ciclo de actos culturales para conmemorar el 30 aniversario de la muerte de Francisco Franco. Entre ellos, la exposición “¡Escucha, Franco! El Purgatorio de un Dictador” mostró el busto esculpido en bronce del dictador (perteneciente a la colección del museo), e invitó a los ciudadanos a participar libremente y "decirle" todo lo que les hubiera gustado decir si tuvieran la oportunidad de hacerlo. La forma inusual del evento, el alto nivel de participación, hizo que la exposición se convirtiera en un éxito medio. Sin embargo, un último día tuvo lugar una experiencia performativa sorprendente -con el resultado de que el busto fue "vandalizado", aunque quizá sea mejor decir "re-significado"-, que se convirtió en una fuente de reflexión sobre los límites entre la preservación y transmisión del patrimonio cultural, y sobre el museo como lugar para la elaboración de la memoria pública. El caso se toma como catalizador de una crisis cultural latente, que explotó tras 2008, y como prefiguración de una nueva exposición en torno a otro busto del dictador, que tuvo lugar en Barcelona en 2016.

PALABRAS CLAVE. Commemoration; economic crisis; cultural heritage; museum; public memory.

ABSTRACT. In the autumn of 2005, the museum of Vilafranca del Penedès (Catalonia, Spain) programmed a cycle of cultural events in order to commemorate the 30th anniversary of Francisco Franco's death. Among them, the performative one-piece exhibition *Listen, Franco! The Purgatory for a Dictator* showed a bronze sculpted bust of the dictator (belonging to the museum collection), and invited citizens to freely participate and “tell to him” all they would have liked to say if they had had the opportunity to. The unusual shape of the event, the high level of participation, made the exhibition become a media success. However, a last day surprising performance experience –as a result of which the bust was “vandalised”, should I better say “re-signified”- became a source of reflection about the boundaries between preservation and transmission of cultural heritage, as well as about museums as places for collective elaboration of public memory. This case appears as a catalyzer of a cultural crisis, that exploded after 2008, and a prefiguration a new exhibition, around another sculpture of the dictator, that took place in Barcelona in 2016.

KEYWORDS. Commemoration; economic crisis; cultural heritage; museum; public memory.

¹ CONTACT. Montserrat Iniesta. iniestagm@gmail.com. University of Lleida. Pl. Victor Siurana, 1. 25006 Lleida (Catalonia-Spain). This article is part of the project CRIC – *Cultural Narratives of Crisis and Renewal*, European Union (H2020-MSCA-RISE-2014-645666).

Introducción: Sobre crisis y patologías culturales

El museo, instrumento para transformar al público en una comunidad apaciguada. (Consejo Internacional de Museos)²

Mientras se certificaba el final de la modernidad y se ponderaban las consecuencias de una de esas épocas de transición en las que, según la conocida sentencia de Gramsci, acechan los fenómenos patológicos mientras lo viejo agoniza y lo nuevo no acaba de nacer,³ el tsunami financiero de 2008 hizo que emergieran inopinadamente las hidras transformadoras propias de un cambio civilizatorio. Para el campo cultural, Mascarell (63) señalaba los cuatro ejes históricos sobre los cuales se estaba articulando la crisis de las premisas que habían estado vigentes hasta finales de la década de 1980, y que aún siguen marcando su evolución, una vez entró en fase terminal la post o tercera modernidad: la caída del Muro de Berlín y el final de la geopolítica bipolar, la crisis estructural del Estado del bienestar, la fricción entre la cultura de masas y la creciente complejidad social, así como la eclosión de la tecnología interactiva de redes.

En este artículo me propongo explorar algunas de las tensiones que experimenta, en el contexto de esta transición, el “montaje gubernamental” en el que, según Bennet (“Thinking” 3-20), consiste la institución museística. Lo haré mediante la confrontación de dos exposiciones distanciadas entre sí por un lapso temporal de once años (2005-2016), para hacerlas dialogar a través del “espejo” que, a modo de cesura, supusieron la crisis de 2008 y los subsiguientes efectos políticos, sociales y culturales, que en España cuajaron en el movimiento del 15M, y en Cataluña en el auge del independentismo. Me basaré principalmente en la descripción y análisis de la primera de dichas exposiciones, “*Escolta, Franco! El purgatori d’un dictador*”,⁴ de la cual fui comisaria siendo directora del *Museu de Vilafranca-Museu del Vi* (Cataluña, España). Interpretar las razones del impacto que acabó teniendo la exposición, la contundencia de algunas reacciones, o las actitudes que manifestaron agentes relacionados con el evento, requiere ampliar el campo de observación.⁵ Por ello, tras plantear una serie de paradojas

² Lema definido por el Consejo Internacional de Museos para el próximo Día Internacional de los Museos (18 de mayo 2017).

³ La cita reza concretamente: “La crisis consiste en que lo viejo muere y lo nuevo no puede nacer: en este interregno tienen lugar los fenómenos patológicos más variados” (Gramsci 311).

⁴ “¡Escucha, Franco! El purgatorio de un dictador”. La lengua vehicular habitual del museo es el catalán. A partir de ahora, el título aparecerá traducido.

⁵ Reseñaron la experiencia, además de la mayor parte de periódicos nacionales, el diario londinense *The Independent* y *El Mercurio* de Santiago de Chile, y unos meses más tarde, la revista *Anthropology Today* (2006, 22.3) le dedicó la fotografía de la portada (Figura 1).

que surgieron a raíz de la experiencia, intentaré darles sentido contextualizando el marco institucional del museo y situando el debate sobre la memoria histórica en el panorama político y cultural de la Cataluña de aquel momento. Finalmente, presentaré el caso del proyecto “*Franco, Victòria, República. Impunitat i espai urbà*” inaugurado en noviembre de 2016 por *El Born. Centre de Cultura i Memòria* de Barcelona, para comparar las reacciones que suscitaron ambas exposiciones.⁶

Mi objetivo es interpretar la experiencia propuesta en Vilafranca, como un catalizador de las tensiones políticas y culturales propias de un contexto de crisis latente que se magnificarían tras 2008. Temas vinculados a las paradojas que emergieron aquel noviembre de 2005 a raíz de “¡Escucha, Franco!” como, por ejemplo, el reclamo por un mayor empoderamiento de la colectividad como sujeto político, o la aspiración a una mayor horizontalidad de la agencia en el ámbito de lo público, acabarían constituyendo el germen de los movimientos sociales que desembocaron en el 15M.⁷

“¡Escucha, Franco!”: La exposición

Purgatorio, ria: Del lat. tardío *purgatorius* ‘que purifica’ (...) 2. m. Rel. En la doctrina católica, estado de quienes, habiendo muerto en gracia de Dios, necesitan aún purificarse para alcanzar la gloria. 3. m. Lugar donde se pasa la vida con trabajo y penalidad. (RAE, *Diccionario de la lengua española*).

La exposición consistió en una instalación integrada en la programación que el museo había previsto en ocasión del trigésimo aniversario de la muerte del dictador.⁸ Las actividades de investigación sobre la represión franquista en la comarca del Alt Penedès que impulsó el Museo de Vilafranca a lo largo de 2005 desembocaron en un ciclo realizado durante el otoño, “La Mutilación Ignorada”, que incluyó un compendio de mesas redondas, conferencias, una producción teatral, dos proyecciones cinematográficas y dos exposiciones, una de las cuales, la producción propia “¡Escucha, Franco!” provocó un particular impacto. Su formulación fue extraordinariamente simple. Se exhibió una única pieza de la colección del museo, un busto que representaba al general, mediante una museografía concebida con el único propósito de favorecer la

⁶ “Franco, Victoria, República. Impunidad y espacio urbano”. La exposición fue comisariada por el historiador Manel Risques y Julia Schulz-Dornburg concibió su museografía.

⁷ Lo que sigue mezcla observación participante, análisis de los documentos gráficos y hemerográficos generados por la exposición y autoetnografía (ver Muncey 2010). Sobre los movimientos sociales que desembocaron en el 15M, ver Domènech 2014.

⁸ Francisco Franco Bahamonde (1892-1975). Militar. Murió en Madrid el 25 de noviembre de 1975 tras ejercer como jefe del Estado desde 1939, durante el régimen dictatorial impuesto después de ganar la guerra civil provocada por su golpe de estado contra la II República, el 18 de julio de 1936.

participación del público. La comunicación de la exposición se hizo en los términos siguientes:

¿Qué le habríais dicho al dictador si hubieseis tenido ocasión de hacerlo, si no hubiese existido la censura, si no hubieseis tenido miedo, si no hubieseis tenido que callar, si hubieseis vivido bajo su régimen? Ahora podréis hacerlo. Os invitamos a depositar vuestro testimonio ante el busto del general.

La idea me fue inspirada inicialmente por las *statue parlanti*, aquellas esculturas de la Antigüedad que, como el famoso Pasquino, se encuentran esparcidas por la ciudad de Roma y que desde principios del siglo XVI hasta entrado el siglo XIX fueron una de las formas de expresión de la disidencia popular. Amparados por el anonimato de la noche, los romanos colgaban en ellas mensajes críticos contra los poderosos, que eran atribuidos a la voluntad de las estatuas. De este modo, el disenso lograba hacerse visible y eludir las represalias mediante un astuto ejercicio de fabulación colectiva. A decir verdad, “Escucha, Franco” invirtió la tradición romana y convirtió el busto en una *statua penitente*, puesto que los que respondieron a la invitación del museo acabarían obligando a un dictador a presenciar simbólicamente una algarabía de voces que jamás hubiera tolerado en vida.

Al busto le correspondía el número de inventario MV-6592 y tenía su propia historia. El escultor local y adepto franquista José Gargallo Guerrero (Cádiz 1904-Barcelona 1975) lo realizó en bronce y piedra tallada entre 1939 y 1941, y presidió el salón de plenos del Ayuntamiento de Vilafranca como mínimo desde 1944, hasta que fue substituido por un retrato del rey Juan Carlos I el 18 de febrero de 1976.⁹ Como en tantos otros casos en todo el país, este tipo de “retiradas” se hicieron sin ruido: al mismo tiempo que aparecía el rey, desaparecía discretamente el busto del *generalísimo*. Simplemente, alguien tomó la decisión de depositarlo en el museo. Es más, el hecho pasó prácticamente desapercibido para la prensa local, cuya atención por la escenificación del cambio de régimen que acababa de tener lugar en el Ayuntamiento quedó resumida en dos escuetos titulares.¹⁰ Al hacerme cargo de la dirección del museo en el año 2000, la pieza estaba relegada a una sala secundaria del archivo, colocada en el suelo y de cara a la pared.¹¹

⁹ La sustitución fue anterior a la celebración de las primeras elecciones municipales, que tendrían lugar el 3 de abril de 1979, y por consiguiente también a la formación del primer consistorio democrático.

¹⁰ La primera: “Novedad: una pintura del Rey don Juan Carlos I preside el Salón de Sesiones” (*Penedès* 1976). La segunda: “El bust del general Franco ha estat substituït per un retrat del Rei” (*Tothom* 1976). Ambas citadas en Sancho (2005).

¹¹ Esta era la forma en la que se castigaba a los niños en la escuela franquista.

“¡Escucha, Franco!” permaneció abierta al público entre el 4 y el 27 de noviembre de 2005. Su museografía había sido concebida con el criterio de satisfacer al máximo la accesibilidad: los visitantes podían entrar gratuita y libremente al recinto, y participar de forma autónoma, sin tener que requerir la asistencia del personal del museo. Entre la calle y el busto, solo mediaba el vestíbulo donde se encontraba la recepción. Aquel se había dispuesto en el patio de tal modo que fuese claramente visible desde la vía pública, sobre un pedestal rojo, a una altura tal, que los ojos de la figura quedasen al nivel de los de una persona adulta de altura media. Dos únicos textos acompañaban la pieza: una cartela y un plafón con un texto de 245 palabras. La primera contenía los datos identificativos básicos: nombre del personaje representado, nombre del escultor, materiales, fecha de ejecución, número de inventario. El segundo resumía la historia del busto y enunciaba algunas de sus múltiples posibles identidades:

Esta pieza es un objeto artístico: es una escultura de estilo realista. Esta pieza es un documento histórico, por eso forma parte del fondo del Museo de Vilafranca-Museo del Vino. Esta pieza fue un monumento, porque fue realizada y exhibida públicamente con la finalidad de mantener vigente el recuerdo de un personaje. Esta pieza es un patrimonio, porque hace posible un diálogo con el pasado, porque nos ayuda a tomar postura y a pensar el presente. Porque es un soporte para la memoria colectiva. Esta pieza será lo que queramos que sea. Es nuestro patrimonio porque podemos darle el sentido que libremente convengamos.

En torno al busto, se dispusieron diversos recursos para facilitar la participación: el propio patio como escenario, un muro para grafitis, un libro en blanco, un plafón para adherir documentos y una cabina con una cámara de video. El llamamiento a la participación se hizo en los términos siguientes:

Nuestra intención es provocar un ejercicio de memoria colectiva a partir del diálogo con una pieza patrimonial. Lo hacemos convencidos de que es la función propia del Museo: preservar y hacer accesibles los vestigios que ayuden a la ciudadanía a pensar el presente y a imaginar el futuro en base al conocimiento del pasado. Y lo hacemos también convencidos de que expresarse en libertad y tolerancia es la mejor manera de recomponer una imagen del pasado que nos ayude a convivir (...) Entendemos que las intervenciones tienen que contemplar el busto de Franco como una mera representación de un pasado, no como un objeto sobre el que actuar.

Se explicitó también la intención de documentar y de conservar las intervenciones y los testimonios que resultasen de la experiencia, para enriquecer el dossier documental de la pieza expuesta. De entre los visitantes de la exposición, más de doscientas personas decidieron expresarse, la mayoría de las cuales optó por dejar mensajes manuscritos en el libro blanco (190), pero también hubo quien donó piezas creadas para la ocasión¹² o quien lo hizo mediante la música o la performance. Tras documentar

¹² El artista Félix Plantalech donó una pieza consistente en un orinal lleno de “rubias” (monedas de una peseta con el perfil de Franco).

fotográficamente su contenido, el muro de grafitis tuvo que ser repintado en varias ocasiones para que pudiese ser reutilizado.

Visitantes, participantes, medios de comunicación, paseantes y curiosos se acercaron a la instalación durante las tres semanas en que permaneció abierta al público en medio de una relativa normalidad. La extraordinaria curiosidad que suscitó la instalación solo consiguió intensificar el quehacer cotidiano del personal de recepción sin alterar por ello la vida del museo ni la de la ciudad, a pesar de haber aumentado considerablemente su visibilidad en los medios de comunicación -escritos, radiofónicos y audiovisuales- tanto de Cataluña como del resto de España. Tal repercusión mediática era algo inusual y desproporcionado en relación a los recursos destinados por aquel entonces a la comunicación de la programación cultural del museo. El día anterior a la clausura de la exposición, se produjo un hecho extraordinario: a media mañana, un grupo integrado por tres hombres y dos mujeres entró en el patio en el que se encontraba la instalación, adhirió una pancarta de grandes dimensiones a una de las paredes y colgó un letrero en la escultura. La pancarta rezaba: “*Hi hagué transició no ruptura, el feixisme encara perdura*” junto al símbolo independentista catalán de las cuatro barras con la estrella y al comunista de la hoz y el martillo, ambos repetidos en el letrero con el que cubrieron la parte frontal del busto, con el texto “*La monarquía española es l’herència directa del franquisme. Prou hipocresia!*”¹³ Como gesto final, rociaron la cabeza del dictador con pintura roja y ciñeron una dorada corona de cartón sobre sus sienes (Figura 1).

Figura 1. Portada de la revista *Anthropology Today*, 2006, 22.3, a partir de una fotografía de VINSEUM.

<https://www.dropbox.com/s/65b8hy4ey349u54/Figura-1.jpg?dl=0>.

La acción respondió plenamente al propósito de la exposición salvo por el detalle de la pintura, que transgredió los términos expresados en el llamamiento público, en el que se instaba a respetar la integridad física de la pieza, y con ello su estatus patrimonial. Como directora, informé de los hechos a la junta directiva, que decidió presentar una denuncia ante la policía por agresión a un patrimonio cultural catalogado. Al día siguiente, tal como estaba previsto, la instalación fue desmontada y la pieza devuelta al depósito de colecciones. Decidí, y así lo comuniqué a la junta directiva, no restaurarla y conservar la capa de pintura roja como un estrato más de información en la andadura

¹³ Respectivamente en castellano, “Hubo transición no ruptura, el fascismo todavía perdura” y “La monarquía española es la herencia directa del franquismo. ¡Basta hipocresía!”

patrimonial de la escultura. En ese estado seguía cuando abandoné mi cargo en 2010. Solo una la carta al director de Sol (2005) delató este acto “vandálico” en los medios.

Un paisaje de paradojas ante un museo en crisis

Paradojo, ja: La forma f., del Lat. *paradoxa* (...) propiamente ‘lo contrario a la opinión común’. / (...) 2. f. Hecho o expresión aparentemente contrarios a la lógica. (RAE, *Diccionario de la lengua española*).

El paisaje que se desveló tras la batalla simbólica que yo misma había contribuido a desencadenar se presentó como un enmarañado campo minado de paradojas. La primera de ellas concierne al principio categórico según el cual los elementos que integran el patrimonio cultural deben ser conservados, es decir que su integridad física –o bien sus elementos esenciales en el caso del patrimonio inmaterial- debe ser preservada del paso del tiempo y transferida de generación en generación. Consecuentemente, la opinión pública admitiría fácilmente que el patrimonio “no tenga precio”, lo cual es sinónimo de la dificultad para calcular su valor en términos monetarios. La paradoja aparece cuando la realidad demuestra que en las políticas culturales pueden existir y a veces incluso dominar “valores” superiores al del patrimonio. Síntoma de ello fue la llamada que recibí pocos días después de ser clausurada la exposición, directamente del alcalde de la ciudad, miembro del Partido Socialista de Cataluña y presidente de la Fundación del Museo: “Quiero felicitarte por el éxito de la exposición. Ha supuesto una gran campaña de comunicación para la ciudad”. La conversación me dejó doblemente perpleja, en primer lugar porque, como responsable de la conservación de la pieza, no me había visto obligada a dar explicación alguna sobre el incidente de la pintura sobre el busto, que mi interlocutor ni siquiera mencionó; pero además, porque la valoración de este último sobre la exposición obviaba completamente su contenido ético, cultural o político. Las palabras del alcalde daban a entender que, en la escala de valoración de quien era máximo responsable del museo, así como de la política cultural de la ciudad, el “valor” patrimonial de la escultura o el “valor” social, cultural y político de “¡Escucha, Franco!” quedaban superados –si no anulados- por el “valor añadido” que su repercusión mediática había proporcionado supuestamente a la ciudad.

La segunda paradoja tiene que ver con la transmisión cultural y podría expresarse del siguiente modo: no solo el patrimonio es prescindible en los procesos de transmisión cultural, sino que algunas formas de transmisión se ejercen precisamente contra la

integridad del patrimonio. El testimonio de Toni, uno de los *performers* que actuaron contra el busto, es esclarecedor. En 2005, era un operario de veintinueve años que tenía un hijo de dos, y estaba muy comprometido con la izquierda independentista anticapitalista. Al entrevistarle nueve años después de los hechos, declaró:

Yo hubiera preferido dejar el busto expuesto lleno de sangre. O sea, lo hemos expuesto intacto, preservado y vigilado para que la gente pueda decir lo que quiera, y ahora lo volveremos a guardar y aquí no ha pasado nada. No. Él había malogrado tantas vidas... Aunque solo fuera de forma simbólica ¿por qué no estropear un busto de bronce? Supongo que la interpretación museística y la interpretación del patrimonio nos debieron decir de todo, pero era la acción, o sea, teníamos que llenarle la cara de sangre. Y de hecho fue una performance. No fue un acto vandálico, fue una acción política.¹⁴

Y al preguntarle si lo volvería a hacer, precisa:

...Es que esto sigue. Pero ahora no lo volvería a hacer, sino que intentaría... Bueno, que no lo tuviera que hacer yo. Me refiero a que hemos sido capaces de trasladar una memoria de lucha para que posiblemente no tuviéramos que ir a hacerlo nosotros, porque ya llegaríamos tarde, quizás ya lo encontraría hecho. Quiero decir que en el fondo es la gran victoria de los movimientos. Vaya, no sé, si nadie lo hiciera, iría, eh...

Resulta evidente que lo importante para Toni es transmitir unos valores ligados a su ideología y su compromiso políticos, mediante la interacción encadenada entre las generaciones. Por el contrario, la institucionalidad patrimonial moderna se constituyó sobre una representación de la herencia originada con la revolución francesa, dependiente de la objetivación y de la preservación material del vestigio.

La tercera y última paradoja que quiero exponer, se refiere al acto conmemorativo: Aunque convengamos que conmemorar es recordar juntos solemnemente algo o a alguien mediante un acto o un monumento, el experimento dialógico del Museo de Vilafranca evidenció que recordar juntos no tiene por qué ser sinónimo de recordar al unísono ni uniformemente, porque en un contexto democrático es posible que se manifiesten simultáneamente diversos sujetos emisores de memorias discordantes. ¿De qué recursos dispone el espacio público democrático contemporáneo para vehicular la escenificación de esta conmemoración fragmentada? ¿Puede ser el museo, todavía, uno de ellos?

Puede resultarnos útil observar estas paradojas en el doble escenario de crisis de la institucionalidad del museo moderno y del momento crítico en el que se encontraba el propio Museo de Vilafranca. Desde esta perspectiva, las paradojas señaladas aparecen como aberraciones de lo que Poulot (16-18) describe como la “leyenda del patrimonio”, en su análisis de la conformación de dicho concepto en el contexto de la crisis que

¹⁴ Todas las citas posteriores incluidas en el artículo son fragmentos traducidos de entrevistas en catalán.

representó la revolución francesa. En él se mezclarían la imagen de un pasado enemigo que debe ser proscrito y la de un pasado ejemplar. Como depósito de valores espirituales laicos, el museo moderno vino a satisfacer el ideal de una transmisión libre e inmediata del saber gracias a la simple contemplación de modelos. Así, el museo posterior a la Ilustración se conformó como un espacio de celebración simbólica de la comunidad política mediante la selección y la preservación, en un espacio disciplinado, bajo la tutela pública y a cargo de profesionales, de los bienes del común representativos del pasado de la nación, que la autoridad pertinente –¿el pueblo? ¿sus representantes? ¿los expertos?- considerase merecedores de ser transmitidos a las generaciones venideras (Foucault 2009; Iniesta 1994). Por eso García Canclini (115) puede definir la visita a un museo como “un sistema ritualizado de acción social” que se desarrolla en un espacio configurado según dos racionalidades en buena medida contradictorias, aunque presentadas como cohesionadoras. La primera de ellas se expresa mediante una retórica democratizadora vinculada con el acceso a un espacio abierto para el debate público estimulado artificialmente, mientras que la segunda lo define como espacio pedagógico y opera de forma disciplinaria y jerárquica.

“¡Escucha, Franco!” quiso nivelar las dos racionalidades que rigen el museo utilizando el espacio y el patrimonio públicos para estimular el debate (racionalidad democratizadora), al tiempo que intentaba difuminar el efecto jerárquico de la retórica museística habitual (racionalidad pedagógica). Sin embargo, surgieron interferencias que confrontaron la experiencia a dos tipos de retos. Por una parte, superar el arraigo en el imaginario colectivo de los hábitos respecto al comportamiento previsible y admisible en y del espacio museístico. Por otra parte, al renunciar a ejercer su autoridad narrativa, lo que el museo exponía a la opinión pública no era solamente la figura del dictador representada por la escultura de José Gargallo Guerrero, sino su propia institucionalidad museística, en un momento “crítico” de su trayectoria. Recuerdo concretamente dos conversaciones telefónicas, ambas fruto de llamadas hechas expresamente para comunicarme opiniones sobre la exposición. En la primera, una señora dijo que no era “propio de un museo hacer actividades como esa”; en la segunda, un caballero calificó la exposición como una “frivolidad” porque “todo lo que no sea pedagogía y explicación histórica es una banalidad ¡no se puede bromear con estos temas!” Quedaba claro que, para estos interlocutores, al museo se va a mirar, a escuchar y aprender, pero nunca a hablar. Por el contrario, y como expresaba el texto del plafón, la opción de

“¡Escucha, Franco!” presuponía aceptar la dimensión polifónica de los elementos que componen el patrimonio, así como la naturaleza dialógica de las dinámicas que conducen a la atribución de nuevos valores y significados a dichos elementos. Esas premisas convirtieron una exposición en un acontecimiento *performativo* y modificaron las pautas narrativas unidireccionales del museo, permitiendo puntualmente que algunos ciudadanos y ciudadanas adhirieran públicamente retazos de su experiencia a una pieza de la colección. Memoria y postmemoria (Hirsch, 22) pudieron coincidir en la misma página del libro blanco de la exposición:

16 años de mi juventud pasados en las Prisiones de Franco no pudieron ahogar mis ansias de libertad y de democracia. (María Salvo)

¡Escucha, Franco! Tengo cuarenta años, no empecé a leer en la lengua que siento como madre hasta los doce, he nacido en un pueblo con el silencio de la abuela, la prepotencia del padre, la sumisión de la madre. ¡Cómo quieres que todo esto se olvide! (Silvia)

Debe tenerse en cuenta que el propio museo había comenzado un proceso radical de transformación hacía cinco años. Un museo enciclopédico fundado en 1935 como repositorio de colecciones ordenadas disciplinariamente y gestionadas como una asociación privada, se había convertido en una fundación privada gracias al patrocinio estrictamente equivalente del Ayuntamiento y de la Caja de Ahorros del Penedés, había empezado a gestionarse bajo criterios técnicos profesionales, y había reorientado su programa museológico para acompañarlo a la nueva legislación museística y al contexto social, económico y cultural del siglo XXI. Todo ello con el objetivo de convertirlo en *VINSEUM. Museu de les Cultures del Vi de Catalunya*, denominación que adoptó definitivamente en 2006. Este mandato obedecía a una interpretación del contexto socioeconómico según la cual el museo debía ubicarse geoestratégicamente como equipamiento cultural de Vilafranca, capital del Alt Penedès, territorio ubicado en el cuarto cinturón metropolitano de Barcelona, en el que el sector vitivinícola tiene un peso estratégico específico, al haberle proporcionado un valor añadido por el hecho de que, gracias al rendimiento económico de la vitivinicultura, no sucumbió al colapso territorial en el que cayeron otras comarcas al verse reducida a la marginalidad su agricultura a partir del último tercio del siglo XX. En un contexto en el que ese modelo territorial daba signos de debilidad ante la agresividad especulativa de la metrópolis, aparecía como primordial encontrar estrategias de sostenibilidad para el sector vitivinícola, consistentes en el incremento del valor añadido basado, por ejemplo, en la consolidación de marca y en los servicios de calidad asociados al vino y al paisaje del viñedo. Según este planteamiento, la nueva fundación debería convertirse en un

experimento de gestión híbrida público-privada concebido en complicidad con el sector vitivinícola. El museo aportaría una infraestructura de calidad sobre la que pivotaría una programación y una oferta de turismo cultural ancladas en su propio patrimonio y en la interpretación del patrimonio de la comarca. Se trataba de reconvertir una entidad que había custodiado un bien común, gestionada desde sus orígenes de forma privada basándose en una visión ilustrada de la cultura, en una institución pública no estatal, concebida a partir de un mandato que se alineaba con las políticas culturales que entiende la cultura como un elemento de desarrollo cuyo valor reside en su capacidad de generar beneficios económicos (Rowan 2016; Yúdice 2003).

Pero aquel mismo año 2005, el principal aliado financiero del proyecto, la Caixa Penedés, denunció unilateralmente el convenio que la ligaba a la Fundación, solo tres años después de haberse corresponsabilizado de impulsar la opción más ambiciosa del proyecto arquitectónico para reformar y ampliar el museo. Esta decisión repercutió gravemente en la dinámica de ejecución del proyecto y obligó, de hecho, a reformularlo. Años más tarde, cuatro altos directivos de la entidad financiera, entre ellos el ex director general y dos directivos que habían formado parte de órganos gestores del museo, serían juzgados por adjudicarse ilícitamente planes de pensiones millonarios entre 2001 y 2010.¹⁵ Resulta sorprendente la coincidencia temporal entre la actuación prepotente de la entidad bancaria y la impunidad con la que pudo imponer al Ayuntamiento su plan de austeridad y un cambio de rumbo del proyecto cultural, la corrupción en su propio seno, y la crisis financiera que estallaría en 2008.¹⁶

La irrupción de la memoria en tiempos críticos

...Però volem anar més enllà. (“Declaración del Liceo”, 2002)¹⁷

¿Qué había pasado entre aquel febrero de 1976, cuando el busto del caudillo había desaparecido discretamente del Ayuntamiento, y noviembre de 2005, para que el mismo objeto se convirtiese en centro de la atención mediática y en diana de iconoclastas?

En Cataluña, el período transcurrido entre ambas fechas se había desarrollado desde la Ley de amnistía 46/1977 y la transición democrática, hasta el acceso de una coalición

¹⁵ *La Fura*. “L’audiència Nacional imputa els quatre exdirectius de Caixa Penedès per adjudicar-se plans de pensions milionaris”, 8/3/2013

¹⁶ Tras la crisis de 2008, y como consecuencia del proceso de concentración y reestructuración del sector de las cajas de ahorro iniciado en 2010, Caixa Penedès fue absorbida por el Banco Sabadell en 2013.

¹⁷ “Pero queremos ir más allá.”

de centro izquierda, por primera vez, al Gobierno autónomo de la Generalitat en 2003. Vinyes ha descrito (34-54) cómo el Estado implementó, desde 1977, el relato que denomina de la “buena memoria”, consistente en instituir la transición como mito fundacional de la democracia española. Para ello, dicho relato decretó que cualquier pasado conflictivo quedaba socialmente superado, y secuestró el esfuerzo colectivo que supuso el proceso para presentar la sociedad democrática como un producto político sin causalidad histórica, instituyendo el olvido sobre el patrimonio antifranquista y republicano, así como sobre el pasado de la dictadura. De la hegemonía de este mito fundacional derivaría un modelo de impunidad basado en un vacío ético en el cual quedarían instalados los fundamentos de una democracia capaz de equiparar actitudes y proyectos cultural y políticamente antitéticos, y que relegaba al ámbito estrictamente privado o académico los efectos de la dictadura, la guerra y la República. López (77) sostiene que los Pactos de la Moncloa de 1977, epítome de esta narrativa del consenso – que Martínez (2012) denomina Cultura de la Transición (CT)-, legitimaron para la democracia española otra narrativa dominante a nivel internacional, según la cual la esfera económica debe ser manejada por tecnócratas sin interferencia del campo político. Dicha narrativa actualizó la versión de la tecnocracia a la que el franquismo abrió paso durante la década de 1960, y marcó las pautas de un neoliberalismo que privatizó también la memoria.

Aún así, la reivindicación de políticas públicas de reparación y de memoria fue el objetivo de una vida asociativa que aunque nunca había dejado de existir, había quedado marginada por el relato hegemónico de esa supuesta transición modélica hasta que, con el cambio de siglo, se empezó a consolidar, en competencia con el relato anterior, una nueva identidad memorial conocida como “recuperación de la memoria histórica”. En Cataluña, este ímpetu cuajaría en la llamada Declaración del Liceo de 2002.¹⁸ Dos años después, el nuevo gobierno de centro izquierda encargaba la redacción del proyecto de un Memorial Democrático, cuya ley de creación sería finalmente promulgada por el Parlamento catalán en 2007, coincidiendo con la aprobación de la Ley de Memoria Histórica estatal.¹⁹

¹⁸ “*Declaració per un memorial democràtic*”, leída tras un acto convocado el 22 de abril de 2002 por la Asociación Catalana de Ex Presos Políticos en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona (Vinyes 2009, 34-54).

¹⁹ *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*, conocida popularmente como Ley de Memoria Histórica.

Por lo tanto, “¡Escucha, Franco!” fue propuesta en el período durante el cual se estaba conformando la nueva identidad memorial. Solamente nueve testimonios acudieron para expresar nostalgia o elogiar al dictador. El resto de las más de doscientas personas que se sintieron motivadas por la interpelación del museo expresaron su repulsa hacia el personaje histórico o hacia lo que éste les inspiraba. Las referencias más abundantes fueron alusiones directas a Franco, sobre todo en forma de insulto o expresiones de rabia y rencor. Abundaron igualmente las alusiones al propio posicionamiento ideológico (la mayoría fueron genéricamente catalanistas, seguidas de las independentistas, antifascistas, feministas, anarquistas y una skinhead). Les siguieron los comentarios referidos a las consecuencias, en una abrumadora mayoría de casos consideradas negativas, de la guerra y del franquismo sobre la vida colectiva, familiar y personal (represión, orfandad, exilio, hambre, no haber conocido al abuelo). Otro grupo de expresiones contienen opiniones sobre el franquismo (deseo de no repetición, satisfacción de saberlo vencido, miedo) o la transición y la democracia (criticadas por impunidad y continuismo, desesperanza). Algunos escritos manifiestan posiciones equidistantes, como éste, que utiliza el bilingüismo para reforzar su posición:

Mi padre perdió la guerra. Estuvo en campos de concentración y en la cárcel. Se vio excluido y sin trabajo (...) Sin embargo, jamás le oí hablar mal de ti. No lo hizo él y, por lo tanto, no lo haré yo. Què fàcil és criticar els morts! Reconciliem-nos amb el passat. Si voleu recuperar la memòria històrica, recupereu-la tota. Us autoritzo a que gasteu els meus diners.²⁰ No estic segur d’haver-vos autoritzat a gastar-los en això.²¹

No faltaron críticas contra el montaje. Hubo quien expresó reticencias morales por considerarlo un “escarnio de mala educación ante una persona muerta, aunque fuera una mala bestia.” Pero el motivo de rechazo más frecuente fue haber expuesto en el espacio museístico una escultura que representaba al dictador. Los argumentos aludieron por una parte a la necesidad de borrar la memoria del franquismo en el espacio público y de basar la transmisión exclusivamente en el conocimiento: “A este señor no se lo puede volver a enseñar, lo que hay que hacer es pedagogía, todo lo demás es una frivolidad”; “Es un acto antidemocrático si no estás obligado a identificarte, porque hay muchos sinvergüenzas; además no es eficaz para concienciar a la población y no se puede juzgar a una figura histórica a menos de dos generaciones”. Pero también fueron recurrentes los comentarios que presuponían un poder esencialmente sacralizante al espacio

²⁰ Este comentario hace suponer que el autor del escrito pudiera ser un “Amigo del Museo” y cotizase anualmente como socio.

²¹ “¡Qué fácil es criticar a los muertos! Reconciliémonos con el pasado. Si queréis recuperar la memoria histórica, recuperadla toda. Os autorizo a que gastéis mi dinero. No estoy seguro de haberos autorizado a gastarlo en esto.”

museístico, que anulaba todo el esfuerzo de comunicación sobre el sentido de la instalación participativa: “Es indignante que un museo le haga este *reconocimiento*”. En un sentido muy diferente se expresaba el escritor Emili Teixidor (2005):

... la iniciativa de la ciudad del Penedés puede parecer... simpática. Pero, si lo pensamos bien, es solo una muestra de la impotencia y el miedo que nos impedían alzar la voz cuando teníamos la espada encima. Mejor no recordar nada, olvidar la pesadilla y la mala conciencia. Él era el infierno y la Constitución, el cielo.

Un miembro de La Fera Ferotge, uno de los grupos que ofrecieron su actuación ante el busto, exponía la polémica en los siguientes términos al ser entrevistado en 2014:

Es el debate que estamos viviendo ahora mismo: el debate de la herida abierta, o mal cerrada, pero que todavía sangra: desde las fosas comunes a Puig Antich.²² Que si la exposición buscaba legitimar o cerrar una herida... Había muchos puntos de vista: que no podía ser que este personaje estuviera expuesto en un espacio público como eje central... Y otros decían: "No, pues justamente, eso da pie a contestar ". Incluso hubo gente que lo manchó como de sangre. Pues mira, es una forma de expresión más, de acción-reacción.

Frente a palabras como las de Teixidor, que evocaban la mirada del vencido, la performance independentista quiso imponer un gesto que subvirtiera tajantemente toda posible lectura de la exposición en clave consensual. Así lo exponía Toni años después:

Nosotros, desde la izquierda independentista, estábamos enmarcados en una campaña que se llamaba "Desobediencia". Era desobediencia a la monarquía... Iban pasando los días de la exposición y era como imitar este sentimiento cicatrizante o esta falsa cicatrización social de que yo tengo la oportunidad de ir a decirle fascista o lo que me venga en gana a aquel señor. Y nosotros dijimos "Haremos una performance": le llenaremos el rostro de sangre. (Toni)

Era obvio que había arraigado en algunos sectores una necesidad impulsiva por hacer visible el conflicto que había sido negado por el relato hegemónico sobre el origen de la democracia en nuestro país. “¡Escucha, Franco! sembró sobre un terreno abonado.

El poder narrativo de la iconoclasia

Lástima que se quitó su persona, subido a caballo, en Montjuïc (Barcelona). ¡Eras tan firme y simpático! En el cielo, espero poder saludar a toda la familia Franco-Polo (Antonia Rovira).²³

Eran muchas las cosas que el Museo había modificado en pocos años y sin embargo, lo nuevo se resistía a nacer. Durante un año seguiría siendo el *Museu de Vilafranca-Museu del Vi* antes de cambiar su nombre por el de *VINSEUM. Museu de les Cultures del Vi de Catalunya*. Había empezado a desarrollar una programación que prefiguraba la nueva estrategia cultural mucho antes de que se iniciase la reforma, simultáneamente al

²² Militante anarquista catalán que fue uno de los últimos ejecutados por el franquismo.

²³ Este fragmento concluía el texto que firmó la Sra. Antonia Rovira en el libro blanco de la exposición, en tono de alabanza al “libertador” y a su “distinguida esposa” Carmen Polo (en catalán en el original).

cierre paulatino de salas y a la reubicación progresiva de las colecciones que contenían en nuevas reservas. En estas circunstancias, eran relativamente previsibles reacciones de perplejidad por parte de los usuarios habituales del museo ante una iniciativa como “¡Escucha, Franco!”. No obstante, fue obvio, por una parte, que dicha perplejidad no afectó exclusivamente a los públicos locales y, por otra parte, dejó sin explicación el interrogante planteado al inicio del apartado anterior. A mi entender, las diferencias entre las actitudes respecto a los símbolos franquistas exhibidos en el espacio público tienen que ver con las narrativas memoriales dominantes en 1976 y en 2005. La decisión de trasladar el busto de Franco al museo había sido un gesto que, si bien despojó la escultura de Gargallo de su mensaje de ejemplaridad pública al tiempo que la convertía implícitamente en patrimonio -es decir, en un bien “del común”-, fue igualmente un acto anónimo y discreto, que no suscitó aparentemente el más mínimo debate. En la enumeración que hace Vinyes (2011) de las actitudes posibles frente al conflicto entre el modelo ético-político que celebra un monumento y los valores dominantes de la sociedad -iconoclasia, pasividad y museización- juzga la indiferencia como el procedimiento más eficaz para fomentar la inhibición y el analfabetismo memorial de la ciudadanía, porque niega a ésta el derecho al conocimiento histórico de los personajes, los acontecimientos y los contextos históricos evocados por los elementos monumentales (216-217). Precisamente por eso, las políticas públicas de la democracia española se habían caracterizado por una notoria pasividad coherente con la cultura de la impunidad institucionalizada por la Ley de amnistía.

La iconoclasia performativa de 2005 contra el busto de Franco puede ser vista como un síntoma premonitorio de lo que ocurriría once años después. Entonces, la Sra. Antonia Rovira dejó escrito su pesar por el traslado al Museo Militar de la estatua ecuestre de Francisco Franco, obra de Josep Viladomat, que había adornado el patio de armas del Castillo de Montjuïc de Barcelona desde que fuera instalada allí en 1963. En octubre de 2016, esta escultura sería integrada en la exposición “Franco, Victoria, República. Impunidad y espacio urbano” (*El Born. Centre de Cultura i Memòria*, Barcelona), procedente del depósito municipal adonde había llegado en 2008 desde una sala anexa del Museo Militar, en la que estaba escondida desde 1985, después de haber sido manchada con pintura rosa por unos activistas. Llegó a la exposición limpia pero incompleta, puesto que había perdido misteriosamente la cabeza durante su permanencia en el depósito municipal. En ese estado fue instalada frente a la fachada

del centro cultural, en plena vía pública, como contra-monumento²⁴ alusivo a la impunidad con la que monumentos franquistas como aquél habían permanecido en el espacio público ante la pasividad de las instituciones democráticas.

Sin embargo, el contexto sociopolítico de Cataluña había cambiado sensiblemente desde 2005 -sobre todo a raíz de la crisis económica de 2008- y el discurso independentista disfrutaba de una notable hegemonía en Cataluña. Desde que la noticia del proyecto de la exposición saltó a los medios de comunicación, fue asediado por una intensa polémica centrada básicamente en dos argumentos: la incompatibilidad de la presencia de un “monumento” al dictador en el espacio público democrático, y el agravio que tal presencia suponía para el símbolo en el que se había convertido el yacimiento arqueológico contenido en el centro cultural del Born, un verdadero lugar de memoria, que había llegado a ser denominado como la “zona 0” del independentismo.²⁵ La polémica fue acogida por los responsables de la institución como una instrumentalización política contra el consistorio municipal presidido desde 2013 por Ada Colau, primera alcaldesa de Barcelona, al frente de una fuerza política representativa de la nueva izquierda emergente del 15M. Pero en un sentido más general, el debate también podía ser interpretado en clave de batalla por el espacio político de la izquierda catalanista y marcaría, en este sentido, una ruptura significativa en el discurso de las izquierdas catalanas hasta entonces cohesionado sobre el antifranquismo. Los actos de protesta y las agresiones contra la escultura empezaron en el mismo momento de la inauguración, y tuvo que ser retirada, a pedazos, cuatro días después, tras ser derribada por un grupo de asaltantes nocturnos (Figura 2).

Figura 2. Estatua ecuestre del General Franco decapitado, tras ser “intervenida” por ciudadanos disconformes. ©ElBornCCM

<https://www.dropbox.com/s/39ni3s99ssme4jf/Figura-2.xcf?dl=0>

Aunque descabezado, Franco presenciaba de nuevo aquella algarabía de voces que tan férreamente supo mantener aniquilada mientras detentó el poder. Sin embargo, todo aparecía dislocado en la estampa de aquella batalla: el tema de la exposición -la impunidad del franquismo en el período democrático- había pasado a un segundo plano

²⁴ Sobre la noción de contra-monumento, ver Young, "The Counter-monument".

²⁵ *Redacció Vilaweb Mollerussa* (2013). Este centro cultura contiene un espacio arqueológico de dimensiones excepcionales que corresponde a vestigios de un sector de la ciudad que fue arrasado por orden del rey de España Felipe V, después de que sus tropas obtuvieran la capitulación de Barcelona el 11 de septiembre de 1714, poniendo fin a la Guerra de Sucesión. Esta circunstancia ha investido este lugar de una alta carga simbólica para el nacionalismo catalán, puesto que dicha derrota habría de suponer la supresión definitiva de las instituciones constitucionales de Cataluña.

en el debate mediático; antiguos represaliados antifranquistas fueron increpados con gritos de “¡fascistas!” por manifestantes opuestos a la presencia de la estatua de Franco en la vía pública; se interpretaba como monumento una escultura mutilada y contextualizada en el discurso de una exposición que cuestionaba el legado franquista; se asaltaba y destruía irreversiblemente un bien, al fin y al cabo, perteneciente al común... De nuevo, como nos recuerda Poulot (16-17) a propósito de la pulsión iconoclasta inherente a la “leyenda del patrimonio”, el pasado enemigo debe ser proscrito –en este caso Franco- para que prevalezca el monumento –aquí, la sublimación en forma de ruinas, de un pueblo derrotado por la dinastía borbónica.

Conclusiones: Sobre crisis y postmemoria

Figura 3. Cartulina colgada por la autora en el tablón de la exposición “*Escolta, Franco!*”

<https://www.dropbox.com/s/tf1qn086lbvdf1m/Figura-3.pptx?dl=0>

Un día de noviembre de 2005, la directora del Museo de Vilafranca colgó en el tablón de la exposición “¡Escucha, Franco!” la cartulina que reproduce la imagen (Figura 3). Todavía no había leído sobre la postmemoria, pero sí había heredado, entre otras muchas cosas de mi madre, sus relatos sobre la guerra civil y la postguerra, y con ellos, inevitablemente, una carga de una densidad difícilmente descifrable. En realidad, el purgatorio que mencionaba el subtítulo de la exposición no se refería únicamente al dictador, sino a todo el sistema democrático. Porque en aras de la buena memoria –y de la CT- se enterró al muerto en el convencimiento de que una parte del alma del franquismo podía o debía ser salvada. Esa narrativa había confinado igualmente a toda la sociedad en el mismo purgatorio de impunidad y vacío ético que imaginábamos simbólicamente para atormentarle. También las profesionales del patrimonio que, como yo, fuimos más o menos cómplices y víctimas de perpetrar mandatos del sistema de la Cultura de la Transición, que convirtieron a la ciudadanía en consumidora de su propia amnesia.

La perspectiva temporal me permite relacionar “¡Escucha, Franco!” y “Franco, Victoria, República” como síntomas diferentes de la misma “patología”, a saber, la desregulación del modelo moderno del patrimonio como transmisor de valores éticos. Así, en la experiencia de 2005 se produjo una inversión de responsabilidades éticas entre el sector público de estado que gestionaba el museo y la ciudadanía que participó, puesto que a pesar de alterar la integridad material de la pieza, el discurso de la

performance iconoclasta de Vilafranca fue coherente desde el punto de vista de la crítica democrática a la dictadura. Intervinieron “contra” la pieza para crear y transmitir significado y sentido ético, mientras que quien era responsable de ese patrimonio desde el sector público priorizaba –en sintonía con la CT- su valoración en términos mercantiles. Por su parte, el vandalismo exacerbado de 2016 contra la estatua ecuestre en Barcelona escenificó una dislocación del modelo republicano, puesto que no se dudó en cuestionar la propia legitimidad de un museo público para utilizar libremente una pieza patrimonial como recurso para promover la reflexión colectiva y el conocimiento.

Entre las dos manifestaciones patológicas había sobrevenido la crisis financiera de 2008, los movimientos de resistencia, con la indignación del 15M y la crisis de hegemonía que ha descrito Domènech (225-3012). En el campo cultural contemporáneo, estas “patologías” conviven tanto con administraciones nacionales y organismos internacionales universalistas, que mantienen su fe en la capacidad disciplinante del museo para “transformar al público en una comunidad apaciguada”, como con numerosas experiencias de resistencia expresadas mediante utopías artísticas.²⁶ En definitiva, nos explica Rowan (2016), el aparato cultural entendido como sector y como industria, convive con experiencias de cultura libre y de cultura común, que abogan por trascender la cultura concebida como el mero acceso al consumo, para repensar las instituciones como infraestructuras del procomún (54), como equipamientos desectorializados, deliberativos, transparentes, diseñados y apropiables por colectividades empoderadas (59) que en otro lugar (2001) propuse denominar ágoras.

Obras citadas

- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum*. London & New York: Routledge, 1995. Print.
- , “Thinking (with) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage”. *The International Handbooks of Museum Studies*. John Wiley & Sons, 1.1 (2015): 3–20. Print.
- Domènech, Xavier. *Hegemonías. Crisis, movimientos de resistencia y procesos políticos (2010-2013)*. Madrid: Akal, 2014. Print.
- Foucault, Michel. 1975. *Vigilar y castigar*. México-Buenos Aires-Madrid: Siglo XXI, 2009. Print.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

²⁶ Como las que analiza Ramírez (2014) con el movimiento Okupa o las TAZ (*Temporary Autonomous Zones*), término acuñado por Hakim Bey para referirse a una zona liberada, un lugar físico, como un espacio para mantener la creatividad, la energía y el entusiasmo propios de los levantamientos, en el presente inmediato, evitando la confrontación directa con el Estado (296).

- Gramsci, Antonio. 1933. *Quaderni del Carcere*. Torino: Einaudi, 1975. Print.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography narrative and postmemory*. Cambridge-London: Harvard University Press, 2012. Print.
- Iniesta, Montserrat. *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*. Lleida: Pagès, 1994. Print.
- ."Històries i museus", *Barcelona Metròpoli Mediterrània*. 55 (2001): 25-28. Print.
- Keeley, Graham. "Spaniards told to be grateful for Franco 30 years after his death." *The Independent* 16 (2005).
- López, Isidro. "Consensonomics: La ideologia econòmica en la CT." *CT o la Cultura de la Transició*. Ed. Guillem Martínez. Barcelona: Random House Mondadori, 2012. Print.
- Martínez, Guillem (ed.). *CT o la cultura de la transició*. Barcelona: Random House Mondadori, 2012. Print.
- Mascarell, Ferran. *La cultura en l'era de la incertesa*. Barcelona: Roca Editorial, 2005. Print.
- Muncey, T. *Creating Autoethnographies*. London: Sage, 2010. Print.
- Penedès. Vilafranca del Penedès, 1.790 (1976) 21 de febrero. Print.
- Poulot, Dominique. *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*. Paris: Gallimard, 1997. Print.
- Ramírez, Julia. *Utopías artísticas de revuelta*. Madrid: Cátedra, 2014. Print.
- Redacció Vilaweb Mollerussa. "T. Albà: Quan pugueu heu de visitar el Born, la nostra zona 0". Vilaweb. Sábado 27.07.2013. (<http://www.vilaweb.cat/noticia/4136215/20130727>).
- Rowan, Jaron. *Cultura libre de Estado*. Madrid: Traficante de Sueños, 2016. Print.
- Sancho, Daniel. "Informe-Memoria de la documentació del bust del general Francisco Franco Bahamonde". Vilafranca del Penedès: Museu de Vilafranca, 4 octubre de 2005. Print.
- Teixidor, Emili. "La Immaculada Constitució", *Presència*, 2 al 8 desembre (2005) 38. Print.
- Tothom, Vilafranca del Penedès, 366 (1976) 21 de febrero. Print.
- Vinyes, Ricard. (ed.). *El Estado y la memoria*. Barcelona: RBA, 2009. 23-66. Print.
- Vinyes, Ricard. *Asalto a la Memoria*. Barcelona: Los Libros del Lince, 2011. Print.
- Vinyes, Ricard (coord.), Montserrat Iniesta, Manel Risques, Francesc Vilanova, Pere Ysàs, *Un futur per al passat. Projecte de creació del Memorial Democràtic*, Barcelona: Centre d'Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica-Generalitat de Catalunya, Barcelona: 2004. Print.
- Young, James. "Holocaust memorials in America: Public art as process." *Critical Issues in Public Arts*. Comps. Harriet F. Senier & Sally Webster. Nueva York: Iconeditions, 1992. 57-70. Print.
- ."The Counter-monument: Memory against Itself in Germany Today." *Critical Inquiry* 18 (Winter 1992): 267-296. Print.
- Yúdice, George. *The Expediency of Culture*. Durham and London: Duke University Press, 2003. Print.